VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

12 : 2 | 2016

Special Beatles studies

La nostalgie chez les Beatles : vers une application de la théorie des vecteurs harmoniques à la musique pop

The Beatles' Nostalgia: Towards an Application of Harmonic Vectors Theory to Pop Music

Philippe Cathé

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/4774>

DOI : 10.4000/volume.4774

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 22 mars 2016

Pagination : 181-191

ISBN : 978-2-913169-40-1

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Philippe Cathé, « La nostalgie chez les Beatles : vers une application de la théorie des vecteurs harmoniques à la musique pop », *Volume !* [En ligne], 12 : 2 | 2016, mis en ligne le 22 mars 2018, consulté le 13 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4774> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4774>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Not^e de recherche

La nostalgie chez les Beatles : vers une application de la théorie des vecteurs harmoniques à la musique pop

par

Philippe Cathé

Université Paris-Sorbonne

Résumé : Cet article propose une synthèse partielle du style des Beatles. La régularité de leur évolution harmonique jusqu'en 1966 amène à trouver la cause des changements postérieurs dans les influences de musiques plus anciennes qu'ils acceptent alors. En retour, cette dichotomie stylistique suggère que leur style n'est pas entièrement tonal et plaide pour une compréhension harmonique partiellement détachée de la référence aux théories de degrés ou de fonctions tonales.

Mots-clés : *Analyse – Style – Harmonie – Vecteurs harmoniques – Nostalgie*

Abstract: This article provides a partial synthesis of the Beatles' musical style. The regularity of their harmonic evolution till 1966 leads to find the cause of subsequent changes in the influences of earlier music that they welcomed then. In turn, this stylistic dichotomy suggests that their harmonic practice is not entirely tonal and pleads for a harmonic understanding partially freed from reference to scale-degree or tonal function theories.

Keywords: *Analysis – Musical style – Harmony – Harmonic vectors – Nostalgia*

« **Analyser** l'harmonie des chansons pop est sans intérêt. » Combien de fois avons-nous entendu cette affirmation sans fondement ? « Cette musique est faite avec trois accords ! Concentrons-nous sur autre chose. » Tout ceci est évidemment faux, mais quand bien même : quelqu'un a-t-il jamais prétendu que les œuvres de Roy Lichtenstein étaient inintéressantes sous prétexte que le peintre utilise essentiellement les trois couleurs primaires ? À l'exception de quelques auteurs, la question des accords dans la pop music a été mal posée. Plus que le *nombre* des accords, c'est en fait la nature de leurs *relations* qui compte. Trois mêmes accords peuvent être enchaînés de différentes manières selon les époques et révéler ainsi le style musical de leurs auteurs. Les vecteurs harmoniques sont un outil formidable pour le comprendre : fondée sur la classification des distances entre fondamentales, cette théorie permet l'étude de l'ensemble des musiques harmoniques, sans distinction de style ni d'époque.

À partir d'une étude des influences progressivement à l'œuvre dans la musique des Beatles, nous développerons une brève réflexion sur la nature même de leur musique et la distance qu'elle entretient avec le monde tonal, à rebours des efforts parfois développés par certains analystes pour l'en rapprocher coûte que coûte.

Les vecteurs harmoniques

Les études harmoniques s'intéressant aux accords plutôt qu'à la tonalité ont été renouvelées durant

les deux dernières décennies par la théorie des vecteurs harmoniques de Nicolas Meeùs, théorie brièvement rappelée ici sans les développements théoriques nécessaires, auxquels on renvoie par ailleurs.

Dans un système diatonique, six mouvements sont possibles d'une fondamentale à une autre. La théorie de Nicolas Meeùs a tiré d'une éclipse prolongée les recherches autour de ces progressions en regroupant les mouvements les plus utilisés de la musique tonale. Reprenant des conceptions ramistes, il propose deux groupes : les trois progressions les plus courantes de la musique tonale sont appelées vecteurs dominants (VD) et les trois autres vecteurs sous-dominants (VS), un vecteur désignant simplement la succession de deux fondamentales, quels que soient la position ou le renversement des accords considérés. Les VD sont les progressions de tierces descendantes et de quarts et de secondes ascendantes, les VS sont celles de quarts et de secondes descendantes et de tierces ascendantes (Exemple 1). Un moyen simple de se les remémorer est de penser au premier Prélude du premier volume du *Clavier bien tempéré* de Bach : les trois VD sont les seules progressions que l'on y rencontre.

