



**HAL**  
open science

## L'analyse des musiques populaires enregistrées

Olivier Julien

► **To cite this version:**

Olivier Julien. L'analyse des musiques populaires enregistrées. Danièle Pistone. Le Commentaire auditif de spécialité – Recherches et propositions, OMF, pp.141-166, 2008, 978-2-84591-165-9. hal-01901959

**HAL Id: hal-01901959**

**<https://hal.science/hal-01901959>**

Submitted on 29 Dec 2018

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

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

**Olivier JULIEN**

Universités Paris-Sorbonne (Paris IV)  
et Paris-Sorbonne Nouvelle (Paris III)  
olivier.julien@free.fr

## L'analyse des musiques populaires enregistrées

« Musiques populaires modernes », « musiques amplifiées », « musiques actuelles » : dans un pays où l'on a coutume de dire que ce qui se conçoit bien s'énonce clairement, la multiplication des étiquettes visant à désigner ces musiques que nos voisins d'outre-Manche qualifient de *popular* est pour le moins significative. Les difficultés que nous éprouvons à appréhender ces musiques transparaissent jusque dans le travail des musicologues, des sociologues et des historiens francophones spécialisés dans leur étude, la majorité d'entre eux ayant aujourd'hui l'habitude de préciser qu'ils emploient l'expression musiques populaires « au sens de *popular music* »<sup>1</sup>. Curieuse coutume, en vérité, qui consiste à vider de son sens une expression française pour y substituer celui de sa traduction littérale en anglais ; faut-il vraiment que nous ressentions un tel décalage entre le signifiant « musiques populaires » et la réalité de ces musiques pour que nous en soyons réduits à emprunter sa terminologie à une autre langue ?

Les raisons de ce paradoxe sont en réalité nombreuses : elles tiennent en partie à l'histoire, mais aussi à la langue, à la culture et, plus généralement, à l'évolution des sociétés française et anglo-américaine depuis le commencement de la révolution industrielle. Comme le fait remarquer Richard Middleton, c'est très exactement au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles que s'est opéré, dans le monde anglophone, un glissement sémantique entre musiques populaires, au sens de musiques traditionnelles, et musiques populaires au sens adornien de « musique industrielle »<sup>2</sup> :

« Sous l'influence du romantisme, l'expression "chansons populaires" [*popular songs*] était, au XIX<sup>e</sup> siècle, synonyme de "chansons paysannes", "chansons traditionnelles" ou encore "chansons nationales". À partir de la fin du siècle, l'adjectif "folklorique" [*folk*] s'est finalement imposé pour ces usages tandis que "populaire" [*popular*] commençait à être appliqué aux productions du music-hall puis aux chansons

---

<sup>1</sup> Voir Olivier JULIEN, « "Musiques populaires" : de l'exception culturelle à l'anglicisme » – à paraître dans *Musurgia*.

<sup>2</sup> Paul BÉAUD, « Et si l'on reparlait d'Adorno ? », dans *Popular Music Perspectives*, Ed. David Horn and Philip Tagg, Göteborg & Exeter, IASPM, 1982, p. 89.

grand public publiées par les éditeurs de la Tin Pan Alley et de son équivalent britannique. »<sup>3</sup>

Dans le même ouvrage, le musicologue revient quelques dizaines de pages plus loin sur ce transfert de sens pour en analyser les mécanismes :

« [Les musiques folkloriques] sont généralement considérées comme ayant ouvert la voie aux musiques populaires à mesure que les sociétés traditionnelles se modernisaient, à mesure que des enclaves de culture folklorique étaient absorbées dans un réseau de relations culturelles structurées par le capitalisme, à mesure que les populations rurales s’urbanisaient et à mesure que les pratiques commerciales organisées se substituaient aux modes d’échange traditionnels. »<sup>4</sup>

Il n’est certainement pas fortuit que derrière cette conception des musiques populaires (« chansons grand public » voyant le jour dans une société urbanisée et industrialisée) se profile l’un des sens les plus répandus de l’adjectif *popular* en anglais, soit : qui rencontre l’adhésion du plus grand nombre. C’est en tout cas le sens qui semble communément admis, depuis les années 1970-1980, par les chercheurs anglophones travaillant sur ces musiques : ainsi Ian Whitcomb fait-il démarrer sa remarquable histoire des musiques populaires à la publication d’« After the Ball » par Chas K. Harris en 1892, arguant du fait que cette chanson, dont la partition se vendit à cinq millions d’exemplaires en une vingtaine d’années, fut « le premier tube conçu et commercialisé comme un tube »<sup>5</sup>.

En résumé, au sens « anglo-saxon » du terme, sont populaires non pas les musiques qui ne sont pas savantes, mais les musiques qui ne sont ni savantes, ni traditionnelles (ou folkloriques)<sup>6</sup>. Pour des raisons trop longues à développer ici, cette vision tripartite de l’ensemble de la production musicale occidentale peine, aujourd’hui encore, à s’imposer dans les UFR et les départements de musicologie français. C’est malgré tout la vision que j’adopterai dans les pages qui suivent tout en ajoutant une précision qui touche directement à l’étude musicologique du répertoire populaire. Les musiques traditionnelles (ou folkloriques) sont, on le sait, des musiques de tradition orale, ce qui signifie qu’elles sont conservées, diffusées et transmises oralement. La

---

<sup>3</sup> « Under the impact of Romanticism, “popular songs” could in the nineteenth century also be thought of as synonymous with “peasant”, “national” and “traditional” songs. Later in the century, “folk” took over these usages from “popular”, which was transferred to the products of the music hall and then to those of the mass market song publishers of the Tin Pan Alley and its British equivalent ». Richard MIDDLETON, *Studying Popular Music*, Buckingham, Open University Press, 1990, p. 3-4.

<sup>4</sup> « [Folk music] is often seen as giving way to the former, as “traditional” societies modernize, isolated folk enclaves are assimilated into capitalist cultural relations, old-fashioned rural populations are urbanized, and commercially organized practices supersede folk practices ». *Ibid.*, p. 129.

<sup>5</sup> « The first million seller to be conceived as a million seller, and marketed as a million seller ». Ian WHITCOMB, *After the Ball : Pop Music from Rag to Rock*, New York, Limelight Editions, 2/1994, p. 4.

<sup>6</sup> On trouvera un résumé des principales propriétés de ces trois catégories (savante, traditionnelle, populaire) dans Philip TAGG, *Kojak – 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affekt in Popular Music*, Göteborg, Musikvetenskapliga Institutionen vid Göteborg Universitet, 1979, p. 20-32.

place centrale de l'écrit dans la tradition musicale savante est, elle aussi, connue de tous ; pour reprendre les termes de Jean-Jacques Nattiez :

« Ce qui résulte du geste créateur du compositeur, c'est bien, dans la tradition [savante] occidentale, la partition ; ce qui rend l'œuvre exécutable et reconnaissable comme entité, c'est la partition ; ce qui lui permet de traverser les siècles, c'est encore elle. »<sup>7</sup>

Dans le cas des musiques populaires au sens où les anglophones entendent cette expression, la question de la tradition est en revanche plus problématique. En effet, si certains musicologues semblent considérer que ces musiques s'inscrivent dans une tradition mêlant, dans des proportions variables, écrit et oralité, d'autres, tout aussi nombreux, ont souligné leur essence orale en insistant sur le rapport étroit qu'elles entretiennent avec la phonographie. Dans différents travaux, j'ai développé une thèse qui me semble plus conforme non seulement à la réalité de ces musiques, mais encore à la vision tripartite de la production musicale occidentale évoquée précédemment : si les musiques traditionnelles sont des musiques de tradition orale, si la musique savante est une musique de tradition écrite, les musiques populaires sont, quant à elles, des musiques de tradition phonographique<sup>8</sup>. Par conséquent, le candidat analysant ces musiques à partir d'un enregistrement doit constamment avoir à l'esprit qu'il n'est pas confronté à l'enregistrement d'une œuvre musicale : il est confronté, comme nous le verrons dans la dernière partie de ce chapitre, à l'œuvre elle-même.

## 1. Aspects formels

Lors d'une épreuve de commentaire auditif, on s'attachera en priorité à relever le plan formel, c'est-à-dire à identifier et à nommer les sections qui composent l'enregistrement. Il est naturellement souhaitable que ce travail soit accompli dès la fin de la première écoute dans la mesure où il permet au candidat de développer une vision globale de l'œuvre (en l'occurrence, de la chanson) tout en l'aidant à repérer les événements acoustiques sur lesquels il jugera nécessaire de s'attarder lors des écoutes suivantes. Dans les musiques populaires, il pourra, dans l'ensemble, être confronté à l'une de ces trois grandes catégories formelles : forme strophique, forme bithématique (forme couplet-refrain, forme AABA) et, plus rarement, forme *medley* (pot-pourri).

---

<sup>7</sup> Jean-Jacques NATTIEZ, *Musicologie Générale et Sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, collection « Musique/Passé/Présent », 1987, p. 98.

<sup>8</sup> Voir notamment Olivier JULIEN, *Le son Beatles*, Thèse de doctorat en musicologie préparée sous la direction de Mme le Professeur Danièle Pistone, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 1998, p. 24-27, 342-345 ; *Id.*, « "Purple Haze", Jimi Hendrix et le Kronos Quartet : du populaire au savant ? », *Analyse Musicale* (Paris, ADAM), n° 53, septembre 2006, p. 69 ; *Id.*, « "A lucky man who made the grade" : Sgt. Pepper and the rise of a phonographic tradition in twentieth-century popular music », dans *Sgt. Pepper and the Beatles : It Was Forty Years Ago Today*, Ed. Olivier Julien, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 147-169.

### **1.1. Forme strophique**

La forme strophique est le type formel le plus rudimentaire qui soit : il s'agit, comme son nom le laisse aisément deviner, d'une forme monothématique. Plus concrètement, le texte de la chanson est composé d'un nombre variable de strophes ; chacune de ces strophes constitue un couplet dont la musique reprend peu ou prou la même mélodie et la même structure harmonique, ce qui signifie qu'au plan strictement musical, l'ensemble du plan formel est caractérisé par la répétition d'un seul et même thème.

