

Franco Fabbri

Quelle musicologie



pour la chanson ?

University of Huddersfield (Royaume-Uni)

Quand on parle de chanson, ou plus généralement de *popular music*, on sous-entend que les aspects musicaux – qui sont tout autres que secondaires, même dans les genres où les paroles sont très importantes – peuvent ou doivent être étudiés par les musicologues. Cela est vrai au niveau formel, car l'objet de la musicologie devrait être « la musique » et parce que d'autres chercheurs (linguistes, sociologues, spécialistes des cultures, etc.) n'ont pas forcément eu de formation musicale. Mais on néglige souvent un aspect essentiel : celui qui concerne l'histoire de la musicologie et de sa hiérarchie de valeurs. Le courant de musicologie hégémonique dans beaucoup de pays européens, que certains auteurs appellent « musicologie conventionnelle », est ouvertement contraire à l'étude de la *popular music* ; le statut ontologique de ce courant majoritaire fait correspondre l'œuvre musicale à la partition, et l'œuvre est liée à la notion de « musique absolue » du XIX^e siècle, où le texte verbal éventuel est un élément illégitime ; pour les mêmes raisons, la musique n'a pas là de potentiel sémantique, et la recherche d'une relation entre le texte et la musique n'a du sens que dans une perspective formelle, syntaxique. Les appels aux musicologues afin qu'ils contribuent à l'étude de la chanson sont donc largement destinés à rester sans suite. Selon la musicologie conventionnelle, la *popular music*, en tant qu'objet sans aucune

valeur esthétique, peut et doit être étudiée par les sociologues et les chercheurs d'autres disciplines non musicales – et peu importe s'ils ne comprennent pas grand-chose à la musique.

Bien évidemment, il existe aussi une autre musicologie. Elle a été promue au moins dans les quarante dernières années par des chercheurs qui ne s'occupent pas que de chansons, mais aussi de tous ces domaines musicaux et aspects de la production et de l'écoute de la musique à laquelle la musicologie conventionnelle ne peut s'intéresser : l'interprétation (du répertoire classique aussi), la musique acousmatique (qui n'a pas souvent de partition), la diffusion médiatique de tout type de musique, les problèmes de genre, etc. Cette « autre » ou « nouvelle » musicologie est malheureusement très peu reconnue par les spécialistes des autres disciplines, et suscite une méfiance qui est à attribuer sans doute à l'influence de la musicologie conventionnelle, comme si tous les musicologues en partageaient les limites théoriques et le snobisme de fond.

Je commencerai par un éclaircissement terminologique. Le colloque auquel a contribué cet article portait un titre complexe et très précis à la fois : « Première Biennale internationale d'études sur la *chanson* – Espaces de la *chanson* contemporaine – Cartographie d'un *genre* en mutation » (nous soulignons volontairement). On a donc parlé de « chanson », en particulier de « chanson contemporaine », entendue en tant que genre

(en mutation). Dans cet article, en revanche, je vais souvent utiliser l'expression *popular music*. Je sais bien que « *popular music* » et « chanson » ne sont pas des synonymes, même si les champs sémantiques qu'ils recouvrent présentent une large intersection. Mais je n'ai aucune intention d'imposer une théorie de référence différente par rapport à celle qui s'est constituée dans les études sur la chanson dans les pays francophones, ni d'introduire en contrebande un terme (*popular music*) qui est devenu courant dans d'autres pays (non pas seulement anglophones) pour décrire un domaine d'études similaire. La raison pour laquelle je vais plus souvent utiliser l'expression *popular music* est que, dans les objectifs que mon article se pose concernant les disciplines musicologiques et leurs relations avec l'étude de la chanson, ce qui est valable pour la chanson l'est aussi pour la *popular music* et *vice versa*, et cela peut faciliter le discours, puisque parmi les phénomènes les plus importants qui ont influencé ces relations certains appartiennent à des zones culturelles non francophones (par exemple, anglophone et germanophone).

