

Entre analyse historiciste et interdisciplinarité : *Pet Sounds* des Beach Boys

Christophe PIRENNE*

Les discours sur les méthodes

En 1997, John Covach et Graham Boone publiaient un recueil d'articles majoritairement consacrés à des analyses musicales de « classiques » du rock¹. En s'emparant d'œuvres telles que « Little Wing » de Jimi Hendrix, « Dark Star » de Grateful Dead ou « Close to the Edge » de Yes, les auteurs se concentraient de toute évidence sur une des périodes du rock les plus en vogue dans les milieux académiques actuels : la fin des années 1960 et le début des années 1970. Dans la plupart des cas, les œuvres étaient examinées selon des méthodes héritées de la musique dite « classique » : description du langage tonal, recours à des approches de type schenkérien, analyse des constructions mélodiques ou des découpages formels.

Les réactions consécutives à la publication de cet ouvrage furent aussi intéressantes que ses résultats. Graeme Boone, auteur de l'analyse de « Dark Star » de Grateful Dead, avait soumis le fruit de son travail aux membres du groupe. Si Jerry Garcia, Phil Lesh et Bob Weir se contentèrent de commenter la tonalité de la chanson, Tom Constanten délaissa le résultat pour critiquer la méthode : « Cet article, écrivait-il, ressemble à un bulletin météo en français, parfaitement rendu par quelqu'un qui ne connaît pas la langue. Alors que les faits sont exacts, l'esprit de l'article n'a rien à voir avec l'esprit dans lequel la musique a été faite »². Dans un compte rendu plus académique, Robert Walser fut moins amène encore. Il présentait

* Collaborateur scientifique FNRS attaché à l'Université de Liège (Belgique), chercheur à la Fondation Von Humboldt attachée à la Von Humboldt Universität (Allemagne).

¹ John COVACH, Graeme M. BOONE, *Understanding Rock : Essays in Musical Analysis*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

² *Ibid.*, p. 205.

Understanding Rock comme « un repli décevant des études musicologiques appliquées à la musique populaire vers un formalisme stérile » et, surtout, il reprochait aux différents auteurs « d'avoir travaillé sur une terre neuve avec de vieux outils »³.

L'argument selon lequel la musique populaire ne peut être analysée avec les moyens traditionnels de la musicologie n'est pas neuf. L'amertume de Walser était même partiellement nourrie par le fait que les auteurs d'*Understanding Rock* semblaient ignorer que cette question de méthode était au centre des débats de la musique populaire parfois depuis plusieurs décennies. Dans le domaine du rock, Philip Tagg l'exposa dès le milieu des années 1980 et les clercs du jazz se la posaient depuis bien plus longtemps encore⁴.

La réaction de Walser signifie-t-elle que l'utilisation transhistorique et transculturelle des méthodes d'analyse musicale traditionnelles est à ce point désuète ? Les méthodes éprouvées dans certains types de répertoires ne peuvent-elles réellement pas en « coloniser » d'autres ? Je ne le pense pas. D'une part, parce que le langage et la grammaire des musiques analysées dans *Understanding rock* et dans l'album *Pet Sounds* des Beach Boys présentent de nombreux parallélismes avec la musique dite « classique ». On y trouve des suites d'accords, des rythmes, des mélodies, des échelles modales et une construction formelle qui peuvent être décrits par un vocabulaire commun, sorte de *lingua franca* du milieu musical. Cette terminologie n'est certes pas universellement partagée et elle ne convient de surcroît qu'à une partie seulement des musiques populaires, mais elle s'applique incontestablement aux cas précités. D'autre part, l'utilisation des méthodes « traditionnelles » de l'analyse musicale se justifie aussi parce que, en dépit de leur sécheresse, de leurs lacunes méthodologiques et de leur manque d'« esprit » rock – mais encore faudrait-il pouvoir définir ce concept douteux –, elles donnent des résultats. Matthew Brown dégage les thèmes pentatoniques qui forment le noyau de « Little Wing » ; Walter Everett montre que dans les années 1970, les structures tonales des compositions de Paul Simon sont marquées par un recours généralisé au chromatisme ; tandis que Graeme Boone insiste sur l'ambiguïté tonale de « Dark Star ». C'est aussi l'analyse harmonique « traditionnelle » qui me permet de mettre en exergue la singularité de « God Only Knows » des Beach Boys, une chanson caractérisée par l'absence d'exposition de l'accord de tonique dans sa position fondamentale.

Dans tous ces cas, le discours musicologique utilisé pour décrire la musique populaire est valide et fructueux. Malheureusement, comme le déplore Walser, les procédés analytiques traditionnels présentent deux handicaps majeurs : ils sont, d'une part, incomplets et inadéquats lorsqu'il convient de décrire certains paramètres musicaux et, d'autre part, ils semblent affirmer de manière implicite l'autonomie de l'œuvre d'art.

Lorsque nous utilisons le vocabulaire musicologique pour tenter de rendre les détails d'une œuvre musicale, nous sommes rapidement confrontés à ses carences. Métalangage satisfaisant dans la description de paramètres mesurables et quantifiables comme les hauteurs, la dynamique ou le rythme, le vocabulaire de l'analyse se fait diffus lorsqu'il s'agit de décrire les timbres.