Pour des raisons évidentes, la capacité d'une chanson de forme strophique à maintenir l'attention de l'auditeur sur une durée moyenne de trois à quatre minutes repose essentiellement sur ses paroles. C'est sans doute pourquoi ce type formel est particulièrement répandu dans les genres accordant traditionnellement une grande importance au texte (notamment la chanson française d'avant l'arrivée du rock 'n' roll en France, à la fin des années 1950, ou, dans le monde anglo-américain, la folk music)<sup>9</sup>. Toutefois, il est possible également de le rencontrer dans certains genres privilégiant traditionnellement le son (en particulier le rock 'n' roll américain des années 1950) ou dans une certaine chanson française influencée par ces mêmes genres (par exemple, la variété des années 1960-1970). Dans ce cas, certains procédés peuvent être utilisés pour rompre la monotonie résultant de la répétition mécanique d'un seul et même thème musical, les plus courants consistant à transposer le couplet vers l'aigu à mesure que le plan formel se déroule<sup>10</sup> ou à introduire un solo instrumental exécuté sur la structure harmonique de ce couplet (solo qui peut lui-même être écrit – auquel cas il reprend généralement la mélodie des couplets – ou improvisé)<sup>11</sup>.

### **1.2. Formes bithématiques**

La catégorie des formes bithématiques est, de loin, la catégorie formelle la plus répandue dans les musiques populaires. Elle comprend deux grands types formels qui sont eux-mêmes représentés dans des proportions équivalentes : la forme couplet-refrain et la forme dite AABA.

#### ***1.2.1. Forme couplet-refrain***

Afin d'aider le lecteur à distinguer une forme couplet-refrain d'une forme AABA, il n'est peut-être pas inutile de commencer par rappeler ici quelques principes généraux relatifs au premier de ces deux types formels. Dans les grandes lignes, le refrain est, par essence, un thème marquant et aisément mémorisable. En d'autres termes, c'est ce thème, cette mélodie qu'un auditeur fredonnera spontanément pour peu qu'on lui demande, selon l'expression consacrée, de « chanter l'air » de la chanson. Le texte associé à ce thème musical est en outre globalement identique à chaque occurrence et il

---

<sup>9</sup> Tels « L'Orage » de George Brassens (huit couplets), « Oxford Town » de Bob Dylan (cinq couplets) ou, dans un registre plus actuel, « Because I Got High » d'AFROMAN (sept couplets, l'introduction et la coda de la chanson pouvant être assimilées à des couplets instrumentaux).

<sup>10</sup> Cf. « Quand j'étais chanteur » de Michel Delpech (transposition au demi-ton supérieur après les deuxième, troisième et quatrième couplets).

<sup>11</sup> Comme dans « Hound Dog » d'Elvis Presley (solos improvisés après les troisième et quatrième couplets) ou « Élisa » de Serge Gainsbourg (solo écrit après le troisième couplet et en guise de coda).

fait généralement entendre le titre de la chanson. À l'inverse, les couplets ont pour fonction de contribuer à la dynamique générale en préparant l'auditeur au retour cyclique du refrain, mais aussi en fournissant une sorte de fil conducteur à l'ensemble du texte – sans nécessairement raconter une histoire, ils doivent au moins donner le sentiment que se produit une évolution ou un changement à chacune de leurs interventions.

Contrairement à une idée largement répandue, il est rare qu'une chanson de forme couplet-refrain se contente de faire alterner couplet et refrain. Le fait qu'un tel plan formel soit rare ne signifie pas qu'il soit totalement étranger aux musiques populaires<sup>12</sup>, mais, dans la plupart des cas, le candidat confronté à ce type formel sera amené à décrire certains procédés visant à rompre la monotonie qui pourrait résulter cette fois non plus de la répétition mécanique d'un seul et même thème, mais de l'alternance systématique des deux mêmes thèmes. Parmi ces procédés, on en retiendra quatre. Le premier consiste à faire figurer ce que l'on appelle un pont vers le milieu du plan formel. Ce pont doit son nom au fait qu'il est chargé d'assurer la transition entre deux sections plus importantes sur le plan thématique (typiquement, deux refrains ou un refrain et un couplet) ; son caractère contraste nettement avec celui des deux thèmes principaux, de sorte qu'il introduit un élément de nouveauté permettant de relancer l'attention de l'auditeur ; il peut être soit chanté, soit instrumental, il intervient généralement après le refrain faisant suite au deuxième couplet et on ne l'entend (là encore, en règle générale) qu'une seule fois au cours de la chanson<sup>13</sup>. Un deuxième procédé consiste à atténuer l'aspect mécanique de l'enchaînement couplet-refrain en répétant ponctuellement l'un de ces deux thèmes, c'est-à-dire en enchaînant deux couplets ou deux refrains à un point donné du plan formel : dans le premier cas, la répétition a le plus souvent lieu dès le début de la chanson (de sorte qu'elle commence par la formule couplet-couplet-refrain-couplet-refrain)<sup>14</sup> ; dans le second, elle intervient en revanche vers le milieu, c'est-à-dire après le refrain faisant suite au deuxième couplet (couplet-refrain-couplet-refrain-refrain)<sup>15</sup>. Le troisième procédé a déjà été évoqué à propos de la forme strophique : il s'agit de l'ajout d'un solo instrumental (solo qui peut être, rappelons-le, écrit ou improvisé, mais aussi, dans le cas d'une forme couplet-refrain, exécuté soit sur la structure harmonique du couplet, soit sur celle du refrain, ce qu'il conviendra de préciser)<sup>16</sup>. Le quatrième et dernier procédé est, quant à lui, propre à la forme couplet-refrain puisqu'il s'agit du recours à ce que les musiciens populaires appellent un pré-refrain. Ce pré-refrain n'a de « raison d'être » que par rapport au refrain, qu'il est supposé introduire et mettre en valeur ; il excède rarement huit mesures, son caractère tranche nettement avec celui du couplet et il est tout à fait

<sup>12</sup> Voir, par exemple, « I Shot the Sheriff » de Bob Marley & The Wailers – Refrain • Couplet • Refrain • Couplet • Refrain • Couplet • Refrain • Couplet • Refrain *ad lib*.

<sup>13</sup> Cf. « Honesty » de Billy Joel (pont chanté entre le deuxième refrain et le troisième couplet) ou « Ob-La-Di, Ob-La-Da » des Beatles (pont chanté entre le deuxième refrain et le troisième couplet ainsi qu'entre le troisième refrain et le quatrième couplet).

<sup>14</sup> Comme dans « Mens » d'Alain Chamfort.

<sup>15</sup> Voir, par exemple, « Flowers in the Window » de Travis.

<sup>16</sup> Cf. « Highway to Hell » d'AC/DC (solo improvisé sur la structure harmonique du refrain après le deuxième refrain).

courant qu'on ne l'entende qu'avant les deux premiers refrains de la chanson<sup>17</sup>. Évidemment, aucun des procédés évoqués ci-dessus n'est exclusif : dans les faits, l'auditeur se trouvera le plus souvent en présence de plans formels combinant, par exemple, répétition du premier couplet, pont et solo<sup>18</sup> ou encore répétition du premier couplet et pré-refrain<sup>19</sup>, l'essentiel étant d'utiliser un vocabulaire approprié pour décrire chacune de ces sections. Ajoutons, pour finir, qu'il est relativement fréquent qu'un plan formel de ce type se termine par la reprise *ad libitum* du refrain tandis que le niveau général de l'enregistrement diminue : on parlera, dans ce cas, de coda « shuntée ».

### 1.2.2. *Forme AABA*

Si la forme couplet-refrain ne fournit pas d'indications aussi claires que la forme strophique sur le genre auquel la chanson analysée est susceptible d'appartenir, il en va tout autrement de la forme AABA. Popularisée par les auteurs et les compositeurs dont les noms sont associés à la Tin Pan Alley<sup>20</sup>, elle s'est perpétuée jusqu'à nos jours au travers des artistes et des courants assimilés à la frange des musiques populaires la moins marquée par les musiques noires américaines – cette tradition que l'on a pris l'habitude de nommer, dans le monde anglophone, la pop music. Le thème le plus marquant, c'est-à-dire le thème qu'un auditeur fredonnera spontanément si on lui demande de « chanter l'air » de la chanson est cette fois le thème A ; sur le plan du texte, il correspond à une strophe dont le contenu change ou évolue à chaque répétition (à l'exception des premiers ou des derniers vers, qui font généralement entendre le titre de la chanson). Le thème B reprend quant à lui globalement le même texte à chacune de ses interventions ; pour autant, il ne peut en aucune façon être confondu avec un refrain dans la mesure où sa mélodie, son caractère en font un thème moins marquant que le thème A – l'usage veut d'ailleurs que l'on se réfère aux thèmes A et B en qualifiant le premier de couplet et le second de pont.

Naturellement, il est rare qu'une chanson de forme AABA se contente d'enchaîner deux thèmes A, un thème B et un dernier thème A sur une durée moyenne de trois à quatre minutes : l'expression AABA désigne ici un noyau formel. Parmi les procédés utilisés pour développer ce noyau formel à l'échelle d'une chanson, on retiendra une nouvelle fois le solo (qui peut être écrit ou improvisé, qui est généralement exécuté sur la structure harmonique du thème A et qui intervient immédiatement après le troisième thème A chanté)<sup>21</sup> ainsi que le recours à un plan

<sup>17</sup> Comme dans « Lucy in the Sky with Diamonds » des Beatles (pré-refrain avant les premier et deuxième refrains, le troisième couplet étant directement enchaîné au troisième refrain).

<sup>18</sup> Voir, par exemple, « Circus » de Lenny Kravitz – Introduction • Couplet • Couplet • Refrain • Couplet • Refrain • Pont • Solo • 1/2 couplet (seconde période) • Refrain • Refrain *rallent.*

<sup>19</sup> Cf. « Wonderwall » d'Oasis – Introduction • Couplet • Couplet • Pré-refrain • Refrain • Couplet • Pré-refrain • Refrain • Refrain • Refrain' • Refrain'.

<sup>20</sup> Tin Pan Alley : surnom donné par le journaliste Monroe Rosenfeld (*New York Herald*) à la portion de la 28<sup>e</sup> rue ouest de Manhattan où se trouvaient les bureaux des principaux éditeurs de musique dont les chansons ont dominé le marché des musiques populaires américaines des années 1890 aux années 1930-1940.

<sup>21</sup> Voir, par exemple, la « Chanson des jours bénis » de Katerine (Introduction • A • A • B • A' • A'solo) ou « Don't Wait Too Long » de Madeleine Peyroux (Introduction • A • A • B • A • Asolo • A • B • A • Coda).

formel type que les anglophones nomment, littéralement, l'« aria *da capo* »<sup>22</sup> : AABABA<sup>23</sup>.

