

Canadian University Music Review Revue de musique des universités canadiennes

Allan F. Moore, *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock. Popular Music in Britain*. Philadelphie : Open University Press, 1993. ix, 227 p. ISBN 0-335-09787-1 (couverture rigide), 0-335-09786-3 (couverture molle). Exemples musicaux ; glossaire (p. 198–201) ; bibliographie (p. 202–9) ; discographie (p. 210–16) ; appendice (p. 217–18) ; index (p. 219–27)

Serge Lacasse

Volume 16, numéro 2, 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1014435ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1014435ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

0710-0353 (imprimé)

2291-2436 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lacasse, S. (1996). Compte rendu de [Allan F. Moore, *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock. Popular Music in Britain*. Philadelphie : Open University Press, 1993. ix, 227 p. ISBN 0-335-09787-1 (couverture rigide), 0-335-09786-3 (couverture molle). Exemples musicaux ; glossaire (p. 198–201) ; bibliographie (p. 202–9) ; discographie (p. 210–16) ; appendice (p. 217–18) ; index (p. 219–27)]. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 16(2), 134–139. <https://doi.org/10.7202/1014435ar>

All Rights Reserved © Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes, 1996

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

seuls la finesse et l'esprit de complicité de l'analyste sont en mesure de percer. Sur la base des documents rassemblés et présentés par Élisabeth Gallat-Morin, il ressort nettement que cette avenue était et demeura sans issue, Girard n'ayant laissé trace d'une intention d'entretenir un commerce quelconque avec la postérité. Pour des raisons analogues, le lecteur qui interrogerait la présente biographie pour en découvrir le « message », terme entendu au sens que lui prête Lacan (« seule importe en effet une vérité qui tient à ce que dans son dévoilement le message condense » (*Écrits*, 741), devrait admettre que l'entreprise s'avère non concluante. En effet, dans quelle matière sculpter un monument à la gloire du fidèle et humble clerc que fut Jean Girard ; du maître des « petites écoles », adepte de méthodes éprouvées en son temps et de manuels consacrés par l'usage ; du musicien qui n'a laissé trace d'aucune composition ?

On aura compris de la brève discussion qui précède que l'absence de composantes importantes généralement associées au genre de la biographie explique la réserve que nous formulons sur le fait d'y rattacher d'emblée le *Jean Girard* d'Élisabeth Gallat-Morin. Nous avons néanmoins tenté de mettre en évidence des points qui rendent la lecture de l'ouvrage hautement recommandable, en particulier aux étudiants et à ceux que l'histoire de la France et de la Nouvelle-France intéresse. Aux fins de rappel et de complément, soulignons les qualités de limier de la chercheuse, toujours soucieuse de retrouver les empreintes en grande partie effacées de son personnage ; l'excellence de la méthode employée, dans les limites de ce que permettait la nature des documents ; la transparence et la sûreté de la démarche ; la grande finesse de l'écriture et la qualité des illustrations. Au-delà du modèle et du cumul de données de toutes natures, le plus grand profit qui est réservé au lecteur demeure toutefois une pénétration profonde de l'esprit de l'époque, mélange d'idéal et de contraintes liées à l'existence d'un ordre immuable dont les lois religieuses et sociales — l'histoire le démontre — ne laissent place à une quelconque transgression, hors l'emploi de la force. C'est dans ce contexte qu'a évolué Jean Girard au titre de l'un des derniers fidèles sujets de la Nouvelle-France.

Lucien Poirier

Allan F. Moore, *Rock, the Primary Text : Developing a Musicology of Rock. Popular Music in Britain*. Philadelphie : Open University Press, 1993. ix, 227 p. ISBN 0-335-09787-1 (couverture rigide), 0-335-09786-3 (couverture molle). Exemples musicaux ; glossaire (p. 198–201) ; bibliographie (p. 202–9) ; discographie (p. 210–16) ; appendice (p. 217–18) ; index (p. 219–27).

Bien que la musicologie de la musique populaire soit un domaine récent de la recherche musicologique en général, certains textes de base sur la question sont parus ces dernières années sous forme d'articles, d'actes de colloques ou de monographies. Les auteurs de la plupart de ces écrits font partie d'une « communauté » de plus en plus identifiable, rattachée à l'IASPM (International Association for the Study of Popular Music). Depuis le début des années 80, ceux-ci cherchent à tracer la voie à une approche convenant à l'étude de la

musique populaire. On retrouve parmi eux le musicologue Richard Middleton, co-fondateur et co-éditeur de la revue *Popular Music*, publiée par Cambridge University Press. Il a également publié *Studying Popular Music*, un ouvrage de référence essentiel aux personnes travaillant dans ce domaine¹⁶.

