

MARC RIGAUDIÈRE

LA THÉORIE MUSICALE
GERMANIQUE DU XIX^e SIÈCLE
ET L'IDÉE DE COHÉRENCE

*Publié avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication
et du Centre Régional Universitaire Lorrain d'Histoire (CRULH)*

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE
2009

à la demande du son dominateur d'accroître le nombre de ses « vassaux », sans qu'il ne soit nécessaire de définir des sous-systèmes potentiels. Schenker lui-même a dû être embarrassé par ce problème, car dans les nombreux exemples qu'il donne à la suite de sa théorie pour la valider, il ne fait que signaler l'alternance du majeur et du mineur et renonce totalement à identifier précisément les combinaisons qu'il s'est pourtant auparavant efforcé de définir et de singulariser⁶⁶. L'exemple que nous reproduisons ci-dessous est un passage analysé dans le système de *la* majeur-mineur dont les degrés mobiles sont *do*, *fa* et *sol* (soit naturels, soit #). On remarque que le théoricien ajoute à la notion de combinaison majeure-mineure, qui affecte les degrés 3, 6 et 7, celle d'altération qui concerne le quatrième degré (voir le degré harmonique #IV). Il en résulte finalement un « système » qui, par rapport aux systèmes « purs » (majeur ou éolien), a assimilé quatre sons additionnels.

Les systèmes étendus (Hauptmann, Helm et Herzogenberg ; Mayrhofer)

Ce qui précède doit maintenant être résumé avant de poursuivre. Au moment de définir un système, un théoricien doit en fait réaliser deux opérations successives. La première consiste à déterminer une procédure selon laquelle on peut dériver les sons appartenant au système à partir d'un son générateur. De façon unanime, les théoriciens choisissent à ce stade de n'appliquer que deux types de relations intervalliques : celle de quinte et celle de tierce majeure (pure lorsque l'intonation doit être déterminée). Si la première opération n'est pas limitée, elle engendrera plus de sons qu'un système peut en recevoir. À ce stade, on a non pas un système mais un complexe de sons potentiellement utilisables qui, toutefois, ne peuvent exister simultanément. La seconde opération consiste donc à opérer une sélection, visant soit à supprimer les sons redondants (c'est-à-dire qui ont été engendrés deux fois), soit à supprimer, parmi des relations intervalliques résultantes, celles qui sont jugées inintelligibles (c'est le cas des paires chromatiques).

Dans les systèmes « mixtes », le résultat des deux opérations revenait à ne laisser de la latitude qu'au niveau des degrés faibles. En effet, les degrés principaux (1, 4 et 5) étaient immuablement définis comme le son générateur, sa quinte supérieure et sa quinte inférieure. En revanche, les degrés faibles admettaient tous deux définitions possibles :

2^e degré : quinte supérieure de V ou tierce inférieure de IV (soit ♭2) ;

3^e degré : tierce supérieure de I ou tierce inférieure de V (soit ♭3) ;

6^e degré : tierce supérieure de IV ou tierce inférieure de I (soit ♭6) ;

7^e degré : tierce supérieure de V ou quinte inférieure de IV (soit ♭7).

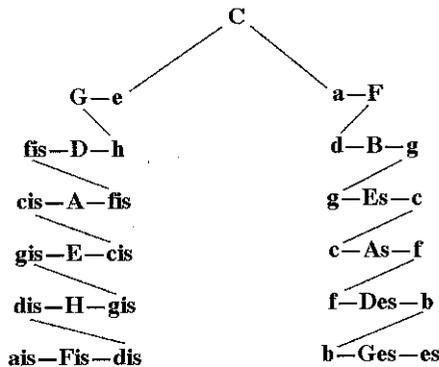
Les systèmes que nous qualifions d'étendus partagent des caractéristiques communes avec les précédents mais en diffèrent au moins dans leur esprit : il ne s'agit plus de justifier une tonalité ambiguë mélangeant les caractères du majeur et du mineur, mais bien une tonalité « élargie » intégrant des sons hors du complexe majeur-mineur.