### 1.3. Forme medley

Le terme de *medley* désigne, en anglais, un pot-pourri. Dans son principe, la forme éponyme repose donc sur le collage, l'ensemble du plan formel résultant cette fois de l'association apparemment arbitraire de thèmes plus ou moins étrangers les uns aux autres. Le type de *medley* dont il est ici question a toutefois ceci de particulier que les thèmes et les sections entrant dans la composition du plan formel ne proviennent pas d'autres chansons : ils ont été, dès l'origine, conçus comme des unités formelles appelées à entrer dans l'élaboration d'un plan formel plus vaste, lequel a généralement été élaboré à mesure que le montage de l'enregistrement progressait.

Pour des raisons tenant à la nature même de cette catégorie formelle, il n'existe pas de plan formel type dans le cas de la forme *medley*. On en trouvera en revanche des exemples fameux dans le travail des Beach Boys (voir la chanson « Good Vibrations ») ou dans celui des Beatles (voir le *medley* de la face B d'*Abbey Road*, pages 8 à 16). En outre, bien que cette catégorie formelle soit la moins répandue des trois catégories évoquées dans ce chapitre, elle est, de loin, la plus connotée – confronté à cette dernière, il est en effet fort probable que le candidat se trouve en présence d'un enregistrement appartenant à ce courant du rock que l'on nomme le rock progressif et dont l'âge d'or s'étend de 1967 à 1977<sup>24</sup>.

## 2. Données transcriposables

Par données transcriposables, j'entends ici les données relatives au rythme, à l'harmonie et à la mélodie, c'est-à-dire à ces paramètres qui sont au cœur de l'analyse musicale telle qu'elle est aujourd'hui enseignée dans les conservatoires et dans les UFR ou les départements de musicologie français. Le candidat est fortement encouragé à relever certaines de ces données de manière à pouvoir illustrer son analyse en les reproduisant, le moment venu, sur le clavier d'un piano ; cela étant, il devra, là encore, s'imposer d'employer le mot juste pour décrire chacune d'entre elles.

### 2.1. Rythme

S'il est souhaitable, dans le cadre d'un commentaire d'enregistrement, d'employer un vocabulaire adapté au répertoire abordé, il est également nécessaire de savoir focaliser son écoute sur les points les plus pertinents au regard de l'analyse de ce même répertoire. Dans le domaine du rythme, par exemple, on évitera de trop insister sur le caractère syncopé d'une chanson populaire dans la mesure où ce trait est partagé par

<sup>22</sup> « Da capo aria ». Voir Sandy LOEWENTHAL, « The popular song analyzed », dans *Making Music : The Guide to Writing, Performing & Recording*, Ed. George Martin, New York, Quill, 1983, p. 50.

<sup>23</sup> Cf. « Yesterday » des Beatles (Introduction • A • A • B • A • B • A • Coda).

<sup>24</sup> Pour de plus amples informations sur le rock progressif, se reporter à Edward MACAN, *Rocking the Classics : English Progressive Rock and the Counterculture*, Oxford, Oxford University Press, 1997 ; Christophe PIRENNE, *Le Rock progressif anglais (1967-1977)*, Paris, Librairie Honoré Champion, collection « Musique-Musicologie », 2005.



l'ensemble des musiques populaires occidentales, quels que soient le genre, la période ou le courant auxquels elles sont rattachées. On maniera également avec précaution l'expression de section rythmique, généralement comprise comme synonyme de section basse-batterie, parfois même de section basse-batterie-percussions, mais qui désigne en réalité l'ensemble des instruments fournissant la base rythmique et harmonique d'un arrangement – autrement dit, la guitare basse ou la contrebasse, la batterie, les percussions, mais aussi les instruments à clavier, la guitare dite rythmique, etc. Ces questions concernant autant le rythme que les arrangements, j'y reviendrai dans la partie suivante.

En ce qui concerne les chiffrages de mesure, on notera par ailleurs que les musiques populaires sont, dans leur écrasante majorité, des musiques à quatre temps. Il n'est cependant pas impossible d'y rencontrer des chiffrages de mesure à trois temps (en particulier chez des artistes francophones s'inscrivant dans la tradition de la chanson française d'avant l'arrivée du rock 'n' roll en France<sup>25</sup> ou chez des artistes anglo-américains appartenant à des genres historiquement proches des musiques traditionnelles<sup>26</sup>) voire d'autres types de chiffrage beaucoup plus surprenants. Comme le fait remarquer Christophe Pirenne :

« L'une des particularités musicales qui se détache de l'analyse est le goût manifesté par les musiciens du rock progressif pour les métriques inhabituelles. Dès *Sgt. Pepper*, on voit se multiplier les compositions comportant des mètres asymétriques, c'est-à-dire groupant le plus souvent les temps par trois, par cinq ou par sept. Parmi quelques cas extrêmes, on peut citer une partie du refrain instrumental de "In the Death of Night" de UK en  $\frac{21}{16}$ , "Elephants" de National Health qui, selon Dave Steward est en  $\frac{25}{8}$  mais la palme de la sophistication revient sans doute à Rick Wakeman qui écrit une partie de l'introduction d'"Awaken" en  $\frac{27}{32}$ . »<sup>27</sup>

Ces « métriques inhabituelles » peuvent certes se traduire par les chiffrages de mesure extravagants mentionnés ci-dessus, mais elles prennent parfois aussi la forme d'alternances de chiffrage de mesure<sup>28</sup>, lesquelles alternances sont tout autant symptomatiques du goût des musiciens progressifs pour l'expérimentation rythmique. Enfin, et plus généralement, elles dénotent les ambitions affichées par les musiciens populaires à partir de la seconde moitié des années 1960, c'est-à-dire après que les musiques populaires anglo-américaines de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle ont commencé à se détacher de leur fonction sociale de musique de danse<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Voir, par exemple, « La Bohème » de Charles Aznavour.

<sup>26</sup> Cf. « Masters of War » de Bob Dylan.

<sup>27</sup> Christophe PIRENNE, *Le Rock progressif anglais (1967-1977)*, Paris, Librairie Honoré Champion, collection « Musique-Musicologie », 2005, p. 300.

<sup>28</sup> Par exemple, dans le premier couplet de « Good Morning, Good Morning » des Beatles, qui fait alterner en permanence mesures à trois, à quatre et à cinq temps ( $\frac{3}{4}$  |  $\frac{4}{4}$  |  $\frac{3}{4}$  |  $\frac{3}{4}$  |  $\frac{5}{4}$  |  $\frac{4}{4}$  |  $\frac{5}{4}$  |  $\frac{4}{4}$  |  $\frac{3}{4}$  |  $\frac{3}{4}$  |  $\frac{4}{4}$ ).

<sup>29</sup> Le musicologue américain Terence J. O'Grady situe très précisément ce tournant dans l'histoire des musiques populaires à l'enregistrement de *Rubber Soul* par les Beatles (1965). Voir Terence J. O'GRADY, « *Rubber Soul* and the social dance tradition », *Ethnomusicology* (Champaign, University of Illinois Press), XXIII, n° 1, 1979, p. 87-94.

## 2.2. Mélodie

Dans le fameux texte qu'il a consacré en 1941 aux musiques populaires de son temps, Adorno interprète l'ambitus d'« une octave et une note »<sup>30</sup> qui caractérise les mélodies de la quasi-totalité des chansons de la Tin Pan Alley comme l'un des nombreux signes de ce qu'il reconnaît comme « la caractéristique fondamentale des musiques populaires : la standardisation »<sup>31</sup>. Aussi juste soit-elle, cette observation ne concerne malheureusement qu'une infime partie du répertoire dont il est ici question. Pour appréhender les spécificités de ce répertoire sur le plan mélodique, on préférera donc s'appuyer sur les travaux du musicologue sud-africain Peter Van der Merwe, qui a identifié l'utilisation d'échelles défectives (principalement pentatoniques et hexatoniques) et, plus généralement, d'échelles modales (en particulier les modes de *do*, de *ré*, de *sol* et de *la*) comme l'une des principales caractéristiques des musiques populaires au sens large. Selon lui, l'origine de ces échelles est à rechercher dans les musiques traditionnelles anglo-celtes et africaines dont la rencontre, sur le sol américain, a donné naissance à ces fameuses musiques populaires « au sens de *popular music* »<sup>32</sup>.

C'est également de la rencontre entre la modalité africaine et le système tonal occidental que sont nées les *blue notes*, ces degrés mobiles dont on peut considérer qu'ils représentent aujourd'hui l'une des caractéristiques les plus marquées des musiques populaires sur le plan mélodique. De fait, il suffit de superposer le mode connu sous le nom de mode pentatonique du Delta au ton homonyme majeur (utilisé par les premiers bluesmen dans leurs accompagnements de guitare) pour comprendre le rôle qu'a joué cette rencontre dans l'apparition des *blue notes* des troisième et septième degrés (ex. 1).

Ces observations valent naturellement pour tous les aspects mélodiques de l'enregistrement, qu'il s'agisse de la ligne mélodique de la chanson à proprement parler ou de thèmes, voire de motifs instrumentaux comme les *riffs* (j'y reviendrai).

---

<sup>30</sup> « [...] one octave and one note ». Theodor W. ADORNO, « On popular music », dans *On Record : Rock, Pop, and the Written Word*, Ed. Simon Frith and Andrew Goodwin, London, Routledge, 1990, p. 302.

<sup>31</sup> « [...] the fundamental characteristic of popular music : standardization ». *Ibid.*, p. 302.

<sup>32</sup> Peter VAN DER MERWE, *Origins of the Popular Style : The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 21.

Mode pentatonique du Delta

The image displays three musical staves in G major (one sharp). The top staff, labeled 'Mode pentatonique du Delta', shows the notes G, B, D, F#, and A. The middle staff, labeled 'Gamme majeure', shows the full major scale: G, A, B, C, D, E, F#, G. The bottom staff, labeled 'Gamme du blues', shows the notes G, A, B, C, D, E, F, G, with the F and F# notes marked as 'Blue note'. Below the blues scale, two small musical examples show the F and F# notes individually, each with a 'b' symbol and a downward-pointing arrow indicating its lowered pitch.

Ex. 1 – Le mode pentatonique du Delta et l'apparition des *blue notes*

### 2.3. Harmonie

Dans le domaine de l'harmonie, on commencera par distinguer l'enchaînement de la grille, le premier terme désignant un groupe d'accords au sein d'une structure harmonique plus vaste tandis que le second renvoie à l'ensemble de la structure harmonique d'un thème (on parlera, par exemple, de la grille du refrain, de la grille du couplet, etc.). En ce qui concerne les enchaînements harmoniques, la coutume veut que l'on s'y réfère non pas en termes d'accords ou de notes mais de degrés (enchaînement II V I, enchaînement I IV V IV, etc.). Il en est un, toutefois, qui fait exception à la règle : l'enchaînement I VI IV V (ou I VI II V), qui constitue la base de l'accompagnement harmonique de nombreuses chansons dans une grande variété de genres où il est connu sous le nom d'« anatole »<sup>33</sup>.

