

Bach et Pink Floyd

Petite étude comparative de la musique classique et de la musique rock

par l'abbé Bertrand Labouche

SUR CENT DISQUES vendus, quatre-vingt-dix appartiennent à la musique rock. Il est impossible d'ignorer ce phénomène international qui représente des millions d'auditeurs et d'heures d'écoute.

Penchons-nous un peu sur cette musique inséparable de l'univers quotidien de la jeunesse actuelle.

Nous désignons par « musique rock » celle qu'écoutent les jeunes en général depuis environ 1950 jusqu'à nos jours. Nous y incluons le « vieux rock'n'roll des années cinquante », le boogie-woogie, le blues, le rhythm and blues, la musique des Beatles, la pop music, le hard rock, le punk rock, le heavy metal, l'acid rock, la techno, le rock psychédélique, le funk, le rap, etc. Tous ces genres, à des degrés divers, appartiennent à une même famille ; ils en partagent les caractéristiques essentielles, se fondent sur les mêmes principes de composition et d'interprétation. Ce sont ces principes musicaux spécifiques qui retiendront notre attention.

Notre propos est de considérer le « rock » comme une musique qui, en tant que telle, est composée des éléments communs à toute musique : de mélodie, d'harmonie et de rythme.

Si ces éléments sont communs, cela n'implique pas qu'ils soient identiquement hiérarchisés et agencés. Ainsi Bach et Chopin et AC-DC, Dvorak et Black Sabbath, Haendel et les Rolling Stones utilisent des mélodies, de l'harmonie et du rythme, mais pas de la même façon. Comment ces musiciens les utilisent-ils ? En pratique, qu'est-ce qui différencie, musicalement parlant, le solo du guitariste de Pink Floyd d'une fugue de Bach ? C'est précisément la question à laquelle nous désirons apporter une réponse.

Mais peut-être objecterez-vous, cher lecteur, que la différence est évidente ! Pourquoi toutes ces pages pour démontrer ce qui est clair comme de l'eau de roche : « Bach, c'est de la vraie musique, le rock ce n'est que du bruit ! »

... Si ce n'était « que du bruit », il n'aurait sans doute pas un tel succès : enregistrez un embouteillage aux heures de pointe à Paris, puis diffusez-le, cela

ne suffira pas à faire de vous une idole. Par ailleurs, démontrer que le rock n'est pas de la musique n'est pas si simple ! Les Beatles, les groupes Pink Floyd, Yes, Elp, le guitariste Carlos Santana, par exemple, ont composé plusieurs pièces qui, indéniablement, ne sont pas sans valeur musicale. Un ouvrage qui fait autorité en matière de musique n'affirme-t-il pas : « Les Beatles ont combiné le swing à un certain raffinement mélodique et harmonique, des instrumentations hautes en couleur, des syncopes bondissantes, comme dans le célèbre *Let it be*¹ ? »

Du reste, se limiter à accuser le rock d'être une musique de drogués démoniaques et dépravés, ne constituera pas une argumentation satisfaisante pour les jeunes qui en sont passionnés ; au contraire, cela les renforcera dans leur attachement, par goût du défi et de l'originalité. Vous aurez obtenu l'inverse de ce que vous cherchiez !

Mais se placer sur un plan purement musical peut les amener à écouter avec intérêt un interlocuteur qui critique en relatif connaisseur la « rock music » ; il est alors permis d'espérer de leur faire découvrir ensuite la « vraie musique ».

C'est également le but de ce travail.

Ainsi, après avoir défini les éléments de la musique prise en général (première partie), nous verrons leur application dans la musique classique (deuxième partie), puis dans le rock (troisième partie). Cette comparaison objective nous permettra d'identifier clairement ce qu'est la musique rock, d'évaluer cet art musical si prisé de nos jours, et d'en présager les effets sur l'auditeur.

Les éléments de la musique

Le mot grec μουσική désignait l'ensemble des arts inspirés par les muses : la poésie, la musique, la danse. Puis, plus particulièrement, il s'appliqua à l'art des sons. Si les possibilités d'ordonner des sons sont innombrables, il est possible, en revanche, de définir les principes qui régissent ces possibilités. Ils s'appliquent universellement, au-delà des époques, des types d'instruments et des genres musicaux. Qu'elle soit médiévale, baroque, classique, romantique, folklorique, polyphonique, symphonique, concertiste, de chambre, sacrée, ou d'opéra, nous pouvons retrouver trois constantes communes à toutes ces formes de musique. Ces éléments sont :

La mélodie, l'harmonie, le rythme.

¹ — Ulrich MICHELS, *Guide illustré de la musique*, t. II, Fayard, collection « Les indispensables de la musique », p. 545.

La mélodie

C'est l'air que vous fredonnez, le thème d'une symphonie, le dessin ascendant ou descendant des notes sur la partition. La mélodie identifie une pièce musicale et la différencie d'une autre. Elle peut être définie comme « la succession ordonnée de sons dont l'écriture linéaire constitue une forme ² », l'agencement particulier de notes musicales. Mais plus qu'une série de sons, organisée et agréable à l'oreille, elle produit aussi un effet sur l'âme humaine : la mélodie chante des sentiments, des passions, elle traduit une pensée, exprime une réalité ou un idéal ; en quelques notes, elle évoque un être aimé, une saison, la course d'un ruisseau.

Comme un récit, elle se développe « horizontalement », chacune de ses notes en engendrant une autre. Elle peut rire ou pleurer, aimer ou haïr, croire ou désespérer, rêver ou danser.

Elle est l'âme de la musique. Du musicien elle révèle le génie ou trahit la petitesse.

La patience ou l'étude suffisent pour assembler des sons agréables, mais l'invention d'une belle mélodie est le fait du génie. La vérité est qu'une belle mélodie n'a besoin ni d'ornements ni d'accompagnements pour plaire. Afin de savoir si elle est réellement belle, il faut la chanter sans accompagnement,

affirmait Josef Haydn, dont les symphonies regorgent de motifs aux lignes d'une confondante richesse mélodique.

La mélodie s'adresse à l'être humain dans ce qu'il a de supérieur : l'intelligence, la noblesse d'âme, le désir d'infini, de bonheur, comme le montre bien Tolstoï :

Après le dîner, Natacha, sur sa demande, se mit au clavecin et chanta. Tout en causant avec les dames dans l'embrasement d'une fenêtre, Bolkonski l'écoutait. Il se tut brusquement au milieu d'une phrase en sentant des sanglots lui monter à la gorge, ce dont il ne se croyait pas capable. Les yeux fixés sur la chanteuse, il éprouvait un émoi inconnu, un bonheur mêlé de tristesse. Sans avoir aucun sujet de pleurer, il était prêt à verser des larmes. Sur quoi ? Sur son premier amour ? Sur la petite princesse ? Sur ses espoirs ? Oui et non. Cette envie de pleurer provenait surtout d'une révélation qui se faisait en lui : l'effrayante contradiction entre ce qu'il sentait d'infiniment grand et d'indéterminé au fond de son être et l'individu étroit et corporel qu'il était lui-même – et qu'elle était aussi – venait de lui apparaître. Voilà ce qui causait à la fois son tourment et sa joie, durant le chant de Natacha ³.

La musique est l'art qui exerce la plus puissante impression sur l'être humain : elle soutient le soldat prêt à sacrifier sa vie, elle élève jusqu'à Dieu – le

² — Définition du *Petit Robert*.

³ — TOLSTOÏ, *Guerre et Paix*, livre II, ch. 19.

chant des psaumes, essentiellement mélodique, faisait pleurer un saint Augustin –, elle chante un peuple et sa terre, elle console l'affligé, elle équilibre les tempéraments ou les secoue violemment... Et point de musique sans mélodie. La musique peut même être constituée par une simple mélodie : c'est le cas du chant grégorien, ou d'une *partita* pour violon de Bach, ou de la sonnerie d'un claron...

La mélodie n'a pas besoin, en soi, d'accompagnement. Celui-ci pourra, en une étroite dépendance, la valoriser, l'affiner, mais jamais se substituer à elle.

En guise d'exemple, qui introduira la notion d'harmonie, écoutez le premier prélude en do majeur du « *Clavier Bien Tempéré* » de J.S. Bach (nous y reviendrons) : il est constitué par une série d'accords arpégés admirablement agencés. Écoutez ensuite ce même prélude servant d'accompagnement à l'*Ave Maria* composé par Gounod, vous constaterez que l'harmonie de Bach s'efface devant la mélodie de Gounod.

Voici quelques exemples représentatifs de belles mélodies que, cher lecteur, vous pourrez écouter avec profit :

- L'*Aria* (suite pour orchestre n° 3) de Jean-Sébastien Bach.
- La *Serenata* de Schubert (D 957, n° 4).
- Le *Kyrie* grégorien n° IV.
- L'*Introït* « *Resurrexi* » de la messe grégorienne de Pâques.
- Le motet « *Laudate Dominum* », de Mozart.
- L'*Adagio* dit d'Albinoni ⁴.

L'harmonie

C'est « l'ensemble des principes sur lesquels est basé l'emploi de sons simultanés, la combinaison des parties ou des voix ; elle est la science, la théorie des accords et des simultanités des sons ⁵ ». Un accord est un son composé de plusieurs notes : l'accord de do majeur, par exemple, se compose de do-mi-sol. Il accompagnera la mélodie, se conformant à elle. Il peut être dissonant, de 7^e, par exemple ⁶ : do-mi-si bémol-do, donnant une teinte différente à la mélodie et appelant un accord consonant comme solution harmonique ; un do chanté sur un accord de do majeur ne « sonnera » pas comme un do chanté sur un accord de do 7^e ou de do mineur. Le compositeur modifiera les accords en fonction de ce qu'il souhaite évoquer par la mélodie.

⁴ — Cet adagio est en réalité « un pastiche réalisé au XX^e siècle, mais qui fut néanmoins pour beaucoup dans la redécouverte du compositeur depuis 1950 » (Marc VIGNAL, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2005).

⁵ — Définition du *Petit Robert*.

⁶ — Les intervalles de seconde, de septième et tous les intervalles augmentés ou diminués sont des dissonances.

Le chant polyphonique (Palestrina, Vittoria, de Lassus...), le contrepoint 7, l'art de la fugue (Jean-Sébastien Bach), l'orchestration symphonique (Beethoven, Mahler...) supposent une parfaite connaissance des lois de l'harmonie. Celle-ci a moins de liberté que la mélodie dont elle est la servante ; si elle s'en émancipe, et devient exacerbée, la pureté mélodique en souffrira. Ce qui ne signifie pas que l'harmonie soit quelque chose d'élémentaire. Au contraire, elle peut être très complexe, mais en soi, elle n'est pas nécessaire à la mélodie : le chant grégorien, si estimé par les grands musiciens 8, se chante en principe *a capella*, c'est-à-dire sans l'accompagnement de l'orgue.

L'harmonie touche l'homme dans sa sensation, ses sentiments, ses impressions sensibles, son cœur. Elle épouse la mélodie, la rehausse, la précise, la nuance, comme les feux d'un diamant ou la neige des hautes montagnes. Un accord majeur lui donnera une teinte, un climat particulier, et un accord mineur la peindra d'une autre couleur ; chacun des deux agit différemment sur le sentiment, en lui apportant, l'un, plénitude, l'autre, une certaine mélancolie... Elle est le vêtement, l'ornement de la mélodie.