Les vecteurs dominants (VD)

Un survol de la musique harmonique des cinq siècles passés fait apparaître que les proportions vectorielles sont très stables à l'intérieur d'un même style ou pour une génération donnée. Depuis le XVII^e siècle inclus, les VD ont toujours

Exemple 1 : Progressions des fondamentales des vecteurs dominants (VD) et des vecteurs sous-dominants (VS).

dominé les progressions d'accords. Ils représentent communément 60 à 70 % des progressions au début du xvii^e siècle, dans les œuvres de Byrd ou Dowland. Durant la deuxième moitié du siècle, ce pourcentage augmente jusqu'à atteindre 90 % dans les œuvres de Lully ou de Corelli. À partir de cette époque, les VD se maintiennent (à de rares exceptions près) à un peu plus de 90 % jusqu'à la seconde moitié du xix^e siècle, tout en culminant autour de 95 % dans les œuvres de Couperin, Rameau, Bach, Mozart ou Beethoven. Ils commencent à perdre de leur importance pendant la période romantique, le déclin étant marqué en dehors de la sphère d'influence germanique – voir, par exemple, les œuvres de Berlioz ou de Rimski-Korsakov (figure 1).

Plus hétérogène, le xx^e siècle est plus difficile à décrire. Pour autant, comme le note Brian Hyer,

« l'intérêt culturel pour la musique tonale n'a jamais faibli » (Hyer, 2002 : 746). Ainsi les VD constituent-ils l'essentiel des progressions rencontrées dans les ragtimes de Lamb ou de Joplin, dans les chansons et les opérettes européennes ou dans les comédies musicales de la Tin Pan Alley dans la première moitié du siècle.

Entre la seconde moitié du xix^e et la fin du xx^e siècle, une évolution se produit à plusieurs reprises. Quoique diverse dans le détail, elle présente à chaque fois des caractéristiques identiques : les compositeurs se mettent progressivement à utiliser davantage de VS et moins de VD. Dans la musique savante, cette évolution a lieu entre le Romantisme et l'avènement de la musique française moderne – elle est particulièrement évidente dans l'œuvre de Gabriel Fauré et de plusieurs de ses contemporains. On en trouve comme une réplique un peu plus tard dans l'opé-

Figure 1 : Vue d'ensemble très simplifiée des résultats vectoriels du xvi^e au xx^e siècle fondés sur l'analyse de plus de six cents œuvres et de près de 60 000 vecteurs (la courbe donne une idée du pourcentage moyen de VD).

rette, en particulier dans les œuvres d'André Messager ou de Claude Terrasse, qui apparaissent en rupture avec les générations précédentes.

Premiers résultats

Dans l'harmonie de la pop music, le même phénomène a lieu, précisément, au milieu des années 1960. Ce phénomène général, qui excède notre propos, peut être appréhendé de la meilleure des façons par l'étude du groupe phare de cette décennie : les Beatles. Au sommet de ce que les Américains appellent la British Invasion (l'arrivée massive de groupes anglais créatifs sur une scène américaine à la fois fermée, difficile à conquérir et autosuffisante) se trouvent les Fab Four, qui cris-

tallissent d'abord les influences de leur génération avant d'exercer, en retour, une domination sur les évolutions en cours.

« Durant la première période, le groupe a maîtrisé ce qui lui a été donné ; à partir de 1966, sa recherche constante et confiante d'originalité dans la production de chefs-d'œuvre de studio allait pousser les autres acteurs du monde de la musique rock à revoir leurs buts de fond en comble. Les Beatles ne seraient plus vus par leurs pairs comme les producteurs d'un style qui demandait à être imité avant de passer de mode, mais comme des visionnaires, capables de convaincre l'*establishment* que chaque nouvel album rock pourrait introduire un ensemble de règles fondamentalement différentes et que ces règles seraient dictées par les artistes. » (Everett, 1999 : 5)