Au début des années 90, Middleton lance avec Dave Harker la collection « Popular Music in Britain », destinée à l'étude de divers pans de la musique populaire en Grande-Bretagne. Les ouvrages qui en font partie traitent autant des divers courants de ce type de musique en Grande-Bretagne au XX^e siècle que de ceux qui ont façonné son histoire à partir de la fin du Moyen Âge. C'est à l'intérieur de cette série qu'est paru *Rock, the Primary Text : Developing a Musicology of Rock*, de Allan F. Moore, musicologue, compositeur et professeur de musique à la Thames Valley University. Cet ouvrage, comme les autres de la série, rend compte du phénomène de la musique populaire en privilégiant une approche multidisciplinaire, un réflexe caractéristique de ce domaine de recherche que devrait adopter (souhaitons-le) la musicologie dans son ensemble. Comme le soulignent Middleton et Harker en préface à l'ouvrage, résumant ainsi l'approche généralement adoptée par les musicologues de musique populaire :

Every book in this series aims to exemplify and to foster inter-disciplinary research. Each volume studies not only « texts » and performances, but institutions and technology as well, and the culture practices and sets of social relationships through which music and songs were produced, disseminated and consumed (p. vii).

C'est cette vision holistique qui donne à mon avis toute son importance à l'étude de la musique populaire : elle ouvre la voie au dialogue interdisciplinaire et à l'échange des idées et des concepts, sans pour cela adopter une approche qui serait excessivement globalisante — ce qui conduirait inévitablement à un discours réductionniste et simpliste —, mais plutôt selon une démarche la plus souvent rigoureuse et (pourquoi pas) enthousiaste, comme en témoignent les multiples publications, conférences et autres activités académiques consacrées au sujet.

Dans ce contexte, Moore aborde l'étude de la musique rock en tant que *style*, mais en se plaçant selon le point de vue de l'auditeur. C'est son concept de « texte premier » (*primary text*) qui concrétise cette façon d'aborder l'œuvre telle qu'entendue, par opposition à une référence qui serait exclusive à un texte écrit (notation) ou qui ne tiendrait compte que du point de vue de l'« émetteur » (traditionnellement, le compositeur). Après avoir distingué le *style* du *genre* (p. 1–4), il entame son analyse stylistique en proposant l'adoption d'un critère de distinction des différents styles évoluant à l'intérieur du rock, critère basé sur le comportement des auditeurs. L'auteur admet les difficultés qu'une telle approche peut amener, notamment sur le plan de la multiplicité des stratégies d'écoute. Il compte sur les secours d'autres disciplines pour palier en partie à ces incertitudes, en particulier sur ceux de la psychologie de la perception et de la sociologie.

¹⁶Richard Middleton, *Studying Popular Music* (Philadelphie : Open University Press, 1990).

Moore choisit alors de remplacer la question esthétique « comment le rock provoque-t-il ses effets ? » par deux questions plus spécifiques : « quels effets précis peut provoquer le texte musical ? » et « en quoi consiste précisément ce texte ? ». C'est évidemment en répondant d'abord à la seconde question que Moore sera en mesure de trouver une réponse à la première. Pour parvenir à déterminer de quoi est constitué le texte musical, il aborde la réalité du rock « by treating it as structured by a multiply-evolving but coherent set of rules and practices » (p. 7). C'est au chapitre 2 (« Elements of an Analytical Musicology of Rock ») que Moore expose les paramètres qui constituent cet ensemble. Tous ces paramètres sont considérés comme étant d'égale importance, et sont classés en quatre catégories correspondant aux « paliers » à travers lesquels sont distribuées les sources sonores : le rythme (*groove* ou *beat*), les fréquences graves, les fréquences élevées et l'harmonie (p. 31–32).

