

Histoire de la musique

Écrit

En proposant au programme de la dissertation d'histoire de la musique non plus un corpus de musique notée, comme c'était l'usage jusqu'à présent, mais deux albums de musique enregistrée relevant des musiques de grande diffusion du XX^e siècle, le jury invitait les candidats et leurs enseignants à s'approprier un répertoire, des méthodes de travail et des problématiques nouvelles. Une telle nouveauté mérite d'abord d'être relativisée : la dernière encyclopédie de musique parue en langue française, voici une dizaine d'années (Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, 5 vol., Arles & Paris : Actes Sud & Cité de la Musique, 2003-2008) prenait clairement acte d'un important élargissement du champ musicologique et de ses objets d'études. Les articles qu'elle réunit permettent de mesurer l'importance de la bibliographie déjà accessible alors dans les nombreux domaines d'études qui dépassent désormais le cadre des répertoires occidentaux savants qui ont formé le socle historique de la discipline.

Les copies montrent qu'un tel programme ne présente en fait pas de différence fondamentale avec ceux consacrés aux répertoires écrits de la musique occidentale. Dans l'ensemble, leur qualité témoigne d'un sérieux travail de préparation, qui apparaît dans la richesse et la diversité des connaissances mobilisées par les candidats (références musicales et histoire des styles, ancrage social et culturel, technologies de l'enregistrement audio), le nombre et la variété des exemples musicaux notés, et les efforts de problématisation. La plupart des copies montrent une connaissance réelle des chansons des Beatles, en particulier de celles des deux albums proposés comme corpus d'étude, ainsi qu'une vraie connaissance de la bibliographie la plus importante les concernant, en français mais aussi en anglais.

Un premier critère discriminant entre les candidats demeure donc la qualité et la précision des connaissances. Si elles sont satisfaisantes d'un point de vue global, elles n'en sont pas moins émaillées de confusions et d'erreurs factuelles qui établissent une première hiérarchie entre les copies, à commencer, tout simplement, par l'orthographe des noms des *Fab Four*. On ne peut qu'appeler à la vigilance en la matière : écrire incorrectement les noms des artistes au programme, les titres de leurs œuvres ou toute autre donnée aussi fondamentale, alerte nécessairement les correcteurs. Une étourderie isolée ne condamne pas un candidat, mais leur multiplication est un signe.

Concernant la connaissance des œuvres elles-mêmes, de nombreuses erreurs et confusions se sont concentrées sur trois chansons importantes pour le sujet proposé : celles dont les orchestrations font la part belle aux instruments à archet. *Yesterday*, chanson de 1965 qui fait partie de l'album *Help*, est chantée et jouée à la guitare par Paul McCartney, accompagné par un quatuor à cordes. *Eleanor Rigby*, chanson de 1966 qui fait partie de l'album *Revolver* est accompagnée uniquement par un octuor à cordes, McCartney chante la voix principale, Lennon et Harrison des contrechants. *She's Leaving Home*, chanson de 1967 qui figure sur l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, a recours à une harpe et un nonette à cordes. C'est encore McCartney qui y chante la voix principale mais c'est Lennon seul qui lui répond, chantant la voix des parents.

Dès que les candidats se sont éloignés des deux albums au programme, les approximations factuelles se sont multipliées : *Revolution* confondue avec *Revolution 9*, *She Loves You* prise pour le premier *single* des Beatles alors qu'il s'agit de *Love Me Do*, *I Want to Hold Your Hand* située de manière erronée dans l'album *Please Please Me* ou *Rain* dans *Rubber Soul*, par exemple. Les erreurs concernant les deux albums au programme, ont été, heureusement, plus rares mais d'autant plus pénalisées : ils ne sont ni successifs ni les deux derniers enregistrés par les Beatles, ce qui change bien des perspectives d'analyse et de réflexion. D'autres albums ont été confondus. On peut par exemple supposer que les candidats qui ont indiqué qu'*Abbey Road* était « jouable en public » ou qui ont parlé de « l'échec du Double Blanc », faisaient dans les deux cas référence au projet de l'album *Let It Be* et aux difficultés rencontrées par les Beatles durant son enregistrement.

Parmi les erreurs factuelles récurrentes dans les copies, certaines ont d'importantes conséquences pour l'analyse musicale, comme l'arrêt des tournées qui a lieu en 1966 et non en 1964 ou 1967 comme cela a pu être écrit. Cette date détermine la nouvelle place prise par le travail de studio qui devient l'activité musicale

exclusive des Beatles. De même quand, à propos d'*Abbey Road*, McCartney parle à George Martin d'enregistrer un album « comme avant », il ne fait pas référence à *Sgt. Pepper's* mais à *Let it be*.

