



HAL
open science

Méthodes d'analyse de l'harmonie postromantique : bilan et perspectives

Jérôme Rossi

► **To cite this version:**

Jérôme Rossi. Méthodes d'analyse de l'harmonie postromantique : bilan et perspectives. L'harmonie postromantique : analyse et esthétique, May 2006, Paris, France. pp.9-29. hal-02474665

HAL Id: hal-02474665

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02474665>

Submitted on 12 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jérôme Rossi

Université de Lille 3

METHODES D'ANALYSE DE L'HARMONIE POST- ROMANTIQUE : BILAN ET PERSPECTIVES

Après Beethoven, le langage musical est parvenu à une sorte de perfection formelle que l'on ne pouvait dépasser qu'au prix d'une réévaluation des paramètres musicaux et, en particulier, de l'harmonie. Cette dernière constituait, en effet, l'essence même du style classique à travers notamment l'opposition tonique-dominante et les appuis cadentiels. Wagner, qui constitue l'une des figures les plus importantes de la seconde moitié du XIX^e siècle, va jouer un rôle considérable dans l'élargissement du système tonal, en affaiblissant les degrés fondamentaux et en privilégiant les mouvements chromatiques. Le problème posé par Jean-Pierre Bartoli à la fin de son livre consacrée à l'harmonie classique et romantique - dissolution ou expansion des fonctions tonales ? - se situe au cœur même de la question de l'harmonie post-romantique et des méthodologies destinées à analyser les œuvres de cette période. Rappelons ici la position de l'auteur :

« [Extension ou dissolution des fonctions tonales] sont deux interprétations possibles, selon qu'on s'attache à retrouver la permanence de lois profondes, enfouies jusqu'aux racines que l'on suppose être la logique du discours musical, ou qu'on imagine celle-ci portée par les effets nouveaux qui jaillissent à la surface rutilante des partitions. »¹

La plupart des méthodologies présentées ici reflètent cette double façon de considérer le post-romantisme, selon que l'on cherche à montrer l'ancrage des œuvres dans le style classique ou à insister sur leurs aspects novateurs.

1 - LE POST-ROMANTISME : ELEMENTS DE DEFINITION

L'expression de « post-romantisme » est spécifiquement française. Comme les Anglais qui emploient plutôt l'expression « late romanticism », les Allemands préfèrent « spätromantik » à « post-romantik ».

Le terme de « post-romantisme » pose un certain nombre de problèmes, à commencer par son orthographe. Doit-on séparer « post » de « romantisme » par un trait d'union, comme cela se fait couramment ? Dans son *Guide des difficultés de rédaction*

¹ Jean-Pierre Bartoli, *L'harmonie classique et romantique (1750-1900)*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 2001, p. 193-203.

en musique consultable sur internet², Marc-André Roberge a retenu la règle selon laquelle un mot avec préfixe s'écrit généralement sans trait d'union sauf lorsqu'il y a rencontre de voyelles entre la fin du préfixe et le mot qui lui est joint. Il faudrait donc écrire « postimpressionnisme », « postlude » et « postromantisme ». Cette position peut sembler tout à fait juste mais elle reste cependant, dans la majorité des histoires de la musique, encore marginale. Nous ne l'adopterons donc pas ici.

Il faut ensuite noter que le post-romantisme a plusieurs « concurrents terminologiques » : le « romantisme tardif », qui met l'accent sur la continuité de pensée et de langage tout au long du XIX^e siècle ; le « romantisme national » ou « ethnoromantisme », qui insiste sur l'intégration de l'élément national ou populaire dans les œuvres ; le « néo-romantisme », qui privilégie l'aspect novateur, ou encore l'expression, nettement péjorative, de « romantisme attardé ». La profusion de termes souligne bien la difficulté à caractériser les œuvres qui se situent dans l'héritage du romantisme, selon que les considérations sont d'ordre historique, stylistique ou critique.

Dans son *Dictionnaire de musique*, Riemann utilise le terme de « néo-romantisme » :

« On comprend aujourd'hui sous le nom de romantiques (musiciens) plus particulièrement les compositeurs qui, venus après Beethoven, ne se bornèrent pas à marcher sur ses traces, mais édifièrent sur les bases qu'il leur fournissait, un art plus riche encore en moyens d'expression (Weber, Schubert, Spohr, Marschner, Mendelssohn, Schumann) ; et l'on distingue encore de ceux-ci (sans justification bien apparente, du reste), d'autres compositeurs, dits néo-romantiques : Berlioz, Liszt, Wagner, R. Strauss. »³

Si l'exclusion du nom de Berlioz du cercle des premiers « romantiques » par Riemann correspond assurément à une erreur d'appréciation, la définition du musicologue allemand est intéressante, en particulier par son hésitation à créer une catégorie « néo-romantiques » pour caractériser des compositeurs qui semblent seulement, selon l'auteur, prolonger l'enrichissement de l'héritage beethovénien.

