

SECONDE PARTIE : L'ère tonale

1. La tonalité harmonique

Admettre que l'écriture tonale, du XVII^e au XIX^e siècle, se définit par l'adoption du système bi-modal majeur/mineur, c'est poser une condition nécessaire mais en aucune manière suffisante ; la gamme majeure, considérée en elle-même, n'est rien d'autre que le mode d'Ut, nommé ionien par Glarean en 1547 (pour ce qui est de la gamme mineure, l'identification au mode éolien n'est valable que pour sa forme descendante). C'est une problématique que connaît bien l'élève d'une classe d'harmonie, confronté à un « chant donné » monodique : sa tâche consiste à découvrir dans ses grandes lignes l'harmonie sous-entendue qui en est le substrat, et à la réaliser par le placement d'accords qui, bien que susceptibles d'une grande variété d'une réalisation à l'autre, doivent s'organiser de façon logique dans le plan d'ensemble. Le « déchanteur » du Moyen-Age superposait à une monodie liturgique une deuxième monodie par mouvements contraires, obliques ou parallèles, d'où résultait un matériau sonore enrichi de la dimension verticale ; le compositeur de l'époque tonale, exercé à un processus de création simultanée de la mélodie et de l'harmonie, se soumet prioritairement à la dimension verticale en utilisant un stock d'accords mentalement

intégrés, fonctionnalisés et hiérarchisés, de façon à les adapter convenablement à son invention mélodique relevant du mode d'Ut ou du mode de La. À la limite, la mélodie peut être pensée comme un processus secondaire émanant des enchaînements harmoniques : c'est ce qu'affirmait Rameau, qui n'allait pas aussi loin que de prévoir un processus purement harmonique d'où la mélodie est complètement évacuée ; que l'on pense, par exemple, dans la *Fantaisie chromatique* de J.S. Bach (contemporain de Rameau !) aux passages arpégés d'où n'émerge aucune conduite mélodique matérialisable par la note supérieure de chacun des arpèges, sinon une sorte de sur-place (cf. *infra*, ex. 17) ; ou encore aux *Variations Diabelli* de Beethoven, pur schéma harmonique replacé dans trente-trois contextes différents, et dont la 20ème, en valeurs longues et parfaitement égales, ne fait entendre que des sortes de broderies harmoniques autour de ce schéma.

Le passage de l'écriture modale polyphonique à l'écriture harmonique et tonale se résume donc au passage d'une harmonie *résultante* à une harmonie *agissante*. Le compositeur du XVI^e siècle, harmonisant l'une après l'autre les notes de sa mélodie, trouve ponctuellement la note de basse qui servira de soutien harmonique ; celui du XVII^e s'habitue progressivement à certains types d'enchaînements découlant de la structure supérieurs-basse qui l'oblige à observer une certaine logique entre les débuts de phrase et les arrivées sur la cadence ; celui du XVIII^e raisonne sur cette logique et intègre les processus d'enchaînement dans un cadre tonal, d'abord perçu comme un « centre harmonique », selon l'expression de Rameau, et dégageant ses lois propres.

L'accord comme entité et comme fonction

La première de ces lois, la plus fondamentale, est la transformation de l'ancienne finale du mode en note *tonique*, indicatrice d'une certaine tonalité, c'est-à-dire du

placement, sur l'un quelconque des douze degrés de l'échelle chromatique, d'une gamme structurée selon le mode majeur ou mineur¹⁶ ; le principe de la transformation réside dans le fait que cette tonique ne se conçoit pas sans la triade dont elle est le support (la *prima* de Lippius, devenue *fondamentale* de l'accord), ce qui en fait *de facto* un degré harmonique, le premier et le plus important d'une série ascendante de sept degrés, correspondant aux sept notes de la gamme conçues comme autant de fondamentales, et dont certains entretiennent avec d'autres des relations privilégiées.

Transférée au plan harmonique, la relation modale finale - dominante est ainsi devenue une relation tonale de quinte, du 1^{er} au 5^{ème} degré, relation entre deux *fonctions*, celle de tonique et celle de dominante. On a vu (p. 41) que le rapport de I à V était déjà présent dans le type d'enchaînement cadentiel qui a affirmé son écrasante supériorité sur tous les autres, et grâce auquel s'effectue avec le maximum de facilité la modulation au ton voisin (par exemple de Do majeur à Sol majeur). Cette relation privilégiée non plus d'une note isolée à une autre, mais d'une triade à une autre, amène à concevoir les sept notes de la gamme non plus dans leur ordre mélodique du mode d'Ut, mais dans leur ordre harmonique qui est celui du cycle des quintes, *fa-do-sol-ré-la-mi-si* :

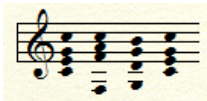


Remarquons que le processus de modulation d'un ton au ton voisin situé à la quinte supérieure (de *do* à *sol*) est purement

¹⁶ On saisira ici l'occasion de ne pas faire l'impasse sur l'ancien mode de Mi, irréductible à une absorption dans l'un des deux modes de la tonalité classique, et qui continue à fonctionner encore pendant un certain temps, essentiellement dans les œuvres à dominante contrapuntique intégrant une mélodie de choral dans une texture polyphonique (par exemple les *Choralbearbeitungen* de J.S. Bach, où se manifeste également la survivance du Ré dorien et du Sol mixolydien).

harmonique en ce que le pivotage s'effectue au moyen d'une seule note commune aux deux triades *do-mi-sol* et *sol-si-ré* (la note *sol*), l'altération par le *fa#* apparaissant dans l'accord de dominante de la nouvelle tonalité ; pivotage par une seule note également (le *do*) dans le cas de la modulation à la quinte inférieure, l'altération par le *si♭* apparaissant dans la nouvelle sous-dominante ; tandis que dans la modulation d'un ton majeur à son relatif mineur (de Do à La) le mécanisme est beaucoup plus proche de la procédure modale, dans laquelle le passage d'une aire tonale à une autre s'effectue par pivotage de *diapente* (*sol-fa-mi-ré-do* à *mi-ré-do-si-la*), avec trois notes communes aux deux *species*.

La relation harmonique d'une note à sa quinte supérieure fait apparaître cinq des sept notes de la gamme (*do-mi-sol-si-ré*) ; les deux notes restantes, *fa* et *la*, sont contenues dans la relation de la tonique à la quinte inférieure, la sous-dominante (*fa-la-do*), ce qui fait qu'une tonalité donnée est parfaitement exprimée par la succession de ces trois fonctions suivies du retour au point de départ : T-S-D-T, tonique - sous-dominante - dominante - tonique (*do-mi-sol - fa-la-do - sol-si-ré - do-mi-sol*), ou encore, exprimé en termes de degrés harmoniques, I - IV - V - I :



L'ordre T-S-D-T n'est pas indifférent, puisqu'il est commandé par la relation cadentielle qui demande la proximité immédiate de la dominante et de la tonique. La succession D-S (*sol-si-ré - fa-la-do*), bien que parfaitement possible, fait inévitablement penser à l'enchaînement contrapuntique 3-5, tierce majeure - quinte, et contribue à donner une coloration « modale » au passage dans lequel elle se produit. Il en va de même pour la succession S-T qui définit une cadence « plagale » : cette absence de la dominante dans le retour à la tonique se remarque souvent chez Brahms, par exemple.

Les degrés restants (II, III, VI et VII) peuvent alors être considérés soit comme les étapes suivantes dans le cycle des quintes (triades sur *ré*, *la*, *mi* et *si*), soit comme des substituts de l'un ou l'autre des accords primordiaux I, IV

et v (du fait que deux notes sur trois leur sont communes), soit enfin comme des points de jonction dans une perspective de trajet harmonique ; ces trois conceptions correspondent aux trois grandes théories de la tonalité (Rameau, Riemann et Schenker) qui seront brièvement examinées au chapitre suivant.

Le parcours harmonique et sa symbolisation

Les chiffres romains de I à VII, employés pour symboliser les enchaînements d'accords¹⁷, présupposent l'identification du degré à la fondamentale de l'accord, mais restent inchangés quelle que soit la forme que prend l'accord dans l'un ou l'autre de ses renversements, et donc quelle que soit la note la plus grave (*media* et *ultima* de Lippius) ; le premier renversement, *mi-sol-do*, accord de sixte, se chiffre donc I⁶, et le second, *sol-do-mi*, accord de sixte-et-quarte, se chiffre I⁶₄. La réduction des trois formes de l'accord à un seul et même degré harmonique est ainsi le premier et le plus essentiel des outils de l'analyse tonale, permettant de symboliser le déroulement linéaire de la basse par un nombre réduit d'étapes harmoniques d'un parcours donné. Et, bien entendu, le même principe s'applique aux accords de septième, susceptibles de revêtir trois formes de renversement, et plus tard (à partir du XIX^e siècle) aux accords de cinq notes, les accords de neuvième. C'est ce processus élémentaire de réduction qui permet de rendre compte de la nature hiérarchique et structurelle du système tonal : « Les hiérarchies qui fondent les systèmes engendrent des ensembles qui autorisent la partition en sous-ensembles. Ceux-ci, à leur tour, peuvent être analysés en une suite discrète d'entités individuelles (sons isolés ou accords¹⁸.) »

¹⁷ La paternité de ce chiffre, devenu pratique universelle, doit vraisemblablement être attribuée à Gottfried Weber (*Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, 1817).