Étymologiquement, « harmonie » vient d'un mot grec qui signifie « assemblage » : l'harmonie est l'art d'assembler, de combiner des sons simultanés en fonction d'une ligne mélodique. Il peut arriver qu'un compositeur écrive une succession harmonique avec une ligne mélodique tout au plus en filigrane ; c'est le cas de la polyphonie et de pièces d'études ou d'exercices, comme le premier prélude du « clavier bien tempéré » de Jean-Sébastien Bach, composé pour ses élèves. Gounod, nous l'avons dit plus haut, l'a utilisé comme accompagnement de son « *Ave Maria* » : mélodie et harmonie s'enrichissent réciproquement, mais la première domine et la seconde s'estompe. Cette dernière est même d'autant plus réussie qu'elle ne s'impose pas et tient sa place avec une parfaite justesse et discrétion. Un orateur qui utilise l'art du discours non pour exprimer des idées mais pour se faire valoir devient pédant ; son discours est creux – il chante plus qu'il ne parle, il fait de

7 — Contrepoint : « Du latin *punctus contra punctum*, s'applique à l'écriture à plusieurs parties ; celle-ci comporte deux dimensions : une dimension mélodique ou horizontale (conduite des différentes voix) et une dimension harmonique ou verticale (accords résultant de leur superposition). Ces deux dimensions tiennent compte de la notion de consonance. Si la dimension verticale domine, on parlera d'*homophonie* : une partie principale (généralement la partie supérieure) est accompagnée par des parties secondaires (en accords). Si la partie horizontale domine, il s'agira de *polyphonie*, c'est-à-dire de plusieurs parties indépendantes sur le plan rythmique et mélodique. C'est dans la polyphonie vocale du XVI^e siècle (Lassus, Palestrina) que le contrepoint a trouvé sa meilleure expression » (Ulrich MICHELS, *ibid.*)

8 — Un Mozart aurait donné, sur son lit de mort, toutes ses œuvres pour les sereines et pures mélodies grégoriennes de la Messe de Requiem ; Beethoven affirmait : « Pour écrire de la vraie musique religieuse, étudiez les anciens psaumes et chants catholiques dans leur véritable prosodie » ; Gounod exprima sur son testament sa volonté de n'avoir à ses funérailles que du chant grégorien (J. COUDRAY, *Méthode de chant grégorien d'après les principes de Solesmes*, p. 164).

sa personne le but de son discours. De même, une harmonie qui tombe dans la démesure, et veut excessivement attirer l'attention sur elle-même, transforme la musique en un sentimentalisme de mauvais aloi ou en « effet fanfare ». Une harmonie pauvre et répétitive réduira aussi la musique à une série ennuyeuse d'accords qui « tournent en rond »...

Rien de plus déplaisant, par exemple, qu'un organiste qui se sert d'une pièce grégorienne pour mettre en valeur son propre accompagnement ; c'est un contresens musical. La mélodie n'a plus la première place, elle est trahie par celui qui doit la servir. Les sentiments de l'organiste, servis par ses prétentions musicales asphyxient la pureté mélodique et lui ôtent son contenu.

Même erreur caractéristique dans les chansons à la mode dont les mélodies, contrairement à l'exemple précédent, sont d'une consternante pauvreté : par mode de compensation, l'accompagnement desdites mélodies est gavé d'effets de toutes sortes, harmoniques mais aussi vocaux, instrumentaux, rythmiques, ce qui « rend super bien » paraît-il. Commercialement, sans doute ; musicalement, sûrement pas. La plupart des « tubes » de Johnny Hallday, par exemple, en sont une illustration. Il est d'ailleurs symptomatique que ces succès à la mode soient très éphémères, alors que les grandes œuvres musicales traversent, inchangées, les siècles. Le temps est aussi, *a posteriori*, un critère de beauté.

Voici quelques œuvres, d'une grande beauté harmonique :

- La Messe en si mineur, de Jean-Sébastien Bach.
- Le « *Miserere* » d'Allegri.
- La Fantaisie en sol majeur pour orgue, de Jean-Sébastien Bach.
- Le 2^e mouvement de la symphonie inachevée de Franz Schubert.

Le rythme

Le rythme donne une structure à la mélodie. La phrase mélodique se développe selon la cadence imposée par le compositeur. La *Lettre à Élise* ou un nocturne de Chopin joués en rythme de valse ou de boléro deviennent pratiquement méconnaissables.

Nous envisageons ici un rythme cadencé, régulier, en deux temps (marche), trois temps (valse), quatre temps, etc.

Le cas du chant grégorien, dont le rythme n'est pas mesuré, est à considérer à part : ses lignes mélodiques se développent par succession d'*arsis* (élan) et de *tesis* (repos), en fonction du sens du texte et de l'accent du mot latin. Ce rythme particulier, qu'aucun métronome ne peut fixer, est à l'image de la prière, « l'élévation de l'âme vers Dieu ⁹ » puis son repos en Dieu ; la chirono-

⁹ — *Elevatio mentis in Deum* (saint THOMAS D' AQUIN, *In Psalmos, præmium*).

mie ¹⁰ du chant grégorien, tout en étant aussi précise que la battue classique de la main, n'en est pas moins « toute immatérielle, souple et flexible ¹¹ ».

Mais que ce soit dans ce cas ou celui de la musique classique au sens large, s'applique la définition du rythme donnée par Platon : il est « l'ordonnance du mouvement ¹² ».

Le rythme n'est pas en soi quelque chose de mauvais, bien évidemment ! Le cadre rythmique constitue une limite imposée à la ligne mélodique, mais il faut y voir, plutôt qu'un carcan, un contexte dans lequel la musique peut s'épanouir en d'infinies possibilités. Le choix des rythmes est d'ailleurs déjà lui-même abondant ; pour n'évoquer que celui des danses qui inspirèrent de nombreux musiciens, on peut citer, parmi les plus courants : chaconne, bourrée, allemande, sarabande, gavotte, sicilienne, gigue, menuet, polonaise, mazurka, valse, polka, etc.

La nature autour de nous est remplie de rythmes : les saisons, les battements du cœur, le pas-trot-galop des chevaux, le vol des oiseaux, les vagues de la mer, les ondulations de la moisson, le bruit du vent, le va-et-vient des marées, le cours du temps, la course des planètes dans l'espace... obéissent à des rythmes présents dans la création. Bien que ces rythmes ne soient pas tous strictement cadencés (encore que beaucoup soient d'une impressionnante régularité, comme ceux du temps ou du cœur – ce qui est préférable...), ils s'inscrivent, quels qu'ils soient, dans l'immense « ordonnance des mouvements » dont le Créateur est le premier moteur. Ils constituent un élément important de l'ordre et de la beauté de la création.

Les rythmes de la musique participent, en quelque sorte, à ceux de la création, de même que les couleurs de l'harmonie reflètent ses multiples beautés. La mélodie, plus élevée encore, naît, analogiquement, du musicien, comme la création est née de la pensée de Dieu. Elle est le trait du dessin, la ligne de la sculpture.

L'artiste a reçu du Créateur le don de produire de la beauté.

En musique, comme l'harmonie, le rythme accompagne, structure la mélodie. Mais à la différence de l'harmonie, le rythme atteint l'homme dans la partie inférieure, corporelle de son être. Le corps humain est mû par le rythme, qui le fera danser, battre des mains, marcher au pas cadencé, « vibrer » ou, au moins, bouger le pied en mesure. Trop valorisé, il étouffera la mélodie et l'harmonie ; violent, il les détruira en voulant se les assimiler.

Beethoven, dans sa sonate « *L'Appassionata* », ou sa Cinquième symphonie, imprime une telle puissance au rythme que celui-ci, d'une certaine manière s'approprie parfois la mélodie. Il passe alors de l'état de structure sous-jacente à celui de principe actif. Le génie de Beethoven, en cette lutte qui est

¹⁰ — L'art de diriger une chorale de la main (« *kiros* », en grec : la main).

¹¹ — J. COUDRAY, *ibid.*

¹² — PLATON, *Les Lois*, II, 1.

l'expression de son propre combat intérieur, sait faire triompher la grandeur de sa mélodie et de ses jeux harmoniques sur ce rythme dévastateur. Ce combat intime de Beethoven n'est-il pas aussi celui qui oppose l'ordre de l'Ancien Régime aux principes de la Révolution ¹³ ? La vie du grand musicien, précurseur du romantisme, se situe entre ces deux mondes : l'ordre moral et social selon le plan de Dieu, et le renversement de cet ordre par la Révolution...

Une petite remarque en passant : nos jeunes gens qui réclament du rythme, et qui ne vont pas forcément le rechercher dans ce qu'il y a de mieux, feraient bien d'écouter Beethoven, ou le boléro de Ravel ou encore Tchaïkovski, Rimsky Korsakoff, Liszt et une simple pièce comme « *La danse du sabre* » de Khatchatourian, ... ils ne seront pas déçus !

Chez d'autres auteurs comme Vivaldi, Bach (voir son *Aria* de la suite pour orchestre n° 3), Haendel, Pergolesi, Albinoni (*l'Adagio*), Mozart (motet *Laudate Dominum*), le rythme demeure à sa place de simple et discrète structure de la mélodie, sans atteindre les déchaînements beethovéniens. Il se fait même parfois oublier, tant la mélodie et l'harmonie dominent, comme le philosophe ou le poète qui, cheminant dans la campagne, sont si absorbés dans leurs réflexions qu'ils ne se rendent pas compte du temps qui passe ou de la distance qu'ils parcourent. L'auditeur en est comme pacifié, précisément parce que les trois éléments de la musique – mélodie, harmonie, rythme – occupent chacun leur place, en parfaite conformité avec les composants de la nature humaine – âme (intelligence, volonté), cœur (sensibilité), corps.

Alors, se vérifie l'adage : « La musique adoucit les mœurs », élève l'âme, ennoblit les sentiments et ordonne les passions.

Découvrons maintenant, comment une musique où s'ordonnent la mélodie, l'harmonie et le rythme, peut devenir un chef-d'œuvre.

La beauté en musique

... Difficile de choisir ! Nous nous limiterons à l'étude de trois pièces très connues, pas trop longues et qu'il est facile de se procurer : l'introït grégorien *Resurrexi*, de la Messe de Pâques ; le premier prélude du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach ; et la sonate *Appassionata* de Beethoven. Chacune de ces œuvres, en effet, illustre respectivement la place et l'importance de la mélodie, de l'harmonie et du rythme dans la musique. Nous ne prétendons pas donner un cours d'érudition musicale, nous espérons seulement, d'une part, expliciter ce que l'amateur de belle musique ne fait peut-être qu'entrevoir, et, d'autre part, susciter chez l'amateur exclusif de musique rock et de ses dérivés, le désir d'écouter d'autres œuvres.

13 — Beethoven avait 19 ans en 1789...

La musique n'a pas commencé avec Elvis Presley !

L'introït *Resurrexi*, de la messe grégorienne de Pâques

Ce n'est pas sans hésitations que j'ai opté pour cette pièce. Dans un premier temps, mon choix s'était porté sur le motet *Laudate Dominum*, de Mozart, à la ligne mélodique si noble, sereine et pure. Puis, réfléchissant sur sa merveilleuse conformité au texte du psaume 116, il m'a semblé dommage de ne pas choisir une pièce du commentaire musical le plus achevé des textes sacrés qu'est le chant grégorien.

Une petite anecdote illustrera ce propos : le grand chef de chœur de Solesmes, Dom Joseph Gajard, alors qu'il célébrait une messe basse, s'attarda plus longtemps qu'il ne fallait lors de la lecture du Graduel ; au point que son servant de messe lui demanda par la suite s'il ne s'était pas senti mal. « Non, lui répondit Dom Gajard, mais je ne comprenais pas le sens du texte, alors je me suis chanté intérieurement sa mélodie, laquelle me l'a expliqué. »

Nous n'envisagerons pas ce chant sous un angle religieux – en tant qu'il est *la prière chantée de l'Église* –, mais sous un angle musical et dans sa relation étroite avec le texte. Bien qu'amené nécessairement à donner quelques considérations spirituelles, qui expliciteront ce rapport texte-musique, mon souci sera de mettre l'accent sur la mélodie et de souligner sa beauté malgré son apparente simplicité.

M'exposerai-je à ennuyer le lecteur du XXI^e siècle par ces réflexions sur une musique si peu contemporaine ? Répondons avec Saint-Exupéry :

Il n'y a qu'un problème, un seul : redonner aux hommes une signification spirituelle ; faire pleuvoir sur eux *quelque chose de semblable à du chant grégorien*...

Il n'y a qu'un seul problème : redécouvrir qu'il existe une vie de l'esprit encore plus élevée que celle de l'intelligence, la seule qui puisse satisfaire l'homme ¹⁴.

La mélodie grégorienne a ce pouvoir, comme nous le révèle, en particulier, ce chef-d'œuvre qu'est l'introït *Resurrexi*.

Voici le commentaire ¹⁵, agrémenté de conseils d'interprétation, qu'en donne Dom Gajard, ce moine bénédictin qui fut un grand musicien, héritier spirituel de Dom Moquereau (l'auteur du *Nombre musical*) :

... Une pièce incomparable, hors de pair sans doute dans tout le répertoire : L'introït *Resurrexi*, où le Seigneur lui-même, ayant accompli le grand œuvre pour lequel il était venu sur terre, se présente devant son Père pour lui dire son adoration et son amour. Ici tout est divin : c'est une extase de Dieu en Dieu. Cet introït est tout immatériel, spirituel. Pas de « mouvement » : il ne sort pas des

¹⁴ — *Que faut-il dire aux hommes ?* Dernière lettre de SAINT-EXUPÉRY.