Pour l'appliquer à Mahler, Adorno préfère le terme de post-romantisme :

« Mahler a dû autrement, en comparaison de ce qui passait alors pour moderne, donner l'impression d'être en retard sur son temps. Son œuvre ne porte la marque, ni des mots d'ordre, ni du langage du *Jugendstil*. Le type d'images dont elle se nourrit, plutôt post-romantiques que néo-romantiques, est précisément celui contre lequel on se révoltait à l'époque. Pourtant, c'est de ce côté anachronique que Mahler, paradoxalement, tire sa modernité. »⁴

En France, la plupart des histoires de la musique s'accordent à employer le terme de « post-romantisme » pour désigner les œuvres composées pendant une période

² Marc-André Roberge, *Guide des difficultés de rédaction en musique*, <http://www.mus.ulaval.ca/roberge/gdrm/04-trait.htm>. L'auteur note toutefois l'exception anglo-saxonne de « post-impressionism ».

³ Hugo Riemann, *Dictionnaire de musique*, trad. de l'allemand par Georges Humbert, Paris, Payot and C^{ie}, 2^{de} édition, 1913. Première édition originale, 1882.

⁴ Theodor Adorno, *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982 pour la traduction française, p. 111. Édition originale : 1974.

s'étendant du dernier tiers du XIX^e siècle jusqu'aux premières années du XX^e. Dans leur *Cours d'histoire de la musique*⁵, Jacques Chailley et Jean Maillard distinguent cinq périodes dans le romantisme musical :

- prémisses (fin du XVIII^e siècle) ;
- débuts (1789-1830) ;
- apogée (1830-1870) ;
- post-romantisme (1870-1914) ;
- prolongements (1914 à nos jours).

Ils définissent ainsi le post-romantisme :

« L'historien de la musique considère que les générations qui s'expriment après 1850 appartiennent au "post-romantisme", période durant laquelle la jeunesse, l'enthousiasme, la fièvre propres aux premières générations, sans être absentes, s'orientent vers un plus vaste pathos, vers une certaine redondance, une complexité dans les idées, née des contradictions mêmes des pays germaniques durant toute cette période, où l'on ne manquera pas de retrouver l'empreinte de l'exceptionnel maître de Bayreuth. »⁶

Selon ces mêmes auteurs, le post-romantisme se manifeste par les orientations suivantes :

- lente mais régulière pénétration des œuvres de Wagner en Europe ;
- vague nationaliste ;
- redécouverte des folklores nationaux ;
- découverte de l'exotisme ;
- enrichissement harmonique ;
- renouvellement de la sensibilité.

Cette vision peut être complétée par celle de Wolfgang Boetticher dans *Sciences de la musique*⁷, pour lequel le post-romantisme se caractérise essentiellement par « un goût des vastes ensembles et des masses sonores en même temps que par une fuite dans l'abstraction ».

Il est significatif de remarquer que le terme « post-romantique » est très peu utilisé en peinture ou en littérature : ce fait est sans doute à imputer aux ruptures importantes provoquées par les nombreux courants qui apparaissent dans les arts non musicaux dès le milieu du XIX^e siècle (impressionnisme, symbolisme, réalisme...), alors que la musique continue d'explorer le même langage. Parmi les facteurs pouvant expliquer l'exceptionnelle longévité du style romantique dans le domaine musical au-delà des années 1870, on peut avancer l'influence décisive de Wagner et de ses opéras dans le renouveau du langage musical et sa propagation dans toute l'Europe. On peut également considérer que la musique du XIX^e siècle n'a, tout simplement, pas partagé la mode des courants artistiques ; sur ce point, Chailley et Maillard⁸ remarquent que « la

⁵ Jacques Chailley et Jean Maillard, *Cours d'histoire de la musique, tome 3, XIX^e siècle*, Paris, Alphonse Leduc, 1983.

⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁷ Wolfgang Boetticher, « Romantisme », *Sciences de la musique*, Marc Honegger (éd.), Paris, Bordas, 1976, p. 886.

⁸ Jacques Chailley et Jean Maillard, *op. cit.*, p. 12.

débauche d'étiquettes dont se parent la littérature ou l'histoire des arts ne touche que progressivement la musique : elle en laissera l'ivresse factice au XX^e siècle ».