En tant qu'Italien, je partage avec mes collègues francophones la puissance de la suggestion d'un terme (chanson), qui a une très longue histoire, de même que *canzone* (on trouve une définition de *canzone* en latin dans le *De vulgari eloquentia* de Dante

Alighieri, 1302-1305¹), une histoire bien plus longue que le terme *popular music* qui s'est imposé dans le monde anglophone pendant la seconde moitié du XIX^e siècle : en effet, dans certains milieux académiques italiens, le fait de parler de « chanson » (un terme anobli par d'importants précédents historiques) est moins problématique que celui de parler de *popular music*. Mais justement le terme *chanson*, à cause de son histoire presque millénaire, intègre en italien plusieurs sens, alors que *popular music* fait plutôt référence à un phénomène historiquement limité. Il est vrai qu'en anglais le terme *popular* a été utilisé, avant le XIX^e siècle, dans un sens proche de celui qui a été absorbé ensuite par le terme *folk* et similaire à celui de *popolare* en italien, *popular* en espagnol, *populaire* en français ; mais le sens qui s'est affirmé est lié au divertissement, à la commercialisation, à l'édition (d'abord imprimée, ensuite phonographique), dans une évidente opposition au mot *populaire* entendu comme tradition folklorique.

Selon l'interprétation partagée par certains spécialistes (Richard Middleton, Derek B. Scott, Matthew Gelbart, Marcello Sorce-Keller et d'autres²), effectivement, ce qu'on appelle aujourd'hui *popular music* est l'espace

1 Franco Fabbri, « La chanson », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, t. I, Arles, Actes Sud, 2003, p. 659-702.

2 Voir aussi *id.*, « La musica come forma dell'interrelazione sociale », *Musica/Realtà*, n° 89, 2009, p. 67-90.

sémantique / musical résiduel qui s'est créé entre la fin du XVIII^e et la première moitié du XIX^e siècle après l'invention de deux nouveaux concepts taxinomiques : celui de *folk music* (*Volksmusik*) et celui de « musique d'art » ou « musique classique ». Gelbart³ affirme que ces nouveaux concepts reflètent un changement de paradigme dans la classification des musiques : on passe d'une classification par fonctions et donc par genres, enracinée dans la théorie classique et médiévale des trois styles (selon laquelle ce qui compte le plus est l'adéquation du style à la fonction, ce qui *n'implique pas* une hiérarchie entre les œuvres du style sublime et les œuvres du style moyen ou du style bas), à une classification qui met en avant l'*origine* d'une œuvre, dans laquelle (à l'intérieur d'un processus qui dure pendant une bonne partie du XVIII^e siècle) l'appartenance nationale et la référence à une tradition deviennent les éléments décisifs pour l'identification de la valeur d'une musique. Avec Herder et sa notion de *Volkslied*, les préalables pour la nouvelle taxinomie sont complets : la musique de la tradition (sous-entendu allemande selon Herder, bien qu'il ait travaillé sur les ballades écossaises et d'Ossian à ses débuts), c'est le « matériau naturel » d'où le compositeur-génie peut partir pour créer ses œuvres d'une grande

et inimitable valeur artistique, en défiant les « normes ». La musique est, donc, soit le produit d'une élaboration collective, dont l'origine est représentée par les bergers et les trayeuses (le mot nous fait sourire mais cela est fréquent dans la littérature historique), et qui est faite de mélodies ou systèmes de mélodies simples (et plus elles sont simples – pentatoniques donc ou fondées sur les modes ecclésiastiques médiévaux –, plus elles sont archaïques et authentiques), soit le résultat du travail d'un auteur génial qui est capable d'élever ce matériau mélodique à la hauteur de l'art, tout en dédaignant les formalismes élégants mais écœurants de « l'école ». En transparence, mais parfois à partir d'allusions polémiques précises, on comprend que la cible est la musique italienne et française (surtout l'opéra), la rigueur du contrepoint de Giovanni da Palestrina et une « harmonie » non précisément définie, vue comme une cage qui emprisonne la mélodie et empêche son déroulement impétueux. La musique qui n'est pas *folk* (qui n'appartient donc pas à une tradition orale, qui ne constitue pas la survie d'un monde archaïque, comme dans la définition de *folklore* de William Thoms, 1846), et en même temps qui n'est pas « de l'art » (c'est-à-dire la création d'un génie, de plus en plus identifié avec l'image titanique de l'intellectuel autonome représentée par Beethoven), est une musique illégitime, vulgaire, produite juste pour des intérêts économiques. Pendant la première