En ce qui concerne les grilles harmoniques les plus courantes, il est fréquent qu'elles soient associées, en anglais, à des noms ou à des expressions comme *passamezzo antico*<sup>34</sup>, Gregory Walker, *quadran*, *quadrant*, *quadro pavan* ou *passamezzo moderno*<sup>35</sup>. En français, la seule grille que l'on ait l'habitude de désigner de la sorte (c'est-à-dire sans se référer directement à la succession de degrés harmoniques qui la constituent) est la grille du blues : I I I I / IV IV I I / V V I I (trois périodes de quatre mesures chacune, un accord par mesure)<sup>36</sup>. Comme l'a fait remarquer le guitariste et producteur Sandy Loewenthal, « [...] des milliers de chansons ont été écrites sur cette structure basique : “Long Tall Sally”, “Blue Suede Shoes”, “Rock Around the Clock” et la plupart des chansons de Chuck Berry, pour n'en citer que

<sup>33</sup> Voir, par exemple, « La Mer » de Charles Trenet, « Tous les garçons et les filles » de Françoise Hardy ou « Stand by Me » de Ben E. King.

<sup>34</sup> I ♭ VII I V / I ♭ VII I-V I.

<sup>35</sup> I IV I V / I IV I-V I.

<sup>36</sup> Cette structure basique peut connaître de nombreuses variantes, par exemple I I IV I / IV IV I I / V IV I V ou encore I I IV I / IV IV I I / V IV I I.

quelques-unes». <sup>37</sup> On pourrait compléter cette courte liste en y ajoutant d'autres exemples issus non pas du rock 'n' roll des années 1950 mais de la soul music <sup>38</sup>, du heavy metal <sup>39</sup> ou même du punk <sup>40</sup>.

Dans la plupart des genres évoqués ci-dessus, et dans bien d'autres encore (rhythm and blues, rock, etc.), l'influence du blues transparait en outre dans la présence d'harmonies non fonctionnelles de septième de dominante sur des degrés comme le premier <sup>41</sup>, le deuxième ou le quatrième degrés de la gamme <sup>42</sup>, ainsi que dans l'utilisation d'un accord connu par de nombreux guitaristes sous le nom d'« accord Purple Haze » <sup>43</sup> (ex. 2). Généralement placé sur le premier degré, il synthétise l'esthétique modale du blues en combinant une septième mineure (c'est-à-dire le septième degré abaissé de la gamme), une tierce majeure et une dixième mineure (qui reproduisent, pour leur part, l'hésitation entre tierce majeure et tierce mineure caractéristique de la *blue note* du troisième degré). Il emprunte son nom à la chanson éponyme de Jimi Hendrix, qui fut l'un des tout premiers musiciens de rock à le populariser, mais il est aussi possible de le rencontrer chez des musiciens populaires moins ouvertement marqués par l'esthétique des musiques noires américaines <sup>44</sup>.



Ex. 2 – L'accord « Purple Haze »

Pour finir, on notera que l'esthétique harmonique du blues est aussi à l'origine de ce qu'Alf Björnberg appelle l'« harmonie éolienne » dans les musiques populaires <sup>45</sup>, tandis que les harmonies enrichies de la soul music, du funk et de nombreuses autres

<sup>37</sup> « [...] thousands of songs have been written using this basic structure : “Long Tall Sally”, “Blue Suede Shoes”, “Rock Around the Clock” and most of Chuck Berry’s songs are just a few. » Sandy LOEWENTHAL, « The popular song analyzed », dans *Making Music : The Guide to Writing, Performing & Recording*, Ed. George Martin, New York, Quill, 1983, p. 52.

<sup>38</sup> « What’d I Say » de Ray Charles, par exemple.

<sup>39</sup> Tel « The Lemon Song » de Led Zeppelin.

<sup>40</sup> Comme « Should I Stay or Should I Go ? » des Clash.

<sup>41</sup> Dans « You Can’t Do That » des Beatles, par exemple.

<sup>42</sup> Voir, par exemple, le début des couplets de « Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band » des Beatles (I II<sup>7</sup> IV<sup>7</sup> I).

<sup>43</sup> « “Purple Haze” chord ». Dave HEADLAM, « Appropriations of blues and gospel in popular music », dans *The Cambridge Companion of Blues and Gospel Music*, Ed. Allan F. Moore, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 169.

<sup>44</sup> Comme dans « Michelle » des Beatles (« accord “Purple Haze” » sur le quatrième degré dans les refrains).

<sup>45</sup> « Aeolian harmony ». L’auteur utilise cette expression pour désigner des grilles construites autour d’accords dont les notes fondamentales correspondent aux différents degrés du mode de la et, plus particulièrement, aux cinq de ces degrés qui correspondent au mode pentatonique du Delta (I, ♭III, IV, V, ♭VII). Voir ALF BJÖRNBERG, « On Aeolian harmony in contemporary popular music », dans *Critical Essays in Popular Musicology*, Ed. Allan F. Moore, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 275-282.

formes de musique de danse noires américaines proviennent directement des septièmes et des neuvièmes d'espèce du jazz que de nombreux musiciens noirs américains ont pratiqué pendant leurs années de formation.

### 3. Arrangements, interprétation

Dans son sens littéral, le terme d'arrangement désigne l'adaptation d'une œuvre musicale pour un effectif autre que celui pour lequel elle a été originellement conçue. Dans les musiques populaires, le terme est cependant d'une acception plus large puisqu'il fait autant référence à l'habillage instrumental et vocal d'une version originale qu'à celui d'une reprise. Pour le candidat disposant d'une solide formation classique, la principale difficulté résidera en fait dans la capacité à reconnaître les instruments (ou certains des instruments) entrant dans la composition de cet habillage<sup>46</sup>.

#### 3.1. Section rythmique

Dans le traité qu'il a écrit à l'intention des arrangeurs de rock, de jazz et de pop music, le musicien britannique Daryl Runswick décrit la section rythmique comme « [...] l'accompagnement de base de tout arrangement. Il est tout à fait possible de faire toute une chanson avec une section rythmique et un instrument soliste ou une voix »<sup>47</sup>. Le nerf de cette section rythmique est le couple basse-batterie. En ce qui concerne la basse, on commencera par s'interroger sur la nature de l'instrument : s'agit-il d'une basse électrique (instrument inventé par le luthier Leo Fender en 1951) ou d'une contrebasse (cas de figure des plus courant jusqu'à la fin des années 1950) ? En outre, cette basse joue-t-elle une formule typée comme une *walking bass*<sup>48</sup>, une formule de *boogie*<sup>49</sup> ou une pompe<sup>50</sup> ? Se contente-t-elle au contraire de suivre la grille en jouant les notes de basse des différentes harmonies à la croche comme le font de nombreux bassistes de rock depuis l'explosion du punk au Royaume-Uni, dans la seconde moitié des années 1970<sup>51</sup> ? En ce qui concerne la batterie, on distinguera de nouveau plusieurs cas de figure selon que la partie est jouée par un batteur, qu'elle a été programmée sur une boîte à rythmes ou qu'elle résulte du montage d'échantillons sonores. Jusqu'à la démocratisation de l'échantillonnage numérique, au tournant des années 1980-1990, le premier de ces trois cas de figure était évidemment la norme dans les musiques populaires. L'utilisation d'une boîte à rythmes sur un enregistrement a quant à elle été

<sup>46</sup> Pour une introduction à l'instrumentarium des musiques populaires, voir Paul TRYNKA (Ed.), *Rock Hardware : 40 Years of Rock Instrumentation*, London, Balafon, 1996.

<sup>47</sup> « [...] the basic accompanying unit of any arrangement. You could do a whole song just with the rhythm section and a lead instrument/vocal ». Daryl RUNSWICK, *Rock, Jazz & Pop Arranging : All the facts and the know-how*, London, Faber & Faber, 1992, p. 29.

<sup>48</sup> Ligne de basse chantante, débit rythmique régulier (une note sur chaque temps). Voir, par exemple, « Sailor & Widow » de Keren Ann.

<sup>49</sup> Débit rythmique régulier (huit notes par mesure), cellules de deux ou quatre temps transposées sur les différents degrés de la grille. Cf. « I Saw Her Standing There » des Beatles ou « Ça (c'est vraiment toi) » du groupe français Téléphone.

<sup>50</sup> Alternance de la note fondamentale et de la quinte des harmonies sur les temps forts d'une mesure à quatre temps, comme dans « Freedom Song » des La's.

<sup>51</sup> Cf. « Next to You » de Police ou « Where the Streets Have No Name » de U2.

inaugurée par le titre « Somebody's Watching You » (Little Sister) en 1971 ; néanmoins, ce type de sonorité évoque aujourd'hui surtout les groupes britanniques assimilés à la scène electro-pop des années 1980 (Depeche Mode, Yazoo, The Human League, etc.)<sup>52</sup> ou, plus près de nous, certaines musiques électroniques de danse comme la techno. L'utilisation d'échantillons est malheureusement beaucoup plus difficile à identifier dans la mesure où les échantillons en question proviennent généralement d'enregistrements sur lesquels la partie de batterie a été exécutée par un véritable instrumentiste. Cette pratique trouve son origine dans les techniques de manipulation de disques mises au point par les DJs Kool Herc et Grandmaster Flash au milieu des années 1970<sup>53</sup> ; bien qu'elle se soit aujourd'hui étendue à l'ensemble des musiques populaires, elle a longtemps été associée au hip-hop américain et à son pendant britannique : le trip-hop (Portishead, Massive Attack, Tricky, Morcheeba, Archive, etc.). Naturellement, dans la majorité des cas, les parties de batterie obtenues par l'un ou l'autre de ces procédés auront en commun d'être caractérisées par la présence d'un *backbeat*, c'est-à-dire par l'accentuation des temps faibles d'une mesure à quatre temps par la caisse claire – qu'il s'agisse d'une caisse claire acoustique, d'un son de synthèse ou d'un échantillon.