Marquons dès à présent la différence entre la périodisation historique du post-romantisme (dernier tiers du XIX^e siècle, premières années du XX^e) avec un « style post-romantique » proprement dit, correspondant à la catégorie « prolongements » de Chailley et Maillard, qui a largement dépassé les premières années du XX^e siècle : Richard Strauss et Rachmaninov composaient encore au début des années 1940 ; quant à la musique de films, elle a très souvent fait appel aux techniques harmoniques des derniers romantiques (Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold, Franz Waxman, Bernard Herrmann, Georges Delerue, Jean-Jacques Grunenwald ; plus récemment : John Williams, Howard Shore, James Newton-Howard ou James Horner).

2 - LES TRAITES D'HARMONIE AU XIX^e SIECLE

Comme le XVIII^e siècle, le XIX^e voit proliférer les traités d'harmonie. Ceux-ci sont en majorité l'œuvre de théoriciens ; toutefois, quelques compositeurs pédagogues n'hésitent pas à préciser leurs propres conceptions (Rimsky-Korsakov⁹, Saint-Saëns¹⁰). En France, au XIX^e siècle, la plupart des traités prolongent l'ouvrage de Charles Simon Catel¹¹ qui, en 1802, propose une théorie harmonique s'inspirant des règles du contrepoint ; le principe de la basse fondamentale, énoncé par Rameau dans son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*¹², n'est utilisé que dans la mesure où il permet de décrire les principales catégories d'accords. En Allemagne et en Autriche, la théorie ramiste va connaître, au contraire, une influence considérable à travers la *Stufentheorie* élaborée par l'abbé Vogler, Gottfried Weber, Ernst Friedrich Richter et Simon Sechter au milieu du XIX^e siècle. Reprenant le principe ramiste des basses fondamentales, la *Stufentheorie* ou « théorie des degrés » en étudie les progressions. L'abbé Vogler va pourvoir la basse fondamentale de chiffres romains tandis qu'Ernst Friedrich Richter introduit le chiffre arabe pour désigner les différents états de l'accord. Plus synthétique que la *Stufentheorie*¹³, la théorie fonctionnelle de l'harmonie conçue par Hugo Riemann¹⁴ ramène à trois les principales fonctions des accords : la fonction de *tonique*, celle de *sous-dominante* et celle de *dominante*, l'enchaînement cadentiel I-IV-V-I représentant le noyau de la logique harmonique, appelée encore « cycle fonctionnel »¹⁵. Nous étudierons plus loin les utilisations importantes de cette théorie dans le cadre de l'harmonie post-romantique.

⁹ Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov, *Uchebnik garmonii* [Traité d'harmonie], Saint-Petersbourg, 1884-1885. 19 éditions jusqu'en 1949. Traduction française par Félix Dorfman, Leduc, 1984.

¹⁰ Camille Saint-Saëns, *Harmonie et mélodie*, Paris, Calmann-Lévy, 1885.

¹¹ Charles Simon Catel, *Traité d'harmonie*, Paris, Imprimerie du Conservatoire, 1802. Réédition complétée par Aimé Leborne, Paris, Brandus, 1848.

¹² Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris, Ballard, 1722. Réédition préfacée par J.-M. Bardez, Paris, Slatkine, 1992.

¹³ On peut considérer que la *Stufentheorie* a déterminé sept fonctions d'accords, chacune étant représentée par une triade sur chaque degré de la gamme diatonique.

¹⁴ Hugo Riemann, *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, Londres, Augener, 1893. *L'harmonie simplifiée*, traduction française de G. Humbert, London, Augener, 1899.

¹⁵ Le terme de « cycle fonctionnel » a été proposé par Yizhak Sadaï dans « l'application du modèle syntagmatique-paradigmatique à l'analyse des fonctions harmoniques », *Analyse musicale*, n° 2, 1986.

A l'extrême fin du siècle, un certain nombre de théoriciens tentent d'élargir le concept de tonalité. On retiendra particulièrement les noms d'Arnold Schoenberg et son principe de « monotonalité » et celui d'Heinrich Schenker¹⁶ qui décrit les tonalités étrangères à la tonalité principale comme des « tonicisations provisoires ». De son côté, Riemann élargit le champ d'action des trois fonctions tonales de manière à ce qu'elles puissent être représentées par tous les accords. Plus récemment, dans son *Traité historique d'analyse harmonique*¹⁷, Jacques Chailley a proposé les intéressantes notions de « tonalités de broderies » et « tonalités de passage » : ces expressions décrivent des tonalités, qui, observées à l'échelle d'une œuvre entière, n'affectent pas la perception d'un centre tonal.