Les descriptions de l'action des différents paramètres évoluant à travers ces « strates » du texte sonore musical sont généralement pertinentes, surtout lorsque Moore aborde la question de l'harmonie, qu'il choisit de décrire à l'aide d'un système modal, déjà explicité dans un article antérieur¹⁷. Cependant, il avoue son incapacité à identifier et à décrire adéquatement les paramètres responsables de la texture et du timbre et à l'intérieur desquels se retrouvent les paramètres issus de la technologie : « With standard instruments, the timbre is recreatable from visual clues. With the non-standard timbres that can be synthesized in the studio, this is a great problem » (p. 33). C'est en effet un défi de taille, qui a cependant été relevé en partie par David Robert Brackett, Robert Cogan et William Moylan, et dont Moore n'a vraisemblablement pas pris connaissance, si on se fie à la bibliographie (par ailleurs très fournie)¹⁸.

C'est après une prise de position à l'égard des différentes théories proposées par la musicologie « traditionnelle », présentée au chapitre 1 (« Issues in Theory ») et après la présentation de son système d'analyse au chapitre 2, que Moore explore de manière concrète les différentes façons dont ont été (et sont encore) exploités les paramètres musicaux à travers les styles constituant l'ensemble du courant rock britannique. L'analyse stylistique est organisée de

¹⁷ Allan F. Moore, « Patterns of Harmony », *Popular Music* 11, n° 1 (1992) : 73–106.

¹⁸ Les bases d'une méthode d'analyse timbrale de la musique ont été jetées dans Robert Cogan et Pozzi Escott, *Sonic Design : The Nature of Sound and Music* (Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, 1976). Cette approche a ensuite fait l'objet d'une systématisation dans Robert Cogan, *New Images of Musical Sound* (Cambridge : Harvard University Press, 1984), dont s'est plus tard inspiré David Robert Brackett pour l'appliquer à l'étude de la musique populaire dans « Three Studies in the Analysis of Popular Music » (thèse de doctorat, Cornell University, 1991). Une approche différente, mais qui démontre un même souci de rendre compte de l'importance du timbre en musique populaire (entre autres choses), est présentée dans William Moylan, *The Art of Recording : The Creative Resources of Music Production and Audio* (New York : Van Nostrand Reinhold, 1992). Mentionnons que ce même intérêt est partagé par ce que j'appellerais la « communauté acousmatique » : Lelio Camilleri, « Metodologie e concetti analitici nello studio di musiche elettroacustiche », *Rivista italiana di musicologia* 28, n° 1 (1993) : 131–68 ; Stéphane Roy, « Analyse des œuvres acousmatiques : quelques fondements et proposition d'une méthode », *Circuit* 4, n° 1–2 (1993) : 67–92 ; Michel Chion, *L'art des sons fixés, ou La musique concrètement* (Fontaine : Éditions Metamkine/Nota-Bene/Sono-Concept, 1991) ; Michel Chion, *Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale* (Paris : Buchet/Chastel, 1983) (ce dernier ouvrage est évidemment basé sur le *Traité des objets musicaux* de Schaeffer, écrit en 1966).

façon chronologique et couvre les chapitres 3 et 4. Le chapitre 3 (« Progressive Styles and Issues ») est entièrement consacré au style progressif des années 70, caractérisé par la complexité rythmique et harmonique associée à une recherche quasi-expérimentale des sonorités, des textes et des arrangements. Moore y démontre d'une façon convaincante que, malgré cette recherche poussée, les styles progressifs sont basés sur les fondements esthétiques communs à tous les courants associés au rock. Il parle notamment de l'harmonie et du rôle des instruments dans les termes suivants :

Triads are not obligatory, but harmonic constructs are, and they require a certain aural affinity with conventional triads. The expected pattern of instrumental functions can be overridden, but only against a perceived background of that pattern, accepted as the norm (p. 103).

Les styles progressifs, ayant atteint les limites imposées par le système à l'intérieur duquel ils évoluaient, détournent leur attention des paramètres traditionnels, privilégiant les paramètres issus de la technologie. C'est de cette façon que Moore fait le pont entre le progressif et les différents autres courants du rock des années 80, qu'il décrit au chapitre 4 (« A Profusion of Styles »). Au début du chapitre, Moore traite de l'influence de la technologie sur le passage du progressif vers les autres courants. À mon sens, en associant l'utilisation de la technologie exclusivement à la texture musicale, il laisse de côté un large éventail de son influence (notamment tout le processus relié à la production). Cependant, il ouvre des pistes intéressantes pour des développements ultérieurs de la question, particulièrement lorsqu'il définit son concept de *sound-box* : « It can best be conceived with reference to a " virtual textural space ", envisaged as an empty cube of finite dimensions, changing with respect to real time » (p. 106)¹⁹.