¹⁵ — Extrait de la *Revue Grégorienne* de mars 1946.

limites de la quinte *ré-la*, sauf sur *mirabilis*, où il atteint le *do* grave en passant, comme pour donner plus de profondeur à la prière ; il ne touche même que rarement aux notes extrêmes *ré* et *la*, et se tient ordinairement dans la tierce *mi-sol*. C'est peu pour un chant triomphal, mais il s'agit du triomphe d'un Dieu, de quelqu'un en dehors des conditions de notre nature. Il semble l'écho, traduit en langage créé, de la conversation qui se tient dans la Trinité.

<p>Intr. 4.</p> <p>R Esur-réxi, * et adhuc técum sum, al- le- lú- ia : po-su- í-sti su- per me má- num tú- am, al- le- lú- ia : mí-rá- bi-lis fá-cta est sci- én- tí- a tú- a, alle- lú-ia, al- le- lú- ia. Ps. Dó- mine probásti me, et cognovísti me : * tu cognovísti ses- sí-ónem mé-am, et resurrecti- ó-nem mé-am. Gló-ri- a Pátri. E u o u a e.</p>	<p><i>Je suis ressuscité, et me voici encore avec vous, alléluia :</i></p> <p><i>Vous avez posé sur moi votre main,</i></p> <p><i>Alléluia : merveilleuse s'est montrée votre Sagesse,</i></p> <p><i>Alléluia, alléluia.</i></p> <p><i>Seigneur, vous m'avez éprouvé et vous me connaissez :</i></p> <p><i>Vous connaissez mon repos et ma résurrection.</i></p> <p><i>Gloire au Père et au Fils et au Saint Esprit...</i></p>
---	--

Après la première phrase, qui est comme une prise de conscience très douce, par le Seigneur, de ce qui vient de se faire, et la joie de se retrouver avec Dieu, d'y être toujours (regardez toute la paix et la tendresse impliquée dans ce *adhuc tecum sum*), affirmez un peu plus la seconde, *posuisti* etc., avec ses longues tenues sur le *fa*, où l'on a si bien l'impression d'une main étendue et toute puissante, et chantez doucement l'alléluia qui la clôt, en retenant bien chacun des deux *ré* de *ia* (marqués d'un *t = tenete*, dans un de nos manuscrits), et en prolongeant indéfiniment le *fa* final, lui, alors, tout à fait extatique.

Puis, après un long silence, le Seigneur, comme s'éveillant et reprenant conscience de lui-même, murmure dans un mouvement d'admiration et d'amour : « Ah oui ! vraiment vos œuvres sont admirables », *mirabilis facta et sciencia tua*, donné en un *crescendo* bien marqué. Enfin les deux alleluia, le premier avec son balancement très doux du *mi* au *sol* (*leniter* disent ici les manuscrits), et le dernier, qui finit sur le *mi*, nous laissent dans cette atmosphère de paix, de calme, de contemplation extatique où nous sommes depuis le début.

Les conseils que Dom Gajard donne ensuite sont particulièrement intéressants : ils montrent combien cette musique est inconcevable sans la vie intérieure qui l'inspire et l'anime. Il est avant tout le chant de l'âme, lequel donne

une forme à ce qui n'est qu'une succession, en elle-même sans grande valeur, de quelques notes.

Il est un fait que la beauté d'une musique est liée aussi à son interprétation ; et cette interprétation sera d'autant plus réussie qu'elle se conformera à l'inspiration du musicien. L'inspiration, étymologiquement ¹⁶, est ce souffle intérieur qui guide le compositeur.

Mais cela ne réserve-t-il pas l'exécution musicale à des spécialistes ? Pas nécessairement. Le chant grégorien est le chant de l'Église auquel doit participer le peuple chrétien : « Je veux qu'il chante sur de la beauté » disait saint Pie X ¹⁷. En moins d'un mois, au cours d'un camp de vacances, un séminariste est parvenu à faire chanter très honorablement le grand *Salve Regina* romain à de jeunes enfants qui ignoraient le chant grégorien. Il leur enseigna la mélodie petit à petit en la leur faisant répéter par cœur, car ils ne savaient pas lire les notes ; mais surtout, il leur expliqua le texte en leur montrant comment le chant devait l'évoquer. Les enfants associèrent ainsi le texte à la musique, ce qui facilita considérablement la mémorisation et du texte et du chant, ainsi que la qualité de l'exécution. L'intelligence du texte est inséparable de la beauté du chant, comme la beauté d'une prière de musique instrumentale est inséparable de l'intelligence de son interprétation.

Car, précisément, la musique n'est pas qu'une série de notes et de sons. Elle va au-delà, elle traduit une idée, un tableau, un combat, un idéal, des sentiments et des passions.

Toute musique, en vérité, révèle le musicien. Selon l'adage scolastique : *Agitur sequitur esse* (on agit selon ce qu'on est). Cela s'applique aussi à la musique. Bach, Beethoven ou le rocker chantent ce qu'ils sont, leur grandeur ou leur bassesse, leur paix, leur confiance ou leurs déchirements intérieurs, leur intelligence ou leur animalité. Ils chantent aussi ce qu'ils aiment : Dieu, la Vierge Marie, leur patrie... ou l'amour pervers, leur ego, les forces du mal, etc.

Sainte Cécile est la patronne de la musique sacrée, et même des musiciens en général. Serait-ce qu'elle chantait merveilleusement ou jouait avec virtuosité d'un instrument ? Non – du moins, ce n'est pas ce que l'histoire a retenu. Mais lors du festin païen de ses noces, elle chantait dans son cœur la gloire de Dieu et son désir de lui consacrer sa vie : c'est ce chant intérieur, celui de son âme qui lui valut le titre de patronne des musiciens...

Voici ce qu'un grand maître de chœur grégorien enseigne pour que le chant de la voix s'unisse au chant d'une âme, celle de l'Église :

Chantez cet *Introït* largement, sans lourdeur toutefois, sans grandes nuances, dans une tonalité plutôt basse. On voit quel contresens ce serait de le chan-

¹⁶ — Du latin *in-spirare*, souffler à l'intérieur.

¹⁷ — Voir son motu proprio *Tra le sollecitudine* du 22 novembre 1903.

ter à grands cris et de la « monter » beaucoup pour lui donner de l'« éclat », sous prétexte que c'est Pâques. Ce serait lui enlever son caractère propre et le rendre tout à fait inexpressif.

Chantez-le enfin en ne pensant qu'à celui qui parle et aux choses qu'il dit, et vous verrez. Pour le comprendre, il faut savoir quelque peu ce qu'est le christianisme et la vie surnaturelle, le vrai caractère de la religion chrétienne, qui est d'être, avant tout, non une grande démonstration extérieure, non une question de sentiment, mais une *religion intérieure*, une *chose d'âme*, une adhésion de tout soi à tout Dieu.

Dom Gajard souligne ici l'importance de la connaissance du catholicisme comme source d'une bonne interprétation. Transposons au monde de la musique classique. Il est clair que le manque d'une sérieuse formation en humanités est une des grandes lacunes de notre époque de techniciens et d'ordinateurs. Le clavier sur lequel nos jeunes contemporains tapent fébrilement est rarement celui d'un orgue ou d'un piano ! Or si la musique est une forme d'expression, encore faut-il qu'il y ait quelque chose à exprimer de la part du musicien, et quelque chose que puisse comprendre celui qui l'écoute. Si ce dernier évolue dans un monde où la formation en humanités (littérature, art, philosophie, histoire...) est absente, remplacée par les mathématiques, les sciences et l'informatique à outrance, il est clair qu'il s'adonnera à une musique faite de technologie et de brutalité et que la musique classique lui sera comme étrangère car s'inscrivant dans le monde réel et humain, et non dans son monde virtuel et inhumain.

La conclusion du commentaire de Dom Gajard le démontre, *a contrario*, d'une manière saisissante :

Savoir que celui qui est en cause est d'une grandeur absolue, qu'il nous dépasse infiniment. Savoir enfin que nous n'avons de raison d'être qu'en lui, par lui et pour lui.

Alors le *Resurréxi* vous apparaîtra comme une pièce unique, comme le véritable chant de Pâques.

La compréhension de cette pièce de musique grégorienne est proportionnée à la connaissance de Dieu.

La compréhension et l'amour de la musique, et plus encore sa création, nécessitent un minimum de vie de l'esprit, la seule qui puisse satisfaire et élever l'homme.

Vérifions-le en nous penchant un peu sur deux pièces musicales célèbres, l'une de Jean-Sébastien Bach, l'autre de Ludwig van Beethoven.

Le premier prélude, en do majeur, du « *Clavier bien tempéré* » de J.S. Bach

Dans son *Clavier bien tempéré*, composé pour des élèves, Bach, en bon professeur, a classé les 24 préludes et fugues par tonalités ¹⁸ : les 24 tonalités majeures et mineures sont représentées, en une succession chromatique (par 1/2 tons) ascendante :

1^{er}prélude	3	5	7	9	11	13	15	17	19	21	23
Do Majeur	Do # M	Ré M	Mi b M	Mi M	Fa M	Fa # M	Sol M	La b M	La M	Si b M	Si M
2	4	6	8	10	12	14	16	18	20	22	24
Do mineur	Do # m	Ré m	Mi b m	Mi m	Fa m	Fa # m	Sol m	La b m	La m	Si b m	Si m

Bach utilise plusieurs types de préludes ¹⁹ : « arpèges », « figures régulières », « toccata », « aria », « invention », « sonate en trio ». Celui qui retient notre attention, le 1^{er} prélude, en do majeur, est de type « arpèges » : il est constitué par une succession d'arpèges (accords dont les notes sont égrenées, par exemple : ré-fa#-la pour l'accord de ré majeur). La pulsation rythmique régulière, en 4/4, contribue à créer une impression de balancement et de tranquillité. Le rythme, à noter, est subordonné à l'harmonie.

Le souci du compositeur est de faire travailler l'harmonie à ses élèves et de leur montrer quel accord peut être suivi d'un autre, en partant d'un do initial pour conclure sur un do final.

Bach utilise 36 accords, chacun étant joué deux fois, à l'exception des deux avant-derniers qui préparent l'accord final.

En voici le début, le premier accord étant un do majeur. Cet accord introduit et conclut le prélude...

PRELUDIO Y FUGA
DO MAYOR, No. I.

Revisado y Anotado por
John J. McClellan
PRELUDE
Allegro (♩ = 104)

J.S. BACH

Do
Majeur

¹⁸ — Chopin classera également ses 24 Préludes (op. 28 - 1839) par tonalités, non dans une succession chromatique mais selon le cycle des quintes.

¹⁹ — Ulrich MICHELS, p. 145.

Et en voici la fin :

Certes, cette pièce est avant tout un exercice, mais composé par un très grand musicien, celui que Beethoven désignait comme « le père de l'harmonie ». Aussi, au-delà d'un outil pédagogique sans difficulté technique particulière, Bach a écrit un beau petit prélude, à la fois simple et d'une grande richesse harmonique, qui constituera plus tard un merveilleux accompagnement à la mélodie de l'*Ave Maria* de Charles Gounod. Le prélude s'effacera devant le chant de l'*Ave Maria*, tout en le valorisant. Mon propos est ici de montrer que la richesse de l'harmonie sert et embellit la mélodie, et participe ainsi de la beauté musicale. *A contrario*, il est clair qu'une harmonie limitée à trois ou quatre accords ne contribuera qu'à appauvrir la mélodie et donc la musique...

Quels sont les nombreux accords que Bach utilise dans ce prélude ?

Do majeur, ré mineur septième, sol majeur septième, do majeur, la mineur, ré majeur septième, sol majeur, do majeur septième, do majeur, ré majeur septième, sol majeur, sol septième diminuée, ré mineur, si diminué, do majeur, fa majeur septième, fa majeur, sol septième, do majeur, do septième, fa septième, fa # septième diminuée, do majeur septième, sol majeur septième, do majeur, sol septième, sol septième, fa # diminué, do majeur, sol septième, sol septième, do septième, fa majeur, sol septième, do majeur ²⁰.

Sans entrer dans des considérations trop techniques, rappelons qu'un accord peut être « dissonant » comme celui, par exemple, de septième (ajout d'un 7^e intervalle après la tonique) : ainsi, le mi septième comporte un ré qui, uni au mi, forme une dissonance. Ces accords dissonants appellent une « résolution », comme le sol septième dont la « tension » est résolue par un do majeur.

Ainsi, dans les troisième et quatrième mesures :

²⁰ — Les accords sont nommés ici sans préciser quelques différences ; ainsi tous les sol 7^e ne sont pas joués identiquement.

Quittons ces précisions pour retenir l'essentiel :

— Bach emploie une série extrêmement variée d'accords, constituée de tensions et de résolutions harmoniques tout aussi variées. Ainsi l'oreille n'a jamais une impression de « déjà entendu ».