Si la grande majorité des candidats connaissent bien les chansons des Beatles, l'impréparation d'une minorité d'autres est évidente. Dans *Penny Lane*, qui devient au passage un quartier de Londres, l'un a entendu un saxophone au lieu d'une trompette naturelle, trompette baroque placée par un autre dans *Rubber Soul* tandis que le fragment de l'Invention n°8 de J.S. Bach est prétendument confiée au clavecin alors que ce sont des trompettes qui le jouent dans *All You Need is Love*. Plusieurs candidats écrivent que *When I'm 64* reflète la culture *country* de McCartney alors qu'il s'agit du *music-hall* ou du *jazz*. Certaines descriptions montrent que le candidat ne s'est tout simplement pas donné la peine d'écouter les albums, ainsi : « Dans *I Want You*, la dernière section est répétée pendant près de 20 secondes, tout en diminuant jusqu'à la fin de la chanson. »

Même si le sujet était centré sur les années 60, il fallait rester vigilant sur les références culturelles plus larges et ne pas écrire, par exemple, « Josquin puis Machaut », mais l'inverse, ni que c'est dans le 3^e *Concerto brandebourgeois* qu'il y a une trompette naturelle – puisque c'est dans le 2^e –, ni que la Sonate (dite) « Au clair de lune » est en *do* mineur, ni que Satie faisait partie du Groupe des Six. Même si cette croyance est répandue, les orphéons ne sont pas des fanfares mais des chorales masculines et il fallait faire l'opération mentalement avant d'écrire que l'enregistrement de *Sgt. Pepper's* avait duré 20 000 heures, ce qui aurait mobilisé les Beatles pendant plus de deux ans sans interruption et à la condition de renoncer à dormir. Enfin, ce n'est pas Lennon qui fait allusion à Alfred Jarry dans *Fixing a Hole* mais McCartney dans *Maxwell's Silver Hammer* et, erreur plaisante, la pataphysique n'est pas « une maladie inconnue inventée par Jarry » (quoique cette hypothèse soit en elle-même hautement pataphysique).

Pour rectifier d'autres erreurs, il faut rappeler que la cabine Leslie ne date pas des années 1960 mais 1940, que George Harrison n'est pas « en général à la basse », que l'anatole comporte la succession I VI II V, que les chansons des Beatles ne sont pas « en majorité de forme strophique ». Il faut en outre se méfier de la demi-science qui pousse à reprocher aux Beatles « les doublures de basse en position de sixte » ou l'absence de « résolution des septièmes vers la tierce de l'accord suivant ». Cette attitude naïve montre que certains candidats prennent des règles historiquement limitées pour des vérités générales et intemporelles. De même, il est faux de prétendre que « les relations plagales sont typiques des chansons de jazz » et réducteur d'assimiler une « 7^e fonctionnelle » à une « 7^e qui descend ».

Le processus de production d'un album pop n'est pas connu de tous. Cela s'est souvent cristallisé autour de George Martin, personnalité très importante mais qui n'était ni le propriétaire des studios EMI d'*Abbey Road*, ni le manager ou l'ingénieur du son du groupe mais leur producteur, ce qui est un rôle artistique et non financier. À l'inverse, certains ont prêté à Brian Epstein, manager du groupe, un rôle décisionnaire dans le choix et l'arrangement des chansons, ce qui était précisément le rôle de George Martin, de plus en plus partagé avec les Beatles eux-mêmes.

La problématisation du sujet n'a pas toujours été à la hauteur. Beaucoup de copies d'une indéniable valeur ont davantage proposé une synthèse partielle de l'œuvre des Beatles plutôt qu'une discussion argumentée de la citation de C. Pirenne. Quelques candidats ont choisi de dénigrer les artistes, qualifiant, pour prendre un exemple extrême, l'œuvre des Beatles de « mascarade qui tente d'accéder au rang d'art sans véritablement y parvenir ». Ils n'en sont pas sortis grandis car c'est au prix d'arguments faux qu'ils ont cru pouvoir étayer leur « thèse » cantonnant généralement les Beatles à de simples marchands ou des suiveurs de la modernité savante, inconscients des processus créateurs qu'ils utilisent. Ainsi a-t-on pu lire que les Beatles avaient intégré de nombreuses influences « pour avoir du succès » (alors que ce succès planétaire est, pour l'essentiel, antérieur à la plupart de ces influences), qu'ils avaient suivi Pierre Henry (alors qu'ils l'ont précédé dans l'enregistrement d'une œuvre mixte) ou Bernard Parmegiani pour certains éléments technologiques – la copie citant à l'appui de cette affirmation une œuvre de 1974...

Dans ce même ordre d'idées, le postulat plusieurs fois réitéré que les Beatles étaient inconscients de ce qui était à l'œuvre dans leurs processus de création et leurs choix éventuels d'influences, est difficilement défendable face à la masse de témoignages et de documents disponibles. Ne voir les audaces et la créativité que du côté de la musique savante et inaccessibles à la musique populaire, ou manier l'opposition populaire /savant comme quasiment synonyme d'opposition de classe sont à la fois des caricatures et des clichés. Plus grave encore, parce qu'ayant des implications dans des mondes musicaux bien plus vastes que la seule *pop music*, oser écrire que « l'absence de partition chez les Beatles est le reflet de l'absence de prise en compte des implications des choix musicaux » est indigne d'un candidat qui confond partition et musique et semble ignorer que, partout dans le monde et depuis toujours, des musiciens et des compositeurs se passent fort bien de ce support sans renoncer à rendre intelligibles leurs choix musicaux.

Les meilleures copies, en revanche, se sont attachées à bien mettre en perspective la citation qui ne faisait référence ni à *Sgt. Pepper's* ni à *Abbey Road* mais à une chanson antérieure, en montrant quelles

nuances distinguaient les deux périodes et en quoi ce qui avait fait le succès de *Yesterday* n'était pas entièrement comparable à ce qui avait provoqué l'impact durable des deux albums au programme. Les mêmes ont souvent replacé avec finesse ces deux disques dans une continuité, montrant l'importance de *Rubber Soul* et *Revolver* à la fois dans leur évolution musicale personnelle et dans la manière dont leur public a pu les suivre sans rupture.