¹⁸ C. Deliège, *Les fondements de la musique tonale*, p. 24.

Une mention particulière doit être faite du VII^e degré, celui de la sensible, revêtu de l'obligation théorique de résolution sur la tonique, et porteur d'une quinte diminuée (*si-ré-fa*). On peut du reste s'interroger sur son aptitude à revêtir la qualité de degré, dans la mesure où d'une part, comme on l'a vu à propos des « règles des sixtes », la tendance naturelle, à l'origine, a été de le transformer en accord de sixte *si-ré-sol*, donc premier renversement de l'accord de dominante ; et où d'autre part, après que l'accord de septième de dominante (*sol-si-ré-fa*) ait été ressenti comme autonome, il s'identifie à une forme tronquée de ce dernier, amputé de sa fondamentale mais toujours capable, en raison de l'attraction de triton¹⁹, d'assumer la fonction de dominante en situation cadentielle. Dans les deux cas, par conséquent, il y a assimilation implicite du VII^e degré au V^e. De plus, la transformation de la triade *si-ré-fa* en accord de quatre notes, par enrichissement vers le grave, trouve son pendant exact dans le processus inverse, l'enrichissement vers l'aigu, qui engendre deux types d'accords de septième : par adjonction d'une tierce majeure, l'accord dit « septième de sensible » *si-ré-fa-la*, et par adjonction d'une tierce mineure, l'accord de septième diminuée (*si-ré-fa-lab*). (Dans ce dernier cas, on est fondé à considérer l'altération *lab* comme purement transitoire et accidentelle, n'entraînant aucune modulation à l'intérieur de la tonalité de référence, puisque la résolution se fera sur la tonique Do). La structure particulière de l'accord de septième diminuée (superposition de trois tierces mineures) et ses propriétés remarquables (la possibilité de concevoir, à partir de la triade *si-ré-fa*, l'adjonction de la tierce mineure soit vers l'aigu, comme on vient de le voir, soit vers le grave : *sol#-si-ré-fa*) en font l'instrument privilégié du chromatisme, favorisant les excursions aux tons les plus éloignés : en effet, le mouvement chromatique, le libérant de sa fonction de dominante et donc de l'obligation de résolution sur la tonique, lui permet de se succéder à lui-même sur tous les degrés de l'échelle (cf. paragraphe suivant), dans un processus de modulation par enharmonie²⁰.

¹⁹ Cf. *supra*, note de la p. 75.

²⁰ En système naturel et non tempéré, la progression par quintes engendre une spirale sans fin et non un cercle parfait. L'enharmoine permet de refermer le cercle grâce à l'égalisation, par adoption du tempérament égal, des demi-tons diatonique et

La réalité du VII^e degré en tant que tel se justifie cependant dans certains contextes, et principalement dans une configuration d'enchaînements symétriques (« marches d'harmonie ») basée sur le cycle des quintes, et sans quitter l'échelle diatonique : I-V-II-VI-III-VII – puis IV-I-V, etc.

L'écriture tonale et son évolution.

On peut considérer la tonalité harmonique comme solidement établie à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle . Les considérables changements stylistiques qui vont se manifester, sur l'étendue de deux siècles et demi, n'impliquent aucune transformation de la syntaxe ; tout au plus peut-on parler d'enrichissement du vocabulaire – à raison, *grosso modo*, d'un élément par siècle ! –, dans la mesure où l'histoire de l'harmonie tonale peut se résumer à une histoire de l'accord²¹. Le XVII^e siècle , en effet, utilise bien les accords de septième, mais le plus souvent dans des contextes où ils peuvent *aussi* s'expliquer par des processus contrapuntiques de passage (notes de passage, broderie, appoggiature) ou de retard-syncope. L'écriture du XVIII^e siècle permet d'authentifier la perception de ces accords dans leur entière autonomie, du fait qu'ils sont attaqués sans préparation et que l'analyse harmonique confirme leur aptitude à incarner des fonctions – même si, bien entendu, ils peuvent *aussi* s'intégrer dans un processus contrapuntique. Enfin le XIX^e siècle « invente » – et essentiellement sur la dominante – les accords de neuvième, provenant d'un enrichissement supplémentaire de tierce (*sol-si-ré-fa-la*), bien que, le plus souvent, et malgré leur autonomie de fonctionnement, on puisse *aussi* les expliquer dans une perspective linéaire, avec le même

chromatique, ce qui fait que, parvenu à la douzième étape du cycle des quintes, le si \sharp peut s'identifier au do naturel, et ainsi de suite pour chacun des degrés chromatiques (do \sharp = ré \flat etc.).

²¹ Cf. A. Dommel-Diémy, *L'harmonie tonale*, ouvrage clair et concis auquel nous renvoyons pour toute exemplification de notions techniques qu'il n'est pas possible de traiter de façon détaillée dans le cadre de cette synthèse.

stock réduit de procédés élémentaires. Et comme il n'y a pas de raison de s'arrêter là, il est toujours permis de concevoir des accords de onzième, puis de treizième (au-delà, il y aurait simple redondance), sans que toutes ces innovations remettent en cause les principes de fonctionnement syntaxique, c'est-à-dire essentiellement les rapports hiérarchiques des fonctions (pour mémoire, et par ordre décroissant : tonique, dominante, sous-dominante, autres degrés dans un ordre variable de dépendance) ; sans même que l'on puisse considérer ces innovations comme essentielles, dans la mesure où ces accords nouveaux peuvent toujours se réduire, en dernière analyse, à la triade, l'accord de trois notes nommé pour cette raison « accord parfait ».

Par contre, l'évolution stylistique témoigne de la capacité mentale – et auditive – à accepter comme allant de soi les divers éléments de vocabulaire et de syntaxe résultant d'une utilisation plus approfondie du système, dans une perspective relevant du niveau « esthétique²² ». Dans l'ordre du vocabulaire, par exemple, l'intervalle dissonant de septième *sol-fa* (dissonant selon la conception contrapuntique) contenu dans l'accord de septième de dominante *sol-si-ré-fa* est admis d'autant plus facilement qu'il se trouve absorbé dans la construction de l'accord en superposition de tierces ; une étape supplémentaire fait que ses trois renversements possibles (*fa-sol-si-ré*, *si-ré-fa-sol*, *ré-fa-sol-si*), attaqués sans préparation, intègrent dans une perception familière l'intervalle de seconde *fa-sol* introduit à l'état brut dans la construction verticale de l'accord.

²² Il est fait allusion ici à l'analyse sémiologique mise en pratique en musique sur le modèle de la linguistique, tenant compte notamment de la tripartition de Molino : niveau poétique, renvoyant à l'acte de création du compositeur ; niveau esthétique, renvoyant à la perception de l'œuvre par le sujet récepteur ; et, entre les deux, niveau neutre défini par les informations, non encore interprétées, contenues dans l'objet créé, l'objet-partition, par exemple. Le lecteur français peut se référer à J.J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois 1987.

Il en va de même pour les renversements d'accords de septième construits sur d'autres degrés, quoique perçus sans doute comme moins autonomes : alors que *fa-la-do-mi* renvoie sans équivoque à la fonction de sous-dominante, *mi-fa-la-do* s'analyserait de façon plus naturelle comme retard, à la voix grave, de l'accord de II^e degré *ré-fa-la-do*. (Voyez pourtant l'accord initial *lab-do-mib-fa* de la *Sonate pour piano* op. 31 n°3 de Beethoven, en principe renversement du II^e degré *fa-lab-do-mib*, mais également concevable comme accord de sous-dominante avec « sixte ajoutée », cas classique d'équivoque entre le II^e et le IV^e degré).

Au domaine du vocabulaire peuvent également se rattacher diverses procédures de modification de l'accord, et dont la « sixte ajoutée » qui vient d'être évoquée peut servir de prototype : accord altéré par déplacement chromatique de l'une de ses composantes, *appoggiature*²³ non résolue, ou faisant équivoque (cas célèbre de la forte dissonance qui ouvre le final de la *IX^{ème} Symphonie* de Beethoven), accords sur pédale de basse ; le niveau d'évolution, d'une génération de compositeurs à l'autre, se mesure au degré d'acclimatation de l'écoute confrontée à ces tournures irrégulières, jusqu'à leur autonomisation. C'est dans cette optique qu'il est possible de mettre un terme définitif aux infinies discussions dont a été l'objet le célèbre « accord de Tristan » (accord initial et premier leitmotiv du *Tristan* de Wagner). L'ambiguïté de cette formation dissonante, qui a fait couler tant d'encre – et jusqu'à un livre entier²⁴ ! – se reflète dans les nombreuses explications dont elle est susceptible, sans quitter le moins du monde le cadre strictement tonal :

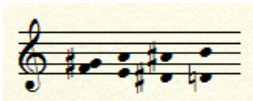
²³ « ...Note étrangère à l'harmonie qui précède la note réelle, à distance de seconde, supérieure ou inférieure... Il est juste de dire que l'*appoggiature* est un retard non préparé, et le retard une *appoggiature* préparée... Dans les deux cas, la note dissonante n'est pas réelle. (A. Dommel-Diény, *op. cit.*)

²⁴ M. Vogel, *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre*, Düsseldorf 1962.