En ce qui concerne les instruments chargés de compléter les harmonies suggérées par la ligne de basse, on distinguera schématiquement les instruments à clavier et les guitares. Les premiers comprennent les pianos acoustiques, les pianos électriques (Fender-Rhodes<sup>54</sup>, Wurlitzer<sup>55</sup>, Pianet<sup>56</sup>, etc.), les orgues électriques ou électroniques (dont l'incontournable modèle B3 de la marque Hammond)<sup>57</sup>, les clavecins électriques (dont le plus fameux modèle, le Clavinet d'Hohner, peut être entendu sur « Superstition » de Stevie Wonder) et le Mellotron<sup>58</sup>. Bien qu'un synthétiseur ne soit pas nécessairement muni d'un clavier, la coutume veut qu'il soit aussi assimilé à cette famille instrumentale, en particulier quand il a été utilisé pour jouer des nappes, c'est-à-dire des accords tenus<sup>59</sup>. Les guitares pouvant être amenées à jouer un rôle au sein de la section rythmique se divisent pour leur part en deux catégories : les guitares acoustiques et les guitares électriques. Parmi les formules de jeu les plus couramment associées aux premières, on peut mentionner la gratte (*rasgueado*) et le *picking*<sup>60</sup> ; les formules

<sup>52</sup> Voir, par exemple, la compilation *The Singles 81>85* de Depeche Mode.

<sup>53</sup> Pour de plus amples informations sur les techniques en question et sur la façon dont elles ont influencé l'échantillonnage tel qu'il est aujourd'hui pratiqué dans les studios d'enregistrement du monde entier, se reporter à Bill BREWSTER and Frank BROUGHTON, *Last Night a DJ Saved My Life : The history of the disc-jockey*, London, Headline, 1999, p. 226-236, 266-267, 277.

<sup>54</sup> Cf. « All I Do » de Stevie Wonder.

<sup>55</sup> Dans « What'd I Say » de Ray Charles.

<sup>56</sup> Voir, par exemple, « The Night Before » des Beatles.

<sup>57</sup> Dans « The Only One I Know » des Charlatans ou « Like a Rolling Stone » de Bob Dylan.

<sup>58</sup> Ancêtre de l'échantillonneur moderne, le Mellotron permettait de contrôler des enregistrements d'instruments stockés sur des boucles de bande magnétique par l'intermédiaire d'un clavier. Voir, par exemple, les sons de flûtes sur « Strawberry Fields Forever » des Beatles ou « Stairway to Heaven » de Led Zeppelin.

<sup>59</sup> Voir, par exemple, « Le Môme éternel » de Jean-Louis Murat ou « West End Girls » des Pet Shop Boys.

<sup>60</sup> Technique de jeu basée sur le pincement des cordes – le pouce joue généralement les basses tandis que l'index et le majeur conduisent une partie à caractère mélodique. Voir, par exemple, « Le Ballade du mois de juin » de Home ou « Back to the Old House » des Smiths.



mémorisables et relativement brèves (deux ou quatre mesures) dont la répétition ou le retour cyclique pour structurer une chanson était déjà caractéristique de musiques comme le blues ou le jazz bien avant l'apparition du rock 'n' roll<sup>65</sup>.

Selon Julian Lloyd Weber, l'utilisation de sections de cordes dans les musiques populaires remonte quant à elle aux « [...] sons luxuriants de cordes hollywoodiennes présents sur certains des premiers enregistrements de Frank Sinatra »<sup>66</sup>. Leur association avec le son de la soul music est malgré tout relativement ancienne également puisqu'elle date de Sam Cooke, des Drifters et des productions Motown. Le candidat rompu à l'analyse de la musique savante dispose bien sûr des connaissances nécessaires pour aborder la question de l'écriture pour cordes ou celle des techniques de jeu propres au violon, à l'alto, au violoncelle et à la contrebasse, aussi je me contenterai de préciser qu'il conviendra, là encore, de parler d'une nappe (ou d'un tapis) de cordes quand ces dernières jouent des accords tenus<sup>67</sup>.

### 3.3. Voix

Il est difficile d'aborder la question de l'interprétation vocale dans les musiques populaires sans prendre en compte le fait que le microphone est, pour les chanteurs appartenant à cette tradition, bien plus qu'un simple moyen d'amplifier la voix. Comme l'a fait remarquer Michael Chanan :

« Les chanteurs ont appris à traiter le micro comme un instrument à part entière [...] Ce faisant, ils ont inventé toute une gamme de techniques, de façons de chanter et d'effets vocaux basés sur le simple principe que le fait de chanter près du micro fait ressortir le son, suggérant ainsi, comme l'a écrit un auteur à propos de Bing Crosby, "une relation intime, personnelle avec les fans". »<sup>68</sup>

La référence à Bing Crosby n'est évidemment pas fortuite dans la mesure où cet artiste est aujourd'hui considéré comme le père des *crooners*, c'est-à-dire de ces artistes qui avaient l'habitude d'interpréter leurs chansons en les « chantonnant » ou en les « fredonnant » – sens du verbe anglais *to croon*. Sans nécessairement établir une filiation de fait avec les principaux représentants de ce courant (Bing Crosby, mais encore Al Bowlly, Nat King Cole, Frank Sinatra, etc.), on pensera donc, le cas échéant, à indiquer que la voix a été prise en proximité ou que le chanteur chante près du micro tout en soulignant son probable désir de créer l'illusion d'une certaine proximité avec

<sup>65</sup> Voir, par exemple, « Respect » de Otis Redding ou « Hold On, I'm Coming » de Sam and Dave.

<sup>66</sup> « [...] the lush Hollywood string sounds used on certain early Frank Sinatra records ». Julian LLOYD WEBER, « Strings », dans *Making Music : The Guide to Writing, Performing & Recording*, Ed. George Martin, New York, Quill, 1983, p. 190.

<sup>67</sup> Voir, par exemple, « Let's Go Out Tonight » de Craig Armstrong.

<sup>68</sup> « Vocalists discovered how to treat microphone an instrument in its own right [...] They invented in the process a whole range of new vocal effects and techniques, even new kinds of singing ; all based on the simple principle that close microphone placement brings the sound forward, suggesting, as one writer says of Bing Crosby's crooning, "an intimate, personal relationship with fans" ». Michael CHANAN, *Repeated Takes : A Short History of Recording and its Effects on Music*, New York, Verso, 1995, p. 128.



l'auditeur<sup>69</sup>. On prêtera par ailleurs attention aux questions de registre vocal, la voix de fausset étant, depuis sa popularisation par le chanteur de gospel Claude Jeter dans les années 1940, la marque de très nombreux chanteurs de funk ou de soul music<sup>70</sup> – et même, depuis le tournant des années 1960-1970, de certains chanteurs de heavy metal<sup>71</sup>. Dans le même ordre d'idées, on pensera à relever le recours à des effets dramatiques comme le cri ou les pleurs, ces derniers étant eux aussi caractéristiques des chanteurs noirs américains influencés par la soul music et, à travers elle, par le gospel<sup>72</sup>.

Dans le domaine des arrangements vocaux, on commencera par distinguer la voix *lead*, c'est-à-dire la partie interprétée par le chanteur soliste, et les voix de *backing*, chargées d'accompagner cette dernière. Parmi les formules d'accompagnement les plus répandues, on distinguera ensuite l'harmonisation de la voix *lead* par une ou plusieurs voix de *backing* et le *call and response* (qui consiste à alterner la voix *lead* et les voix de *backing* dans un jeu de question-réponse)<sup>73</sup>. Dans certains cas, cependant, aucune partie *lead* ne semblera émerger des différentes voix : il y aura alors de fortes chances pour que l'auditeur soit confronté à une formule d'arrangement comme la formule dite de la double voix *lead* (deux voix dont les parties respectives sont d'égale importance sur le plan thématique)<sup>74</sup> ou à une écriture homophonique pour chœur à quatre voix caractéristique de ces groupes de folk et de folk-rock qui ont émergé dans les années 1960-1970, dix à vingt ans après le succès des Weavers sur le marché américain<sup>75</sup>.

### 3.4. Instruments solistes

Dans un arrangement, sont qualifiés de solistes les instruments chargés d'interpréter les parties mélodiques (ou à caractère mélodique) comme les *riffs* ainsi que les solos. Trompette<sup>76</sup>, sitar<sup>77</sup>, violon<sup>78</sup>, harmonica<sup>79</sup>, saxophone<sup>80</sup>, synthétiseur<sup>81</sup> : la liste des instruments susceptibles de tenir ce rôle est naturellement sans fin, mais s'il en est un qui symbolise, depuis plus d'un demi-siècle, la fonction d'instrumentiste soliste dans les musiques populaires, c'est bien la guitare électrique. Cet instrument a même donné naissance à une authentique tradition de virtuoses populaires, les *guitar heroes*, dont on peut situer les origines au succès de guitaristes comme Eric Clapton ou Jimi

<sup>69</sup> Parmi les productions françaises récentes, le premier album de Benjamin Biolay (*Rose Kennedy*) et le deuxième album de Keren Ann (*La Disparition*) sont parfaitement représentatifs de cette tendance.

<sup>70</sup> Tels Maurice White et Philip Bailey (Earth, Wind & Fire), Al Green ou George Duke.

<sup>71</sup> Robert Plant (Led Zeppelin) ou Ian Gillan (Deep Purple), par exemple.

<sup>72</sup> Voir, par exemple, « If I Was Your Girlfriend » de Prince.

<sup>73</sup> Cette technique, déjà présente dans les *work songs* et le gospel (le pasteur lance un appel et l'auditoire répond en chœur) se retrouve, sous différentes formes, dans l'ensemble des musiques sacrées et profanes noires américaines (dans le blues, par exemple, il est fréquent qu'au sein de chaque période de quatre mesures, le chanteur lance un appel sur les deux premières mesures et réponde avec son instrument sur les deux mesures suivantes).

<sup>74</sup> Comme dans « Bye Bye Love » des Everly Brothers ou « Love Me Do » des Beatles.

<sup>75</sup> Voir, par exemple, « California Dreamin' » des Mamas and Papas ou « Turn ! Turn ! Turn ! (To Everything There Is a Season) » des Byrds.

<sup>76</sup> Cf. « Singing Softly to Me » des Kings of Convenience.

<sup>77</sup> Voir, par exemple, « Norwegian Wood (This Bird Has Flown) » des Beatles.

<sup>78</sup> Dans « Sunday Bloody Sunday » de U2, par exemple.

<sup>79</sup> Cf. « Isn't She Lovely » de Stevie Wonder.

<sup>80</sup> Comme dans « Playground Love » du groupe Air.

<sup>81</sup> Voir, par exemple, « Somebody Else's Guy » de Jocelyn Brown.

Hendrix, au milieu des années 1960, et qui se sont principalement illustrés depuis au travers de genres comme le rock, le heavy rock et le heavy metal.