³ Robert WALSER, compte rendu de *Understanding Rock : Essays in Musical Analysis, Notes*, 57/2 (2000), p. 355-357.

⁴ Philip TAGG, « Analysing Popular Music : Theory, Method, and Practice », *Reading Pop : Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Richard Middleton éd., Oxford, 2000, p. 71-104. Dans le domaine du jazz, de nombreuses alternatives furent proposées notamment dans la revue *Jazz Forschung* (Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt).

Dans la plupart des cas, la rigueur d'une terminologie précise et éclairante laisse la place à un vocabulaire fonctionnant par analogie ou recourant à l'indicible. Or, la couleur sonore est sans doute le paramètre le plus important lorsqu'on envisage les musiques issues de la tradition afro-américaine. Qu'il s'agisse de jazz, de rock, de blues ou de variété, les témoignages montrant que les artistes s'enorgueillissent plus d'un son singulier que d'une suite d'accords inusitée sont innombrables. Comment dès lors traduire verbalement ce paramètre essentiel ? Aucune réponse ne semble actuellement tout à fait satisfaisante. Les essais effectués par Gunther Schuller pour analyser le swing ou les programmes mis au point par l'IRCAM permettent de visualiser graphiquement différents paramètres sonores, mais ils sont difficilement traduisibles verbalement et n'autorisent pas de reconstruction mentale de la sonorité qu'ils représentent.

Dans l'analyse de *Pet Sounds*, il me paraissait crucial d'appliquer certaines de ces conceptions, notamment en réorganisant la hiérarchie traditionnelle des paramètres musicaux. À la séquence harmonie, mélodie, rythme, timbre et dynamique, on substituera – pour certaines productions de musique populaire en tout cas – la séquence timbre, mélodie, rythme, harmonie et dynamique. Même si la technologie actuelle permet de contourner le problème de la traduction du fait sonore en donnant la possibilité de présenter des échantillons, la musicologie peut sans doute mieux cerner le phénomène du timbre en combinant les représentations graphiques, la description des sources sonores (instruments, effets) et leur contextualisation historique. La simple énumération du matériel électro-acoustique à la disposition de Brian Wilson au moment de l'enregistrement de *Pet Sounds* permet en effet, sinon de reconstituer, du moins de préciser le contexte sonore de son temps.

Le second problème soulevé par l'acculturation des méthodes d'analyse « traditionnelles » au sein des musiques populaires, ramène aux propos de Walser. Il s'agit de la tendance historiciste de l'analyse à se concentrer sur des œuvres considérées comme autonomes. Même si la finalité de la description du texte musical a beaucoup évolué, même si la musicologie historique tend de plus en plus à replacer les compositeurs et leurs œuvres dans le contexte qui les a vu naître, le but des dissections formalistes de l'analyse tend souvent à expliquer les relations liant les parties au tout et non à expliquer les contingences – parfois triviales – qui conduisent à la constitution de ce tout. Cette démarche, longtemps acceptée comme l'un des dogmes de la musique classique, est critiquée de toute part lorsqu'elle est appliquée à la musique populaire. Désormais, il existe une sorte de consensus dans les milieux académiques pour que toute analyse d'un répertoire, d'une œuvre ou d'un style particulier, ait comme finalité de répondre à la question complexe formulée par Philip Tagg : « Qui, pourquoi et comment communique quoi à qui et avec quels effets ? »⁵. En d'autres termes : Qui sont les musiciens du rock ? Quelle musique composent-ils ? Comment travaillent-ils et dans quel but ? Quels sont les destinataires de leur musique, et quels effets produit-elle sur eux ? En d'autres termes encore, il paraît aujourd'hui inconcevable d'analyser un texte sans envisager de le replacer dans son contexte.

Pour atteindre ce but, l'interdisciplinarité est de mise. De nombreux ouvrages stimulants publiés ces dernières années proposent des modèles d'analyse s'inspirant ou intégrant des méthodes issues d'autres disciplines. Philip Tagg, John Shepherd et Peter Wicke font appel à la sémiologie, d'autres se penchent vers les études de genre (Whiteley), l'acoustique (Hodeir,

⁵ Philipp TAGG, *Introductory Notes to the Semiotics of Music*, <http://www.tagg.org/texts.html>

Schuller) ou l'histoire culturelle (Hamm), mais le plus souvent, l'œuvre est placée successivement sous les feux de différentes disciplines : histoire, sociologie, économie, musicologie (Middleton, Moore, Macan...). Tous démontrent qu'une approche non conformiste des textes musicaux de la musique populaire peut non seulement éclairer les œuvres, mais encore leur donner du sens. Cette approche interdisciplinaire pose toutefois d'autres problèmes d'envergure.

Le plus évident, c'est l'ampleur de la tâche que s'assignent les spécialistes des musiques populaires. Comment autant embrasser sans trop étreindre ? Comment se garder d'ambitions déraisonnables ? À l'instar de la plupart des chercheurs, je me suis limité à certaines des questions énoncées par Tagg. J'ai traité dans les pages qui suivent et par ordre décroissant d'importance, la question du « quoi », du « comment », du « qui » et du « pourquoi », tandis que j'ai laissé de côté la question des destinataires de cette musique (« à qui ») et celle qui concerne plus particulièrement des aspects de la réception (« avec quels effets »).