— Cette riche diversité s'inscrit dans une tonalité, celle de do majeur. L'accord de do majeur est le plus fréquemment employé. Ainsi l'oreille éprouve également une impression d'unité.

— Un rythme régulier, sans à-coups, respecte cette unité dans la diversité.

— Il manquerait, cependant, « quelque chose », un certain achèvement. Ce bel exercice d'harmonie reste un exercice. Une ligne mélodique serait la bienvenue ! *L'Ave Maria* de Gounod la lui donnera.

Les accords du prélude de Bach – y compris les dissonants, puisqu'ils n'ont pas une fin en eux-mêmes mais appellent et trouvent chacun leur résolution – fournissent une belle coloration et de riches nuances à la mélodie de Gounod qui chante et commente la salutation angélique. Par exemple, dès le début, le *gratia plena*, si bien rendu par l'accord de *la mineur* (le seul de toute la pièce) pour chanter le doux mystère de la plénitude de grâce en Marie ; dans la deuxième partie de l'Ave, qui est une prière de l'homme pécheur, les accords dissonants, relativement nombreux, traduisent la misère du péché, la gravité du moment de la mort, tandis que les accords majeurs expriment la confiance en Notre-Dame, la puissance de son intercession, etc.

Texte, mélodie, harmonie, rythme : tel est l'ordre qui engendre la beauté musicale.

Écoutez cet Ave Maria, cher lecteur, vous le constaterez aisément par vous-même !

La sonate pour piano n° 23, « *Appassionata* », opus 57, de Ludwig van Beethoven

Beethoven a composé cette sonate en 1805, entre la symphonie héroïque (1803) et la célèbre 5^e symphonie (1808), à l'époque de son apogée. Son œuvre se revêt alors d'une extraordinaire force d'expression.

Dans cette pièce pour piano forte, « Beethoven pousse jusqu'aux limites tant les dimensions de l'œuvre que les possibilités sonores du piano de l'époque. Il abandonne les catégories esthétiques en usage et échange la beauté traditionnelle ²¹ contre un nouveau type d'expression ²² ». Certes, la structure est celle d'une sonate classique (exposition – développement – récapitulation –

²¹ — Par opposition, sa sonate, opus 2, n° 1 est de forme classique.

²² — Ulrich MICHELS, p. 403.

coda 23), mais « des masses sonores d'intensité maximale viennent brusquement faire irruption : dans la nuance *ff* 24, sur un rythme syncopé, des accords massifs de fa mineur, en un mouvement ascendant, déchirent brutalement la ligne thématique et l'atmosphère (mesure 18), mais cet épisode prépara en même temps l'arrivée du second thème ascendant en la bémol majeur (mesure 35), à la mélodie noble indiquée *pp dolce* :

B. Sonate « *Appassionata* », op. 57

Beethoven aurait répondu à Schindler qui lui demandait la signification des sonates op. 31 n° 2 et opus 57 : « Lisez *la Tempête* de Shakespeare ! » La sonate op. 31 n° 2 est en effet désignée sous le nom de « *la Tempête* », mais l'opus 57 sous le nom de « *Appassionata* 25 ». Celle-ci évoque néanmoins une véritable tempête par ses martèlements et déchaînements rythmiques accompagnés de violents contrastes harmoniques.

Cette pièce traduit la lutte des passions en proie au destin, ainsi que l'énergie intérieure de ce « *Napoléon de la musique* » : « Je n'ai encore jamais vu aucun artiste plus puissamment concentré, plus énergique, plus intériorisé », disait de lui Goethe. « Il y a six hommes en lui », affirmait Haydn. On a voulu y voir le couronnement de la vie spirituelle de Beethoven, la lutte contre le destin (thème qui se retrouve dans sa 5^e symphonie : sol-sol-sol-mi : le destin qui frappe à la porte...) puis l'acceptation et le sentiment religieux qui s'en dégage, notamment dans le 2^e mouvement, l'*andante con moto*, avant le déferlement du *finale* :

Quoiqu'il en soit, le morceau illustre la puissance que peut exercer le rythme d'une musique sur le cœur et les passions humaines, au prix d'un étouffement de la mélodie et d'une forte tension harmonique. Beethoven ne va

23 — Mouvement sur lequel s'achève un morceau de musique.

24 — *Fortissimo*.

25 — Elle fut dédiée au comte Franz von Brunswick, qui lui attribua son titre.

pas jusqu'à sacrifier la musique au rythme, comme le font les groupes de hard rock, mais il sait déchaîner le rythme comme aucun musicien n'avait encore jamais pensé ou osé le faire. D'une certaine manière, ses effets rythmiques sont plus violents encore que ceux du rock, parce qu'intelligemment mis en contraste avec des mélodies revêtues d'une grande noblesse et même tendresse, ou d'une profonde religiosité ²⁶. Une musique qui se réduit essentiellement au rythme ne sait proposer ces contrastes ; elle n'est *que* violence. Nous y reviendrons. Que nos jeunes écoutent Beethoven, ils y découvriront ce que le rock ne peut leur donner : puissance, noblesse et profondeur.

Entrons maintenant dans la structure même de la sonate « *Appassionata* ». Je vous suggère de l'écouter tout en lisant le canevas qu'en donne Mgr Williamson, grand connaisseur de Beethoven :

I. ALLEGRO ASSAI	EXPOSITION	I. Menace et explosion	Arpège et trille en fa mineur, répétés en sol bémol majeur. Trilles et 4 notes (rappelant le thème de la 5 ^e symphonie).  Cascade, pause, arpège interrompu par 3 accords violents.
		II. Calme	Une quasi tranquillité avec des modulations jusqu'à un la bémol majeur, mélodie noble, mais interrompue par 3 trilles inquiètes, un glissement,
	Tempête	puis surgit une explosion à 4 notes, une montée hystérique...	
	Petite coda	...qui à la fin se calme en la bémol mineur.	
		I. Calme	Début en arpèges, accord de mi majeur, trille en si majeur, la majeur, mi majeurs ; moments nostalgiques interrompus
		Tempête	par des arpèges extrême-

²⁶ — Écouter dans l'*Appassionata* le développement du premier mouvement avec ses moments lyriques, ou l'*andante* aux douces variations.

ALLEGRO ASSAI (suite)	DÉVELOPPEMENT	Calme II. 1 ^{ère} crise	ment agités (cinq contre trois), mi mineur, do mineur, la bémol majeur. Un moment presque paisible, avec de douces modulations et des passages lyriques, reconduit à la mélodie en do bémol majeur... mais arrachée en fa majeur, répétée en si bémol puis en sol bémol ; suit une autre répétition où ne subsistent que 2 notes de la mélodie, flagellée en la #, puis en si mineur, puis en do majeur jusqu'à sa désintégration en un accord de 7 ^e diminuée, en une passion hystérique
	RÉCAPITULATION	I. Agitation et explosion II. Calme et tempête Codetta	... pire qu'avant, avec une nouvelle basse agitée et une lutte plus intense (5 accords)... qui aboutit à une certaine paix exprimée par des passages doux et une noble mélodie, interrompue par une tempête de 4 notes, qui s'amplifie presque hystériquement, pour s'apaiser de nouveau.
	CODA	I. Calme II. Calme 2 ^e crise Calme Tempête	Avec l'arpège en fa mineur se modulant jusqu'au ré bémol majeur pour la 1 ^{ère} partie de la mélodie ; mais, de nouveau, avec changement de clé (ré bémol > do), puis mutilée et disparaissant dans un ouragan exprimé par une basse qui monte inexorablement : si bémol, do, ré bémol, fa, sol, la bémol, do bémol, do #, pour aboutir sur une apparente tranquillité avec 7 répétitions des 4 notes, brutalement interrompue par la 8 ^e répétition qui introduit la fin de l'allegro : Première moitié de la mélodie, 2 fois disloquée et qui

		Final	s'achève sur un furieux martèlement (2 contre 3) et, semble-t-il, la disparition de la tempête.
II. ANDANTE CON MOTO	THÈME AVEC 4 VARIATIONS		Mélodie calme, douce, presque "religieuse", de fait harmonique, en 2 parties répétées. 1 ^{ère} : Même mélodie avec un peu plus de mouvement dû à un accompagnement syncopé. 2 ^e : Mélodie plus en mouvement (doubles croches), mais constante et lyrique. 3 ^e : Mouvement encore accentué (triples croches) ; c'est la mélodie qui est cette fois syncopée. 4 ^e : Retour au calme, à une douceur pensive, s'achevant sur un accord de 7 ^e diminuée qui tient l'auditeur en suspens...
III. ALLEGRO MA NON TROPPO	INTRODUCTION EXPOSITION DÉVELOPPEMENT RÉCAPITULATION		Un intense martèlement de cet accord de 7 ^e annonce la fin de l'accalmie et le RETOUR DE LA TEMPÊTE. Un 1 ^{er} thème évoque un océan agité, un 2 ^e sortant de son accompagnement. Furieuse codetta. Quelques moments de calme, développement du thème I, nouvelle figure syncopée ; le thème I aboutit à une codetta furieusement syncopée jusqu'à une quasi-désintégration. De nouveau un instant de calme mais en accord de 7 ^e . Retour du thème I, avec une nouvelle figure, puis un quasi-repos, mais l'agitation des thèmes I et II est continuelle, accélération en un martèlement extrêmement rapide, réapparition du thème I, flagellé en une fin à la fois brillante et sombre.

... Ouf ! la tempête est passée, le volcan a mis fin à son éruption ! Un contemporain de Beethoven disait qu'après l'avoir écouté au piano, il avait été ensuite incapable de retrouver son chapeau dans le vestiaire !...

Berlioz rapporte comme suit l'enthousiasme frénétique que déclenchèrent chez les Parisiens les trois premières exécutions de la 5^e symphonie, données en 1828 dans un intervalle de six semaines :

L'auditoire, dans un moment de vertige, a couvert l'orchestre de ses cris ; c'étaient des exclamations furieuses, mêlées de larmes et d'éclats de rire... un spasme nerveux agitait toute la salle.

On pourrait se demander si cette réaction n'est pas à apparenter à celle d'une foule lors d'un concert de rock ! Distinguons :

— En tant que musique révolutionnaire, dont les audaces et la violence rythmiques (à retenir) et les forts contrastes harmoniques détruisaient les règles musicales de l'époque : oui. Les mêmes causes produisent les mêmes effets.

— En tant qu'œuvre d'un musicien maîtrisant parfaitement un matériau musical mélodie/harmonie original et très riche, même dans un tel contexte agité et passionnel : non. On ne peut affirmer que cette puissance émotionnelle immole l'art musical dans le simplisme d'une brutalité sans âme. Beethoven est un grand musicien qu'un Pie XII, par exemple, appréciait beaucoup et qui éprouvait lui-même une profonde admiration pour Jean-Sébastien Bach, dont il s'inspira maintes fois ; il disait de lui « qu'il n'aurait pas dû s'appeler "Bach" (« ruisseau » en allemand) mais océan ».

Du reste, toute la musique de Beethoven n'est pas déchaînée à ce point, loin de là : son concerto pour violon et orchestre, son 5^e concerto pour piano à l'adagio empreint d'une si noble douceur, ses quatuors pour cordes, et combien d'autres œuvres, unissent merveilleusement imagination créatrice et maîtrise de l'art musical, les deux composantes du génie. La critique viennoise, qui s'était trouvée si décontenancée et réservée après la création de la 1^{ère} symphonie – on la comprend – trouva pour elle, cinq ans plus tard, des termes très élogieux :

Une magnifique création artistique, qui déploie avec autant de splendeur que de grâce une richesse inouïe d'idées superbes, et dans laquelle règnent cependant à tout moment cohérence, ordre et clarté.

La musique de « ce sourd qui entendait l'infini ²⁷ », empreinte de volonté, de puissance, de sensibilité et d'imagination conquérante marquera tout le XIX^e siècle, le siècle du romantisme.

Il est indéniable, néanmoins, qu'une leçon est à tirer de cette sonate qui mérite bien son nom d'« *Appassionata* » : un rythme déchaîné, syncopé, une forte tension harmonique due à l'emploi d'accords dissonants répétés et non résolus, des crescendos démesurés ne sont pas sans effets sur la sensibilité et les passions humaines, car leur origine, précisément, est passionnelle. Instabilité,

27 — L'expression est de Victor Hugo. La surdité conduira Beethoven presque au suicide, comme il le révélera dans son « testament de Heiligenstadt » : « [...] Un peu plus et j'aurais mis fin à ma vie. C'est l'art et lui seul qui m'a retenu. Ah ! il me paraissait impossible de quitter le monde avant d'avoir donné le jour à tout ce que je sentais germer en moi [...] je suis] quelqu'un qui, malgré tous les obstacles de la nature, aura fait tout son possible pour être admis au rang des artistes et des hommes de valeur. »

frustration, exacerbation en sont l'aboutissement.