La place occupée par l'instrument soliste au sein de l'arrangement peut donc fournir de précieuses indications sur le genre auquel la chanson étudiée appartient. On notera par exemple que l'absence de guitare rythmique et, plus particulièrement, la formule dite du *power trio* (guitare soliste, guitare basse, batterie) est caractéristique des formations de heavy rock et de heavy metal de la fin des années 1960 et du début des années 1970<sup>82</sup>. Un accompagnement instrumental essentiellement basé sur des *riffs* de guitare indiquera quant à lui l'influence des musiques noires américaines sur les genres mentionnés ci-dessus mais aussi sur le rock (ex. 4), tandis que la longueur et la récurrence des épisodes instrumentaux dominés par la guitare soliste s'avèrera symptomatique du statut de *guitar hero* dont jouit le musicien mis en vedette à ces différentes occasions<sup>83</sup>.

En ce qui concerne les solos, on distinguera, comme cela a été suggéré précédemment, les solos écrits et les solos improvisés (les premiers pouvant être considérés comme la marque des musiciens s'inscrivant dans la tradition de la pop music et les seconds comme l'apanage des artistes influencés par les musiques noires américaines). Les solos du second type étant destinés à permettre au soliste de mettre ses qualités techniques en valeur, on prêtera en outre une attention toute particulière à son jeu. Les effets traditionnels de la guitare blues (*bending*<sup>84</sup>, *slide*<sup>85</sup>, *bottleneck*<sup>86</sup>, etc.) évoqueront ainsi les *guitar heroes* des années 1960-1970 ; à l'inverse, le recours au *tapping* situera nécessairement l'enregistrement après la fin des années 1970. Popularisée en 1978 par le titre « Eruption » (un solo d'une minute et quarante-trois secondes figurant sur le premier album du groupe américain Van Halen), cette technique a, selon le musicologue Robert Walser, ni plus ni moins « [...] transformé la guitare rock [et] redéfini l'idée de virtuosité à la guitare électrique. »<sup>87</sup>

« Tout en frappant les cordes sur les frettes avec sa main droite, [Edward] Van Halen les frappe et les relâche avec sa main gauche tout en s'appuyant sur l'augmentation du gain de son amplificateur pour entretenir un flot ininterrompu de notes. Certains guitaristes avaient déjà utilisé cette technique, mais personne n'avait jamais rien fait de comparable. »<sup>88</sup>

<sup>82</sup> Tels The Jimi Hendrix Experience, Cream, The Jeff Beck Group, Led Zeppelin, Deep Purple ou encore Black Sabbath.

<sup>83</sup> Cf. l'analyse du plan formel de « Purple Haze » (The Jimi Hendrix Experience) dans Olivier JULIEN, « "Purple Haze", Jimi Hendrix et le Kronos Quartet : du populaire au savant ? », *Analyse Musicale* (Paris, ADAM), n° 53, septembre 2006, p. 67-74.

<sup>84</sup> Tiré.

<sup>85</sup> *Glissando*.

<sup>86</sup> Tube de métal, de verre ou de plastique que les guitaristes placent sur un doigt de leur main gauche pour produire des effets de *slide*.

<sup>87</sup> « [...] transformed rock guitar [and] redefined virtuosity on the electric guitar ». Robert WALSER, « Eruptions : heavy metal appropriations of classical virtuosity », *Popular Music* (Cambridge, Cambridge University Press), vol. 11, n. 3, 1992, p. 271.

<sup>88</sup> « Reaching over to strike against the frets with his right hand, Van Halen hammers and pulls with his left, relying on the enhanced gain of his amplifier to sustain a stream of notes. Although a few other guitarists had used tapping to a limited extent, nothing like this had ever been heard before ». *Ibid.*, p. 272-276.



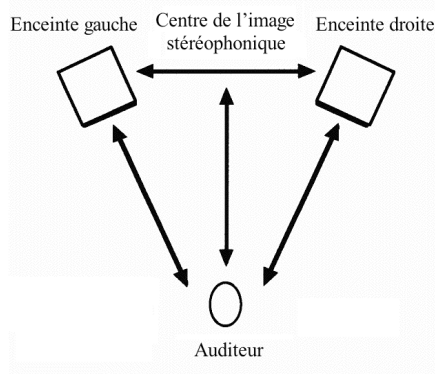


Fig. 1 – Position idéale de l'auditeur par rapport aux enceintes d'un système de diffusion stéréophonique

#### 4.1. Format de mixage, panoramisation

Introduite à la fin des années 1950 et adoptée par l'industrie du disque classique dès cette période, la gravure stéréophonique de disques vinyles ne s'est définitivement imposée dans les musiques populaires qu'à la fin de la décennie suivante, les maisons de disques et les labels spécialisés dans ces musiques ayant pris l'habitude, pendant près de dix ans, de proposer une version monophonique et une version stéréophonique de la plupart de leurs productions. Cela étant, lorsque ces mêmes compagnies ont réédité leurs catalogues en disques audionumériques, à partir du milieu des années 1980, elles n'ont, dans l'ensemble, retenu que le second de ces deux formats.

En conséquence, il y a de fortes chances pour qu'un mixage monophonique suffise à indiquer que l'enregistrement (ou « l'œuvre elle-même », comme je le précisais dans l'introduction de ce chapitre) date des années 1950 au plus tard. Dans le cas d'un mixage stéréophonique, on s'intéressera en revanche à la panoramisation de la batterie, c'est-à-dire à son positionnement dans l'image stéréophonique. Depuis le début des années 1970, la coutume veut en effet que les différents éléments de cet instrument (grosse caisse, caisse claire, cymbales, toms) soient répartis entre l'enceinte gauche et l'enceinte droite de manière à recréer l'image acoustique que percevrait un auditeur s'il se trouvait face à lui (grosse caisse et caisse claire au centre, cymbale charleston à droite, tom basse à gauche, tom medium légèrement décalé sur la gauche, tom aigu légèrement décalé sur la droite, etc.). L'époque à laquelle cette pratique a commencé à se généraliser correspond à l'arrivée des formats d'enregistrement seize puis vingt-quatre pistes dans les studios britanniques et américains ; sans trop entrer dans des considérations technologiques qui dépasseraient le cadre du présent chapitre, on retiendra à ce sujet que la panoramisation de l'ensemble des éléments de la batterie en un point précis de l'image stéréophonique indique en réalité leur prémixage sur une piste et, par la même occasion, un enregistrement sur une bande *master* quatre ou huit pistes – c'est-à-dire sur l'un des deux formats professionnels associés aux années 1960<sup>90</sup>.

<sup>90</sup> Cf. « Let's Spend the Night Together » des Rolling Stones (batterie à droite) ou « Got to Get You Into My Life » des Beatles (batterie à gauche). Pour de plus amples informations sur le lien entre format

Dans un registre plus anecdotique, on pensera à signaler d'éventuels effets de panoramisation dynamique, le déplacement d'un son d'une extrémité à l'autre de l'image stéréophonique étant souvent caractéristique de la volonté des musiciens associés au rock dit psychédélique de recréer les sensations acoustiques liées à la consommation de drogues hallucinogènes comme le LSD, la mescaline, la psilocybine ou, dans une moindre mesure, le cannabis<sup>91</sup>. On accordera enfin de l'importance à la panoramisation de chaque élément entrant dans la composition de l'arrangement et, plus particulièrement, à ceux de ces éléments qui sont positionnés au centre : l'attention d'un auditeur ayant naturellement tendance à se focaliser sur cette zone de l'image stéréophonique, un tel choix traduit inévitablement la volonté de mettre les éléments en question en valeur (cas des plus courants avec les voix *lead* ou, dans des genres comme le rock progressif ou le heavy metal, avec les instruments solistes).

#### 4.2. Mixage

Tel qu'il est pratiqué dans les studios d'enregistrement du monde entier depuis la fin des années 1950, le mixage consiste à mélanger les différentes pistes d'un enregistrement en vue de leur réduction sur une piste (mixage monophonique) ou sur deux pistes (mixage stéréophonique). Ce terme englobe donc en réalité l'ensemble des aspects qui ont trait à la mise en forme de l'enregistrement, qu'il s'agisse de la panoramisation des voix et des instruments, de leur traitement sonore ou du réglage de leurs niveaux relatifs. Pour des raisons de clarté, il ne sera toutefois ici question que des expressions où le terme de mixage est employé pour qualifier le niveau d'une voix ou d'un instrument au sein de l'arrangement. La plus répandue de ces expressions concerne le mixage « en avant » ou « en retrait » de telle ou telle section ou de telle ou telle partie. On dira ainsi de la section rythmique de « We Can Funk » (Prince) qu'elle est mixée en avant, ce qui constituera un indice quant à la vocation de musique de danse de cet enregistrement, ou encore de la voix de Tricky qu'elle est mixée en retrait sur l'ensemble de l'album *Maxinquaye*.

Dans le même ordre d'idées, on distinguera deux écoles de mixage : celle du mixage « à la française » et celle du mixage « à l'anglaise ». La première de ces deux formules fait référence à l'habitude qu'ont les francophones de mettre la voix en avant, un tel choix pouvant s'expliquer par la volonté de privilégier l'intelligibilité du texte du fait de l'importance toute particulière qu'ils accordent à ce dernier. La seconde est quant à elle souvent comprise comme synonyme de mixage de la voix en retrait, mais elle désigne en réalité la volonté de traiter cette voix comme un instrument, c'est-à-dire en privilégiant son timbre et sa mélodie au détriment (si nécessaire) de l'intelligibilité des paroles. Les musiques populaires britanniques regorgent d'exemples de chansons mixées de la sorte, mais peu de groupes ont poussé cette esthétique aussi loin que la formation anglo-irlandaise My Bloody Valentine<sup>92</sup>.

---

d'enregistrement et format de mixage de la batterie, se reporter à Olivier JULIEN, « Le son Beatles et la technologie multipiste », *Les Cahiers de l'OMF* (Paris, Université Paris-Sorbonne), n° 4, 1999, p. 43-45.

<sup>91</sup> Voir, par exemple, « Crosstown Traffic » de Jimi Hendrix ou « Ogden's Nut Gone Flake » des Small Faces.

<sup>92</sup> Voir, par exemple, l'album *Loveless*.

### 4.3. Traitement sonore

Manifestation la plus apparente du conditionnement des musiques populaires par la technologie, le traitement sonore est une question centrale dans l'analyse musicologique de ce répertoire. Prenons, une nouvelle fois, l'exemple du heavy metal : un arrangement pour *power trio*, un accompagnement essentiellement basé sur des *riffs* et la mise en valeur de la guitare soliste au travers de la multiplication des épisodes instrumentaux indiqueront, comme cela a déjà été évoqué, la possible appartenance de l'enregistrement à ce genre ; la présence de solos improvisés, des lignes mélodiques empreintes de pentatonisme et des grilles marquées par l'harmonie éolienne chère à Alf Björnberg seront quant à elles révélatrices de l'influence des musiques noires américaines, ce qui sera tout à fait compatible avec la précédente observation. Toutefois, l'ensemble de ces éléments ne permettra de valider l'hypothèse du heavy metal qu'à la condition d'être complété par une autre caractéristique d'ordre technologique : le traitement du son de la guitare soliste par un effet de saturation<sup>93</sup>.