L'autre danger des approches pluridisciplinaires, c'est la tentation de hiérarchiser les disciplines. Qui de la musicologie, de l'histoire, de l'économie ou de la sociologie doit avoir la préséance ? Pour Adorno et l'école de Francfort, la donnée de base est limpide. Dans la musique populaire, le texte n'est que la résultante d'un contexte donné. Sans vouloir inverser son équation, il me semble plus prudent et plus sage d'adopter un moyen terme, de trouver un équilibre entre approche contextuelle et approche textuelle. Je reste persuadé que tout texte musical possède sa dynamique interne, qu'il est constitué de paramètres musicaux objectifs, possédant bien sûr le sens subjectif que lui prêtent certains auditeurs ou certains groupes sociaux, mais véhiculant aussi un sens propre irréductible. C'est cet équilibre dialectique que j'ai essayé de préserver dans l'analyse de *Pet Sounds*, en raccrochant aux faits musicaux une série d'éléments contextuels essentiels, tels que : le cadre spatio-temporel, le profil sociologique des musiciens, et le contexte technologique dans lequel ils ont travaillé.

Musique sentimentale sophistiquée

Dans la perspective d'une réhabilitation de la relation texte-contexte, les œuvres des Beach Boys constituent un beau cas d'école. Leurs productions ont en effet souvent été considérées comme une sorte de paroxysme sublime de la futilité : celle de la vie insouciant sur les plages californiennes où la vie semble s'écouler au rythme du slogan *fun in the sun* ; celle des plaisirs du surf, dont la pratique est élevée au rang de religion ; celle des amours frivoles, aussi éphémères que les « hits de l'été ». Cette désinvolture apparente et la volonté bien affirmée de Brian Wilson d'écrire « une musique joyeuse qui permette aux gens de se sentir bien » ne sont pas faites pour leur donner du crédit artistique »⁶. Pourtant, leurs productions ne se sont pas limitées aux superbes harmonisations vocales de bluettes insipides. Il est même permis d'affirmer que l'album *Pet Sounds* publié en mai 1966 constitue l'une des pierres d'angle de l'histoire du rock et l'un des principaux ferments d'un genre emblématique de la fin des années 1960 et du début des années 1970, le rock progressif.

⁶ Brian WILSON, [notes de la réédition CD de *Pet Sounds*], Capitol CDP 7 48421 2, 1990, p. 17.

Pour comprendre l'importance de ce disque, il faut évoquer l'esprit d'émulation qui oppose les Beach Boys aux Beatles. Entre les deux groupes, ou plutôt entre le duo Lennon/McCartney et Brian Wilson, règne une rivalité faite d'admiration réciproque qui remonte au moins à 1963. À l'époque, une chanson de John Lennon intitulée « There's a Place » est fréquemment comparée à « In My Room » de Brian Wilson, à la fois pour des similitudes thématiques et pour l'harmonisation de la ligne vocale. Par la suite, les Beach Boys reprennent « Tell Me Why » de John Lennon sur leur album *Beach Boys Party !* (février 1966), ajoutant leurs harmonies vocales resserrées à un titre qui tenait déjà de l'hommage à leur propre style. Enfin en 1966, les effets vocaux de *Paperback Writer* annoncent ceux de *Good Vibrations* publié à la fin de l'année. Il n'est donc guère étonnant d'apprendre que Brian Wilson se lança dans la composition de *Pet Sounds* après la découverte de *Rubber Soul* des Beatles. « Au mois de décembre 1966 [sic], j'entendis *Rubber Soul* des Beatles. Il devint immédiatement un défi pour moi. Je découvris que chaque titre était à la fois stimulant et artistiquement très intéressant. Je commençai immédiatement à travailler sur les chansons de *Pet Sounds*. [...] En janvier, je commençai à faire les parties instrumentales de l'album, et je fis de chacune une expérience sonore originale. J'étais obsédé par la manière avec laquelle il convenait de transcrire ce que j'éprouvais. Ceci, pensais-je, pourrait être un nouveau genre de musique sentimentale sophistiquée. Je ressentais nettement le besoin de me mesurer aux Beatles »⁷. Cette compétition va porter ses fruits. Tant dans l'approche de l'écriture, que dans l'utilisation des techniques de studio ou dans leur curiosité à l'égard d'autres traditions musicales, les deux groupes vont faire éclater le cadre dans lequel la musique pop était enfermée.