La présente étude se limite aux chansons que les Beatles ont à la fois écrites et interprétées. Sont donc exclues les reprises de chansons d'autres artistes qui

La nostalgie chez les Beatles...

figurent sur leurs premiers disques ainsi que les chansons qu'ils ont écrites pour d'autres artistes sans les avoir eux-mêmes interprétées. Les résultats donnent une idée des changements à l'œuvre dans le *swinging London*, dont le tableau 1 donne un aperçu. Les chansons ont été essentiellement rassemblées par année d'enregistrement. À noter, toutefois, que « Love Me Do » et « P.S. I Love You », bien qu'initialement parues en 45 tours le 5 octobre 1962 (Everett, 2001 : 128), ont été regroupées avec les chansons de l'année 1963, c'est-à-dire celles qui figurent sur *Please Please Me* et *With the Beatles*, paru plus tard la même année. À noter également que l'album *Let It Be*, paru le 8 mai 1970 (Everett, 1999 : 277), a en réalité été enregistré en 1969, soit avant *Abbey Road* (paru quant à lui le 26 septembre 1969 – Everett, 1999 : 214).

L'étude des enchaînements d'accords utilisés par les Beatles révèle que leur évolution harmonique est très rapide si on la compare, par exemple, à celle des compositeurs baroques. De plus, un examen détaillé des changements présents à partir du milieu de leur carrière suggère un impact particulier de différentes influences qu'ils intègrent et qui sont d'abord des influences extérieures à leur style.

Les résultats montrent que les Beatles ne partent pas du même univers que les musiciens du XVIII^e siècle (Tableau 1). L'argument mentionné plus haut au sujet de la prétendue inutilité de l'analyse de leurs chansons, au motif que leurs accords seraient les mêmes que ceux de Mozart, ne tient pas, car la manière de les utiliser est, en réalité, très différente. En effet, les progressions des Beatles entretiennent une plus grande proximité avec celle des compositeurs de la fin de la Renaissance qu'avec celle des

compositeurs de la période classique. Les Beatles sont plus proches de Susato, Gervaise, Gastoldi ou d'autres musiciens de la même période, mais aussi de Fauré, de Debussy ou de Koechlin que des Viennois de l'époque classique. Qui plus est, ils ont en commun avec la musique du tournant du XX^e siècle de suivre une évolution qui va vers moins de VD. De 1963 à 1966, la baisse, presque régulière, est de 10 points. Cela peut sembler peu, mais l'accroissement des VD durant l'ensemble de la période baroque a été, en moyenne, d'un point tous les six ans. Le déclin des VD chez les Beatles est donc vingt fois plus rapide. En apparence, la suite de l'évolution est plus chaotique, mais une analyse plus fine permet d'en comprendre la raison.

Année	VD
1963	70,5 %
1964	65,7 %
1965	64,8 %
1966	60,4 %
1967	61,5 %
1968	66,0 %
1969	60,5 %

Tableau 1 : Pourcentages de VD par année dans les chansons des Beatles

Au début de leur carrière, les Beatles sont très influencés par les groupes en vogue et, en particulier, par les « groupes à guitares » comme les Shadows, qui dominent la scène rock. Lors de leur audition pour Decca, début 1962, ils seront d'ailleurs impressionnés de découvrir que la séance est produite par le

batteur Tony Meehan, qui venait alors de quitter les Shadows (Miles, 2004 : 105). Pourtant, avec les Beatles, on est tout de suite loin des 100 % de VD qui caractérisent un titre comme « Apache ». Dès les premières années de leur carrière, ils s'affirment comme des compositeurs de plus en plus originaux. George Martin, qui doutait à l'origine de leurs talents d'auteurs, révisé son jugement :

« Ils m'ont étonné par leur créativité. Au début, leurs idées étaient plutôt frustes, mais ils ont développé leur talent d'écriture très rapidement ; les contre-chants et les chansons elles-mêmes sont devenus plus habiles d'un bout à l'autre de l'année 1963. » (Everett, 2001 : 118)

La suite de leurs enregistrements fait apparaître une personnalité de plus en plus accusée, fortement liée, jusqu'en 1966, à la baisse progressive de la proportion de VD, ce qui n'est pas sans rappeler la manière dont Fauré ou Debussy se sont éloignés d'un monde ancien, presque un siècle auparavant. Puis, étrangement, la courbe s'inverse en 1967 et 1968. Ce qui explique la remontée des VD et l'apparition dans leurs chansons d'influences étrangères au rock. De l'album *Magical Mystery Tour* à *Abbey Road*, quelques chansons suffisent à inverser la tendance forte qui s'était manifestée jusque-là.