66. *Ibid.*, p. 119-143.

plus proches parentes sont celles dont les triades fondamentales parfaites (ou triades sur le son fondamental de la tonalité) se produisent dans une seule et même tonalité comme triades parfaites⁴⁹. » Cette façon de procéder permet de présenter les tons voisins sous forme d'une chaîne de tierces. Ainsi, en partant de *do* majeur, on obtient la chaîne suivante :

sol M – *mi* m – *do* M – *la* m – *fa* M – *ré* m.

Les tonalités majeures les plus proches de *do* majeur sont *sol* et *fa* ; les tonalités mineures les plus proches sont *la* et *mi*. Viennent ensuite *ré* et *si* mineur. Pour déterminer les niveaux suivants de parenté, on poursuit la chaîne des triades de part et d'autre de la tonalité de départ. Après *fa* majeur et *sol* majeur, les plus proches parentes de *do* majeur sont donc *si* et *ré* majeur. À plus large échelle, les relations de parenté peuvent être schématisées de la façon suivante :



Exemple n° 28 : schéma des relations de parenté
(Dehn, *Theoretisch-praktische Harmonielehre*, p. 235)

2.4 Weitzmann

Selon C. F. Weitzmann⁵⁰, le degré de proximité entre les tonalités est mesuré par le nombre de sons qui diffèrent entre elles. Avec un son différent, les tonalités ont une parenté de premier degré, et ainsi de suite. Cependant, ce théoricien, comme Dehn, préfère considérer la question sous l'angle des relations entre les accords de tonique des tonalités. Il obtient comme parenté la plus proche celle des accords en relation de tierce dans la même tonalité (par rapport à *do* majeur, *la* mineur et *mi* mineur). Le degré suivant correspond à relation de quinte (*sol* majeur, *fa* majeur et éventuellement *fa* mineur si on considère la tonalité majeure-

49. « [...] diejenigen Tonarten am nächsten mit einander verwandt sind, deren vollkommene Grunddreiklänge (oder Dreiklänge auf dem Grundton der Tonart) in einer und derselben Tonart als vollkommene Dreiklänge vorkommen. » S. W. Dehn, *Theoretisch-praktische Harmonielehre*, p. 233.

50. C. F. Weitzmann, « Erklärende Erläuterung », *Neue Zeitschrift für Musik*, 52/3 (1860), p. 17-18.

Une ligne différente est affectée à chaque tonalité, ce qui permet de mettre clairement en évidence les relations entre les différentes tonalités, comme le démontre le contre-exemple suivant⁸⁶.



Exemple n° 33 : modulation par *Umdeutung* (Jadassohn, *Die Kunst zu modulieren*, p. 4)

Ici, Jadassohn, en choisissant de « croiser » ses lignes de chiffrages de fondamentales, renonce à la cohérence d'une notation verticale des doubles fonctions. On remarque en effet qu'apparaissent sur une même ligne deux accords distincts identifiés pourtant tous deux comme toniques, inconvénient qui n'existe pas dans l'exemple précédent où les deux toniques figurent sur deux plans distincts.

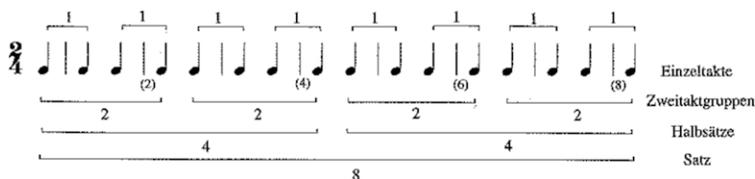
Finalement, le principe de la modulation par un accord commun peut être rapproché de celui des notes communes dans les successions d'accords : il est une autre manifestation du principe de continuité. Il est toutefois assez étonnant que l'élément de liaison entre les tonalités ne soit jamais envisagé autrement que comme un élément ponctuel. L'examen systématique de notre corpus nous permet en effet de constater qu'aucun théoricien ne tient compte du fait que la zone de contact entre les tonalités à relier pourrait contenir plusieurs accords. Cela semble indiquer que, dans la théorie de notre période, on exclut que les tonalités qui se succèdent puissent se chevaucher pendant une durée prolongée. Au contraire, on ne veut voir entre elles qu'un seul point d'articulation. En d'autres termes, on n'admet l'ambiguïté tonale que dans l'espace strictement délimité d'un accord unique. La reconnaissance de pivots larges mènerait à considérer deux cas de figure : soit la zone de contact a débuté en amont du pivot ponctuel, soit elle se poursuit en aval. La possibilité de ce type d'analyse est facilitée par la reconnaissance d'accords altérés. Ainsi, dans l'exemple n° 32, la phrase est trop courte pour que l'accord terminal ne soit pas entendu encore comme une dominante de *do* majeur précédée de sa propre dominante (soit un accord majorisé du deuxième degré). Un double chiffrage fonctionnel rendrait clairement compte de cette ambiguïté tonale.