3 Matthew Gelbart, *The Invention of 'Folk Music' and 'Art Music': Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2007.

moitié du XIX^e siècle, cette catégorie contient un peu de tout, des galaneries de salon pour les nouveaux riches allemands aux musiques traditionnelles commercialisées (du fado des tavernes d'Alfama aux mélodies siciliennes transcrites par les éditeurs napolitains et destinées à la bourgeoisie locale), aux musiques de danse (y compris la valse viennoise), aux spectacles de variété, comme le *minstrel show* des États-Unis. Mais dès le milieu du XIX^e siècle la structure économique qui soutient cette musique toujours pas vraiment digne d'un nom est désormais affirmée : les données de vente des *broadside*s et des *copielles* (150 000 pour *Te voglio bene assaje*, à Naples en 1839), les contrats éditoriaux de Stephen Foster, la diffusion du Café chantant, d'abord à Paris et ensuite (par imitation) en plusieurs endroits d'Europe, la naissance du music-hall à Londres le confirment. Des décennies avant l'élaboration des stratégies commerciales pour le gramophone et le phonographe de la part d'Edison et Berliner, un « troisième type » de musique (ainsi nommé par Derek B. Scott, en 2008 et 2009) gagne une présence sociale et économique consistante en Europe, dans certains pays européens et non européens, aux Amériques : la plupart du temps (surtout au niveau industriel) il est déjà majoritaire par rapport aux deux types qui sont considérés – disons – comme légitimes. Des termes, souvent dérogatoires, pour désigner ce type de musique commencent à circuler :

Unterhaltungsmusik, *Trivialmusik*, musique de variétés, *musica leggera*, *popular music*. Il est assez révélateur que ces expressions soient également utilisées notamment pour exclure toutes les musiques qui *ne devraient pas* être étudiées par les spécialistes : la *Volksmusik*, oui, l'*Unterhaltungsmusik*, non ; la musique populaire oui, mais pas la *canzonetta*. L'idéal (valable jusqu'au XVIII^e siècle) du musicien qui choisit librement de composer une allemande ou une sarabande, une pastorale ou un oratorio, est complètement évacué : il y a une musique « sublime » créée par les génies (même du passé : le XIX^e est le siècle où les compositions des défunts s'imposent progressivement dans les programmes des académies et des concerts), il y a une musique populaire authentique (anoblie par sa spontanéité et son authenticité), et puis il y a un ensemble de pratiques quotidiennes innombrables dans lesquelles par définition ne se laisse pas impliquer un véritable artiste. Comme je l'ai déjà annoncé, on entrevoit en arrière-plan l'ombre des mondes musicaux qui ne se reconnaissent pas dans cette taxinomie (le détestable opéra italien surtout), et au premier plan l'image de la musique instrumentale germanophone qui bondit claire et nette⁴.

4 Cf. Marcello Sorce Keller, « Italy in Music: a Sweeping (and Somewhat Audacious) Reconstruction of a Problematic Identity », in Franco Fabbri, Goffredo Plastino (dir.), *Made in Italy: Studies in Popular Music*, London, New York, Routledge, 2014, p. 17-27.