Musiques

Le témoignage le plus évident de la nouveauté de *Pet Sounds* provient de la diversité de ses timbres. Pratiquement, chaque titre comporte des instruments extérieurs à la tradition du rock : la clarinette sur « You Still Believe in Me », le hautbois sur « I'm Waiting for the Day », ou l'orgue sur « That's Not Me ». Dans ces quelques cas, les instruments sont utilisés pour ajouter une couleur particulière, mais pour d'autres titres, ils constituent le fondement même de la chanson. « Don't Talk » repose sur un arrangement de cordes, l'accompagnement de « Let's Go Away for A while » requiert douze violons, un piano, quatre saxophones, un hautbois et un vibraphone, celui de « God Only Knows » met en exergue un cor anglais, un clavecin, des cordes, des flûtes, une clarinette basse et un accordéon, tandis que « Caroline No » peut être décrit comme une pièce pour clavecin, guïro, flûte alto, basse électrique et récipients de plastique. On remarque en effet qu'en dehors des sonorités traditionnelles, de nombreux timbres sont obtenus par une approche instrumentale beaucoup plus contemporaine et Brian Wilson se livre souvent à des manipulations sonores qui évoquent la musique concrète. À côté des récipients de plastique utilisés dans « Caroline No », on trouve une sonnette de bicyclette et un piano préparé dans

⁷ *Ibid.*, p. 5. La date exacte est évidemment 1965, l'album des Beatles ayant été publié le 3 décembre de la même année. Cette « compétition » était abondamment commentée à l'époque. Voir entre autres R. GREVATT, « Beach Boys' Blast », *Melody Maker*, 19 mars 1967, p. 3.

« You Still Believe in Me »⁸ ou des bouteilles de limonade utilisées comme percussions dans « Pet Sounds ». Enfin, sur « I Just Wasn't Made for These Times », les Beach Boys expérimentent le theremin, un instrument qu'ils vont employer de façon intensive quelques mois plus tard pour *Good Vibrations*⁹. La première particularité progressiste de *Pet Sounds* consiste donc à proposer des combinaisons instrumentales qui ne se surimposent pas nécessairement aux arrangements traditionnels pour deux guitares, basse et batterie, mais qui se substituent à eux. Dans cette perspective, la musique des Beach Boys est déjà aux antipodes de celle d'une multitude de *surf groups*.

Cette diversité inouïe pour l'époque se double d'un travail formel peu commun. Jusque-là, les chansons de la musique pop fonctionnent sur un schéma d'alternance entre un couplet et un refrain. Dans *Pet Sounds*, ce principe reste souvent d'actualité, mais il subit de profondes mutations dans la mesure où le groupe privilégie la continuité des chansons plutôt que leur aspect cyclique. Différents moyens sont mis en œuvre :

- le premier consiste à présenter les couplets et les refrains sous une forme différente lors de leurs expositions successives. Dans « I'm Waiting for the Day », chaque partie comprend une instrumentation distincte. L'introduction, dominée par les percussions, semble annoncer une composition d'allure martiale, mais dès le premier couplet, le climat se modifie radicalement. Brian Wilson y chante une mélodie dépouillée, soutenue par un orgue marquant tous les temps et par le contre-chant d'un hautbois. Après un refrain tout aussi dépouillé, la réexposition du couplet inclut les rythmes de l'introduction et un accompagnement vocal qui forme le climax de la composition. Ensuite, cette intensité retombe peu à peu jusqu'à un pont joué par les cordes qui réintroduit l'ensemble des instruments. Ce procédé n'exclut donc pas les ruptures entre les différentes parties d'une chanson, mais les répétitions littérales sont évitées par des modifications intervenant à chaque réexposition ;
- le second procédé favorisant la continuité est apparenté au précédent, mais il fonctionne par adjonction permanente. « Sloop John B » en est une belle illustration. Il s'agit de la reprise d'une mélodie provenant d'Inde orientale, que les Beach Boys découvrent par le biais d'un enregistrement réalisé par le Kingston Trio vers 1927. La structure est constituée de six parties comprenant chacune seize mesures, et la composition évolue de la sobriété vers une certaine complexité. La première exposition, très dépouillée, est dominée par la voix et les arpèges de la guitare, puis sur la cinquième mesure, la basse entre et se met à scander tous les temps. La batterie, ou plutôt la caisse claire, est employée sur le premier temps de chaque mesure à partir de la seconde exposition ; l'alternance traditionnelle entre la grosse-caisse et la caisse claire n'intervenant qu'au début de la troisième exposition.

⁸ La prééminence de la sonnette de bicyclette sur ce titre s'explique par la méthode d'enregistrement du disque. Les parties instrumentales avaient été enregistrées avant les parties vocales, et l'intensité du volume de cette sonnette avait été prévue en fonction d'une ligne mélodique précise. Brian Wilson modifia toutefois la mélodie et son texte au moment de l'enregistrement, mais il était trop tard pour changer le volume de l'instrumentation. Cette anecdote est rapportée par Nik VENET, « Recording and production », *Rock Hardware*, London, Balafon Books, 1996, p. 127.

⁹ Le theremin est un instrument électronique monophonique conçu par Lev Termen vers 1919. Les Beach Boys ont dû utiliser un des cinq modèles fabriqués par Robert Moog entre le milieu des années 1950 et le milieu des années 1960.

Intro.	A1	A2	A3	A4	Pont	A5
2 mes.	16 mes.	16 mes.	16 mes.	8 mes.	8 mes.	16 mes.
Flûte	Chant					
Glock.	Guitare					
	Basse (5)					(8)
	Glockenspiel (8)					(8)
		Caisse claire				(8)
		Doublage du chant				(8)
		Chœur (14)				(8)
			Batterie			(8)

Tableau 1 : Instrumentation de « Sloop John B ». Le chiffre entre parenthèses indique la mesure d'entrée de l'instrument. Ainsi, la basse entre au début de la cinquième mesure de la partie A1 et la caisse claire au début de la partie A2.