Exemple 15

Une des plus aisées consiste à y voir l'enchaînement de deux formes possibles d'un accord de dominante : accord de septième diminuée *sol#-si-ré-fa* (autrement dit accord de neuvième de dominante à basse élidée) sous une forme renversée et avec altération du *ré* en *ré#*, suivi de l'accord de septième de dominante *mi-sol#-si-ré* précédée d'une appoggiature du *si*, les deux accords étant reliés par la note de passage *la* qui s'intègre dans l'enchaînement mélodique chromatique *sol#-la-la#-si*. Mais on peut aussi tenir compte de l'héritage du passé et analyser le passage en termes contrapuntiques, ce qui donne une simple progression 3 - 5 (*fa-la/mi-si*), ou encore en termes purement mélodiques, en considérant les divers cas d'attraction de demi-ton : à la voix supérieure, de *sol#* à *la* (attraction de sensible à finale), puis de *la#* à *si* (attraction vers la dominante) ; à la voix inférieure, attraction « phrygienne » par demi-ton descendant, et enfin, à la voix médiane, descente chromatique de *fa* à *ré*, inverse de la montée de la voix supérieure. Moyennant un décalage de cette dernière vers la gauche, on obtient alors une nouvelle figure contrapuntique (indifférente au contexte tonal, un peu à la manière dont la préoccupation modale était absente du contrepoint des XIII^e et XIV^e siècles) s'inscrivant dans un cadre non plus diatonique mais chromatique :



Exemple 15 bis

De même, au niveau de la syntaxe, les innovations du XVIII^e siècle concernent essentiellement les processus de modulation aux tons éloignés par enharmonie, dont J.S. Bach et J.Ph. Rameau semblent être les premiers utilisateurs ; ce dernier, tout en admettant l'accommodation, en système tempéré, de la douzième quinte du cycle des quintes, déplore l'incapacité des chanteurs à faire entendre le quart de ton résiduel dans le Trio des Parques d'*Hippolyte et Aricie* :

Où cours tu mal - heu - reux, Trem - ble, trem - ble d'ef - froi

The image shows a musical score for a vocal line and a bass line accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bass line is in a bass clef with the same key signature. The music is in 3/4 time. The vocal line features a chromatic passage: 'Où cours tu mal - heu - reux, Trem - ble, trem - ble d'ef - froi'. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Exemple 16

En ce qui concerne le chromatisme, dont l'usage intensif qui en est fait à la fin du XIX^e siècle est souvent décrété responsable du déclin du langage tonal, on ne voit pas que, ramenés à leur processus de base, les enchaînements wagnériens les plus déroutants aillent plus loin que ce passage de la *Fantaisie chromatique* de J.S. Bach :



Exemple 17

La différence stylistique repose essentiellement sur un usage plus systématique des autres procédés d'enrichissement harmonique employés simultanément, tels que l'appoggiature et les accords sur pédale, encore que le même J.S. Bach les dispense à profusion à la fin de la *Fantaisie*, dans le *Crucifixus* de la *Messe en si* ou encore l'*Invention* à 3 voix BWV 795.

2. La théorisation du système tonal

Rameau et le principe de la basse fondamentale

Avec le *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), Jean-Philippe Rameau dépasse les explications ponctuelles de ses prédécesseurs ou contemporains, surtout préoccupés de guider l'exécutant placé devant une basse continue afin de réaliser de bons enchaînements harmoniques ; il est incontestablement le premier théoricien à proposer un système cohérent de ce qui ne s'appelle pas encore la tonalité (le terme n'apparaît qu'au milieu du XIX^e siècle , sous la plume de François-Joseph Fétis²⁵). La théorie ramiste, dérivée de la nature du son et en postulant la dimension essentiellement harmonique, ouvre la voie à toutes les conceptions théoriques ultérieures ; elle se rattache cependant au passé par sa vision

²⁵ *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, 1844.

monocordiste empruntée au *senario* de Zarlino, dans laquelle le son initial de la corde engendre successivement l'octave, la quarte, la tierce majeure, la tierce mineure, les secondes majeures et mineures, etc. (l'existence de ce qui est pour nous l'harmonique 7, le *sib* à distance de deux octaves et un intervalle de septième au-dessus d'un *do* grave comme son fondamental, lui pose un problème irritant qu'il préfère évacuer purement et simplement). Certes, à partir de la *Génération harmonique* (1737), Rameau fait état de la découverte par Sauveur de l'engendrement des harmoniques par résonance à partir d'un son fondamental ; mais cela ne change pas grand'chose quant aux résultats, puisqu'après tout l'obtention des intervalles de la gamme diatonique par divisions successives du monocorde, connue depuis Pythagore, n'est qu'un des effets du principe physique de la résonance des corps sonores.

Comme ses prédécesseurs (Zarlino en 1558, Descartes dans son *Compendium musicae* de 1618), Rameau énonce le caractère « naturel » du mode majeur découlant de cet engendrement des intervalles ; l'explication du mode mineur constitue pour lui (comme d'ailleurs pour tous ses successeurs...) une autre redoutable difficulté, qu'il réglera de façon approximative dans ses œuvres théoriques tardives en le déclarant « directement engendré par le majeur²⁶ ». L'apport de Rameau, dans ce domaine du vocabulaire, peut se résumer en deux principes de base :

- L'énonciation de la nature *harmonique* des modes majeur et mineur, fondés sur la triade, l'*accord parfait*, dont la note de base, la fondamentale ou « centre harmonique » (la *prima* ou encore *radix* de Lippius, cf. *root* dans la terminologie anglo-saxonne), constitue l'élément essentiel de la théorie de la basse fondamentale ;

²⁶ *Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750.

- la reconnaissance des différents accords de septième, construits par addition d'une tierce, majeure ou mineure, à l'accord parfait majeur ou mineur, ou à l'accord de « fausse quinte » (cas de la septième diminuée).

S'attribuant le mérite de la découverte du principe d'inversion des formations harmoniques – dont on a vu qu'on peut le faire remonter à Lippius, au début du XVII^e siècle –, Rameau l'étend à tous les accords, qu'ils soient consonants (la triade) ou dissonants (l'accord de septième), et en tenant compte du principe d'égalité des octaves, qui met tout engendrement d'accord à partir de la fondamentale en situation de réplique, à distance d'une ou plusieurs octaves. Ainsi toute formation harmonique est soit un accord parfait, soit un accord de septième, soit l'inversion de l'un des deux, soit enfin – cas exceptionnel de l'accord de « sixte ajoutée » – un dérivé de ces accords de base ; cette pétition de principe fonctionne comme un pivot par lequel le vocabulaire va, dans une certaine mesure, déterminer la syntaxe.

L'idée la plus neuve et la plus fondatrice, en effet, réside dans le lien qu'entretiennent entre eux les accords dans une section musicale donnée (par exemple du début à la première cadence) de façon à constituer un ensemble cohérent, et le fait que ce lien est de nature dissonante. Le moyen de le mettre en évidence consiste à découvrir la *basse fondamentale*, c'est-à-dire la ligne de basse entendue, constituée par la fondamentale des accords. Le concept de basse comme fondement de l'harmonie, déjà intégré, nous l'avons vu, dans un traité de la fin du XIV^e siècle et redéfini par Zarlino, se revêt ainsi d'une double fonction : la voix réelle (la basse continue effectivement écrite et entendue), et la voix structurelle implicite, que l'on retrouve en restituant aux accords renversés leur base véritable :

« Si l'on retranche la Basse fondamentale, & que l'on mette alternativement à sa place l'une des autres parties, l'on trouvera tous les Accords renversez de ceux-cy, dont l'Harmonie sera toujours bonne, parce que si la Basse fondamentale en est retranchée, elle y est toujours sous entendu ; & les différentes Dissonances qui s'y feront entendre, par rapport à la différente situation de ces parties, suivront indispensablement la progression qui leur est déterminée dans les premiers accords... & Zarlino même nous en fournit la preuve dans ses exemples de la fausse-Quinte & du Triton, dont il fait remarquer le renversement sans y songer »²⁷.

Exemple 18

Ce que Rameau entend par la « différente situation des parties », c'est la marche mélodique individuelle de chacune des trois voix composant cette succession d'accords, impliquant la résolution de la dissonance sur la note appropriée (les deux tritons marqués d'une croix se résolvent le premier sur une sixte, le deuxième sur une tierce), et qui resterait inchangée dans une disposition différente des accords. Mais ce qui fait l'exemplarité de cette citation, c'est la transformation d'un processus qui, chez Zarlino, ne peut être que contrapuntique, en un processus *harmonique* et *fonctionnel*. Harmonique parce que l'adjonction de la quatrième voix (imaginaire) représentée

²⁷ *Traité de l'Harmonie*, II, chapitre 5.