Et qu'en est-il de la musicologie ? Lorsque Guido Adler présente sa taxinomie des études musicales en 1885 («Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft»), il ne fait que refléter un sens commun qui s'est développé pendant un peu plus qu'un siècle et qui, en outre, s'est consolidé grâce à l'hégémonie de la notion de musique absolue d'Hanslick. Il propose donc une séparation entre la musicologie historique et la musicologie systématique, en mettant dans cette dernière les études théoriques analytiques et celles sur les musiques primitives (et leur permanence auprès des sociétés développées contemporaines), qui ont constitué ensuite une catégorie à part appelée musicologie comparée. Comme nous le savons, c'est à partir de cette dernière branche que l'ethnomusicologie est née. Les disciplines musicologiques d'aujourd'hui font toujours référence à la taxinomie d'Adler : musicologie historique ou musicologie tout court ; musicologie analytique (théorie et analyse musicale, *music theory*) ; ethnomusicologie. La plupart du temps, l'objet de la musicologie est représenté par les œuvres du canon historiquement consolidé par la musique « d'art » (dans leur version écrite, c'est-à-dire la partition). De nos jours, en Italie, la compétence de la musicologie est ainsi décrite par un document ministériel de 2011 : « L'objet de la musicologie est la musique entendue en tant qu'art et science, y compris la paléographie, la théorie, l'organologie, la

philosophie, la science de la documentation, la didactique appliquée à la musique, et la conservation du patrimoine musical. » Dans mon pays, donc, la musicologie historique incorpore la musicologie analytique ; de plus, il est remarquable que dans le document on cite rapidement ce qui est dans les faits l'intérêt largement prévalent de la musicologie – la musique entendue en tant qu'art –, alors que l'on s'attarde de manière détaillée sur des sujets marginaux. Si l'objet d'étude primaire est « la musique en tant qu'art » (un des plus importants musicologues italiens des dernières décennies a écrit que cette discipline doit étudier les œuvres que tout bon bourgeois devrait connaître), il s'ensuit certaines conséquences rendues inévitables par le développement des études musicologiques de la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'à nos jours : la première est l'identification de l'œuvre avec la partition, en reléguant tout aspect concernant la réalisation sonore du texte écrit aux études marginales de l'interprétation et toute réflexion sur le contexte, aux études, également marginales, de la « réception » ou à la sociologie (c'est-à-dire en dehors du champ de la musicologie). La *popular music* ce n'est pas de l'art (dans le sens limité qui a conduit à la définition de la notion au XIX^e siècle), souvent elle n'est pas écrite (éventuellement, à partir des années 1950, elle est transcrite), la réalisation sonore y a une importance centrale (à l'époque de la phonographie, de la radio, de

la télévision, de l'amplification) et le contexte de la production, de la distribution, de la réception n'est pas moins important : il est donc très clair que la *popular music* ne peut être l'objet de la musicologie, entendue dans son sens conventionnel. Au contraire, la *popular music* représente le tabou de cette musicologie, elle en est le *hic sunt leones*.

Il en va de même pour l'ethnomusicologie, d'autant plus que l'histoire de la discipline (avant et après qu'on l'eut nommée ainsi) est riche en références explicites à l'exclusion de la « musique commerciale », tant sous sa forme notoirement industrielle, c'est-à-dire fabriquée pour les masses, que sous sa forme plébéienne, au sens italien de *popolaresco*, c'est-à-dire provenant du peuple mais sans la ritualité et l'authenticité du folklore (forme réputée encore plus dangereuse). Étant donné que dans de nombreux pays l'ethnomusicologie a eu du mal à s'imposer au sein des universités où la musicologie était déjà présente, un des aspects les plus récurrents de ce processus d'inclusion a été la déclaration souvent répétée que l'accès des chants populaires (*folk*) dans l'académie n'apporterait jamais avec lui la *popular music*⁵. Et toute l'histoire des *folk revivals* à partir des années 1940, où une bonne