Cette assise rythmique supporte des adjonctions mélodiques et harmoniques. Le chœur intervient pour la première fois à la fin de la deuxième partie puis acquiert rapidement une densité et une ampleur qui culminent dans le *stop time* de la quatrième partie. La chanson est alors reprise avec l'accompagnement de la première exposition, mais avec des entrées instrumentales et vocales beaucoup plus resserrées, de sorte que la densité maximale de l'accompagnement est atteinte huit mesures plus loin, lors de l'introduction de la « pompe » à la basse (voir tableau 1).

Presque tous les titres du disque fonctionnent ainsi par différenciation instrumentale ou vocale. Dans « Caroline No », la diversité des timbres permet de parler d'une forme AA'CA''¹⁰, dans « Don't Talk (Put Your Head on My Shoulder) », la structure suit le modèle archi-classique ABABCA, mais d'un point de vue sonore, elle ne peut être décrite que comme une suite ABA'B'CA'' et dans « Wouldn't it Be Nice », la forme, plus complexe, se décline sur le modèle BAB'A'CDA''B''.

Le traitement harmonique est tout aussi novateur. « You Still Believe in Me » procède de ce principe d'adjonction ou d'augmentation évoqué dans le traitement de la forme. Comme l'affirme un musicien : « Ses progressions sont toujours ascendantes, puis elles marquent une pause avant de poursuivre [...]. Comme vous l'entendez clairement dans cette chanson, Brian ne redescend pas au milieu de sa progression »¹¹. Concrètement, Brian Wilson part d'un accord de *si* majeur, puis passe successivement par *mi* majeur, *la*_b majeur et l'accord de septième de dominante *do*♯. Cet accord, qui possède donc un *si* bécarré, permet de repasser au *si* majeur sur une basse de *ré*♯, puis au *sol* majeur qui reconduit au début du cycle. La progression est traditionnelle, mais par l'abondance de septièmes et de renversements, elle se distingue des triades utilisées majoritairement dans la musique pop des années 1960.

Renversements et accords de septième, voire de neuvième, font aussi partie des caractéristiques de « Don't Talk », écrit dans la tonalité peu commune de *mi* bémol mineur, de « Wouldn't it Be Nice », en *fa* majeur, de « That's Not Me », en *la* majeur, et surtout de « God Only Knows », qui possède la singularité formelle rare de ne jamais exposer l'accord de tonique dans sa position fondamentale, et de ne pas présenter de mouvements cadenciels dans les passages conclusifs¹². Là aussi, Brian Wilson favorise la continuité musicale, plutôt que les aspects cycliques de la musique pop (exemple 1). Malgré le fait que ce titre soit ostensiblement écrit en *mi* majeur, le poids de la tonique est extrêmement faible dans la progression d'ensemble. On ne trouve pas la moindre triade de *mi* majeur en position fondamentale, seul le second renversement de quarte et sixte est quelque peu privilégié. La force de la tonique est d'autant moins perceptible que la nature très chromatique de la progression en diminue la prégnance. Ainsi, le début du couplet, sur le second renversement d'un accord de *ré* majeur n'installe guère la tonalité. Celle-ci est d'autant plus diluée que le second accord, la triade de *si* mineur, ne peut pas être considéré comme le cinquième degré de la tonalité principale, puisqu'il advient à la suite d'un glissement chromatique de la basse. En fait la tonique n'apparaît que sur la cinquième mesure dans son second

¹⁰ Dans cette description alphabétique, A = couplet, B = refrain et C = pont.

¹¹ [s.n.], cité par David LEAF, [notes de la réédition CD de *Pet Sounds*], 1990, p. 9.

¹² Voir l'article récent de Daniel HARRISON, « After Sundown : The Beach Boys' Experimental Music », *Understanding Rock : Essays in Musical Analysis*, Oxford : Oxford University Press, 1997, p. 33-58.

renversement après avoir été préparée par un mouvement cadenciel IV (troisième mesure), V (quatrième mesure). En l'absence d'une tonique de *ré* majeur bien définie, c'est la tonalité de *la* majeur qui semble s'imposer. C'est par cet accord que débute le refrain, amené très naturellement par une descente chromatique des mesures 5 à 7. Celle-ci commence par un *do* bécarré, passe par *si*, puis par *si* bémol pour aboutir à l'accord de *la* majeur en position fondamentale. Le refrain peut ainsi se lire comme une simple progression I-V-VI-V. Cette lecture de l'harmonie semble confirmée par les quatre mesures de l'introduction. D'une part parce que celle-ci est construite sur la progression harmonique du refrain, et d'autre part parce que la mélodie exposée au cor (*do*#, *ré*, *mi*, *si*, *la*) s'arrête uniquement sur les notes de l'accord de *la* majeur.

The image displays a musical score for the song "God Only Knows" by The Beach Boys. It is divided into two main sections: the "Couplet" and the "Refrain".