Certes, un volcan en éruption offre un spectacle dont la grandeur n'est pas synonyme de laideur, mais il ne vaut mieux pas trop s'en approcher !...

Mais quand nos jeunes prétendent que la « musique de papa » est mièvre, il faudrait les inciter à s'approcher de ce volcan, ne serait-ce que pour détruire leurs préjugés ; et peut-être que cela les amènerait à réfléchir quelque peu sur la nature et la valeur de ce rock dont ils se gavent et subissent les séquences.

La musique rock

L'objet de cet article est purement musical. Mais de même que nous avons constaté le lien étroit qui unit un texte à la musique créée pour le porter (ce qui est vrai pour le grégorien l'est aussi pour un motet de Mozart ou un opéra de Verdi ou de Wagner), nous vérifierons cette nécessaire dépendance dans la musique rock.

Nous laisserons de côté la vie et les mœurs du rocker. Mais nous savons que la sensibilité peut être fortement déstabilisée par l'emploi de rythmes dévastateurs ou de dissonances systématiques – et ce n'est évidemment pas un facteur de sainteté puisque celle-ci ne peut se concevoir sans la maîtrise des passions.

Le rock n'a pas les caractéristiques de la révolution beethovénienne, même si ses rythmes violents peuvent rappeler, quant à leurs effets plus que par leur subtilité, ceux de la 5^e symphonie²⁸ ou de *l'Appassionata*. Il est plutôt une régression musicale. Les éléments fondamentaux de la musique sont chez lui, par principe, inversés. Le rythme occupe largement la première place, l'harmonie, la seconde et la mélodie, la dernière. Cette inversion se vérifie dans la quasi totalité des morceaux de rock, que diffusent sans arrêt les « stations de radio des jeunes » : Skyrock, NRJ, Nostalgie, Chérie FM, etc. C'est aussi le répertoire musical le plus vendu et donc le plus écouté. Nous en étudierons un morceau récent, du groupe U2.

Nous évoquerons par la suite quelques pièces de rock non dénuées d'une certaine valeur musicale et nous ferons les distinctions qui s'imposent.

Enfin, nous nous demanderons s'il peut exister un « rock chrétien », avant de conclure sur la valeur intrinsèque du rock et sa définition réelle.

²⁸ — Un jeune homme m'a fait écouter récemment des extraits de la 5^e symphonie exécutés par Yngwie Malmsteen, un (talentueux, il est vrai) guitariste de rock, accompagné par un fort martèlement à la batterie ; mais en quel sens faut-il prendre le mot « exécuté » ?

Les éléments de la musique rock

Le rythme

C'est l'élément le plus important, personne ne le niera. De fait, l'on ne peut concevoir la musique rock sans le rythme, un rythme que l'on peut qualifier de tyrannique. Nous avons vu que le rythme en musique a pour fonction de donner une simple structure à la mélodie, laquelle constitue l'essence de la musique. S'il n'en était pas ainsi, l'art musical serait le plus ennuyeux de tous les arts et se résumerait en diverses cadences. Le mot « rythme » vient de « rime », qui distingue la poésie de la prose (ce que M. Jourdain faisait sans le savoir), un texte « normal », sans cadence particulière. Il est clair que des alexandrins parfaitement rythmés, mais composés de mots quelconques, sans idée directrice, sans « mélodie », constitueraient un poème médiocre sinon nul. Par opposition, une prose riche par la profondeur, la pertinence, la puissance, la délicatesse de la pensée, ornée d'expressions bien rendues serait un texte de valeur, bien que non cadencé.

Dans la première partie, nous avons suffisamment expliqué, me semble-t-il, la notion de rythme pour qu'il ne soit pas utile de s'y attarder.

Le rock'n'roll²⁹ est né des déhanchements grossiers d'Elvis Presley et du « beat » (« battement rythmique ») agressif de ses chansons. Le nom des « Beatles » est un jeu de mots sur « beetle », « scarabée » et « beat », « battement ». Point de groupe de rock sans batterie, ce qui n'était pas le cas du jazz dans ses débuts. Cet instrument de percussion occupe la place centrale du groupe et impose un rythme constant, fortement marqué, et pesant. Il est obstiné, essentiellement répétitif, appuyé, amplifié par une basse qui le suit aveuglément. Le rythme du rock utilise volontiers la syncope qui est un accent sur un temps faible, intermédiaire, par exemple sur le 2^e ou le 4^e temps d'un temps en 4/4³⁰.

Deux faits concrets vous donneront une idée de l'absolue nécessité de ce rythme dur et lancinant :

— Lors d'un concert des « Who », le batteur, Keith Moon, s'écroula soudainement suite à un abus de drogue ou (et) d'alcool. Le groupe s'arrêta de jouer ; le chanteur et les guitares ne suffisaient pas. Il fallut que le leader demandât au public s'il ne se trouvait pas dans la salle un batteur de rock, même amateur ; il y en avait un et le concert a pu continuer. Cela serait impensable en musique classique ; si, par malheur, le percussionniste était, par exemple, absent, l'œuvre serait néanmoins exécutée. On ne renverrait pas le public chez

²⁹ — Le mot « rock'n'roll » était utilisé dans certains ghettos nord-américains pour désigner le mouvement d'actes sexuels : noble origine !

³⁰ — Se reporter à ce sujet au bel article de Mr l'abbé TOULZA dans *Le Sel de la terre* 50, p. 60.

lui. Il manquerait, certes, un appui rythmique mais celui-ci n'étant pas absolument nécessaire, sauf peut-être en de très rares exceptions, et ne concernant que certaines mesures de la partition, l'orchestre pourrait réaliser son interprétation, enrichissant l'auditeur de ses mélodies et de ses harmonies, bien plus essentielles.

— Lors d'une répétition, le plus souvent, les rockers cherchent nerveusement, au hasard, sur leur manche de guitare ou, éventuellement, sur leur clavier, ce qui « rendrait bien », sans aucune considération de tonalités (majeure/mineure), de gamme de référence, sinon, éventuellement, d'un thème qui soit le plus simple et percutant possible ³¹. La batterie, elle, impose son *tempo* et rien ne l'arrêtera. Sa structure d'une rigidité absolue (*tac-poum, tac-poum, tac-poum, tac poum poum* ³²) est la loi suprême qui ne laisse pas de place à un minimum de recherche mélodique et harmonique (et je ne parle pas de contrepoint !) avec toutes les nuances que cela implique. Certes, je parle ici d'un groupe de rock de base, mais le principe est le même chez les plus « évolués » : le rythme impose sa loi à ces chantres de la... liberté sans freins, et pas n'importe quel rythme : un battement violent et inexorable.

Tout l'art consiste à donner du rythme et, comme des robots, le chanteur et les instrumentistes doivent y contribuer. « Il faut que ça balance » et que le public ait envie de tout casser, voilà le but. Les bals de village actuels, où l'on danse sur du rock, se terminent presque systématiquement par des bagarres sanglantes. Qui déchaîne le rythme du rock, récolte la violence. Cela n'est point étonnant puisque le rythme s'adresse, comme nous l'avons vu, à la partie inférieure, animale, de l'homme. Il n'est donc pas surprenant non plus que l'impureté sous toutes ses formes pourrisse la jeunesse adonnée au rock. Je vous épargnerai les citations de toutes les « étoiles du rock » à ce sujet et les textes de la plupart de leurs chansons.

Nous pourrions également évoquer les graves troubles psychologiques de ceux qui subissent, parfois jusqu'à entrer en transe, le rythme obsédant du rock. Les plus courants sont l'incapacité à l'effort d'attention, et une certaine forme de dépression. Les jeunes suicidés sont également très nombreux. Non seulement le rock incite explicitement à la consommation de drogue, mais il est en plus lui-même une drogue. J'ai connu un étudiant qui n'a pas pu participer plus de trois jours à un camp d'été du MJCF, parce qu'il ne pouvait plus écouter les Rolling Stones ; sa chambre était littéralement couverte de posters de ce groupe, sans lequel la vie lui était impossible. Les rockers ne cachent pas leur but : « Notre intention est d'empêcher de penser » (Paul Stanley, du groupe Kiss). « La stratégie propre du rock'n'roll est de conquérir les cœurs et

³¹ — Du genre de celui de « *Smoke on the water* », de Deep Purple, par exemple.

³² — Voir l'article de l'abbé TOULZA, *ibid.*

d'attaquer les esprits » (Bernardo Vilhena, rocker brésilien).

Combien de jeunes qui écoutent la musique rock en sont les victimes inconscientes ! Combien de jeunes catholiques compromettent leur avenir, gâtent les dons de Dieu, sont esclaves du péché, perdent une possible vocation, uniquement parce que leurs parents inconscients les laissent écouter la « musique actuelle » !

Pourquoi cet adolescent, qui n'est pourtant pas un mauvais garçon, est-il insolent à l'école et à la maison, paresseux, désordonné, facilement colérique, instable, replié sur lui-même ? Allez voir quel genre de musique il ne cesse d'écouter, vous aurez une bonne partie de l'explication.

Quand le rock investit la jeunesse, il déstabilise sa sensibilité, affaiblit sa volonté, étouffe les aspirations de son âme et le déconnecte du réel parce que, musicalement, il est une aberration. Supprimez son rythme, ordonnez-le, imposez-lui sa place subalterne, découvrez une belle ligne mélodique, donnez-lui un accompagnement harmonique nuancé, et vous commencerez à obtenir de la vraie musique, celle qui épanouit la jeunesse.

L'harmonie

L'harmonie du rock se limite, en général à trois ou quatre accords, qui reviennent sans cesse ³³. La facilité technique est une constante dans le rock. Pourquoi travailler l'harmonie puisque l'essentiel est donné par le rythme ? La guitare (classique) est un instrument difficile qui suppose un travail assidu ; la pièce *Asturias*, de la suite espagnole d'Albéniz ne s'apprend pas du jour au lendemain en gratouillant quelques accords !

Quels sont les accords du rock ?

Consultons une de ces méthodes basiques conçues pour les rockers en herbe ³⁴.

— Ces accords, au nombre de trois, sont exclusivement des accords de 7^e : mi 7^e, la 7^e, si 7^e. Intéressant ! L'accord de 7^e est utilisé en musique classique comme accord de passage, résolu par un accord consonant, dans le cadre d'une tonalité pré définie : en si mineur, en ré majeur, etc. Dans le cas présent, il s'agit d'accords *fondamentaux*. C'est une aberration musicale. Bien sûr, toutes les pièces de rock n'ont pas nécessairement que des accords de 7^e, mais ces accords constituent la base du rock.

Il est clair que ces accords étant dissonants, l'effet de cette « harmonie dans la dysharmonie » sera une impression de tension continuelle, de malaise, d'instabilité, de vague à l'âme, de frustration. La sensibilité ne goûtera jamais

³³ — Dans le morceau « *After Bathing at Baxter's* », le groupe Jefferson Airplane utilise durant 9 minutes la même séquence de 4 accords.

³⁴ — Par exemple celle donnée par Denis ROUX à la fin de son *Dictionnaire d'accords*, éditions « Coup de pouce », 1994, p. 89, 90, 91.

un instant de repos, d'autant plus que l'accord final sera souvent, spécialement dans le cas du blues, un accord de 7^e !

— Un autre type d'accords ³⁵ est celui composé de 2 notes (par exemple mi-si), alterné et répété avec une autre note (fa #), jouée par le petit doigt de la main gauche, en « collant » au rythme.

— Il est à noter également que la guitare de rock étant électrifiée et portée à un volume souvent très élevé, beaucoup d'accords sont réduits à 3 voire 2 notes frappées simultanément ; ce qui est nettement plus aisé que de jouer l'accord complet sur 5 ou 6 cordes. D'où un appauvrissement de l'harmonie, constituée d'accords incomplets, et étouffée par le volume et d'autres procédés que nous verrons plus bas. Imaginez un guitariste de flamenco n'exécutant que des accords de 2 notes, ce serait mièvre, ennuyeux comme la pluie et en définitive tout à fait autre chose que du flamenco, un art difficile qui ne peut se contenter d'une technique aussi limitée.

Résumons : l'harmonie, dans le rock pris en général, consiste et se limite en l'usage d'accords essentiellement dissonants ou appauvris, en nombre restreint et inlassablement répétés ³⁶.