La nostalgie

Avec un pourcentage de VD aussi faible dans les chansons des Beatles, la présence de quelques chansons très tonales comme on les écrivait pour Tin Pan Alley par exemple, et utilisant donc presque exclusivement des VD, donne une place plus grande aux VD dans les résultats globaux. Alors que les premières années de leur carrière sont presque

exclusivement tournées vers l'avenir, à mi-chemin, les Beatles commencent à regarder plus loin et à se tourner vers le passé pour enrichir leur palette. À partir de là, la nostalgie apporte avec elle son lot d'écriture ancienne et, dans le domaine de la chanson, de progressions harmoniques plus orientées vers les VD. Le premier des titres dans lequel transparaît cette évolution est « Penny Lane » (1967), la chanson dans laquelle Paul McCartney décrit le quartier de son enfance et de son adolescence, où il donnait rendez-vous à John Lennon. La même année, « When I'm Sixty Four » (1967), explicite dès le titre, lui emboîte le pas. Mais l'influence la plus marquée et la plus ancienne est celle du music-hall, que l'on trouve à partir de « Your Mother Should Know » (1967). Paul McCartney se souvient à son propos :

« Je l'ai écrite à Cavendish Avenue sur l'harmonium de la salle à manger. Ma tante Jin, mon oncle Harry et deux autres membres de ma famille étaient chez moi, et j'ai joué plusieurs heures pour eux. J'imagine qu'en raison de cette atmosphère familiale, le titre "Your Mother Should Know" [...] m'est venu naturellement. C'est une chanson qui sonne très music-hall d'antan, sans doute parce que ma tante Jin était là. » (Miles, 2004 : 375-376)

L'année suivante, avec « Honey Pie » (1968), McCartney va encore plus loin dans cette voie :

« John et moi avions tous les deux un grand amour pour le music-hall, que les Américains appellent "Vaudeville". J'avais beaucoup écouté cette musique, ayant grandi avec le "Billy Cotton Band Show" à la radio... J'étais aussi un grand admirateur de Fred Astaire. L'une de mes chansons préférées de lui est "Cheek to Cheek", du film *Top Hat*, dont j'avais le 78 tours ! J'aimais vraiment beaucoup ce style crooner, cette voix suave bizarre qu'ils prenaient [...]. C'est l'une de mes chansons-fantasmes. On a mis un filtre sur ma voix pour la

La nostalgie chez les Beatles...

faire sonner comme celle d'un vieux disque tout rayé. Ce n'est pas une parodie, c'est plutôt un clin d'œil à la tradition du music-hall, dans laquelle j'ai été élevé. » (Miles, 2004 : 524-525)

Dans cette même veine du « music-hall d'antan », McCartney chante « Martha, My Dear » – toujours sur l'*Album Blanc* (1968) – et, l'année suivante, « Maxwell Silver's Hammer » – sur *Abbey Road* (1969).

L'inspiration musicale de Lennon n'est que rarement comparable à celle de McCartney, et seul « Being for the Benefit of Mr. Kite! » (1967) s'inscrit dans cette même veine. Si Lennon évoque son passé, comme dans « Strawberry Fields Forever » (1967), c'est, sur le plan musical, d'une manière psychédélique, qui ne regarde pas en arrière. Lorsqu'il le fait, c'est plutôt pour évoquer les princes et les princesses – « Cry Baby Cry » (1968).