Couplet: This section consists of two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melody with eighth and quarter notes, including triplets. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, showing a harmonic accompaniment with sustained chords and some moving lines. The Couplet section spans measures 1 through 8.

Refrain: This section follows the Couplet and also consists of two staves. It begins with a double bar line and a repeat sign. The melody in the top staff continues with similar rhythmic patterns. The bass staff provides a harmonic foundation with sustained chords. The Refrain section spans measures 9 through 12.

Exemple 1 : Mélodie et harmonie du couplet et du refrain de « God Only Knows ».

On trouve une même richesse et une même diversité dans « Caroline No », un titre qui se caractérise à nouveau par son approche tonale ambiguë (exemple 2). Le premier accord semble installer la tonalité de *mi* mineur, mais aussi bien la partie A (mesures 1 à 9) que la transition se terminent sur un accord de *fa* majeur. En optant pour *fa* majeur comme tonalité de « Caroline No », on peut être tenté de lire la fin de la progression harmonique de la partie A (mesures 4 à 7) comme une suite très classique VI-II-V-I et considérer l'accord de *mi* mineur comme un accord de passage. Cela ne correspond toutefois pas à la couleur donnée par l'oscillation *mi* mineur 7 et *ré* mineur 7 que l'on trouve sur les cinq premières mesures de chaque partie A.

Cette composition est aussi aux antipodes des canons de la musique pop par sa mélodie et par sa structure. Celle-ci pourrait faire l'objet de discussions sans fin, selon les éléments que l'on retient pour définir les notions de couplets et de refrains. Si ces derniers doivent comporter une mélodie mnémonique et trancher harmoniquement avec le couplet, alors la phrase « Oh Caroline No » est bien un refrain. Par contre, si on tient plutôt compte de la

carrure métrique et de la notion de répétition, alors cette même phrase qui n'est développée qu'une fois par refrain et qui ne dure que deux mesures ne peut être considérée comme telle. Selon l'option retenue, on représentera donc la forme de « Caroline No », par la formule ABA'B'CA''B'' ou plus simplement, en incluant la phrase « Oh Caroline no » au couplet, par la formule AA'CA''. Trancher ce dilemme n'a que peu d'intérêt, mais le fait même de remettre en jeu des notions aussi fondamentales que celle du couplet et du refrain témoigne de la singularité de la démarche entreprise par les Beach Boys.

Em7 Dm7 Em7 Dm7 Em7

Where did your long hair go? Where is the girl I used to know? How could you
Who took that look a-way? I re-mem-ber how you used to say You'd ne-ver

Gm7 C7 F7 1 2 F7 Dm G7

lose that hap-py glow? Oh Ca-ro-line no you break my heart I want to
change but that's not true Oh Ca-ro-line no

C7 Dm6 E7 Am Fm Em

go and cry it's so sad to whach a sweet thing die oh Ca-ro-line why? Could I e-ver find in

Dm7 Em Dm7 Em

.you a-gain things that made me love you so much then? Could we e-ver bring them

Gm7 C7 F7 F7

back once they have gone oh Ca-ro-line, no.

Exemple 2 : « Caroline, no ».

On peut enfin signaler que l'exploitation du matériau mélodique n'est pas banale. À partir d'un thème simple de deux mesures, ne comportant que les notes arpégées des deux accords initiaux (*mi, sol, si* et *ré, fa, la*), Brian Wilson produit une bonne partie du matériau mélodique de la chanson.

Les diverses approches harmoniques de *Pet Sounds* se doublent d'une préoccupation évidente pour l'écriture vocale. Comme l'affirme Brian Wilson : « Ma préoccupation musicale majeure était de développer des harmonies vocales modernes – cela remonte à mon adolescence, lorsque je rendais un véritable culte aux Four Freshmen [...]. Nous avons une vaste gamme de voix : Mike peut aller de la basse au *ré* au-dessus du *do* médian, Dennis, Carl et Al montent respectivement jusqu'au *sol*, *la* et *si*. Je peux prendre le second *ré* en clef de *sol* »¹³. Son grand mérite fut de réussir à exploiter au mieux les possibilités vocales de chacun des membres du groupe, et de synthétiser une partie des pratiques

¹³ D. TRAYNOR, « Brian, Pop genius ! », *Melody Maker*, 21 mai 1966, p. 8-9.

vocales afro-américaines – celles des *Male Quartets* ou des *Bird Groups* en particulier. Il put ainsi forger un son neuf, immédiatement identifiable qui devint la véritable signature du groupe.

Ce son repose sur une combinaison peu fréquente entre des voix de tête et des voix plus habituelles (ténor, baryton) mais qui ont la particularité de se cantonner dans un registre aigu. Les premières donnent à leur musique une couleur éthérée et fragile, dont le côté fluet, voire un peu grotesque, est compensé par le reste de la masse chorale qui ajoute les fréquences médium et grave manquantes. Ces combinaisons vocales permettent donc de donner plus d'épaisseur, de consistance et d'équilibre à l'ensemble tout en lui préservant sa singularité.