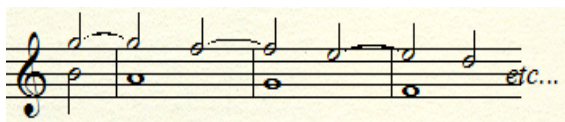
par la basse fondamentale transforme les consonances à trois termes de Zarlino (tierce + quinte, ou tierce + sixte) en accords parfaits et accords de septième ; fonctionnel parce que l'enchaînement de ces accords présente un caractère de nécessité qui autorise à substituer au terme « enchaînement » celui, plus approprié, de « progression » (qui est du reste celui de la terminologie anglo-saxonne).

C'est l'adjonction de la note *sol*, en tant que basse fondamentale, aux deux « accords de fausse quinte » de Zarlino, qui leur donne le statut d'accords cadentiels de septième de dominante tenus de sésoudre sur la tonique. Elargissant ce principe dynamique de tension-résolution, Rameau considère cette progression comme la dernière d'une chaîne d'accords dissonants dans laquelle la basse procède par sauts de quinte jusqu'à parvenir, par *cadence parfaite*²⁸, à l'accord parfait consonant qui seul a droit à l'appellation de « note tonique » :

Exemple 19

Vue dans une perspective historique, cette chaîne n'est rien d'autre que l'intégration, dans un cadre harmonique et fonctionnel, de l'ancienne chaîne de dissonances contrapuntiques 7-6 :

²⁸ Cette cadence est parfaite du fait de l'enchaînement de la dominante sur la tonique ; les autres types de cadence, pour Rameau, sont la cadence imparfaite (sur une forme renversée de l'accord de tonique), la cadence irrégulière (succession tonique - dominante, nommée « demi-cadence » en termes d'harmonie classique), la cadence rompue (aboutissement de la dominante sur le VI^e degré).



Mais elle rentre également dans un cadre « tonal » – malgré l’emploi anachronique de ce terme, inconnu de Rameau – du fait qu’elle représente l’harmonisation du cycle des quintes *fa-do-sol-ré-la-mi-si*, d’où découle également le rôle (précisé dans écrits ultérieurs) de la sous-dominante, précédant la dominante dans l’enchaînement cadentiel. Une conduite tonale, dans une tonalité donnée, se résume donc à un enchaînement par quintes – ou par quarte, renversement de la quinte – de la basse fondamentale (et non, bien sûr, de la basse réelle) engendrant, à chacune de ses étapes excepté la dernière, un accord dissonnant de septième (lui-même susceptible d’être sous-entendu), tandis qu’un enchaînement par tierce (ou par sixte, renversement de la tierce) favorise le processus de modulation par chromatisme. On voit que ce principe de progression par quintes ou par tierces établit *de facto* une relation entre la structure de l’accord et la progression d’un accord à l’autre, en laissant toutefois en suspens le cas de la progression par intervalle de seconde (par exemple du I^{er} au II^e degré) dont Rameau est bien forcé de convenir qu’il s’agit d’une exception.

Ainsi résumée dans ses très grandes lignes, la théorie ramiste présente certes des faiblesses, essentiellement dues à la volonté acharnée de son auteur – plus tard, cela ira chez lui jusqu’à la psychose – de la faire découler d’un principe « naturel » en employant toutes les ressources du cartésianisme, état d’esprit qu’il partageait du reste avec la

plupart des intellectuels de son époque²⁹. Elle n'en revêt pas moins un caractère véritablement fondateur, du fait de l'introduction d'un principe capital dans toute démarche analytique : le principe de la *réduction*. La reconnaissance des diverses formes d'accord (état fondamental ou état de renversement) est en effet une première étape dans le processus de réduction du nombre d'accords et de leur structure ; de même, le repérage de la basse fondamentale constitue une première étape dans la réduction de leurs mouvements, de telle sorte que les successeurs de Rameau « ne pourront plus éviter de penser la musique comme une succession de degrés fondamentaux³⁰ ». Ce bilan, cependant, n'est pas globalement positif : en érigeant en manifeste la primauté de l'harmonie comme structure sans laquelle la musique retombe dans le domaine du bruit, c'est-à-dire de la non-existence, Rameau est à l'origine d'une vision unilatérale qui est encore aujourd'hui la base de l'enseignement de l'écriture dans les conservatoires, et qui contribue largement à obscurcir la compréhension des mécanismes à l'œuvre dans les musiques de l'ère modale et pré-tonale.

Riemann et la théorie des fonctions

La théorie de la basse fondamentale, conçue dans un cadre d'écriture qui, durant plus d'un siècle et demi, a été celui de la basse continue, ne pouvait plus convenir aux théoriciens du XIX^e siècle, parmi lesquels se dessine une

²⁹ Sur le XVIII^e siècle et la doctrine de l'ordre naturel, par exemple dans les sciences du langage, cf. in Cl. Hagège, *L'homme de paroles*, Paris, Fayard, 1985, le chapitre « Ordre des mots et ordre du monde » ; sur le délire rationaliste de Rameau dans ses derniers écrits, C. Kintzler, *Jean-Philippe Rameau, splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1988.

³⁰ A. Hennion, « Rameau et l'harmonie », in *Jean-Philippe Rameau : Colloque international*, éd. J. de la Gorce, Paris, Genève, 1987.

impressionnante majorité d'auteurs de langue germanique. (Il convient toutefois de signaler l'œuvre remarquable du français J.J. de Momigny, en particulier sa conception très neuve – et prémonitoire de celle de Schenker – de la structure des événements modulants et de leur rattachement à une seule tonalité de base). Une étape importante est atteinte avec la théorie des degrés (1853) de l'autrichien Simon Sechter, qui renonce à la nature dissonante des enchaînements de fondamentales, et étudie les harmonies chromatiques comme des inflexions des degrés harmoniques diatoniques, constitutifs d'une gamme donnée. Mais le théoricien le plus influent a été Hugo Riemann, auteur d'une œuvre immense couvrant tous les domaines du savoir musical, et qui, à partir du dernier quart du siècle, a élaboré une théorie globalisante de la tonalité, cédant lui aussi à la tentation de trouver une explication scientifique aux lois de l'écriture tonale³¹.

Riemann regarde donc les principes de l'harmonie tonale comme un phénomène universel et indépassable, ce qui l'entraîne (comme Rameau pour qui Zarlino pratiquait le renversement d'accords « sans y songer ») à des absurdités an-historiques : « On peut raisonnablement penser que la manière d'entendre la musique il y a mille ans n'était pas fondamentalement différente du mode d'écoute actuel » (*Handbuch der Musikgeschichte*). Dans la *Musikalische Logik* de 1872, il reprend à Moritz Hauptmann (ca. 1868) la formulation en termes dialectiques (thèse, antithèse, synthèse) d'un processus cadentiel I-IV-V-I, mais en l'élargissant à l'ensemble des accords de l'harmonie tonale. Pour ce faire, il pose en principe que tout accord du système tonal ne peut qu'être « fonction »

³¹ Parmi les rares auteurs du XIX^e siècle à résister à cette tendance, il faut signaler J.J. Fétis (cf. note 25) pour qui les lois de la tonalité sont un fait de culture et non de nature, c'est-à-dire le résultat d'un choix opéré par l'homme sur l'ensemble des faits acoustiques, mais dans lequel cependant les rapports de notes sont ressentis comme « nécessaires ».

de l'un de ces trois « accords-piliers », ou harmonies primaires, la tonique, la dominante et la sous-dominante (T, D et S). Exprimée différemment, à l'aide d'un retournement de termes, cette proposition énonce comme un fait incontournable qu'il n'existe que trois *fonctions* au sein du système tonal ; toute formation harmonique se réduit soit à l'un de ces trois accords, à l'état fondamental ou de renversement, soit à l'un de leurs substituts, résultant de diverses modifications.

Comme pour Rameau, l'explication du mode mineur lui pose problème, qu'il convient de résoudre de la façon la plus rationnelle. Le mode majeur découlant de la série ascendante des harmoniques naturels, Riemann voit donc la formation du mineur dans une série descendante en position exactement inverse³², « en miroir » : cette pétition de principe constitue le fondement de sa théorie dualiste. L'oreille doit se représenter toute hauteur de son au sein d'un accord comme élément d'une unité musicale logique (*Über das musikalische Hören*) ; en conséquence, l'accord mineur doit être pensé dans une structure inversée par rapport à un accord majeur. Par exemple, la fondamentale 'do' de *do-mi-sol* (qu'il appelle la « prime ») est aussi la prime d'un accord mineur correspondant, mais cette prime est située au sommet de l'accord et non à sa base ; le correspondant mineur de *do-mi-sol* n'est donc pas le relatif *la-do-mi*, mais l'accord de tonique de Fa mineur, *fa-lab-do*, qui doit être énoncé dans l'ordre descendant *do-lab-fa*, puisqu'il est construit en miroir, par étagement, en descendant, d'une tierce majeure et d'une tierce mineure (dans le système de notation symbolique de Riemann, °T, °S ou °D).

Une citation du *Handbuch der Harmonielehre* (1887) expose bien les conséquences de ce dualisme :

³² L'existence d'une série descendante d'harmoniques est en effet attestée par quelques rares expériences.