Étant donnée la place importante des VS dans la musique des Beatles, les retours en arrière stylistiques dans la pop de ces années-là donnent automatiquement une majorité de VD. C'est encore le cas avec « Lady Madonna » (1968), que McCartney décrit en ces termes :

« "Lady Madonna", c'est moi jouant un boogie-woogie bluesy. Ma main gauche fait un boogie-woogie qui monte, et ma main droite une ligne descendante. [...] En gros, c'est ce qui fait la chanson. Elle me faisait un peu penser à Fats Domino, alors je l'ai chantée en l'imitant. » (Miles, 2004 : 474)

Walter Everett écrit quant à lui qu'« I Me Mine » (1969) d'Harrison lui rappelle le blues « Saint James Infirmary » (1929) de King Oliver (Everett, 1999 : 233).

L'année 1968 est marquée par une autre influence, qui disparaît aussi vite qu'elle était apparue : la ballade typique du Far West américain, dans laquelle le rapport entre VD et VS est très en défaveur des VS. Dans cette veine, l'*Album Blanc* (1968) comprend « The Continuing Story of Bungalow Bill » de Lennon et « Rocky Raccoon » de McCartney. Everett écrit à propos de cette dernière qu'il s'agit d'« un genre de ballade acoustique de l'Ouest sans loi dont on trouve aussi un exemple avec "John Wesley Harding" de Dylan » (Everett, 1999 : 186), la chanson précédente s'apparentant, selon lui, à « un portrait comique plutôt qu'[à] une satire sociale » (Everett, 1999 : 169). Le comique favorise aussi grandement les VD dans cette autre pochade qu'est « You Know My Name » (1968), au sujet de laquelle Lennon a déclaré : « C'était un morceau inachevé et j'en ai fait un disque comique avec Paul. » (Lennon, 1982: 148-149)

Une dernière chanson atypique mérite d'être signalée, « Octopus's Garden » (1969), l'un des premiers essais de composition de Ringo Starr, bien qu'il ait été aidé par George Harrison pour le pont. Comme le rapporte le batteur,

« George était toujours formidable, dans le sens où j'écrivais la chanson et je la lui donnais, parce que je ne savais jouer que trois accords. Il me montrait ensuite qu'il faudrait en fait sept accords pour jouer la chanson. » (Cité dans Everett, 1999 : 254)

Dans cette chanson réussie « de débutant », faut-il s'étonner de trouver 100 % de VD ? À vrai dire, un style propre ne se construit pas en un instant. Les trois autres Beatles en avaient d'ailleurs fait l'apprentissage depuis leurs premières compositions.

En répétant les calculs du tableau 1 après avoir retiré ces treize chansons (sur les 182 du corpus), on obtient les résultats de la figure 2. Le tracé noir matérialise les résultats réels des chansons des Beatles, et le gris celui des résultats obtenus après que les treize chansons évoquées ci-dessus ont été retirées. Le résultat global montre l'évolution virtuelle et uniquement pop-rock des Beatles, qui n'aurait évidemment pas été complète sans la dimension music-hall, *country*, comique ou boogie-woogie des musiciens. Dit autrement, la partie située entre les deux tracés correspond à la part de déviation

vectorielle imputable à toutes ces influences, qui sont de plus en plus importantes dans la deuxième moitié de leur carrière.

Précisons bien que toutes les chansons qui tendaient du côté des VD n'ont pas été supprimées afin de valider coûte que coûte une hypothèse abstraite. Seules celles pour lesquelles des témoignages des protagonistes ou de spécialistes comme Walter Everett ou Barry Miles étayaient l'idée qu'elles étaient le fruit d'influences particulières ont été écartées, « pour voir ». L'auteur n'est pas parti des résultats pour tenter de disqualifier des chansons qui le gênaient

Figure 2 : Pourcentages des VD par année dans les chansons des Beatles, avec et sans les chansons les plus influencées par des styles étrangers à la pop music et au rock.

mais, une fois l'hypothèse posée et semblant avoir une réelle consistance, des chansons elles-mêmes quels que soient les résultats qu'elles donnaient et l'influence qu'elles avaient sur la tendance générale. En particulier, tout un versant compositionnel typique du groupe a été intégralement conservé : les ballades, dont il faut remarquer pourtant qu'elles utilisent globalement des progressions dominantes à l'intérieur d'enchaînements le plus souvent fonctionnels, de « Here, There and Everywhere » (1966 – 86 % de VD) à « I Will » (1968 – 89 %) ou « The Long and Winding Road » (1969 – 85 %), sans compter « The Fool on the Hill » et ses 100 % de VD (1967). D'ailleurs, d'autres chansons utilisent exclusivement les VD, par exemple « Rain » ou « I Want to Tell You », en 1966, ou encore « Don't Let Me Down » et « The Ballad of John and Yoko », en 1969, le style des Beatles étant fait de ces contrastes, d'un morceau à l'autre. Ce qui a été mis en évidence ici est simplement la déviation vectorielle provoquée par les influences nouvelles.