D'un point de vue harmonique, la superposition des voix est assez simple et répond bien aux principes d'écriture à quatre voix : beaucoup de mouvements conjoints, de nombreux accords parfaits à trois voix mais aussi beaucoup de septièmes parfois résolues de manière inhabituelle. Par contre, le groupe se singularise plus nettement – tout au moins dans le domaine de la musique pop – dans son approche contrapuntique de l'écriture vocale. Comme pour les combinaisons de timbres, les formes ou l'harmonie, Brian Wilson ne suit pas un modèle précis. Il s'inspire de diverses techniques issues des musiques afro-américaines, comme celle de l'appel et réponse, celle du riff, celle du contre-chant ou, dans de rares cas, il opte pour une approche quasi-madrigalesque. *Sloop John B* donne une bonne idée de la diversité des procédés d'écriture vocale. Le premier couplet est chanté par Brian Wilson. Le second est entonné à deux voix mais en parfaite homophonie. Les premières divergences vocales apparaissent sur les deux dernières mesures de ce couplet. Tandis que le soliste fait une pause, le reste du chœur énonce un petit riff vocal d'une mesure qui introduit le troisième couplet (exemple 3). Dès son entame, un nouveau riff de deux mesures accompagne la ligne vocale principale (exemple 4, à partir de 1'02"). Enfin, dans le quatrième couplet, les voix ont une importance à peu près égale. Certaines phrases, en rapport avec le sens du texte sont reprises suivant la technique de l'appel et réponse – la phrase « Let me go home » (*mi b, ré b, do, si b*) est reprise par le chœur un ton plus haut –, et les quatre mesures de l'extraordinaire passage a cappella, avec ses entrées décalées et sa riche écriture contrapuntique, sont d'une construction que l'on peut qualifier de madrigalesque (1'51" à 1'59").



Exemple 3 : « Sloop John B », riff vocal conduisant au couplet.



Exemple 4 : « Sloop John B », couplet.

Pratiquement chaque chanson renferme l'une ou l'autre de ces techniques. Pour prendre un autre exemple, sur la première page de l'album, *Wouldn't It Be Nice*, les chœurs entrent de manière discrète dès la dixième mesure. Ils accompagnent la mélodie principale en la soutenant par un accord de *sol* mineur, puis ils la rejoignent pour les cadences du premier et du deuxième couplets, toutes deux entonnées en homophonie.

Il faut encore relever des changements de tempo et des variations de dynamique peu habituelles. *Wouldn't it be Nice*, regroupe quelques-unes de ces nouveautés. Après les arpèges acoustiques introductifs, le premier refrain est annoncé par un coup de caisse claire double *forte*, manifestement gonflé par des techniques de studio. Durant le pont, la dynamique s'atténue et le tempo passe de 132 à 120. On peut donc dire que, si certaines des pratiques harmoniques des Beach Boys ont peu de descendance, par contre les contrastes de timbres, de dynamiques et de tempos deviendront de véritables lieux communs du rock progressif.

Technologies

L'enregistrement des parties instrumentales de Pet Sounds se fait en grande partie de la mi-janvier à la mi-mars 1966 au Western Studio, mais Brian Wilson travaille aussi dans deux autres studios de Los Angeles, le Gold Star et le Sunset, appartenant à Columbia, ce qui confirme sa préoccupation pour la recherche de couleurs sonores originales. Pour capter les différents instruments (basse, batterie, guitares, claviers, cuivres et cordes), Brian Wilson réalise des prises globales, au cours desquelles tous les instruments jouent en même temps. Ensuite, il complète et aménage cette ligne de base en généralisant une technique déjà bien connue : l'*overdubbing*. Ce principe, initié par Les Paul dès 1948, consiste à ajouter une ou plusieurs parties musicales (un solo, un bruitage, etc.) à des pistes qui existent déjà.

Brian Wilson est également très influencé par le fameux *wall of sound* de Phil Spector auquel il emprunte par exemple la technique de combinaison instrumentale, qui consiste soit à faire jouer une même note à plusieurs instrumentistes pour obtenir des timbres diversifiés et plus denses, soit à doubler ou tripler les instruments. Cette filiation est d'autant plus flagrante que les musiciens de studio qui participent à l'enregistrement de Pet Sounds sont presque tous des collaborateurs réguliers de Phil Spector¹⁴. Une fois les parties instrumentales enregistrées, celles-ci sont mixées sur une seule piste (en mono donc) afin de libérer les autres pistes pour l'enregistrement des parties vocales. Ce n'est donc qu'une fois le travail instrumental terminé que Brian Wilson convoqua les autres membres du groupe.

Les parties vocales sont enregistrées durant les mois de mars et d'avril, à l'exception de certaines parties de Brian dont la prise avait été effectuée pendant les sessions instrumentales. À peu près la moitié des titres sont captés au Western Studio, et l'autre dans le studio de Columbia, qui avait l'avantage de posséder une table de mixage huit pistes¹⁵. Les chœurs de *Pet Sounds* sont à dix voix. Il ne s'agit pas ici du nombre de lignes vocales,

¹⁴ Parmi ces musiciens, on trouve Jay Migliori (saxophone, clarinette), Steve Douglas (saxophone), Carol Kaye (basse) et Hal Blaine (batterie et percussions).