Si l'association d'un certain effet à un certain type d'instrument peut apparaître comme la condition *sine qua non* de l'appartenance à un genre, on comprend bien le risque qu'il y aurait à faire ici l'impasse sur le traitement sonore. Malheureusement, cette question est si complexe, elle fait appel à tant de connaissances annexes qu'un chapitre entier ne suffirait pas à la traiter convenablement<sup>94</sup>. C'est pourquoi je me contenterai d'évoquer les angles sous lesquels il est possible de l'aborder dans le cadre d'un commentaire d'enregistrement tout en me limitant à une composante particulière de l'arrangement : la voix *lead*. Dans certains cas, le traitement de cette voix pourra trouver sa justification dans des options esthétiques renvoyant à un genre ou à un courant. Considérons, par exemple, le doublage, qui consiste à superposer deux enregistrements d'une seule et même partie interprétés par le même chanteur. L'effet ainsi obtenu a la réputation de produire « un son plus riche »<sup>95</sup> que le son d'origine ; autrement dit, il contribue à faire ressortir la partie à laquelle il est appliqué, à la mettre en valeur au sein de l'arrangement, ce qui explique pourquoi il est particulièrement répandu dans les genres accordant une grande importance à la mélodie (typiquement, les genres associés à la pop music)<sup>96</sup>. Dans d'autres cas, il sera plus judicieux d'aborder le traitement de cette même voix *lead* en le mettant en perspective avec le texte ou le sujet de la chanson. Ici, on songera par exemple à cette forme particulière du filtrage que l'on

<sup>93</sup> Dans les musiques populaires, on distingue schématiquement les guitares électriques jouant en son saturé et les guitares électriques jouant en son clair (non saturé). Dans le premier cas de figure, l'effet peut être de deux types : distorsion (effet tranchant, produit par une pédale de distorsion ou une pédale de fuzz) ou *overdrive* (effet plus chaud, obtenu par la saturation d'un amplificateur à lampes).

<sup>94</sup> Pour une présentation sommaire des effets les plus répandus dans les musiques populaires depuis les années 1950, se reporter à George MARTIN (Ed.), *Making Music : The Guide to Writing, Performing & Recording*, New York, Quill, 1983, p. 333-340 et Daryl RUNSWICK, *Rock, Jazz & Pop Arranging : All the facts and the know-how*, London, Faber & Faber, 1992, p. 208-215.

<sup>95</sup> « [...] a fuller sound ». Geoff EMERICK, « Recording Techniques », dans *Making Music : The Guide to Writing, Performing & Recording*, Ed. George Martin, New York, Quill, 1983, p. 261.

<sup>96</sup> Voir, par exemple, « The Kiss » de Judee Sill (la voix a été traitée par un doublage multiple, ce qui signifie qu'elle a été réenregistrée à plusieurs reprises).

nomme l'égalisation téléphone<sup>97</sup> et que l'on peut notamment reconnaître sur la voix de Jim O'Rourke dans la première strophe de la chanson « Eureka », dont le texte commence par la phrase « Allo, allo, est-ce que tu m'entends ? »<sup>98</sup> – d'un point de vue plus général, ce type de traitement pourra aussi faire référence à la bande passante limitée d'appareils audio bon marché ou particulièrement anciens.<sup>99</sup> Dans d'autres cas, enfin, la nature même du traitement subi par la voix *lead* devra être interprétée comme le reflet d'un contexte technologique particulier. Le type d'écho connu, dans le monde anglophone, sous le nom de *slap echo*<sup>100</sup>, illustre parfaitement ce point : défini par une seule répétition du signal et par un temps d'écho de l'ordre de 50 à 100 ms environ, il doit en réalité ses principales caractéristiques acoustiques à son mode de production, c'est-à-dire au système d'écho à bande mis au point par le producteur indépendant Sam Phillips afin de compenser l'absence de chambre d'écho dans son propre studio. Sam Phillips ayant produit la plupart des artistes qui se sont illustrés, au milieu des années 1950, dans le rockabilly, le *slap echo* est, de fait, l'une des principales caractéristiques de ce style de rock 'n' roll sur le plan du son<sup>101</sup>.

À l'instar des autres aspects technologiques évoqués dans ces lignes, le traitement sonore est donc susceptible d'ouvrir des perspectives tout à fait intéressantes dans l'analyse des musiques populaires à partir de documents enregistrés. Sa prise en compte peut aider le candidat à situer la chanson d'un point de vue chronologique ou stylistique ; elle peut en outre l'aider à structurer son commentaire tout en l'incitant à prendre le recul nécessaire par rapport au travail de description qui constitue le point de départ de toute analyse musicale. En d'autres termes, elle illustre parfaitement la spécificité des musiques populaires dans le rapport qu'elles entretiennent à la phonographie. Comme je le signalais précédemment, le commentaire d'enregistrement portant sur ces musiques a ceci de particulier qu'il ne confronte pas le candidat à l'enregistrement d'une œuvre musicale : il le confronte à l'œuvre elle-même. Les aspects qui relèveraient, dans d'autres répertoires, de la mise en mémoire d'une œuvre définie par ses caractéristiques formelles, harmoniques, rythmiques ou mélodiques relèvent ici de sa mise en forme : ils constituent en somme une part significative, peut-être même la part la plus importante de ce que les musiciens populaires considèrent

<sup>97</sup> Un égaliseur est un système composé de filtres coupe-bande, passe-bande, passe-haut et passe-bas. Comme son nom l'indique, l'égalisation téléphone consiste à régler les différents potentiomètres de ce système de manière à reproduire la bande passante d'un téléphone analogique : 300-3 000 Hz.

<sup>98</sup> « Hello, hello, can you hear me? ».

<sup>99</sup> Voir, par exemple, « Video Killed the Radio Star » des Buggles (l'auteur du texte se souvient d'une vedette de la radio du début des années 1950 qu'il captait la nuit sur son poste à transistors) ou encore l'introduction de « Honey Pie » des Beatles (les paroles sont adressées à une vedette imaginaire de l'ère du phonographe).

<sup>100</sup> Littéralement, « écho claquant ».

<sup>101</sup> L'historien du rock Charlie Gillett distingue cinq styles parmi les genres réunis à l'origine sous l'étiquette « rock 'n' roll ». Le terme de rockabilly (qui provient de la contraction de rock 'n' roll et de hillbilly) désigne celui de ces cinq styles dont l'histoire et la genèse sont associées à la région de Memphis, dans le sud-est des États-Unis (Charlie GILLETT, *The Sound of the City : The Rise of Rock and Roll*, New York, Da Capo Press, 3/1996, p. 23-35). Cf. les enregistrements des artistes figurant sur la compilation *Sun Records 50th Anniversary Collection*.

comme « ce qui résulte du geste créateur du compositeur »<sup>102</sup>. Pour en revenir une dernière fois à l'idée que j'ai tenté d'exprimer dans le titre de ce chapitre : il ne s'agit pas tant d'analyser l'enregistrement d'une chanson que d'analyser un enregistrement au sens propre du terme.

## Bibliographie

- ADORNO Theodor W., « On popular music », dans *On Record : Rock, Pop, and the Written Word*, Ed. Simon Frith and Andrew Goodwin, London, Routledge, 1990, p. 301-319.
- BÉAUD Paul, « Et si l'on reparlait d'Adorno ? », dans *Popular Music Perspectives*, Ed. David Horn and Philip Tagg, Göteborg & Exeter, IASPM, 1982, p. 82-92.
- BJÖRNBERG Alf, « On Aeolian harmony in contemporary popular music », dans *Critical Essays in Popular Musicology*, Ed. Allan F. Moore, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 275-282.
- BREWSTER Bill and BROUGHTON Frank, *Last Night a DJ Saved My Life : The history of the disc-jockey*, London, Headline, 1999.
- CHANAN Michael, *Repeated Takes : A Short History of Recording and its Effects on Music*, New York, Verso, 1995.
- EMERICK Geoff, « Recording Techniques », dans *Making Music : The Guide to Writing, Performing & Recording*, Ed. George Martin, New York, Quill, 1983, p. 256-265.
- GILLETT Charlie, *The Sound of the City : The Rise of Rock and Roll*, New York, Da Capo Press, 3/1996.
- HEADLAM David, « Appropriations of blues and gospel in popular music », dans *The Cambridge Companion of Blues and Gospel Music*, Ed. Allan F. Moore, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 158-187.
- JULIEN Olivier, *Le son Beatles*, Thèse de doctorat en musicologie préparée sous la direction de Mme le Professeur Danièle Pistone, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 1998.
- JULIEN Olivier, « Le son Beatles et la technologie multipiste », *Les Cahiers de l'OMF* (Paris, Université Paris-Sorbonne), n° 4, 1999, p. 35-52.
- JULIEN Olivier, « “Purple Haze”, Jimi Hendrix et le Kronos Quartet : du populaire au savant ? », *Analyse Musicale* (Paris, ADAM), n° 53, septembre 2006, p. 67-74.
- JULIEN Olivier, « “A lucky man who made the grade” : Sgt. Pepper and the rise of a phonographic tradition in twentieth-century popular music », dans *Sgt. Pepper and the Beatles : It Was Forty Years Ago Today*, Ed. Olivier Julien, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 147-169.
- JULIEN Olivier, « “Musiques populaires” : de l'exception culturelle à l'anglicisme » – à paraître dans *Musurgia*.
- LLOYD WEBER Julian, « Strings », dans *Making Music : The Guide to Writing, Performing & Recording*, Ed. George Martin, New York, Quill, 1983, p. 190-192.
- LOEWENTHAL Sandy, « The popular song analyzed », *Ibid.*, p. 50-54.

---

<sup>102</sup> Jean-Jacques NATTIEZ, *Musicologie Générale et Sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, collection « Musique/Passé/Présent », 1987, p. 98.