« Il n'existe que deux sortes de relations de parenté tonale : une relation positive (ascendante), et une négative (descendante) ; la première engendre non seulement la triade majeure, mais aussi le concept de dominante, la seconde engendre non seulement le concept de triade mineure, mais aussi celui de sous-dominante. Par conséquent, tout rapport de dominante est essentiellement de nature majeure, tout rapport de sous-dominante de nature mineure. On en a une preuve évidente dans la tendance à doter le mode majeur d'une sous-dominante mineure, et le mode mineur d'une dominante majeure ».

Autre conséquence : il n'existe que deux sortes d'harmonies, primaires et secondaires. Les harmonies primaires sont la triade majeure et son miroir harmonique, la triade mineure, des trois fonctions T, D et S. Les harmonies secondaires sont vues comme des substituts de ces trois fonctions : de ce fait, elles n'ont pas droit à la qualification de consonances, ce sont des « pseudo-consonances » (*Scheinkonsonanzen*). Elles sont de deux catégories :

- Les triades d'un ton relatif (*parallel* en allemand) sont constituées de la prime et de la tierce d'une triade consonante, (en Ut majeur, *do-mi* pour la tonique), cette dernière engendrant, en direction opposée, une « contre-quinte » (*Gegenquinte*) *mi-la*, d'où la constitution, de l'accord relatif mineur *mi-do-la* (et non *la-do-mi*), ce que Riemann appelle un changement de « sexe » ; la notation symbolique en est T_p . De la même façon, la dominante D (*sol-si-ré*) engendre la D_p *si-sol-mi*, et la sous-dominante S (*fa-la-do*) engendre la S_p *la-fa-ré*. À l'inverse, si l'on part d'une tonalité mineure, le « changement de sexe » se produit en direction opposée : en La mineur la T *mi-do-la* engendre la T_p *do-mi-sol*, la D *si-sol-mi* engendre la D_p *sol-si-ré*, la S *la-fa-ré* engendre la S_p *fa-la-do*. Cette classification règle le problème des degrés autres que I, IV et V, puisqu'en Ut majeur, le II (*ré-fa-la*) est une S_p , le III (*mi-sol-si*) une D_p , et le VI (*la-do-mi*) une T_p ; quant au degré VII, celui de la sensible,

Riemann, comme Rameau, le considère comme une septième de dominante à fondamentale sous-entendue.

• Les accords de « change de sensible » (*Leittonwechselklänge*, que nous nommerons en abrégé *Lwk*) proviennent du remplacement de la prime d'une triade consonante par la note voisine d'un demi-ton, ce qui produit également un changement de sexe, car ce demi-ton est descendant pour une triade majeure (*do-mi-sol* se change en *si-mi-sol*), ascendant pour la triade mineure (*fa-lab-do* se change en *fa-lab-réb*). La notation symbolique en est, pour le *Lwk* majeur, un signe de *crescendo* superposé à la lettre T, D ou S, et inversement, pour le *Lwk* mineur, un signe de *decrescendo*. Cette classification entraîne certaines ambiguïtés, puisque *si-mi-sol*, *Lwk* de la T en Ut majeur, peut aussi bien être le renversement de la D_p *mi-sol-si*, ou encore *mi-la-do*, *Lwk* de la S, le renversement de la T_p *la-do-mi* ; c'est le contexte des enchaînements qui permet d'en décider. L'exemple 20 ci-dessus illustre les deux types de *Scheinkonsonanzen* :

The image shows two musical staves. The first staff is labeled 'Majeur' and 'Mineur' and contains a sequence of chords: T, Tp, D, Dp, S, Sp, °T, °Tp, °D, °Dp, °S, °Sp. The second staff is also labeled 'Majeur' and 'Mineur' and contains a sequence of chords: T, D, S, °T, °D, °S, with various accidentals (sharps, flats, naturals) indicating chromatic alterations.

Exemple 20

Comme on le voit, le concept de *Lwk* entraîne des altérations ponctuelles à l'intérieur d'une tonalité donnée, qui évitent de recourir à la lourdeur d'une explication par une « modulation passagère », et fournissent un système de pivotage très opérationnel lorsqu'il s'agit d'analyser

une modulation à un ton éloigné – ce que permet également la structure en miroir du mineur³³. Il en va de même en ce qui concerne les « dominantes d'emprunt » que Riemann nomme dominantes secondaires (*Zwischen-dominanten*), et qui permettent de symboliser par un (D) entre parenthèses une excursion passagère au ton de la dominante, sans avoir à quitter le ton principal.

Il faut bien dire que l'obsession de symétrie de la théorie dualiste débouche sur bien des difficultés, voire des apories. L'assimilation mentale d'une représentation spatiale inversée de la triade est déjà un exercice périlleux, qui atteint des sommets de complexité dès lors qu'il faut expliquer la formation des accords de septième et de neuvième. Aussi peut-on s'étonner de la relative simplicité de conception des formations dissonantes, par simple addition d'une sixte, d'une septième ou d'une neuvième à une triade, ou par altération/substitution d'une composante d'un accord consonant ; à l'intérieur d'un système qui se veut si logique, ces procédés peuvent paraître plus ou moins arbitraires.

Cependant l'importance des idées riemanniennes se reconnaît à l'emprise qu'exerce toujours – qu'on en ait ou non une connaissance même sommaire – la théorie des fonctions sur les procédés analytiques traditionnels³⁴. La

³³ Par exemple, l'accord *do-mi-sol* s'enchaîne par « marche de quinte » à *sol-si-ré*, par « marche de contre-quinte » à *fa-la-do*, par « change de quinte » à *sol-mi^b-do* (= *do-mi^b-sol* conçu en miroir), et enfin par « change de contre-quinte » à *fa-ré^b-si^b*. Ces traductions des divers néologismes riemanniens sont empruntés à la traduction française par Calvocoressi du *Handbuch der Harmonielehre* sous le titre *Manuel d'harmonie* (Paris, 1902).

³⁴ On en trouve un reflet, dans la pédagogie française, par le truchement du *Cours de composition musicale* de Vincent d'Indy (Paris, Durand, 3/1912, t.I, chapitre 7 : « La tonalité »).

supériorité hiérarchique des degrés I, IV et V est un fait d'expérience, qui trouve son origine dans un processus cognitif : l'assimilation, du fait de sa fréquence, du type d'enchaînement cadentiel qui a définitivement triomphé bien avant même l'ère tonale ; à cette dernière revient d'être le cadre dans lequel ce procédé contrapuntique s'est transformé en mécanisme harmonique de base, producteur de démarches harmoniques secondaires ne perdant jamais le rapport à cet axe structurant. Il n'en reste pas moins que Riemann comme Rameau sont des théoriciens de l'écriture verticale, et qu'il devait revenir à Heinrich Schenker (1868-1935) de remettre en lumière l'importance de la dimension horizontale, issue du vieux contrepoint qui n'a jamais cessé d'infiltrer la démarche des compositeurs les plus « harmonistes ».

Schenker et la théorie des niveaux structurels

Toute analyse étant, d'une façon ou d'une autre, une démarche de réduction, on peut dire qu'historiquement la première conception analytique de l'écriture tonale est celle de Rameau, qui par les notions de renversement et de basse fondamentale réduit le nombre des accords, tandis que la théorie des fonctions de Riemann va beaucoup plus loin dans la réduction ; mais le processus atteint ses limites extrêmes avec l'édifice structurel conçu par Schenker, au terme d'une longue recherche de la cohérence du système (*Der freie Satz*, 1935). Édifice structurel absolu, en ce sens qu'il possède la capacité de rattacher les plus petits événements de la musique réellement écrite ou entendue (la « surface ») à une structure génératrice initiale, par l'intermédiaire de niveaux de complexité progressifs, découlant successivement du schéma initial que son auteur nomme le « triangle sacré ». Une fois évacuée la connotation idéologique de cette expression, il faut simplement y voir la progression globale de toute œuvre

musicale tonale, quelles que soient ses dimensions, de la tonique initiale à la tonique finale, cette dernière précédée de l'enchaînement cadentiel, donc I.....V-I.

Mais la nouveauté absolue de la théorie schenkerienne réside dans la dimension contrapuntique du schéma de base, dimension sur laquelle les précédentes théories harmoniques faisaient l'impasse. Pour Rameau la grande question est de reconnaître la véritable fondamentale d'un accord ; pour Riemann c'est de ramener toute formation harmonique à trois accords de base. La question que se pose Schenker est celle de la finalité des enchaînements, c'est d'assigner un but à une trajectoire ; on pourrait alors parler d'une conception dynamique du matériau tonal, opposée à la conception statique de Riemann (celle de Rameau n'étant pas dépourvue d'un certain dynamisme, avec la notion de chaînes de dissonances). La perspective schenkerienne amène à considérer comme indissolublement liés les événements horizontaux de la conduite des voix et les événements verticaux de la structure harmonique ; le point de vue est donc essentiellement le même, quoique complexifié dans des proportions qui peuvent être considérables, que celui du contrepoint depuis son origine, c'est-à-dire la prise en compte simultanée du mouvement horizontal et de la dimension verticale.