partie des promoteurs étaient folkloristes et musicologues, est marquée par une hostilité ouverte et constante à la *popular music*. Revenons au document ministériel italien évoqué précédemment : il y est dit que l'objet de l'ethnomusicologie est « la pluralité de formes, objets et comportements des sociétés et des cultures (surtout celles qui ont en prévalence une tradition orale), les musiques populaires (y compris contemporaines), leur production et diffusion (y compris médiatisée), les relations entre les systèmes musicaux et les systèmes culturels ». Il ne faut pas se laisser tromper par ces « musiques populaires (y compris contemporaines) » et par ce « y compris médiatisée » : lors de l'écriture de ce document, on avait demandé d'explicites références à la *popular music* mais la demande avait été rejetée. En outre, dans l'histoire des études musicales italiennes, quand on dit « musiques populaires » on dit musiques de tradition orale, et il en existe certainement des formes contemporaines et médiatisées : la formule n'est alors qu'une feuille de vigne pour pouvoir dire que la *popular music* n'est pas exclue, alors que dans les faits elle l'est. D'ailleurs, il est vrai que dans les études ethnomusicologiques des trente dernières années il y a eu quelques ouvertures plus ou moins claires à la *popular music* (Bruno Nettl a parlé de « piquets » qui étaient poussés peu à peu toujours plus loin), mais le statut de la discipline reste focalisé sur

5 Franco Fabbri, Goffredo Plastino, « Introduction: an Egg of Columbus: How Can Italian Popular Music Studies Stand on Their Own? », in Franco Fabbri, Goffredo Plastino (dir.), *Made in Italy: Studies in Popular Music*, London, New York, Routledge, 2014, p. 1-12.

les musiques de tradition, et la *popular music* ne leur appartient pas.

On en arrive à un paradoxe. Lors de la fondation de l'International Association for the Study of Popular Music en 1981, le préalable à la base était que jusqu'à ce moment-là l'étude de la *popular music* n'avait presque pas été présente auprès des institutions académiques (universités et Conservatoires). L'article 2.1 du statut, concernant les objectifs de la nouvelle association, dit :

The aim of the Association is to provide an international, interdisciplinary and interprofessional organization for promoting the study of popular music. A guiding principle should be that a fair and balanced representation of different continents, nations, cultures and specializations be aimed at in the policy and activity of the Association.

On voulait (tous les promoteurs de l'IASPM voulaient) que les disciplines musicologiques, la sociologie, l'anthropologie, la sémiotique, les études littéraires, les études culturelles, les études de genre, celles sur les technologies du son, les sciences économiques – et ainsi de suite – soient comprises parmi ces *specializations*. Mais le fait est qu'aucune des disciplines de la liste n'est statutairement hostile à l'étude de la *popular music*, sauf précisément les disciplines musicologiques (si elles ne lui étaient pas hostiles, pourquoi la *popular music* n'était-elle jamais étudiée, encore en 1981?). C'est vrai, parmi les promoteurs de l'IASPM et parmi les spécialistes les plus féconds des

trente-six premières années de son activité, il y a des musicologues et des ethnomusicologues : Philip Tagg, Richard Middleton, Charles Hamm, John Shepherd, Peter Wicke, Allan Moore, Sheila Whiteley, Catherine Rudent, Alf Björnberg, Goffredo Plastino, Julio Mendivil, Serge Lacasse, Silvia Martinez, Anne Danielsen, Jens Papenburg, Philippe Gonin et d'autres (y compris des sociologues et des *cultural scholars* parvenus à la musicologie et devenus directeurs de départements d'études musicales : Keith Negus, Christophe Pirenne ou – ceci est le cas le plus célèbre – Simon Frith). En revanche, ils représentent toujours une minorité à l'intérieur des disciplines musicologiques, et sont perçus par certains comme un corps étranger ; la raison en est évidente : le fait d'étudier la *popular music* non seulement enfreint les paradigmes propres à la musicologie et à l'ethnomusicologie mais il mène aussi à comprendre que ces disciplines ne sont pas faites pour étudier certains objets. En gros, le fait d'imaginer un musicologue « bon garçon » qui ne fait qu'élargir le champ d'étude au-delà des limites prédéterminées, tout en gardant les méthodes habituelles, se révèle toujours une illusion, complètement spéculaire à celle des partisans de la *popular music* qui veulent que la musicologie s'occupe de *popular music*, juste parce que de toute façon il s'agit de musique. À partir des années 1980, Richard Middleton soutenait que pour étudier la musique – toute la musique – il fallait