La mélodie

A 99% des cas, la mélodie est d'une hallucinante (c'est le cas de le dire) pauvreté. Cet élément essentiel de l'art musical n'est pas important dans le rock. La reine de la musique n'y est plus qu'une misérable servante. Voici deux exemples, et qui ne sont pas des pires :

— Le titre de la chanson *Goin'down* des *Monkees* est répété 85 fois en 2 minutes.

— Celui de la chanson *Cheap thrills'* de *Ruben and the Jets* est répété 36 fois en 140 secondes.

Très souvent, du reste, la mélodie d'un rock n'aboutit pas à un point terminal ; le final ne se prépare pas, car il n'y a rien à préparer. La conclusion se fera en une explosion de bruit, ou, très souvent, consistera à répéter une phrase ou une série de notes. Une diminution progressive du volume, si vous écoutez un disque, ou les cris hystériques du public finiront pas interrompre le morceau de rock.

³⁵ — Dits de « *shuffle rock* » ; abondamment utilisés par Chuck Berry, dans « *Johnny be good* », « *Roll over Beethoven* » (sic !), etc.

³⁶ — Quant à ce nombre limité d'accords – et donc à leur répétition –, comment ne pas évoquer les cantiques progressistes de la nouvelle liturgie, qui sont une simpliste « musique d'ambiance » qui incite bien plus à se dandiner en battant des mains qu'à joindre celles-ci ! HALEVY affirmait : « Je ne comprendrai jamais que le clergé, qui possède ce magnifique trésor du chant grégorien, ait le mauvais goût d'utiliser tout autre chose dans ses églises ! » L'« Alléluia de Taizé », véritable « tube » de l'Église conciliaire se situe, musicalement, aux antipodes d'un alléluia grégorien. Une étude sur ce thème aboutirait certainement à des conclusions qui ne seraient pas à l'honneur de la nouvelle liturgie...

Dans le *rap*, nouvelle forme de rock très prisée actuellement, la mélodie finit même par disparaître complètement, happée par le rythme : le chanteur dit un texte (je passe sur sa qualité et son vocabulaire particulièrement châtié) en suivant le rythme et ses syncopes. Le groupe *Eminem* est un des principaux représentants du *rap*.

Ces mélodies abrutissantes, remâchées par les jeunes, hurlées dans les écouteurs de leurs baladeurs obtiendront-elles le même effet qu'une *Serenata* de Schubert, un *Choral* de Bach ou un motet de Mozart ?...

Une mélodie noble ennoblit, une mélodie paisible pacifie, une mélodie pauvre forge des abrutis.

Effets spéciaux

Les effets spéciaux sont nécessaires au rock pour compenser une connaissance insuffisante de la musique et une technique limitée. Le plus souvent, ces effets spéciaux ont pour but d'accroître l'impact sonore et d'exacerber les sens. Le lecteur en conclura aisément qu'avec de tels procédés, un groupe de rock fera de son public ce qu'il voudra...

— La guitare électrique est munie d'une poignée de distorsion des cordes.

— Le guitariste utilise des pédales de distorsion, *fuzz*, *wah-wah*, etc., branchées entre la guitare et l'amplificateur. Elles permettent de métalliser, de triturer le son, de le prolonger, de lui donner de l'écho, de le transformer en bruit d'avion, de bombes, etc. (comme le fait, par exemple, Jimmy Hendrix dans son « interprétation » de l'hymne des États-Unis).

— Il peut également se servir d'un *bottel neck*, qui est un cylindre de métal passé dans l'index de la main gauche ; cela permet de glisser sur les cordes ; ce son s'apparente de très loin à celui de la guitare hawaïenne, le volume en plus.

— Ce volume dépasse souvent, en concert ou en boîtes de nuit, le seuil supportable à l'oreille humaine. Les *fans* de rock souffrent souvent de problèmes auditifs irréversibles. Quant aux rockers, cela leur procure une impression de puissance et d'invincibilité et leur permet d'instaurer un climat de violence extrême.

— Le guitariste utilise systématiquement un médiator (ou plectre), tenu entre le pouce et l'index de la main droite, qui facilite la frappe des cordes et les trilles rapides et prolongées.

— Une guitare électrique est composée d'un manche plus long que celui de la guitare classique, fixé sur une caisse très échancrée ce qui lui permet d'atteindre des notes suraiguës. Du reste, pour augmenter le plaisir, elle peut aussi produire des effets de larsen.

— Le soliste, très souvent, ne passe pas directement d'une note à l'autre sinon progressivement, en distordant la corde ; ce qui lui permet de jouer déli-

bérement un peu au-dessus ou au-dessous de l'accord d'accompagnement.

— Le batteur peut électrifier sa batterie, et même la synthétiser, c'est-à-dire jouer une note de musique à chaque battement.

— Le chanteur nécessite un micro collé aux lèvres et souvent branché à un système permettant de donner de l'écho ou de la profondeur à la voix.

— Des lumières aveuglantes, synchronisées avec le rythme, balaient la foule, ou décomposent les mouvements.

Je n'évoque ici que des effets qui sont en rapport avec la musique. Ils sont éloquents. Tous contribuent à pousser l'excitation des sens à son paroxysme.

Les textes

Il faut bien les évoquer car, comme nous l'avons vu, la musique est en rapport étroit avec le texte.

— Les thèmes les plus fréquents sont : la drogue, la violence et le sexe sous toutes leurs formes, la rébellion contre tout ordre établi.

— Leur qualité, sans compter les *yeah*, les hurlements, etc., oscille entre l'horreur et la nullité, quand ils ne tombent pas dans le blasphème. Si nos jeunes gens comprenaient ces textes en anglais des bas-fonds, peut-être réfléchiraient-ils un peu avant de les écouter une deuxième fois.

Si une musique est d'autant plus belle qu'elle traduit de nobles sentiments et est à la hauteur de textes sacrés ou d'œuvres littéraires, ou simplement de bon goût (musique folklorique), ne peut-on pas en déduire, *a contrario*, que le rock et la vulgarité vont nécessairement de pair ?

Voici quelques exemples significatifs d'inspiration chez les rockers : *Sympathy for the devil* (Rolling Stones), *Luch in the Sky with diamonds* (L.S.D. drogue. Beatles), *Bron sugar* (drogue, The Doors), la chanson *We are the champions*, entendue des centaines de fois en 1998 à l'occasion de la victoire de la France à la coupe du monde de football, est l'hymne national du mouvement des homosexuels aux États-Unis ; *Dead babies* (*Bébés morts*) d'Alice Cooper, *Hell's bells*, (*Les cloches de l'enfer*), du groupe AC/DC, *L'album blanc du diable* avec la chanson *Revolution 9* (Beatles, 1968), *Le sacrifice le plus agréable à Satan est de tuer des bébés non baptisés* chante Black Sabbath dans son disque *Sabbat sanglant*, le Groupe Prince chante *Faisons comme si on était mariés*, (l'amour libre), etc. etc. Il serait possible de remplir facilement plusieurs pages de citations écœurantes des groupes les plus écoutés par la jeunesse !...

Une musique s'adapte parfaitement à ces thèmes, et c'est la seule : le rock. La musique classique, dans l'ensemble de son histoire, ne s'est jamais mise au service d'une telle dépravation.

Le beau est la splendeur du vrai (Platon). Or le rock, à des degrés divers, est le véhicule musical privilégié du mensonge. Donc...

Un exemple de rock

Comme nous l'avons fait pour la musique classique, voyons de plus près de quoi est fait un rock représentatif. Étudions *Vertigo*, le relativement récent (2004) et énorme succès commercial du groupe irlandais U2, qui n'est pas parmi les plus décadents.

Musique	Texte	Traduction	Commentaire
Les six cordes de la guitare sont frappées <i>palm-mute</i> , c'est-à-dire étouffées par la paume de la main.	<i>Uno, dos, tres, catorce</i>	Un, deux, trois, quatorze	Tout commence par le <i>tempo</i> , donné avec une astuce dont la finesse n'aura échappé à personne. D'abord, sa majesté le rythme.
3 accords de <i>shuffle rock</i> (voir supra) de 2 notes répétés 4 fois, avec un passage d'accords en descente chromatique (si-si bémol-la). Il est précisé dans la partition que les notes accompagnant le chant doivent être « jouées en <i>power-chord</i> pour que cela rende mieux ».	<i>Lights go down, it's dark, The jungle is your head, Can't rule your heart, A feeling is so much stronger Than a thought. Your eyes are wide, And though your soul It can't be bought, Your mind can wander.</i>	Les lumières baissent, il fait noir, Dans ta tête c'est la jungle, Elle ne peut maîtriser ton cœur, Un sentiment est tellement plus fort Qu'une pensée. Tes yeux sont grand ouverts, Et même si ton âme Ne peut être achetée Ton esprit peut vagabonder.	— Pauvreté des accords, accent mis sur le volume. — Pauvreté de la mélodie (répétition de deux notes), calquée exactement (<i>lights go down > wander</i>) sur le rythme. — Un texte étrange, où il est question de « cœur non maîtrisé », de sentiment « plus fort » que la pensée, d'« esprit qui vagabonde », d'états où la raison n'est pas maîtresse.
Quatre « accords » réduits à 3 notes, dont 2 identiques : – Mi, joué : mi-si-mi – Ré (ré-la-ré) – Sol (sol-ré-sol) – La (la-mi-la).	[Refrain :] <i>Hello, hello, I'm at a place called Vertigo, It's everything I wish I didn't know,</i>	Salut, salut... Je suis à un endroit qui s'appelle <i>Vertigo</i> , C'est tout ce que j'aurais voulu ne pas connaître,	Accords réduits à leur plus simple expression. Paroles : encore plutôt obscures... Quel est cet endroit ? (Une boîte de nuit ?)
	<i>Except you give me something I can feel, feel</i>	Sauf que tu me donnes quelque chose que je peux sentir, sentir.	... avec une nouvelle insistance sur le « <i>feeling</i> », ce sentiment, opposé à la connaissance (<i>know/feel</i> , connaître/sentir).

Reprise du premier accompagnement, inchangé.	<i>The night is full of holes As bullets rip the sky Of ink with gold. They twinkle As the boys play rock and roll</i>	La nuit est pleine de trous, Il y a des balles qui déchirent un ciel d'encre, Avec de l'or. Elles scintillent Pendant que les gars font du rock and roll	Musicalement, on recommence. Texte pour le moins étrange, dû sans doute au « vertige », avec une évocation douteuse des étoiles.
	<i>They know that they can't dance At least they know</i>	Ils savent qu'ils ne peuvent pas danser, Au moins ils en ont conscience...	> Pourquoi ?... > Il faut, semble-t-il s'en réjouir...
	<i>I can't stand the beats I'm asking for the cheque Girl with crimson nails Has Jesus 'round her neck</i>	Je ne supporte pas ce rythme Je vais demander l'addition Une fille aux ongles écarlates A Jésus autour de son cou	— Chant de nouveau calqué sur la batterie. — Texte : Qui est cette fille ? Pourquoi ces ongles ? Que vient faire ici, dans un tel contexte, douteux et malsain, le nom de Notre-Seigneur ?
	<i>Swinging to the music (bis)</i>	Se balançant sur la musique (bis)	> le rythme, le rythme...
	Refrain		Même rengaine (et accompagnement) qu'auparavant.
Sol-ré-la Sol-ré-la Sol-ré-la	<i>Shot dead Shots fall Show me yeah</i>	Tué par balle Les balles tombent Montre-moi Yeah	L'« accord » de mi a disparu. Rabâchage des trois autres accords à 3 notes
Solo : Mi répété 12 fois, en même temps qu'un la aigu (3 fois), puis bémol (6 fois) et enfin un ré # ; c'est ensuite un si strident, alterné avec la et sol.			Il n'est pas nécessaire d'être un virtuose pour jouer ce solo ! Situé surtout dans l'aigu ; il atteint la note la plus aiguë de la guitare électrique.