Le recours à un accord modulant (modulation directe, modulation par un accord intermédiaire)

L'autre moyen de modulation, étudié par les théoriciens avec autant de constance que le précédent, consiste à déclencher la modulation par l'introduction d'un accord de la nouvelle

86. S. Jadassohn, *Die Kunst zu modulieren und zu präledieren*, 2/1902, p. 4.

représenter les unités phraséologiques comme compartimentées au sein des groupements de mesures qui les définissent quantitativement mais au contraire comme décalées par rapport à ceux-ci. Le schéma suivant (exemple n° 77) permet de clarifier cette particularité du système riemannien.



Exemple n° 77 : les appuis métriques dans la phrase de huit mesures selon Riemann
(*System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, p. 198)

La façon la plus fréquente de sortir de la régularité du schéma ci-dessus est de répéter le membre conclusif, donc fort, d'une symétrie (mesure, groupe ou demi-phrase)⁴². La répétition peut être littérale ou, plus souvent, modifiée. Au lieu d'une répétition, on peut aussi trouver l'intercalation d'un motif différent. Dans l'exemple n° 78, on constate que Riemann, par la numérotation des mesures, a rendu évidente la relation de cette demi-phrase avec le modèle régulier de quatre mesures. Le motif intercalé à la fin de chaque groupe de deux mesures est compté comme une duplication de sa mesure forte.



Exemple n° 78 : intercalation d'un motif en position métrique forte
(Riemann, *Grundriß*, p. 97, fac-similé ; Brahms, *Double Concerto* op. 102, Andante)

Si les unités irrégulières peuvent résulter d'une extension des modèles réguliers, elles peuvent aussi provenir d'une contraction de ceux-ci. Riemann mentionne à ce propos deux procédés dont le premier est l'éliision d'une mesure faible. Dans l'exemple n° 79, on remarque que la mesure initiale de chaque demi-phrase est éliidée. Les mesures apparaissent ainsi groupées par trois selon le schéma d'accentuation fort-faible-fort. Toutefois, cette analyse ne

42. Signalons en passant que c'est la répétition ou le doublement de l'unité forte au niveau des motifs qui, selon Riemann, produisent la mesure à trois temps.

niveau des petites unités phraséologiques doit rester présent au niveau des unités de grandes dimensions : la cohérence formelle est aussi une question d'équilibre. Gotthilf Ebhardt, à ce propos, mentionne la notion d'eurythmie et se rallie à l'usage de certains théoriciens qui la distinguent de celle de symétrie : la première s'applique à l'échelle des grandes parties, alors que la seconde concerne les petites parties⁷¹. La définition qu'en donne Benedict Widmann respecte parfaitement cette distinction. Parlant de l'effet de la périodicité qui vient donner au rythme un cadre ferme, le théoricien écrit : « [...] le rythme simple, qui divise les séries de sons en figures et en mesures, devient maintenant *une eurythmie des parties*⁷². »

2.2 Typologie des formes musicales

L'étude des formes musicales dans les écrits de notre période consiste principalement à décrire des types formels. Une typologie des formes musicales ne peut cependant se perdre dans l'immensité des possibilités et rechercher l'exhaustivité. La liste des formes inventoriées dans les traités n'est pas très grande : cela ne signifie pas que l'inventivité des compositeurs est bridée au sein de cadres restrictifs, mais seulement que les théoriciens se bornent à décrire des modèles assez larges qui peuvent servir de catégories évolutives. Comme le précise Ludwig Bussler, la *Formenlehre* se limite à l'étude des formes principales, qui servent de base aux autres⁷³.