en reconstruire l'histoire et y placer « *the popular*⁶ » ; depuis des décennies le travail de Philip Tagg consiste en une démolition et en une reconstruction de la théorie musicale « classique », à partir de la prise de conscience que les grammaires musicales et les traités d'harmonie écrits sur la base du canon de la musique savante ne sont pas tout à fait capables d'étudier la plupart de la *popular music* et des musiques traditionnelles, et qu'ils ne présentent donc pas cette prétendue universalité qui devrait justifier la supériorité des études musicales conventionnelles. Il est facile d'imaginer avec quelle sympathie les partisans de la centralité de la partition et de l'œuvre musicale absolue accueillirent ce genre d'opinions. Il y a quinze ans, lors d'un colloque au sein d'une université italienne, un musicologue avait manifesté son inquiétude concernant le fait que tôt ou tard « quelqu'un qui a obtenu son diplôme avec un travail sur le rap » puisse devenir titulaire d'un poste de musicologue. En Italie cela ne s'est toujours pas vérifié (entre autres parce que les musicologues et les ethnomusicologues se sont donné beaucoup de mal pour ça), mais ma sensation est que dans plusieurs parties de l'Europe cette espèce d'alarme est en train de devenir un

ressentiment sourd, et les signes de ce type se sont multipliés ces dernières années.

D'un autre côté, même le plus fondamentaliste parmi les musicologues conventionnels ne pourrait soutenir que la *popular music* ne doit pas être étudiée du tout : en revanche, puisqu'elle est considérée comme dépourvue de valeur esthétique et qu'elle ne correspond pas aux paramètres qui qualifient l'objet d'étude de la musicologie (et de l'ethnomusicologie), elle sera un objet qu'on pourra porter à l'attention des sociologues, des anthropologues, des *cultural scholars*, des *gender scholars*, des sémiologues, des linguistes et spécialistes des littératures, des sciences économiques et politiques, etc. Ce serait idiot de penser à un accord tacite, ou même à un complot, mais le fait que ce soient les non-musicologues qui s'occupent de *popular music* (comme il est d'ailleurs prévu par la définition d'interdisciplinarité dans les *statuts* de l'IASPM) est quelque chose qui va très bien aux musicologues et tout va bien tant que les autres spécialistes ne se mêlent pas du *sancta sanctorum* de leur discipline (je conseille d'aller voir, par exemple, les réactions furieuses de certains musicologues au volume de la sociologue anglaise Tia DeNora consacré à Beethoven⁷). Nous arrivons ici au dernier

6 Richard Middleton, « Articulating Musical Meaning / Re-Constructing Musical History / Locating the 'Popular' », *Popular Music*, vol. 5, 1985, p. 5-44.

7 Pour la publication française : Tia DeNora, *Beethoven et la construction du génie*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1998.