C'est selon cette perspective que Moore passe en revue le *glam rock*, l'esthétique *punk*, le *hard rock*, le *heavy metal*, le *synthesizer rock*, etc. Notons que ces analyses stylistiques veulent faire référence à la perception d'un auditoire éventuel (et réel) et, du même coup, à la socialisation qu'implique l'identification de cet auditoire avec un certain style. Cependant, et contrairement au projet exprimé au début de l'ouvrage, ces références ne sont pas omniprésentes, ce qui trahit le côté proprement « musicien » de l'auteur. Le chapitre se termine par une discussion sur « l'authenticité » des groupes n'utilisant que des guitares, par opposition à l'omniprésence des synthétiseurs chez d'autres groupes, faisant ensuite le lien avec les débats ayant eu cours dans les cercles de musique ancienne, pendant les années 80, autour de la question de l'« authenticité » de l'interprétation.

Le chapitre final du livre (« Meanings ») laisse de côté le clivage des différents styles du rock pour se concentrer sur leurs significations. À ce sujet, Moore pose la question : « Is it reasonable to try to isolate the meaning of individual rock songs, or does meaning reside in styles and the practices they

¹⁹Cette idée peut être mise en relation avec le concept d'« espace dans l'espace » (*space within space*) développé par Moylan, *The Art of Recording*, p. 51.

involve ? » (p. 154). Le point de vue qu'il semble soutenir en réponse à cette question apparaît discutable, surtout pour l'analyste privilégiant une approche méthodologique inductive dont le but serait de rendre adéquatement compte du sens (ou de l'ensemble des sens) d'un corpus d'œuvres en relation avec l'ensemble des significations produit par une œuvre en particulier²⁰. Moore précise sa pensée en opposant la capacité d'une chanson isolée à communiquer des *attitudes* avec la fixité de la portée sémantique des styles : « the meaning of styles, in relation to other pertinent cultural practices, can be considered fixed rather than flexible » (p. 163). Moore base son raisonnement notamment sur le fait que les interférences produites par les exigences de l'industrie du disque (ce qu'il appelle *mediations*) conduisent à une détérioration d'une éventuelle communication « directe » entre le musicien et l'auditeur. Il s'agirait en fait davantage d'une dialectique s'engageant entre l'auditeur et le texte sonore, le plus souvent à travers la *persona* de l'artiste que l'auditeur construit et avec laquelle il s'identifie. C'est donc sur la base de cette pluralité d'interprétations résultantes que l'auteur soutient que « both the practices of rock, and its objects, cannot be conceived as embodying unequivocal messages which are communicated » (p. 163).

Moore propose donc l'alternative suivante : « It seems to me that one place at which such meaning is produced is in the friction between a song and the style that is engaged in constituting » (p. 167). Pour illustrer son propos, il en explore les limites en s'attardant sur le cas des parodies et pastiches souvent présents en musique rock : « That [parody and pastiche] are so widely used suggests that listeners in general are assumed by musicians to have a high degree of competence with constituted styles » (p. 171). Sans nécessairement entrer en conflit avec une approche inductive, l'adoption du point de vue proposé par Moore peut donner de sérieux indices quant à une signification *globale* du rock et de chacun de ses styles. Ainsi, quelqu'un qui voudrait rendre compte en détails d'une œuvre en particulier pourrait aisément le faire en mettant ses résultats en rapport avec l'ensemble des « interprétants » possibles du style auxquels l'œuvre à étudier se rattache, en prenant soin d'y inclure les dimensions sociales.

Ce dernier chapitre, donc, veut répondre à la question des effets précis provoqués par le texte musical rock et soutient que c'est dans la recherche d'une signification *stylistique* que résident les éléments de réponse. Cette conclusion soulève la question de la façon dont devraient être abordés les