La première application pratique de cette conception réside dans l'horizontalisation de la triade ; ce terme est l'expression d'un postulat, selon lequel le principe triadique peut être réalisé aussi bien linéairement que verticalement. Au-dessus donc de la structure harmonique I-V-I se déploie une ligne fondamentale (*Urlinie*), qui, dans un cadre strictement diatonique, est une descente conjointe ou *progression linéaire fondamentale* ; cette ligne représente une projection de la triade dans le temps et dans l'espace sous trois formes possibles, selon qu'elle part de la tierce, de la quinte ou de l'octave de la tonique, et dont les intervalles sont comblés par les degrés diatoniques intermé-

diaires. D'après les conventions graphiques du système schenkerien de symbolisation, ces degrés mélodiques structurels sont représentés par des chiffres arabes surmontés d'un accent circonflexe ; l'*Urlinie* est donc symbolisée soit par $\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ (descente de tierce à tonique), soit par $\hat{5} - \hat{4} - \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$ (descente de quinte à tonique), soit plus rarement par $\hat{8} - \hat{7} - \hat{6} - \hat{5} - \hat{4} - \hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$. L'ensemble formé de l'arpégiation de basse et de l'*Urlinie* se nomme *Ursatz*, structure fondamentale, et peut donc revêtir les trois formes suivantes :



Exemple 21

Cette première représentation de l'*Ursatz* doit être complétée dans les deux dimensions :

- Sur le plan vertical, harmonique, l'espace entre I et V est complété par un degré intermédiaire, II, III, IV ou VI ; de plus, le trajet d'ensemble peut être scindé en deux, par une interruption sur le V^e degré (ou

le III^e, lorsqu'on est en mode mineur³⁵) et reprise du trajet I...V-I (c'est l'équivalent de ce qu'en harmonie traditionnelle on nommerait une demi-cadence) ;

- Sur le plan linéaire, le rôle des degrés $\hat{7}$, $\hat{6}$, $\hat{4}$ et $\hat{2}$ est celui de la fonction contrapuntique de *passage*, représentant une activation du mouvement ; cette notion ne va pas sans son corollaire, la *broderie*, représentant au contraire un retardement du mouvement, et dont l'effet au sein de l'*Urlinie* est de prolonger un degré mélodique par mouvement conjoint et retour au point de départ. Dans la terminologie schenkerienne, la broderie se nomme « note voisine » (*Nebennote*, symbolisée par la lettre N) ; de même que les autres processus élémentaires (passage et arpégiation), elle est d'une part susceptible d'*élaboration* (« prolongation »), et d'autre part apte à se reproduire à un *niveau* inférieur de l'analyse.

Voilà nommés les deux concepts opérationnels de la théorie schenkerienne, et dont le deuxième est directement engendré par le premier. L'élaboration d'une note, d'un accord ou d'une ligne mélodique structurelle peut être assimilée à la notion de *diminution*, consubstantielle à toute musique : c'est le processus qui est à l'œuvre dans le passage de la première *species* du contrepoint à la deuxième, où une ronde est élaborée en deux blanches, et ainsi de suite, ou encore dans le procédé universel de l'ornementation. Appliquée à une structure à deux dimensions, harmonique et mélodique, la diminution produit un niveau de plus grande complexité, dans lequel peuvent se reproduire les processus élémentaires d'arpégiation et de

³⁵ L'interruption correspond au schéma formel d'ensemble d'une œuvre classique, par exemple, dans la forme sonate, exposition se terminant dans le ton de la dominante, ou dans celui du relatif majeur (III^{ème} degré), puis développement-réexposition avec retour à la tonique.

progression linéaire, ainsi que divers autres qui seront brièvement résumés ci-dessous ; et la même opération peut se répéter autant de fois que nécessaire jusqu'à aboutir à la surface dans toute sa complexité, avec sa conduite mélodico-harmonique aux aspects infinis, ses mouvements cadentiels, ses modulations passagères, etc. La démarche d'ensemble est le « déploiement compositionnel » (*Auskomponierung*).

Une telle représentation mentale de la progression du haut vers le bas, de la structure fondamentale à la surface, d'un niveau « supérieur » à divers niveaux « inférieurs », est celle qu'impose Schenker dans *Der freie Satz*, car sa conception est normative en ce sens qu'elle correspond aux étapes de l'enseignement du contrepoint ; par contre la conception descriptive, d'une parfaite cohérence, permet la démarche inverse, celle de l'analyste qui a pour tâche, par décomplexifications successives, de remonter de la surface à la structure initiale. Cette dernière, dans la terminologie schenkerienne, est qualifiée d'« arrière-plan » (*Hintergrund*), par opposition à un « avant-plan » (*Vordergrund*), celui de la surface. Entre les deux se déploie un « plan moyen ³⁶ » (*Mittelgrund*), terme unique sous lequel Schenker englobe les différents niveaux de transformation, et dans lequel prennent place d'une part les mouvements contrapuntiques structurels (par exemple les enchaînements de consonances en mouvements parallèles, essentiellement sixtes ou dixièmes), d'autre part les diverses techniques de « prolongation » :

- la progression linéaire de deuxième niveau (*Zug*, trajet) qui prend son origine dans une note structurelle de l'*Urlinie*, et qui, à la différence de cette dernière, peut aussi bien être ascendante³⁷ que descendante. Un cas particulier

³⁶ La terminologie française est empruntée à *L'écriture libre*, traduction par N. Meùs de *Der freie Satz* (cf . bibliographie).

³⁷ Schenker explique la nature nécessairement descendante de l'*Urlinie* par l'obligation pour le $\hat{2}$ de descendre sur $\hat{1}$; dans la

de progression ascendante est constitué, au début d'une pièce (cas fréquent), par l'*Anstieg* ou montée initiale dont la note d'aboutissement coïncide avec la note de départ de l'*Urlinie* (*Kopfton*, « note de tête »³⁸). Un *Zug*, pour être de nature secondaire, n'en est pas moins structurel à son niveau propre, c'est-à-dire que chacun de ses constituants est à son tour susceptible d'élaboration ;

- le transfert de registre, par lequel le mouvement d'une ou plusieurs voix du contrepoint est momentanément déplacé d'une ou plusieurs octaves ;

- les mouvements appelés *Übergreifen* et *Untergreifen* (« sur-marche » et « sous-marche »), par lesquels, dans le premier cas, une voix médiane, passant au-dessus d'une voix supérieure, est momentanément chargée de la conduite mélodique, et, dans le deuxième cas, le mécanisme inverse fait apparaître la conduite mélodique dans une voix inférieure ; ou encore l'échange de voix (entre composants d'une consonance), et l'*Ausfaltung*, présentation linéaire des éléments verticaux d'un fragment contrapuntique ;

- au plan harmonique, la « tonicisation » (*Tonikalisierung*) consiste en l'élaboration d'un degré harmonique autre que la tonique, et revêtu de la fonction de tonique provisoire. Le rattachement de ce degré à la structure harmonique de base fait que l'élaboration d'une tonalité provisoire, se situant à un niveau inférieur, ne saurait être assimilée à une véritable modulation ; en effet, cette dernière devrait prendre place au premier niveau, ce qui est en contradiction avec la nature de l'*Ursatz*, n'admettant qu'une seule tonalité par hypothèse de départ.

Enfin, certaines prolongations ne se produisent qu'au niveau de la surface : il s'agit essentiellement du chromatisme et des diminutions mélodiques. La symbolisation

perspective historique qui est la nôtre, on y verra plutôt l'héritage d'une descente de *diapente* sur la finale.

³⁸ De la même façon, le *Kopfton* peut être précédé d'une arpeggiation initiale.

graphique de ces dernières fait souvent apparaître une structure similaire et récurrente aux niveaux supérieurs ; par exemple, dans l'exemple 22 ci-dessous (Mozart, *Symphonie en sol mineur* K. 550, début du 1^{er} mouvement), on voit la récurrence de la figure de note voisine initiale (*mib* symbolisé par N) dans la prolongation du 1^{er} degré de la ligne de basse.

Exemple 22

Dans cet exemple, conforme à la technique graphique de Schenker, on a rassemblé en un seul système les niveaux de surface (représentée au minimum de réduction), du plan moyen et de l'arrière-plan ; les notes structurales de l'Ursatz sont symbolisées par des blanches, les éléments de la progression linéaire *ré-do-sib-la-sol-fa#* par des noires reliées par une ligature, les arpéggiations et parcours conjoints de surface par des noires sans hampe, groupées par des liaisons. L'élément le plus important en est bien cette progression linéaire du plan moyen, qui représente l'horizontalisation d'un intervalle consonant de sixte *fa#-ré* aboutissant sur un accord de dominante de second niveau ; c'est l'illustration de cette interpénétration des mécanismes harmoniques et contrapuntiques, ressort essentiel de la vision « structuraliste » de Schenker.