La hiérarchisation des formes

De la typologie des formes musicales se dégage très clairement une hiérarchisation. Le parcours que suit généralement la *Formenlehre*, s'il s'explique par un souci didactique de progresser du simple vers le complexe, est aussi un parcours des manifestations les plus communes de l'art musical vers les plus achevées. Le classement des formes des plus simples aux plus complexes est donc aussi un classement des moins cohérentes au plus cohérentes. Les traces de cette classification dans le langage théorique sont variables. En effet, les formes peuvent être qualifiées de « petites » ou de « grandes », mais aussi de « basses » (*niedere Formen*) ou de « hautes » (*höhere Formen*). Sur les cinq formes de rondo décrites par Marx, les deux premières sont regroupées sous le titre commun de « petites formes rondo », alors que les trois dernières sont des « grandes formes rondo ». Bussler, qui conserve dans sa nomenclature les cinq formes de rondo, considère les trois premières comme « basses » et les deux dernières comme « hautes ». Chez ce même théoricien ainsi que chez Leichtentritt, la forme lied est hiérarchisée en petite et grande forme lied.

La notion de « petite » ou de « grande forme » peut se rapporter aux dimensions des pièces concernées. Pour Leichtentritt, par exemple, les grandes formes lied reproduisent le

71. G. F. Ebhardt, *Die höhern Lehrzweige der Tonsetzkunst*, p. 101.

72. « [...] der einfache Rhythmus, welcher die Tonreihen in Figuren und Takte gliedert, wird nun zu *einer Eurythmie der Theile*. » B. Widmann, *Formenlehre*, p. 9.

73. L. Bussler, *Musikalische Formenlehre*, p. xi.

b.

HS.		SS.		HS.		A.
1 Th.	2 Th.	1 Th.	2 Th.	1 Th.	2 Th.	
2×8	2×14	2×8	2×8	2×8	2×14	17
16	28	16	16	16	28	
44		32		44		17 Takte

Exemple n° 93 : analyse de l'équilibre de deux mouvements de sonate
(Marx, *Die Lehre*, vol. 3, p. 120-121, fac-similé)

La pratique de l'analyse formelle au moyen de tableaux métriques est reprise, plus tard, par Ludwig Bussler, théoricien nettement influencé par Marx. On constatera dans l'analyse qui suit, relative à la « Marche nuptiale » du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn, que la segmentation réalisée fait appel majoritairement à des unités multiples de 4 ou 8 mesures³².

Mendelssohn, Hochzeitmarsch.

Einleitung 4 Takte.	Takte
Hauptsatz: Kleine dreitheilige Liedform mit Wiederholungen	52
Erstes Trio in Gdur:	
Erster Theil: erweiterte Satzform, Vordersatz: Halbschluss Oberdominante 6 Takte, wiederholt	12
Zweiter Theil: Doppelsatz, Hdur — Gdur, unvollk. Gschl., 2×4 Takte, wiederholt	16
Wiederholung des Hauptsatzes zur Periode verkürzt, ohne Wiederholung	8
Zweites Trio in Fdur:	
Erster Theil: Satzform 8 Takte	8
Zweiter Theil: Satzform 8 Takte, wiederholt	16
Uebergangssatz: Vordersatz: dmoll, Hschl. Odm. 8 Takte, Nachsatz überleitend 8 Takte	16
Wiederholung des Hauptsatzes: Kleine dreitheilige Liedform 3×8	24
Coda: Einleitung: 4 Takte, thematische Reminiscenz 8 Takte, wiederholt: 16 Takte, Schluss 10 Takte	30
Zusammen 182	

L'analyse de la phrase principale est détaillée de la façon suivante :

32. Afin d'éviter une imprécision terminologique, nous ne traduisons pas les termes de ce tableau.