²⁰C'est notamment l'approche systématisée et appliquée par Philip Tagg dans *Kojak : 50 Seconds of Television Music — Toward the Analysis of Affect in Popular Music*, Studies from the Department of Musicology, vol. 2 (Göteborg : Musikvetenskapliga Institutionen, 1979) et dans une analyse inédite d'une chanson du groupe suédois Abba, *Fernando the Flute* (Liverpool : Institute of Popular Music, 1991). Tagg présente une synthèse de sa méthode dans « Analysing Popular Music : Theory, Method and Practice », *Popular Music* 2 (1982) : 37–68. Moore fait une critique positive de la méthode de Tagg, mais se limite à l'analyse de « Fernando » (p. 157–58, 185). De cette façon, il se concentre sur les rapports texte-musique et insiste sur le fait que la musique, dans le cas d'une chanson isolée, n'a qu'une fonction d'appui pour le texte. Cependant, Tagg démontre dans son analyse de « Kojak » que, dans plusieurs cas, les éléments musicaux à eux seuls sont clairement porteurs de sens, pas seulement d'attitudes (à l'intérieur d'un code stylistique commun). Hanslick *versus* Mattheson ? ...

différentes significations rattachées à un style, et qui pourrait notamment s'effectuer en tentant de répondre à la question : « Is it possible to develop a semiotic "lexicon" of musical attitudinal stances to lyrical content and, if so, by what processes and over what time scales would it change ? » (p. 187).

Une partie de la solution à ce problème pourrait se trouver dans l'analyse de rapports texte-musique d'œuvres appartenant à un même corpus, analyses alimentées par des données provenant de recherches sociologiques, perceptives et autres. De plus, les paramètres musicaux devraient inclure ceux qui émanent de l'utilisation de la technologie. Ces derniers devraient alors non seulement être considérés comme modulateurs d'une texture musicale, mais également comme des paramètres détenant des propriétés sémantiques (par exemple, l'effet d'écho)²¹. L'application des techniques d'analyse timbrale mentionnées plus haut pourrait de plus aider à préciser certains de ces rapports. Dans l'ensemble, donc, l'ouvrage de Moore s'avère très utile, notamment pour ce qui est de l'étude de l'évolution des différents styles associés au rock et de leurs composantes (surtout le progressif) et, comme on le voit, il suscite des réflexions susceptibles d'alimenter plusieurs débats et analyses.

Serge Lacasse

Beverly Diamond and Robert Witmer, eds. *Canadian Music: Issues of Hegemony and Identity*. Toronto: Canadian Scholars' Press, 1994. xi, 615 pp. ISBN 1-55130-031-1 (softcover).

I: Beverly Diamond, "Issues of Hegemony and Identity in Canadian Music"; II: Maria Tippett, "'An Identity of Tastes and Aspirations': Educating Performers and Their Audiences"; Marie-Thérèse Lefebvre, "The Role of the Church in the History of Musical Life in Quebec"; Nina De Shane, "'Multiethnic' Dance in Ontario: The Struggle over Hegemony"; J.L. Granatstein, "Culture and Scholarship: The First Ten Years of the Canada Council"; Carole H. Carpenter, "The Ethnicity Factor in Anglo-Canadian Folkloristics"; Beverly Diamond, "Narratives in Canadian Music History"; Jody Berland, "Radio Space and Industrial Time: The Case of Music Formats"; III: James Robbins, "What Can We Learn When They Sing, Eh? Ethnomusicology in the American State of Canada"; Line Grenier and Jocelyne Guilbault, "'Authority' Revisited: The 'Other' in Anthropology and Popular Music Studies"; R. Murray Schafer, "Canadian Culture: Colonial Culture"; Lucien Poirier, "A Canadian Music Style: Illusion and Reality"; John Lehr, "As Canadian As Possible ... under the Circumstances: Regional Myths, Images of Place and National Identity in Canadian Country Music"; Robert A. Wright, "'Dream, Comfort, Memory, Despair': Canadian Popular Musicians and the Dilemma of Nationalism, 1968-1972"; IV: Norman Buchignani, "Canadian Ethnic Research and Multiculturalism"; Regula Burckhardt Quereshi, "Focus on Ethnic Music"; Robert B. Klymasz, "From

21 Au sujet de l'effet d'écho, voir John Hollander, *The Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and After* (Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press, 1981) et Joseph Loewenstein, *Responsive Readings: Versions of Echo in Pastoral, Epic, and the Jonsonian Masque* (New Haven et Londres : Yale University Press, 1984). Bien que ces ouvrages traitent de poésie, on y trouve de nombreux renseignements au sujet de l'écho comme phénomène acoustique ayant une portée sémantique, et dont l'« étymologie » serait rattachée, entre autres, à une longue tradition mythographique.