- MACAN Edward, *Rocking the Classics : English Progressive Rock and the Counterculture*, Oxford, Oxford University Press, 1997
- MARTIN George (Ed.), *Making Music : The Guide to Writing, Performing & Recording*, New York, Quill, 1983.
- MIDDLETON Richard, *Studying Popular Music*, Buckingham, Open University Press, 1990.
- MOORE Allan F., *Rock : The Primary Text, Developing a Musicology of Rock*, Aldershot, Ashgate, 2/2001.
- NATTIEZ Jean-Jacques, *Musicologie Générale et Sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, collection « Musique/Passé/Présent », 1987.
- O'GRADY Terence J., « Rubber Soul and the social dance tradition », *Ethnomusicology* (Champaign, University of Illinois Press), XXIII, n° 1, 1979, p. 87-94.
- PIRENNE Christophe, *Le Rock progressif anglais (1967-1977)*, Paris, Librairie Honoré Champion, collection « Musique-Musicologie », 2005.
- RUNSWICK Daryl, *Rock, Jazz & Pop Arranging : All the facts and the know-how*, London, Faber & Faber, 1992.
- TAGG Philip, *Kojak – 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affekt in Popular Music*, Göteborg, Musikvetenskapliga Institutionen vid Göteborg Universitet, 1979.
- TRYNKA Paul (Ed.), *Rock Hardware : 40 Years of Rock Instrumentation*, London, Balafon, 1996.
- VAN DER MERWE Peter, *Origins of the Popular Style : The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- WALSER Robert, « Eruptions : heavy metal appropriations of classical virtuosity », *Popular Music* (Cambridge, Cambridge University Press), vol. 11, n. 3, 1992, p. 263-308.
- WHITCOMB Ian, *After the Ball : Pop Music from Rag to Rock*, New York, Limelight Editions, 2/1994.

## Discographie

- AC/DC, « Highway to Hell », *Highway to Hell*, Atlantic/WEA, 1979.
- AFROMAN, « Because I Got High », *Because I Got High*, Universal, 2001.
- AIR, « Playground Love », *The Virgin Suicides*, Virgin, 2000.
- ARMSTRONG Craig, « Let's Go Out Tonight », *The Space Between Us*, Melankolic/Virgin, 1997.
- AZNAVOUR Charles, « La Bohème », *40 Chansons d'or*, CD 1, EMI, 1996.
- BEACH BOYS (The), « Good Vibrations », *Smiley Smile*, Capitol Records, 1967.
- BEACH BOYS (The), « Surfin' USA », *Good Vibrations : Thirty Years of the Beach Boys*, CD 1, Capitol Records, 1993.
- BEATLES (The), « I Saw Her Standing There », *Please Please Me*, Parlophone/EMI, 1963.
- BEATLES (The), « Love Me Do », *Please Please Me*, Parlophone/EMI, 1963.
- BEATLES (The), « You Can't Do That », *A Hard Day's Night*, Parlophone/EMI, 1964.
- BEATLES (The), « The Night Before », *Help !*, Parlophone/EMI, 1965.
- BEATLES (The), « Yesterday », *Help !*, Parlophone/EMI, 1965.

- BEATLES (The), « Norwegian Wood (This Bird Has Flown) », *Rubber Soul*, Parlophone/EMI, 1965.
- BEATLES (The), « Got to Get You Into My Life », *Revolver*, Parlophone/EMI, 1966.
- BEATLES (The), « Strawberry Fields Forever », Magical Mystery Tour, Parlophone/EMI, 1967.
- BEATLES (The), « Good Morning, Good Morning », *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Parlophone/EMI, 1967.
- BEATLES (The), « Lucy in the Sky with Diamonds », *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Parlophone/EMI, 1967.
- BEATLES (The), « Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band », *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club band*, Parlophone/EMI, 1967.
- BEATLES (The), « Honey Pie », *The Beatles*, CD 2, Parlophone/EMI, 1968.
- BEATLES (The), « Ob-La-Di, Ob-La-Da », *The Beatles*, CD 1, Parlophone/EMI, 1968.
- BEATLES (The), *Abbey Road*, Parlophone/EMI, 1970.
- BERRY Chuck, « Sweet Little Sixteen », *The Chess Box*, CD 1 (1955 to 1958), Chess/MCA Records, 1988.
- BIOLAY Benjamin, *Rose Kennedy*, Virgin, 2001.
- BRASSENS Georges, « L'Orage », *Le Mécéant*, Philips, 1961.
- BROWN Jocelyn, « Somebody Else's Guy », *Somebody Else's Guy*, Unidisc Music, 1984.
- BUGGLES (The), « Video Killed the Radio Star », *The Age of Plastic*, Universal, 1980.
- BYRDS (The), « Turn ! Turn ! Turn ! (To Everything There Is a Season) », *Turn ! Turn ! Turn !*, Columbia/Sony Music, 1965.
- CHAMFORT Alain, « Mens », *Neuf*, Epic/Sony Music 1993.
- CHARLATANS (The), « The Only One I Know », *Some Friendly*, Beggars Banquet/Labels, 1990.
- CHARLES Ray, « What'd I Say », *The Right Time*, Atlantic/WEA, 1987.
- CLASH (The), « Should I Stay or Should I Go », *Combat Rock*, Columbia/Sony Music, 1982.
- COUNT BASIC, « Where Did Our Love Go ? », *Moving in the Right Direction*, Spray Records/BMG, 1996.
- DELPECH Michel, « Quand j'étais chanteur », *Michel Delpech*, CD 2, Polygram, 1990.
- DEPECHE MODE, *The Singles 81>85*, Reprise Records/WEA, 1998.
- DYLAN Bob, « Masters of War », *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia/Sony Music, 1963.
- DYLAN Bob, « Oxford Town », *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia/Sony Music, 1963.
- DYLAN Bob, « Like a Rolling Stone », *Highway 61 Revisited*, Columbia/Sony Music, 1967.
- EVERLY BROTHERS (The), « Bye Bye Love », *The Very Best of the Everly Brothers*, Warner Bros./WEA, 1964.
- GAINSBOURG Serge, « Élixa », *Jane Birkin & Serge Gainsbourg*, Philips, 1968.
- HARDY Françoise, « Tous les garçons et les filles », *In Vogue*, CD 1, Vogue, 1987.
- JIMI HENDRIX EXPERIENCE (The), « Crosstown Traffic », *Electric Ladyland*, Polydor, 1968.
- HOLLY Buddy, « Rave On », *Buddy Holly*, MCA Records, 1958.
- HOME, « La Ballade du mois de juin », *Home*, Virgin, 2004.
- JOEL Billy, « Honesty », *The Essential*, CD 1, Sony Music, 2003.
- KATERINE, « Chanson des jours bénis », *Mes Mauvaises Fréquentations*, Rosebud/Barclay, 1996.
- KEREN ANN, *La Disparition*, EMI, 2002.

- KEREN ANN, « Sailor & Widow », *Not Going Anywhere*, Capitol Records, 2003.
- KING Ben E., « Stand by Me », *The Very Best of Ben E. King*, Atlantic/WEA, 1998.
- KINGS OF CONVENIENCE, « Singing Softly to Me », *Quiet Is the New Loud*, Source/Virgin, 2001.
- KRAVITZ Lenny, « Circus », *Circus*, Virgin, 1995.
- LA'S (The), « Freedom Song », *The La's, Go ! Discs*/Barclay, 1990.
- LED ZEPPELIN, « The Lemon Song », *II*, Atlantic/WEA, 1969.
- LED ZEPPELIN, « Stairway to Heaven », Atlantic/WEA, 1971.
- LITTLE SISTER, « Stanga »/« Somebody's Watching You », Stone Flower, 1970.
- MAMAS AND THE PAPAS (The), « California Dreamin' », *If You Can Believe Your Eyes and Ears*, MCA Records, 1966.
- MARLEY Bob & The WAILERS, « I Shot the Sheriff », *Burnin'*, Island/Universal, 1973.
- MURAT Jean-Louis, « Le Môme éternel », *Dolorès*, Labels/Virgin, 1996.
- MY BLOODY VALENTINE, *Loveless*, Creation Records/Sony Music, 1991.
- NATIONAL HEALTH, « Elephants », *National Health*, Visa, 1978.
- O'ROURKE Jim, « Eureka », *Eureka*, Drag City/Labels, 1999.
- OASIS, « Wonderwall », (*What's the Story*) *Morning Glory ?*, Sony Music, 1995.
- PET SHOP BOYS (The), « West End Girls », *Discography : The Complete Singles Collection*, Parlophone/EMI, 1991.
- PEYROUX Madeleine, « Don't Wait Too Long », *Careless Love*, Rounder/Universal, 2004.
- POLICE (The), « Next to You », *Outlandos d'Amour*, A&M Records, 1978.
- PRESLEY Elvis, « Hound Dog », *30 #1 Hits*, BMG, 2002.
- PRINCE, « If I Was Your Girlfriend », *Sign O' the Times*, CD 2, Paisley Park/WEA, 1987.
- PRINCE, « We Can Funk », *Graffiti Bridge*, Paisley Park/WEA, 1990.
- REDDING Otis, « Respect », *Otis Blue*, Atlantic/WEA, 1965.
- ROLLING STONES (The), « Let's Spend the Night Together », *Flowers*, London/Decca, 1967.
- SAM AND DAVE, « Hold On, I'm Coming », *Hold On, I'm Coming*, Atlantic/WEA, 1966.
- SILL Judee, « The Kiss », *Heart Food*, Elektra/WEA, 1973.
- SMALL FACES (The), « Ogden's Nut Gone Flake », *Ogden's Nut Gone Flake*, Immediate Records, 1968.
- SMITHS (The), « Back to the Old House », *Hatful of Hollow*, Rough Trade/Virgin, 1984.
- TÉLÉPHONE, « Ça (c'est vraiment toi) », *Dure Limite*, Virgin, 1982.
- TRAVIS, « Flowers in the Window », *The Invisible Band*, Independiente, 2001.
- TRENET Charles, « La Mer », *Charles Trenet*, EMI, 1987.
- TRICKY, *Maxinquaye*, Island/Universal, 1994.
- U2, « Sunday Bloody Sunday », *War*, Island/Universal, 1983.
- U2, « Where the Streets Have No Name », *The Joshua Tree*, Island/Universal, 1987.
- UK, « In the Death of Night », *UK*, Polydor, 1978.
- VAN HALEN, « Eruption », *Van Halen*, Warnes Bros./WEA, 1978.
- WONDER Stevie, « Superstition », *Talking Book*, Motown/Universal, 1972.
- WONDER Stevie, « Isn't She Lovely », *Songs in the Key of Life*, CD 2, Motown/Universal, 1976.
- WONDER Stevie, « All I Do », *Hotter than July*, Motown/Universal, 1980.
- Sun Records 50th Anniversary Collection*, Sun Records/BMG, 2002.
- YES, « Awaken », *Going for the One*, Atlantic/WEA, 1977.