Tonalité ?

La présence de plusieurs logiques harmoniques chez les Beatles est particulièrement importante pour comprendre leur langage. Lorsque celui-ci entretient une proximité avec la musique de la Renaissance ou du début du ^{xx}e siècle français, il ne faut pas s'étonner que certaines théories explicatives trop directement issues du modèle tonal fonctionnel montrent leurs limites, voire leur totale inadéquation. Prenons pour exemple la discussion qui resurgit régulièrement autour de la coda de « Hey Jude » (1968). Comme nombre d'auteurs, Walter Everett évoque

les « 19 exécutions d'une double cadence plagale » (Everett, 1999 : 192), ce qui n'explique rien... d'autant que les mots vont alors manquer pour décrire la transition entre le pont et le dernier couplet de « A Day in the Life », où les Beatles enchaînent deux fois DO, SOL, RÉ, LA, MI. Faut-il alors pousser le ridicule jusqu'à parler de quadruple cadence plagale ? À vrai dire, Walter Everett ose à moitié, lorsqu'il parle d'une « (quadriplagal?) progression » (Everett, 1999 : 117-118). Mais les parenthèses et le point d'interrogation indiquent suffisamment que l'auteur lui-même ne croit pas que sa belle trouvaille verbale ait un sens musical. N'importe quel musicien est obligé de réfléchir pour comprendre où il arrive après un pareil trajet quadriplagal et la notion plagale, sur le plan fonctionnel, est complètement usurpée, seule la dernière progression correspondant effectivement à une véritable cadence plagale, dont la fonction tonale – s'il lui en reste une – a été en grande partie obscurcie par la succession des accords de DO, SOL et RÉ qui la précèdent sans faire partie du ton.

C'est ici que les vecteurs harmoniques apportent une compréhension nouvelle en montrant qu'une logique de progressions est à l'œuvre à tous les niveaux. On l'aperçoit à la fois dans la manière dont l'œuvre se situe par rapport aux œuvres qui l'ont précédée et aux styles savants, sans oublier la manière dont le style propre des Beatles évolue, année après année, parfois en parallèle avec la tonalité, d'autres fois en s'en détachant, comme c'est le cas ici. On pourrait trouver une fonction et une explication à chacun de ces accords, mais on passerait définitivement à côté d'un point essentiel en ne remarquant pas qu'ils sont en progression de quarte

descendante (ce que ne fait pas Walter Everett, pourtant très sensible à cet aspect) et en ne prenant pas conscience de cette logique vectorielle qui particularise le style des Beatles, tous les auteurs restant tributaires d'une logique tonale qui les empêche d'en apercevoir une autre. Pour toutes les cadences soi-disant bi-, tri- ou quadri-plagales du monde, de même que pour toutes les progressions faisant intervenir uniquement des VS, la logique fonctionnelle atteint sinon sa limite d'usage, du moins celle où elle véhicule du sens alors que la logique vectorielle, en revanche, continue d'en avoir, ne se montrant pas spécialement affectée par le nombre ou la direction des progressions.

Ces accords ne sont pas là parce qu'ils provoquent une quadruple progression plagale imaginaire. Ils n'ont pas de fonction tonale au sens où on l'entend habituellement. Ils ne remettent pas en cause la polarité générale du passage autour de *mi*. Mais ils font entendre des séries de VS parce que les Beatles (et les autres musiciens pop et rock de leur temps), non seulement, n'ont aucune prévention scolastique contre ces progressions, mais encore, ils les recherchent pour la simple raison qu'elles font partie de ces éléments qui contribuent à renouveler leur langage en s'opposant à celui de la « tonalité ancienne » et aux progressions vectorielles dominantes qui font encore florès dans la chanson de cette époque – il suffit, pour s'en convaincre, d'écouter Sandie Shaw dans « Puppet on a String », que l'Angleterre envoyait précisément pour la représenter au concours de l'Eurovision l'année même où paraissait « A Day in the Life »!