¹⁵ Les titres enregistrés dans le studio de Columbia sont « Wouldn't It Be Nice », « I'm Waiting For The Day », « God Only Knows », « Here Today » et I « Just Wasn't Made For These Times ».

mais du nombre de chanteurs. Pour obtenir cette densité en utilisant les seules voix des membres du groupe et les modestes moyens techniques des studios, ils pratiquent aussi la technique de l'*overdubbing*. Al Jardine, Carl et Dennis Wilson sont placés devant un micro, Brian Wilson devant un autre et Mike Love face à un troisième. Ils chantent donc ensemble et leurs voix, augmentées d'un léger écho, sont directement mixées sur une seule piste. Ils réitèrent ensuite l'opération pour doubler le nombre de voix. Dans les cas où ils travaillent avec l'enregistreur huit pistes du studio de Columbia, les instruments étaient également transférés sur une seule piste, laissant ainsi sept pistes pour les voix.

À ce stade de développement technologique, l'*overdubbing* avait le désavantage de ne pas permettre la correction d'erreurs éventuelles. Certes les musiciens peuvent recommencer jusqu'à obtenir une prise ayant la qualité souhaitée, mais aucun repentir n'est permis dès lors que les différentes pistes sont reportées sur une seule. Les Beach Boys sont confrontés à ce problème dans « You Still Believe In Me ». On y entend très – trop – distinctement une sonnette de bicyclette qui avait été enregistrée à un volume relativement élevé pour être perçue à travers la texture dense des chœurs. Lorsque Brian Wilson s'avisa d'alléger les harmonies vocales au cours de l'enregistrement, il était trop tard pour apporter des changements aux parties instrumentales.

Le poids des technologies et des pratiques d'enregistrement montre donc que Brian Wilson commence à concevoir ses compositions en termes de production plutôt qu'en termes d'écriture. Ses chansons ne prennent pas une forme définitive sous sa plume, mais au gré du travail en studio et tous les témoignages font part des nombreux essais, des incessantes transformations que subissent ses esquisses avant d'aboutir à une forme définitive.

Paroles

Peu avant l'enregistrement de *Pet Sounds*, Brian Wilson alors âgé de 23 ans commença à se détourner des thématiques qui dominaient les premiers disques des Beach Boys et il se mit en quête d'un parolier qui puisse lui proposer des textes d'une hauteur de vue coïncidant avec ses ambitions musicales. Son choix se porta sur Tony Asher, un jeune publiciste néophyte en matière d'écriture, mais qui devint rapidement son confident. Selon ce dernier, les conversations qu'il eut avec Brian Wilson tournaient en permanence autour de trois thèmes : la musique sous toutes ses formes, la spiritualité, et ses sentiments pour la gent féminine¹⁶. Aucune conscience politique donc, mais une évolution manifeste vers des préoccupations moins futiles : l'art et une quête diffuse de spiritualité, semblent peu à peu se substituer à son intérêt pour le surf et les voitures.

Cette timide évolution, peu perceptible dans les textes de *Pet Sounds* qui restent presque tous centrés sur des thématiques amoureuses empreintes de romantisme, incita plusieurs biographes à décrire l'album comme une histoire continue évoquant la quête de bonheur amoureux et de respectabilité artistique poursuivie par Brian Wilson. La lecture du disque pourrait ainsi se résumer comme suit : « Il commence en témoignant son espoir et son amour (« Wouldn't It Be Nice »), reconnaît que l'amour attaché aux biens terrestres est

¹⁶ Kingsley ABBOTT, *The Beach Boys Pet Sounds : The Greatest Album of the Twentieth Century*, London : Helter Skelter, 2001, p. 41.

imparfait (« I'm Waiting For The Day »), reconnaît l'existence d'un esprit divin (« God Only Knows »), cherche une solution (« I Know There's An Answer »), déplore la nature ténue de l'amour (« Here Today »), accepte sa singularité humaine (« I Just Wasn't Made For These Times ») et termine en avouant avoir perdu son innocence (« Caroline No »). De temps à autre, il connaît des moments heureux (« Don't Talk »), des possibilités auxquelles il n'avait jamais rêvé (« You Still Believe In Me ») et des évasions imaginaires (« Let's Go Away For A While ») »¹⁷. S'il est vrai qu'une telle interprétation semble correspondre aux aspirations personnelles de Brian Wilson, leur interprétation paraît un peu forcée et dissimule mal la volonté de conférer à *Pet Sounds* le titre de « Premier album conceptuel de l'histoire du rock ». Cette revendication, mise en parallèle avec l'esprit d'émulation qui opposait les Beatles aux Beach Boys, prend tout son sens lorsqu'on sait que c'est *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* qui est généralement crédité de cette innovation. Paul McCartney rappelait d'ailleurs l'importance de *Pet Sounds* pour *Sgt. Pepper* : « *Pet Sounds* fut une source d'inspiration essentielle lors de l'élaboration de *Sgt. Pepper*... une influence majeure. Il reste l'un de mes albums préférés, simplement à cause de ses innovations musicales. Je pensais simplement, « Bon Dieu. C'est le meilleur album de tous les temps. Qu'allons-nous faire ? » »¹⁸.

¹⁷ David LEAF, 1990, p. 9.

¹⁸ *Ibid.*, p. 21.