paradoxe : quelle est l'image de la musicologie que l'on projette sur les spécialistes de *popular music* qui ne sont pas musicologues ? Je pourrais dire qu'il s'agit en grande partie de la musicologie conventionnelle : à ce qu'il paraît selon les échanges d'opinions et les débats sur les listes emails des inscrits à l'IASPM (où les non-musicologues sont nombreux), les musicologues – même les *populars* – s'occuperaient de « musique écrite ». L'image du musicologue *popular* n'est rien d'autre qu'une caricature d'un maître de solfège ou d'harmonie complémentaire, et la présence d'exemples sur la portée, de graphiques, de tableaux, les allusions à des concepts comme tonalité, modalité, mètre, etc., est suffisante pour qualifier un article ou un livre comme quelque chose qui appartient à l'arrière-garde des études, sans doute quelque chose « qui n'est pas pour nous ». Si dans l'essai d'un non-musicologue une bêtise apparaît et qu'elle est remarquée, la réaction est de l'irritation : on minimise, on accuse de chercher la petite bête. C'est aussi pour cette raison que les références directes à la musique (dans sa dimension sonore, non pas en tant que partition) sont limitées au strict minimum dans les essais des non-musicologues : parfois avec une modestie très méritoire, à cause du manque d'outils analytiques nécessaires (cela a toujours été la position de Simon Frith), parfois avec un air de défi, comme si le fait d'éviter de parler du texte musical (« texte » au

sens sémiotique) à l'intérieur d'un essai sur la *popular music* était en lui-même un symbole d'une musicologie « nouvelle » ou « radicale » (et il ne faut pas oublier la création récente du champ des *sound studies*, qui s'occupent très souvent de musique mais sans la nommer⁸). Le défi est relevé : Philip Tagg, sans doute le plus célèbre des réformateurs de la musicologie à partir du monde *popular*, a fondé en 2015 le Network for the Inclusion of Music in Music Studies (nimims.net), dont le nom paradoxal et sarcastique est suffisant pour énerver tous ceux qui se sentent mal s'ils voient des sigles d'accords, un schéma qui décrit la structure d'une chanson, ou la transcription du riff de *Satisfaction* dans un article.

Pour conclure, donc, « quelle musicologie pour la chanson » ? Si ce n'est toujours pas assez clair, je vous invite à la lecture du site web de Nimims : en revanche, j'espère avoir suggéré que derrière la banalité apparente de l'interrogation planent les questions liées à l'histoire des taxinomies et à celle des disciplines musicologiques. Et malgré l'indifférence (d'abord) et la résistance (ensuite) de la musicologie conventionnelle, c'est depuis les années 1970 (depuis presque cinquante ans !) que les aspects strictement musicaux des chansons, et leur relation avec le texte verbal,

8 Franco Fabbri, Marta García Quiñones, « Sound studies e popular music studies: a proposito di nuovi spazi disciplinari e clamorosi silenzi », *Musica/Realtà*, n° 113, 2017, p. 69-79.

font l'objet d'études : je pense notamment à l'analyse de *Fernando* (1981) de la part de Philip Tagg (et à tous ses écrits successifs⁹), au chapitre sur Elvis Presley dans *Studying Popular Music* de Richard Middleton (1990), à mes analyses sur les formes des chansons des Beatles dans *Il suono in cui viviamo* (1996 / 2008), aux études d'Allan Moore (*Rock: the Primary Text*, 1993, et les travaux sur le *sound box*, 2012), aux études d'Alf Björnberg sur le pendule éolien¹⁰ et sur les chansons de l'Eurofestival, aux études de Sheila Whiteley sur le *psychedelic coding* dans la musique de la

contre-culture, à celles de Serge Lacasse sur le *vocal staging*, aux études sur les microrhythmes d'Anne Danielsen, aux chapitres de Jacopo Conti, Luca Marconi, Roberto Agostini et Errico Pavese dans *Made in Italy*¹¹, sans parler de toutes les références contenues dans les volumes de l'*Encyclopaedia of Popular Music of the World (Epmow)*. Il existe une musicologie pour la chanson (pour la *canzone*, pour la *popular music*), mais il faut savoir – et vouloir – la lire.

Traduit par Francesca Salamino

9 Cf. notamment *Music Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*, New York, Huddersfield, Mass Media Music Scholars' Press, 2012.

10 « De l'harmonie éolienne dans les musiques populaires contemporaines », *Volume 1*, vol. 11, n° 2, 2015, p. 123-133.

11 Franco Fabbri, Goffredo Plastino (dir.), *Made in Italy: Studies in Popular Music*, London, New York, Routledge, 2014.