	<i>All of this, all of this can be yours</i> (x 3) <i>Just give me what I want</i> <i>And no one gets hurt</i>	Tout ceci, tout ceci peut être à toi (x 3) Donne-moi seulement ce que je veux Et personne ne souffrira...	Cette phrase, reprise trois fois, rappelle étrangement celle du démon proposant à Jésus-Christ les richesses du monde ³⁷ . On y ajoute une menace de violence ³⁸ .
Reprise de l'accompagnement mentionné plus haut.	<i>Hello, hello. We're at a place called Vertigo</i> <i>Lights go down and all I know</i>	Salut, salut. On est à un endroit qui s'appelle Vertigo Les lumières baissent et tout ce que je sais	Mêmes accords à 3 notes dont 2 identiques.
	<i>Is that you give me something</i>	C'est que tu me donnes quelque chose	> quelle chose ??
Notes suraiguës se succédant par demi-tons descendants.	<i>I can feel your love teaching me how</i>	Je peux sentir que ton amour m'enseigne	> « sentir », encore et toujours
	<i>Your love is teaching me how, How to kneel</i>	Ton amour m'enseigne comment, Comment se mettre à genoux...	« A genoux », mais devant qui ? Devant Dieu ? le « Jésus que porte la femme aux ongles écarlates » ? ! ou devant le démon de la tentation ³⁹ ? Cette invitation, adressée à un vague sentiment, reste aussi obscure que ce lieu appelé « vertige » – et il semble que l'ambiguïté soit volontaire.
	<i>Yeah, yeah, yeah, yeah</i> (x 4)	Yeah yeah yeah yeah (x 4)	Un des mots-clés du rock, répété ici 16 fois, en guise de conclusion...

37 — « Je te donnerai tout cela si, tombant à mes pieds, tu m'adores », Mt 4, 9.

38 — Peut-on y lire, avec bienveillance, que les jeunes souffrent aujourd'hui d'être privés de vérité, d'idéaux élevés, d'exemples entraînant au bien (« *Ostende nobis bona*, Montrez-nous de bonnes choses », Ps 4, 6), et qu'il les demandent, sous menace de « tout casser » ?

39 — « Je te donnerai tout cela si, tombant à mes pieds, tu m'adores », Mt 4, 9.

Un tel rock laisse un goût amer. Ce mélange de violence rythmique, d'« accords durs », et de vague sentiment religieux est malsain. Il traduit une profonde tristesse sans l'espoir d'une véritable délivrance. Constitué des sempiternels clichés de la « rock music », il est sans valeur musicale.

Le disque qui contient cette chanson m'a été prêté par un élève... d'une de nos écoles ! Voilà ce que certains de nos jeunes écoutent, la musique qu'ils aiment. Que les parents ne s'étonnent pas si les résultats scolaires et spirituels de leurs enfants ne sont pas à la hauteur de leurs espérances... Parents et éducateurs, soyez vigilants !

A vrai dire, rien n'est plus facile que de composer un morceau de rock : modifiez quelque peu la mélodie basique d'un rock classique, ajoutez-lui trois accords, une basse lancinante, et surtout une percussion effrénée, sans oublier quelques paroles qui nourrissent la violence et la sensualité ou dont le caractère étrange veut s'apparenter à de la profondeur, agrémentées de « yeah » et autres borborygmes, répétez le tout sans cesse et à un volume élevé. Tenez trois ou quatre minutes jusqu'à une brusque conclusion en accord de 7^e ponctuée par un hurlement, à moins que vous choisissiez de ne pas conclure, en répétant dix fois ce que vous voulez : vous aurez créé un rock digne de ce nom. Digne d'appartenir à l'art musical ? Cela est moins sûr.

— « Mais vous exagérez, tous les rocks ne sont pas ainsi, plusieurs ne sont pas sans réelle qualité musicale. »

Arrêtons-nous sur cette objection courante.

Du rock de qualité

Il n'est pas rare d'entendre vanter les qualités techniques de tel ou tel musicien du rock, ou les inventions musicales de tel groupe.

Sont cités, par exemple : Pink Floyd, les Beatles, Carlos Santana (guitariste de rock latino-américain), Emerson (du groupe ELP), Eric Clapton (guitariste), Ginger Baker (batter) et quelques autres.

— Le disque *The dark side of the moon*, de Pink Floyd a été le fruit d'un travail d'un an en studio d'enregistrement. Il est vrai qu'il est d'une autre dimension harmonique, notamment, que les rocks moyens.

— Les Beatles ont composé d'agréables mélodies bien accompagnées (*Let it be*, *Hery Jude*, etc.).

— Le guitariste Santana peut faire de sa guitare ce qu'il veut ; c'est un maître en improvisation.

— Le guitariste du groupe *Yes* exécuta un jour à la guitare classique, lors d'un concert, une pièce extrêmement difficile.

— Emerson, (de formation classique, à noter), est un excellent pianiste et organiste.

Il est certain que les fans de la musique rock ne seraient pas aussi nombreux s'il n'y avait que des horreurs. Du reste, la musique actuelle ne pouvait pas passer sans transition du jazz au hard-rock le plus décadent, de Louis Armstrong à AC/DC. La musique des Beatles a constitué une étape. Quant aux virtuoses du rock, assez rares tout de même, et aux compositeurs à la science musicale plus évoluée, encore plus rares, ils se distinguent précisément parce qu'ils s'éloignent parfois de la pauvreté habituelle du rock, mais sans renier celui-ci pour autant. Ils en conservent les principes fondamentaux, notamment l'importance capitale du rythme et l'emploi des effets spéciaux évoqués plus haut.

Prenons un exemple : *Europe*, une pièce instrumentale de Carlos Santana. Après une suave introduction du thème principal, ce guitariste le développe avec talent en usant diverses lignes mélodiques ; puis, le rythme alors discret de la batterie devient soudainement deux fois plus rapide, et d'un martèlement plus accentué. Santana se met à jouer d'une manière plus agressive et répétitive et monte de plus en plus à l'aigu en distordant les cordes de sa guitare. Il emploie ensuite une pédale de distorsion et utilise des accords chaque fois plus dissonants, pour parvenir à une bouillie sonore invraisemblable. Le rock a imposé sa loi de renversement des éléments de la musique.

De plus, l'inspiration fondamentale de tout morceau de rock est toujours présente, et d'autant plus influente sur l'auditeur qu'elle est servie par un réel talent.

De quoi s'agit-il ? Pas directement de musique, certes, mais d'un élément inséparable de la musique rock : la *révolte* contre tout *ordre* établi. Cet élément est le dénominateur commun de tous les rockers au sens large.

Ne considérer les Beatles que sur un plan purement musical serait une erreur. Leurs coiffures, leurs tenues vestimentaires, leurs chansons sur l'amour libre et la drogue sont devenus le symbole de toute une génération. Pink Floyd et tous les groupes de rock se maintiennent absolument dans cette ligne. Les violences extrêmes engendrées par les groupes les plus décadents musicalement sont aussi une conséquence de l'immoralité prônée par ces groupes comme par les plus évolués musicalement.

U2, ou Pink Floyd, les Beatles ou les Rolling Stones, Elvis Presley ou Carlos Santana, Janis Joplin ou Black Sabbath, tous les groupes de rock, des plus *soft* aux plus *hard* poursuivent une même fin, que leurs musiques traduisent à des degrés divers : détruire l'homme et la société tels que Dieu les a conçus. On ne peut taire cet élément.

— « *We don't need no education* : nous n'avons pas besoin d'éducation, ni de contrôle mental, ni d'obscurs sarcasmes en classe : professeurs, laissez les jeunes en paix » : ces phrases sont chantées par un chœur d'enfants (!) dans le

disque *The wall*, de Pink Floyd ⁴⁰.

— « Le rock est quelque chose de plus que de la musique ; il est le centre énergétique d'une nouvelle culture et d'une jeunesse révolutionnaire ⁴¹. »

— « Le rock a marqué le début de la véritable révolution », écrit l'anarchiste Jerry Rubin.

— « Le rock est avant tout une attitude, une manière d'affronter la société, qui transcende rythmes et mélodies », affirme Louis Antonio Mello, directeur d'une station de radio brésilienne.

— « Tout rock est révolutionnaire » (revue *Time*).

— « La rébellion est à la base de notre groupe : les jeunes nous considèrent comme des héros parce que leurs parents nous haïssent » (Alice Cooper).

— « Ce qui nous intéresse, c'est la révolte et le désordre » (Jim Morrison, du groupe *The Doors*).

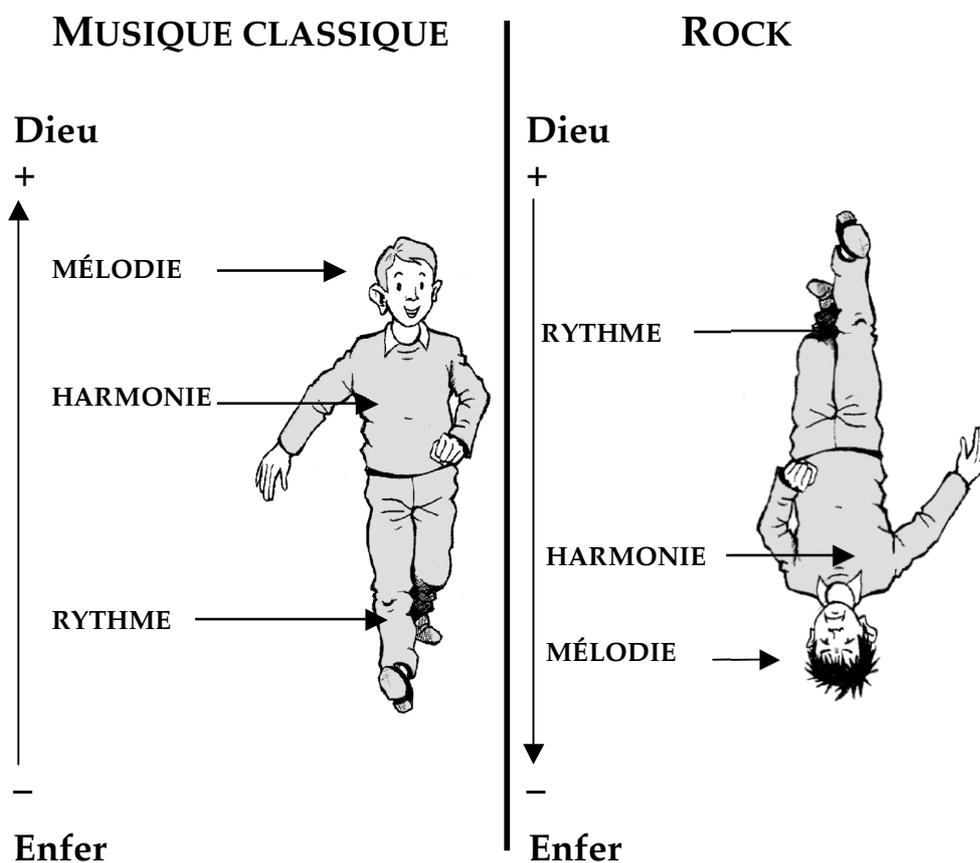
— « Les Rolling Stones ont tant contribué à la transformation des mœurs de leur génération que les sociologues du futur affirmeront qu'ils ont confirmé la critique de leurs opposants par leur vie de vagabonds destinés à ruiner progressivement la civilisation occidentale par la drogue, la musique, la perversion sexuelle et la violence », écrit David Dalton, journaliste de rock.

L'inversion

L'inversion des éléments de la musique dans le rock n'est pas une simple originalité ; elle participe de l'idéal révolutionnaire. L'effet d'une telle inversion est de substituer le chaos à la tranquillité de l'ordre, l'insatisfaction à la paix, la mort à la vie, comme en témoigne ce schéma :

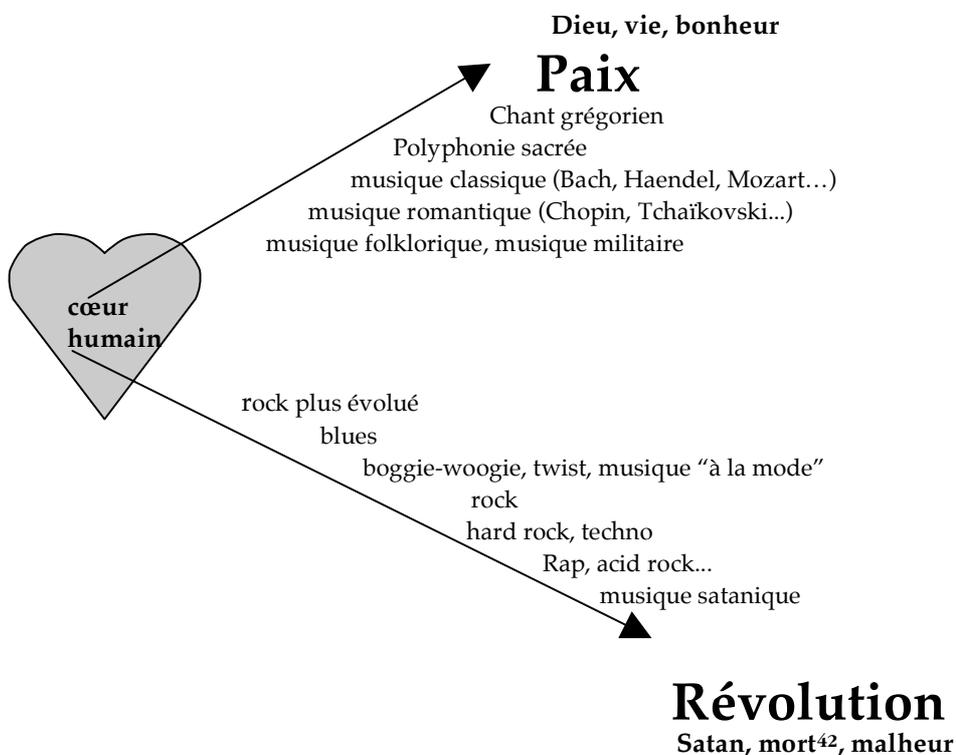
⁴⁰ — Elles traduisent peut-être aussi un reproche légitime : s'il s'agit de l'éducation moderne, sans principes ni idéal satisfaisants, on comprend qu'ils « n'aient pas besoin de cette éducation » et qu'ils veuillent détruire tout ce qui la représente ! De fait, Pink Floyd fustige également le « dieu-argent » dans sa chanson *Money*, en ridiculisant les nouveaux riches... ce qui n'a pas empêché ses membres de toucher les millions de dollars que ce « tube » leur a rapportés !... Contradiction, certes, mais qui n'empêche pas leur succès parce que leur critique de la société actuelle, matérialiste et « robotisée » n'est pas sans fondement ; c'est quant aux solutions (anarchie, drogue, sensualité débridée...) qu'ils se trompent !