3. Vers la sortie du langage tonal

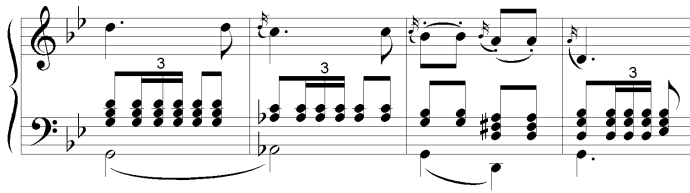
Les différentes conceptions théoriques qui viennent d'être exposées ne sont strictement applicables qu'à un corpus d'œuvres compris entre la pleine floraison de l'ère baroque et les derniers feux du romantisme. En amont, c'est toute la problématique de la transition entre pensée modale et pensée tonale dont on a tenté de rendre compte à la fin de la première partie ; en aval, toutes sortes de procédures d'exception rendent incertaines les limites qui pourraient caractériser le degré d'éloignement du système, pour lequel l'analyse schenkerienne pourrait fonctionner comme une grille de lecture.³⁹

La nostalgie de la modalité

Déjà, aux premiers temps du romantisme, les compositeurs éprouvent le besoin de sortir de l'étroit bi-modalisme de l'époque classique, avec plus ou moins d'efficacité dans le résultat, qui doit être en principe de dérouter l'oreille tonale. Le *molto adagio* du 15^{ème} Quatuor de Beethoven, « dans le mode lydien », ne présente une apparence de mode de Fa que par un furtif si naturel à la mesure 5, dont l'effet est aussitôt annulé, deux mesures plus loin, par son emploi en premier renversement d'un accord de septième de dominante. Mais presque à la même époque (1824), le *Divertissement à l'hongroise* de Schubert, D. 818, manifeste une écoute très attentive du folklore tzigane dans ses courbes mélodiques marquées par l'intervalle de seconde augmentée ; mais surtout,

³⁹ Cf. A Cœurdevey, « L'analyse schenkerienne et ses frontières », *Revue de Musicologie* 79 (1993), 5-30.

l'inscription de ce climat dans la dimension harmonique se traduit par diverses façons de détourner le Sol mineur, tonalité principale de l'œuvre : abaissement – autrement dit suppression – de la sensible (assimilation au mode dorien), ou bémolisation du II^e degré (assimilation au mode phrygien) particulièrement frappante dans un passage comme celui-ci :



Exemple 23

La connotation folklorisante des *Mazurkas* de Chopin est bien connue ; le caractère modal de ce corpus va bien au-delà de ce que les compositeurs avaient tenté jusque là⁴⁰. Une des réalisations les plus abouties se voit dans l'*Op. 24 n°2*, dont, pour commencer, on ne sait trop comment au juste désigner la tonalité : Ut majeur, Fa majeur sans bémol à la clé (lydien harmonisé), La mineur ? Abandonnant donc le critère tonal et examinant les conduites mélodiques en tant qu'elles supportent ponctuellement tel ou tel accord, à la façon du contrepoint note contre note du XVI^e siècle, on est conduit alternativement d'un mode à l'autre, en suivant le découpage motivique de l'œuvre :

- Introduction : alternance de deux triades majeures, sur *do* et sur *sol*, n'autorisant pas à parler d'un 1^{er} et d'un 5^e degré en Ut majeur, en l'absence d'un troi-

⁴⁰ Pour une étude plus complète, cf. N. Meëus, « Techniques modales dans l'harmonie des *Mazurkas* de Chopin », *Analyse musicale* 21 (1990), 102-112.

sième accord qui confirmerait la tonalité : on pourrait donc parler d'un ionien harmonisé ;

- Mesures 5 à 12 : mélodie en mode de La (éolien), caractérisée par le 7^e degré mélodique *sol* naturel ;
- Mesures 13 à 20 : mélodie mixolydienne en Sol, avec son 7^e degré *fa* naturel affirmé avec insistance par un accord accentué (triade mineure sur *re*) ;
- Mesures 21 à 36 : passage central en lydien (mode de Fa avec *si* naturel), mode bien attesté dans le folklore polonais qui n'a pas procédé, à l'inverse de la musique savante occidentale, à l'abaissement du problématique 4^e degré formant triton avec la finale. Ce *si* naturel, dans la Mazurka, prend un caractère très appuyé par son placement à la basse, comme base d'un accord tantôt de septième, tantôt de neuvième ; doit-on ajouter « de dominante » ? Il semble bien que oui, puisqu'il s'enchaîne dans les deux cas sur un accord parfait sur do, mais cet effet de résolution sur une tonique est immédiatement détruit par l'énonciation, à la mélodie, du triton caractéristique :

The musical score for Example 24 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody with several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a tritone interval (si-natural to fa-natural) marked with an 'x'. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment with chords, including a triad on re (D-F-A) and a triad on do (C-E-G). The score is marked with '8^{va}' at the beginning and 'x' at the end of the melodic phrase.

Exemple 24

L'effet d'ambiguïté résultant de ces enchaînements tantôt conformes à une logique tonale, tantôt analysables uniquement en termes contrapuntiques, se prolonge dans la section modulante, en Ré^b majeur, dont la conduite harmonique est absolument classique, mais dont

l'apparition abrupte, à distance de demi-ton, (passage d'Ut majeur à la tonalité très éloignée de Ré♭) relève d'un effet de mode phrygien. Ainsi cette courte pièce nous fait-elle voyager, en quelques minutes, dans diverses « atmosphères » modales, car on ne saurait évidemment parler d'une modalité harmonique telle que la concevaient les compositeurs de la Renaissance, en l'absence de toute référence à une structure d'octave modale ou de nature hexacordale ; le seul point commun résiderait dans un processus *primaire* d'harmonisation note contre note des diverses étapes du profil mélodique, avec une basse harmonique résultante, en tant que processus *secondaire*. En tout état de cause, et même en allant jusqu'aux productions tardives du post-romantisme, il s'agit toujours d'excursions occasionnelles qui n'entraînent pas la mise en cause de la structure profonde ; seul Liszt, dans certaines de ses œuvres tardives, est allé plus loin que ses contemporains (cf. paragraphe suivant).

Vers les confins du système

Pour entraîner l'oreille hors des sentiers balisés de la logique harmonique tonale, point n'est besoin d'accumuler les formations dissonantes ou les accords de plus de quatre sons ; les écarts de syntaxe sont beaucoup plus significatifs, même en réduisant le vocabulaire à de simples accords parfaits. On observe ces tendances dans les écoles nationales non germaniques, qu'elles soient russes (Moussorgski), espagnoles (Albeniz) ou françaises (Franck, Fauré, Debussy) ; dans cet extrait des *Sonneries de la Rose + Croix* de Satie, le procédé d'enchaînement nous ramène trois siècles en arrière, très exactement à l'enchaînement de Gesualdo décrit p. 73-74.



Exemple 25

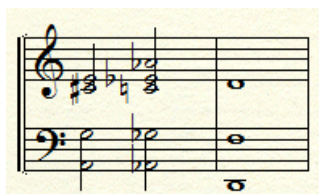
C'est également en grande partie à Satie que l'on doit la vogue des enchaînements de quintes successives, pros-crites par les règles classiques d'écriture, et qui ont pour effet d'affaiblir la relation dominante-tonique (cf. la longue succession de quintes et quartes successives au début de *L'enfant et les sortilèges* de Ravel).

Une autre irrégularité syntaxique consiste à s'aventurer là où Chopin s'était arrêté, c'est-à-dire à briser l'attraction cadentielle de la septième de dominante, entreprise déjà conçue par Bizet (*Carmen*, acte I, scène 1, sur « Drôles de gens que ces gens-là ») :



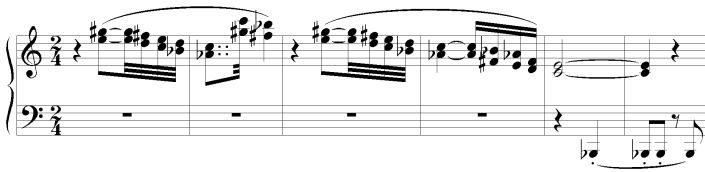
Exemple 26

C'est l'un des procédés favoris de R. Strauss (*Don Quixote*) :



Exemple 27

Quant à Debussy, dont le rôle novateur est évidemment capital, la procédure la plus radicale de ce point de vue est l'adoption de la gamme par tons, dont l'effet est d'escamoter la notion même de tonique, puisque l'espace d'octave n'y est plus divisé en quinte et quarte, au sein desquelles prend place le demi-ton, mais en segments identiques d'un ton entier ; par là même disparaît toute possibilité d'un rapport hiérarchique entre les accords, toute occasion de manifester l'attraction d'une dominante vers une tonique. Dans une pièce comme *Voiles* (*Préludes*, Ier livre), « la finalité musicale, réfugiée dans la sinuosité du discours, réside... non plus dans le terme du parcours, mais dans le parcours lui-même⁴¹ » :



Exemple 28

Il ne saurait être question ici de rendre compte des mille et un détournements auxquels ont pu se livrer les compositeurs de la fin du XIXe et du début du XXe siècle⁴². Il convient cependant de rendre justice au génie innovateur de Franz Liszt, inventeur de toutes les formulations chromatiques généralement attribuées à Wagner, premier utilisateur de la gamme par tons (dès 1860, dans le mélodrame *Der traurige Mönch*), bâtisseur d'accords en

⁴¹ F. Gervais, « Debussy et la tonalité », in *Debussy et l'évolution de la musique au XXe siècle*, éd. E. Weber, Paris, CNRS, 1965.