Un langage harmonique

L'émergence de deux logiques harmoniques montre la distance qu'entretient le langage des Beatles à la tonalité et la nécessité d'utiliser des outils appropriés pour mieux le comprendre. Les outils de l'analyse tonale sont souvent opératoires mais les vecteurs harmoniques, qui s'intéressent au fonctionnement harmonique de la musique sans cette référence obligée à la tonalité, apportent d'utiles précisions et montrent que le langage, ici, est certes harmonique, mais pas toujours tonal.

Pour saisir le sens des résultats vectoriels, il faut avoir présent à l'esprit l'idée qu'un partage homogène VS/VD n'est pas la norme. Au contraire, durant le cœur de la période tonale, il n'y a quasiment que de VD, les VS étant totalement marginaux. Pour les styles populaires occidentaux, cela est valable jusqu'au jazz ultra-majoritairement inclus. La situation des Beatles et de la pop des années soixante est donc tout à fait particulière en ce qu'elle voit la part des VS – et la surprise harmonique, puis le style harmonique qu'ils imposent – augmenter d'une manière très importante en très peu de temps et s'imposer dans la pratique musicale. C'est dans ce contexte très particulier que la remontée soudaine des VD est mise en relation, d'abord, musicalement, avec les influences des musiques des générations précédentes, principalement le jazz et le vaudeville et, ensuite, avec l'idée de nostalgie contenue dans le geste compositionnel qui les pousse à s'intéresser à la musique d'une période qui les a précédés.

C'est ainsi que la nostalgie a sa part dans l'évolution créatrice des Beatles. Elle transparaît dans l'élargis-

sement non seulement des thèmes poétiques, mais encore de l'instrumentarium rock qui caractérisait le groupe à ses débuts. Plus important encore, cette nostalgie colore les progressions harmoniques employées par les Beatles et modifie donc au plus profond les rapides évolutions des équilibres vecto-

riels mis au jour. *A contrario*, on constate que l'évolution pop-rock du groupe a été d'une régularité d'horloge et qu'une logique de progressions contient un fort potentiel explicatif des choix harmoniques successifs des compositeurs, en dehors d'une référence trop serrée à la tonalité fonctionnelle.

Bibliographie

CATHÉ Philippe (2010), « Nouveaux Concepts et Nouveaux Outils pour les vecteurs harmoniques », *Musurgia*, n° 17-4, p. 57-79.

EVERETT Walter (1999), *The Beatles as Musicians : Revolver through the Anthology*, Oxford & New York, Oxford University Press.

— (2001), *The Beatles as Musicians : The Quarry Men Through Rubber Soul*, Oxford & New York, Oxford University Press.

HYER Brian (2002), « Tonality », in CHRISTENSEN Thomas (ed.), *The Cambridge History of Western*

Music Theory, Cambridge, New York & Melbourne Cambridge University Press, p. 726-752.

LENNON John (1982), *Les Beatles, Yoko Ono et moi*, traduit de l'anglais par Francesca Dandolo, Paris, Générique.

MEEÛS Nicolas (2003), « Vecteurs harmoniques », *Musurgia*, Vol. X/3-4, p. 7-34.

MILES Barry (2004), *Paul McCartney : Many Years From Now*, traduit de l'anglais par Meek, Paris, Flammarion.

Notes

1. Seuls les vecteurs simples sont présentés ici. De nombreux autres outils existent (paires vectorielles de niveau 1, 2 ou 3, pendules vectoriels, prise en compte de la nature exacte des accords, étude des corrélations de matrices, répartition décilaire des paires vectorielles, composition des pendules, etc.). Pour un exposé de cette théorie, on

se reportera à Meeüs, 2003 et, pour celui d'une partie des outils développés dans son sillage, à Cathé, 2010.

2. Par exemple sur le forum de discussion de la Society for Music Theory (SMT).

3. Everett utilise l'expression à plusieurs reprises, notamment à propos de « Lovely Rita » (Everett, 1999 : 114).