⁴¹ — Revue *Rolling Stones*, cités par Alberto BOIXADÓS dans *La Renovación cristiana del arte*, éd. Areté, p. 45.



Un deuxième schéma montre que les « petits rock inoffensifs » se situent au début d'une pente qui peut mener très loin et que toute sympathie à leur égard n'est pas sans réel danger, au moins celui de ne pas progresser spirituellement. Trop de jeunes catholiques jouent ainsi avec le feu, artisans inconscients de leur propre dépérissement. « Qui n'avance pas, recule ». Et la reculade peut être fatale...

Et il en est encore qui prétendent que la solution est d'écouter ou de jouer du « rock chrétien » !



Le « rock chrétien »

Un peu de bon sens suffit pour comprendre que le christianisme et le rock sont incompatibles : le christianisme est la religion de l'ordre, puisqu'il œuvre pour restaurer toutes choses en Jésus Christ. Le rock est une musique désordonnée car la hiérarchie de ses éléments (mélodie, harmonie, rythme) est inversée, il est *la révolution dans la musique* et *la musique de la révolution*. Un « rock chrétien » est chose aussi contradictoire qu'un sophisme raisonnable.

⁴² — Roger WATERS, parolier et bassiste de Pink Floyd affirme en substance dans un DVD consacré au disque *The Dark side of the moon* : « Ma mère m'enseignait lorsque j'étais enfant qu'il y avait une vie après la mort, ce que je croyais, jusqu'à ce que je compris que c'était faux »...

Conclusion

Le chanteur et harpiste breton, Alan Stivell, décida un jour d'électrifier sa musique, de donner aux chants du terroir et de ses ancêtres une allure plus actuelle, plus rythmée, « plus rock ». Ses « fans » se multiplièrent, ses concerts attirèrent des foules, sa fortune personnelle s'augmenta considérablement, bref, ce fut un succès ! Pourtant les Bretons de souche, qui dansent au son de la musique de leurs pères, boudèrent la nouvelle musique de Stivell : l'âme de la Bretagne n'y était plus. Autre chose l'avait remplacée, un esprit qui n'était plus celui de leurs ancêtres...

Le rock est une musique, car elle utilise les éléments de la musique, mais c'est une musique malade, à contresens, déséquilibrée. Je ne pense pas que l'on puisse affirmer que « le rock, ce n'est même pas de la musique ». Elle est plutôt comme un fou, qui a perdu l'usage normal de ses facultés, sans perdre pour autant sa nature humaine. Et il y a des degrés dans la folie, comme il y a des degrés dans la perversion musicale du rock.

La belle et vraie musique n'est pas qu'un ensemble ordonné de sons agréables. Son influence, comme l'éducation, est d'ordre spirituel, moral ⁴³ et même politique, ce qui dans le rock se vérifie *a contrario*. Elle ordonne les passions humaines, sans les détruire ni les exacerber. Socialement, elle ne conduit pas à l'anarchie, finalité du rock, mais favorise la paix de la cité, comme l'exprime très bien W.T. Walsh ⁴⁴ :

Dans l'Espagne médiévale, comme dans la Grèce antique, la musique était considérée comme un élément essentiel dans l'éducation, et une personne n'était pas considérée comme éduquée si elle n'était pas capable de chanter ou de jouer plusieurs instruments. Ruy Sanchez de Arevalo adresse à Henri IV cette apologie de la musique : « La principale excellence de ce noble art et digne exercice consiste à disposer et diriger les hommes, non seulement vers les vertus morales, mais aussi vers les vertus politiques qui les rendent aptes à régner et à gouverner. Pour cette raison, ce vertueux exercice doit être recommandé aux rois et aux princes. » L'historien jésuite, le R.P. Mariana exprime une pensée semblable : « Parce que les princes peuvent apprendre dans le chant la force de l'influence des lois, l'utilité de l'ordre dans la vie, la suavité et la douceur qui modèrent le courage... Le roi doit cultiver la musique, non seulement pour distraire son esprit, tempérer la violence de son caractère et harmoniser ses affections, mais aussi pour que la musique lui enseigne que l'heureux état d'une république consiste en la modération, la bonne proportion et l'accord de ses parties. »

⁴³ — « L'homme qui n'a pas de musique en soi et que n'émeut pas un concert de doux accords est capable de trahisons, de complots et de rapines », W. SHAKESPEARE, *The Merchant of Venice*, V, 1, Lorenzo.

⁴⁴ — William Thomas WALSH, *Isabella of Spain: The Last Crusader (1451-1504)*, Tan Books, 1987, ch. 26, p. 477.

Isabelle d'Espagne montrait qu'elle partageait ce jugement, non seulement dans l'éducation du prince Don Juan, mais également dans son constant parrainage de l'art. Elle aimait s'entourer de chevaliers qui fussent de bons musiciens. Garcilaso de la Vega, le chevalier qui tua le géant Yarfe devant les murs de Grenade, et qui sera plus tard son ambassadeur à Rome, était un excellent harpiste. Francisco Peñalosa, également espagnol, fut un des musiciens les plus brillants de la chapelle papale, où Palestrina, un demi-siècle plus tard, devait établir les bases de la musique baroque. Isabelle voyageait rarement sans se faire accompagner de quelques musiciens. Dans sa chapelle, on comptait plus de quarante chanteurs sélectionnés, des organistes, des clavecinistes, des joueurs de flûte, de violon, de luth et autres instruments. Elle les prenait avec elle en allant à la guerre, et durant son règne on jouait même de la musique lors des autodafés de l'Inquisition ; ce qui n'a rien d'étrange puisqu'ils désignaient bien plus une heureuse réconciliation du pénitent avec son Dieu, qu'une exécution. De même, par ordre de la reine, une importante collection de recueils de chansons fut réunie à l'Alcázar de Ségovie.

Ces lignes devraient inspirer les parents chrétiens. La musique classique doit faire partie de l'éducation des enfants, et ce dès le plus jeune âge. Leur oreille s'habituant à sa beauté rejettera ensuite les élucubrations sonores du rock. Beaucoup de jeunes gens n'écoutent que de la musique moderne parce qu'ils n'ont même pas une idée de ce qu'est la grande musique. Ils se contentent alors de ce qu'ils croient être le seul divertissement musical, un « divertissement » qui les avilit.

N'hésitez pas, chers parents, à mettre de la musique en famille lors des dimanches et jours de fête. Initiez vos enfants, avec l'aide d'un professeur ou de méthodes bien faites, à un instrument de musique (il n'y a pas que le piano). Que les éducateurs d'école primaire enseignent patiemment le solfège, le chant, la flûte à bec aux enfants. Un abbé, directeur d'école primaire, s'est mis un jour à enseigner l'*Ave Maria* de Gounod à des enfants âgés de 4 à 8 ans ; à la fin de l'année, ils le chantèrent entièrement et de tout leur cœur devant leurs parents éberlués. C'est à la portée de tout professeur de chant.

Le chant n'est pas chose facile ; il nécessite rigueur, sensibilité, maîtrise de soi et persévérance, qualités dont ils auront besoin durant toute leur vie. Aussi, comme pour l'étude d'un instrument, son apprentissage possède-t-il une grande valeur éducative.

Un jeune, en année d'humanités au séminaire de La Reja, qui comporte un cours d'initiation à la musique classique, me confiait récemment : « Je découvre ces merveilles ; il faut absolument que les jeunes les connaissent. » Hélas, beaucoup de ces jeunes sont arrivés, semble-t-il, à un point de non-retour : le rock exerce sur eux une influence telle que briser leurs chaînes, c'est-à-dire leurs disques, est au-dessus de leurs forces. Ils paraissent irrémédiablement insensibles aux plus grands chefs-d'œuvre de la musique. La prière, la patience, les épreuves de la vie les arracheront petit à petit,

espérons-le, à leurs impitoyables idoles. Que Notre-Dame de Fatima leur vienne en aide !

Un des effets, paradoxal, de la musique est de placer l'âme dans le silence : elle chasse les préoccupations, fait taire le brouhaha du monde, et « redonne aux hommes une signification spirituelle ». « Quand on joue de la musique, ne parle pas à tort et à travers, garde le silence », recommande la sainte Écriture ⁴⁵.

La musique rock, au contraire, fait partie de cette « conspiration contre toute espèce de vie intérieure ⁴⁶ » qu'est la vie moderne. Elle assourdit les âmes ; musicalement, c'est là sa principale perversion.

...Et si Bach avait connu la musique rock ?... Sans doute aurait-il affirmé sans ambages :

La seule fin et le seul but de toute musique ne peut être que la louange de Dieu et la récréation de l'âme. Lorsque cela est perdu de vue, il ne peut y avoir véritablement de musique, mais seulement des bruits et des cris infernaux ⁴⁷.

*
* *

⁴⁵ — « Si 32, 4.

⁴⁶ — G. BERNANOS.

⁴⁷ — Jean-Sébastien Bach cité par Ulrich MICHELS, *ibid.*, p. 101. Voici la citation complète, intéressante : « La basse continue est le fondement entier de la musique, elle se joue avec les deux mains, de telle sorte que la main gauche joue les notes écrites, tandis que la main droite ajoute consonances et dissonances, ce qui produit une harmonie agréable pour la louange de Dieu et le légitime plaisir des sens ; car la seule fin et le seul but de la basse continue, comme de toute musique, ne peut être que la louange de Dieu et la récréation de l'âme. Lorsque cela est perdu de vue, il ne peut y avoir véritablement de musique, mais seulement des bruits et des cris infernaux. »

LE SEL DE LA TERRE

Donner le goût de la sagesse chrétienne

*Revue trimestrielle
de formation catholique*



Maintenir et conserver la saveur du sel de la doctrine quand tout autour devient insipide par la suite de l'abandon de Dieu, c'est le défi que la revue s'impose par son nom même. Le *Sel de la terre* vous offre tous les trois mois des articles simples, diversifiés, adaptés et d'une sûreté doctrinale éprouvée afin de nourrir votre vie spirituelle.

- **Simple**, le *Sel de la terre* ne requiert de ses lecteurs **aucun niveau spécial de connaissance** ; il s'adresse à tout catholique qui veut approfondir sa foi.
- **Diversifié**, le *Sel de la terre* propose à tous une **formation catholique vraiment complète** : études doctrinales et apologétiques, spiritualité et Écriture sainte, histoire et arts de la civilisation chrétienne viennent tour à tour nourrir votre intelligence.
- **Adapté**, le *Sel de la terre* présente les vérités religieuses **les plus utiles** à notre temps et dénonce les erreurs qui menacent aujourd'hui les intelligences.
- **Traditionnel**, le *Sel de la terre* est publié sous la responsabilité d'une communauté dominicaine qui se place **sous le patronage de saint Thomas d'Aquin**, pour la sûreté de la doctrine et la clarté de l'expression.

Cet article vous a plu ?

Vous pouvez :

[Vous
abonner](#)

[Découvrir
notre site](#)

[Faire
un don](#)

Trouvez plus de 1000 articles en accès libre !