⁴² Un excellent panorama, extrêmement détaillé, en a été dressé par Ch. Koechlin dans l'*Encyclopédie de la musique*, éd. A. Lavignac & L. de la Laurencie, Deuxième partie : Technique - Esthétique - Pédagogie, volume sous-titré *Tendances de la musique*, Paris, 1925, p. 591-760.

superpositions de quartes, donc harmoniquement inclassables (début de *Mephisto Waltz*), et précurseur visionnaire d'un univers musical en situation d'extra-territorialité⁴³. Les pièces pour piano composées après 1880 révèlent des tentatives atonales et polytonales, des enchaînements non fonctionnels, des parcours suspendus à la fin de la pièce, souvent sur une dissonance, sans que le but tonal ait pu être affirmé, comme dans cette fin du *Prélude funèbre* :



Exemple 29

Cependant, et jusqu'à l'instauration d'un univers atonal affirmé et théorisé comme tel, tout se passe (si l'on excepte des expériences isolées comme celles du dernier Scriabine) comme si les compositeurs répugnaient à rompre les dernières attaches. Les diverses procédures d'émancipation n'ont pas valeur de système, et n'empêchent pas l'oreille de se focaliser sur des réminiscences de vocabulaire ou de syntaxe, au sein d'un ensemble organique en quelque sorte flottant, et dont certains éléments, pour parler en termes schenkeriens, peuvent se rattacher à la surface ou au plan moyen, tandis que leur inscription au sein de l'*Ursatz* s'avère irréalisable.

⁴³ Cf. S. Gut, *Franz Liszt, les éléments du langage musical*, Paris, Klincksieck, 1975.

Conclusion

C'est donc au seuil de l'atonalisme que s'arrête volontairement cet exposé, inapte à rendre compte de l'immense (et passionnant) champ d'expérience que représente la composition musicale savante après Schoenberg, du fait même qu'il n'y a plus un langage musical mais *des* langages, chacun appartenant en propre à son auteur⁴⁴. Du reste, nombre de compositeurs parmi les plus grands n'ont jamais renié l'héritage du passé ; on est par ailleurs bien obligé de constater – fût-ce pour le déplorer – que la musique contemporaine dite « sérieuse », en tant que mode d'expression, reste, statistiquement parlant, extrêmement minoritaire par rapport à ce qu'il est convenu d'appeler la musique de grande diffusion, dont le langage demeure, malgré toutes sortes d'explorations périphériques, obstinément ancré dans la matrice tonale. De ce fait d'expérience il ne saurait être question de tirer des conclusions, quelles qu'elles soient, qui pourraient entraîner sur un terrain idéologique. Le langage tonal ne peut être rattaché ni au domaine scientifique – malgré d'innombrables tentatives faites en ce sens – ni à celui de l'éthique ; son essentielle *historicité* s'inscrit dans le parcours qui vient d'être tracé.

⁴⁴ On peut lire avec profit l'ouvrage d'H. Barraud, *Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1968, réimpr. 1990, qu'il faut compléter par celui de J.Y. Bosseur, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, éd. Minerve, 1996.

GLOSSAIRE

ambitus : étendue d'une mélodie, de la note la plus grave à la note la plus aiguë.

atonalité : système de composition musicale reposant sur l'abolition des rapports hiérarchiques entre les degrés de la gamme caractérisant le système tonal.

authentique / plagal : subdivision théorique de l'octave modale selon le placement de la finale indicatrice du mode.

cadence : processus contrapuntique utilisé aux endroits de repos ou de conclusion de la composition, supposant la descente conjointe de l'une des deux voix sur une finale, provisoire ou définitive.

cadence parfaite (en système tonal) : processus harmonique de conclusion par enchaînement d'un accord de dominante sur un accord de tonique ; demi-cadence : conclusion provisoire aboutissant sur la dominante.

cantus firmus : mélodie structurelle en valeurs longues autour de laquelle s'organise la texture polyphonique.

conjoint (mouvement) : enchaînement de deux degrés mélodiques voisins d'un ton au maximum ; le mouvement disjoint suppose un saut d'une tierce au minimum.

corde (de récitation) : en chant grégorien, degré principal de la récitation psalmodique.

diapente, diatessaron : organisation de l'octave modale en deux segments, respectivement de cinq et quatre sons, d'une configuration (*species*) différente selon le mode.

diatonisme : succession de sons conjoints par tons et demi-tons, produite par le cycle des quintes jusqu'au 7^{ème} son, et correspondant à l'échelonnement des touches blanches du piano.

échelle : ordre successif et en principe illimité des sons dans un système musical donné, n'impliquant au-

cune organisation hiérarchisée de ces sons (cf. « mode »).

hexacorde : voir tétracorde. En système modal, portion d'échelle diatonique de six sons, définie par les six syllabes de solmisation, susceptible de se positionner en divers endroits de l'échelle.

mélisme : dessin mélodique de plusieurs notes afférent à une syllabe d'un texte chanté (par opposition au chant syllabique).

mode : organisation hiérarchisée des sons à l'intérieur d'une échelle.

monocorde : instrument composé d'une seule corde tendue au-dessus d'une table, et permettant la mesure des intervalles au moyen d'un chevalet mobile.

musica ficta : utilisation, en système modal, de degrés altérés autres que le *si \flat* , nécessitée par la transposition d'un hexacorde, le chromatisme ou l'attraction cadentielle de demi-ton.

musica ficta : utilisation, en système modal, de degrés altérés autres que le *si \flat* , nécessitée par la transposition d'un hexacorde, le chromatisme ou l'attraction cadentielle de demi-ton.

octave (modale) : octave pythagoricienne (rapport de fréquences 1:2) structurée en deux segments, *diapente* et *diatessaron*.

pentatonique, hexatonique, heptatonique... : nombre de degrés (5, 6 ou 7...) contenus à l'intérieur d'une échelle d'octave.

seconda prattica : chez les madrigalistes italiens autour de 1600, conception esthétique de la composition impliquant l'adaptation des règles du contrepoint aux nécessités de l'expression du texte.

solmisation : pratique solfégique attribuant un nom de syllabe aux degrés constitutifs de l'hexacorde, chacune des six syllabes impliquant une situation intervalle donnée.

syncope (retard) : prolongation d'un temps faible sur un temps fort entraînant un effet de dissonance suivie de sa résolution.

teneur : en chant grégorien, autre nom de la corde de récitation ; en polyphonie modale, « teneur » ou « ténor » désigne la voix structurelle servant à l'élaboration du contrepoint.

tétracorde, pentacorde, hexacorde... : portion d'échelle de 4, 5, 6 sons....

triton : intervalle de quarte augmentée ou quinte diminuée composé par la succession de trois tons entiers, ne se présentant qu'une seule fois (fa-si) au sein de l'échelle heptatonique.

BIBLIOGRAPHIE

- Bukofzer, Manfred, *Music in the Baroque Era*, 1974, trad. française: *La musique baroque*, Paris, J. Cl. Lattès, 1982.
- Chailley, Jacques, *L'imbroglia des modes*, Paris, Leduc, 1960.
- Crocker, Richard L., *A History of Musical styles*, New York, Dover, 1966, 1986.
- Dahlhaus, Carl, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, trad. française : *La tonalité harmonique*, Liège, Mardaga, 1993.
- Deliège, Célestin, *Les fondements de la musique tonale*, Paris, J. Cl. Lattès, 1984.
- Dommel-Diény, A., *L'harmonie tonale*, Paris, Editions Transatlantiques, 4/1986.
- Hoppin, Richard, *Medieval Music*, trad. française : *La musique au Moyen Âge*, Liège, Mardaga, 1991.
- Huglo, Michel, *Les tonaires*, Paris, Société française de musicologie, 1971.
- Meeùs, Nicolas, *Heinrich Schenker : une introduction*, Liège, Mardaga, 1993.
- Meier, Bernhard, *Die Tonarten der klassischer Vokalpolyphonie*, 1974, trad. anglaise *The Modes of Classical Polyphony*, New York, Broude Brothers, 1988.
- Models of Musical Analysis: Music before 1600*, ed. Mark Everist, London, Blackwell, 1992.
- Rameau, Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie*, 1722, ed. en facsimilé, Paris, Klincksieck, 1992.
- Reese, Gustave, *Music in the Renaissance*, 1954, 2/ New York, Norton, 1959.
- Rosen, Charles, *The Classical Style*, 1971, trad. française *Le style classique*, Paris, Gallimard, 1978.
- Saulnier, Dom Daniel, *Le chant grégorien*, Fontevraud, Centre culturel de l'Ouest, 1995.
- Schenker, *Der freie Satz*, 1935, 1956, trad. française *L'écriture libre*, Liège, Mardaga, 1993.
- Strunk, Oliver, *Source Readings in Music History*, New York, 1950, rééd. en fascicules séparés, London, Faber, 1981.