Jean-Pierre Bartoli décrit ainsi les rapports entre les écrits théoriques et la pratique compositionnelle¹⁸ :

« Pour résumer un peu sommairement les choses, tout se passe comme si la théorie de l'harmonie et la création musicale se livraient à une course où chacun des deux concurrents prendrait de l'avance à tour de rôle. Il semble en effet que la théorie ramiste apparue à la fin de l'époque baroque annonce la verticalisation et la polarisation fonctionnelle du style galant, mais qu'en revanche l'élargissement de la palette harmonique et tonale, ou encore le renforcement de la linéarité mélodique, auxquels nous assistons au cours du XIX^e siècle, placent les créateurs sur une pointe avancée que la théorie fonctionnelle de Riemann ou celle de la prolongation schenkérienne tentent à leur tour de rejoindre et de justifier *a posteriori*. »

Intéressons-nous à présent aux caractéristiques principales de l'harmonie post-romantique et à leurs méthodologies analytiques : l'extension de la conduite des voix, la recherche de nouvelles progressions¹⁹ et l'exacerbation des tensions harmoniques. D'autres phénomènes feront l'objet d'une dernière partie.

3 - EXTENSION DE LA CONDUITE DES VOIX

L'extension de la conduite des voix va contribuer dans une large mesure à l'affaiblissement du système tonal.

Dans son *Traité d'harmonie*, Schoenberg souligne le rôle majeur joué par le contrepoint dans l'harmonie moderne ; il est ainsi amené à préconiser un « contrôle

¹⁶ Heinrich Schenker, *Der freie Satz (Neue Theorien und Phantasien 3)*, Vienne, 1935. Traduction française par Nicolas Meeùs, *L'Écriture libre*, Liège, P. Mardaga, 1993. Voir également Nicolas Meeùs, *Heinrich Schenker : Une introduction*, Liège, P. Mardaga, 1993.

¹⁷ Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris, Leduc, 1977, p. 125.

¹⁸ Jean-Pierre Bartoli, *op. cit.*, p. 38.

¹⁹ Nous avons adopté cette distinction entre l'étude de la conduite des voix et celle des nouvelles progressions pour des commodités de présentation. Nous partageons tout à fait le point de vue de Nicolas Meeùs : « Il existe une tendance, dans certains de nos cercles, à opposer les théories de la conduite des voix à celles de la basse fondamentale. C'est mal comprendre les enjeux. Je crois au contraire que les deux types de théories sont étroitement liés : une description des mouvements de basse fondamentale n'est rien d'autre qu'une description synthétique de la conduite des voix au-dessus d'elle. A l'inverse, d'ailleurs, la théorie néo-riemannienne est bien une théorie des progressions harmoniques autant que de la conduite des voix ». Voir Nicolas Meeùs, « Théorie des vecteurs harmoniques et théorie néo-riemannienne », <http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/VH+NR.pdf>, 2006, p. 3-4.

mélodique » pour vérifier les enchaînements d'accords aux caractéristiques tonales peu affirmées comme ceux de quinte ou de sixte augmentées²⁰ :

« Comme il se révèle ici souvent difficile de contrôler la valeur d'une succession d'accords par l'appréciation des progressions fondamentales et des enchaînements de degrés, on pourrait – ainsi qu'il a déjà été dit souvent – substituer à cela un contrôle mélodique des voix. Cela veut dire que, d'une manière générale, les meilleurs enchaînements d'accords simples et d'accords vagues – ou d'accords vagues entre eux – seront ceux où le second accord ne contiendra si possible que des sons présents dans le premier accord ou résultant d'un haussement ou d'un abaissement chromatique de ces mêmes sons. »

A la fin de son *Traité*, Schoenberg revient sur cette idée de conduite mélodique des voix²¹ :

« La musique moderne, détentrice d'accords de six voix et plus, semble en effet se situer à un stade qui correspondrait au premier stade de la polyphonie (...). Car il semblerait bien – et cela vraisemblablement se confirmera de plus en plus – que nous nous acheminions vers une ère nouvelle de style polyphonique où, comme ce fut le cas au cours d'époques plus anciennes, les accords seront désormais le résultat de la conduite des voix et ne se justifieront plus que par le devenir mélodique. »

Cette vision est tout à fait moderne pour l'époque car elle considère l'histoire de la musique en termes de continuité plutôt que de ruptures²².

3.1 - LA SYNTAXE DES NOTES VOISINES

Ce phénomène d'engendrement des accords sous l'effet de la conduite des voix est appelé « syntaxe des notes voisines » par Jean-Pierre Bartoli qui en explique le processus²³ :

« Au mépris du cadre fonctionnel des progressions de la basse fondamentale par quintes et secondes, cette technique consiste souvent à faire glisser une à plusieurs voix de la polyphonie vers une note immédiatement voisine (souvent au demi-ton mais pas exclusivement) créant sans cesse des relations harmoniques inattendues : la progression de la basse fondamentale, plus capricieuse et imprévisible qu'à l'accoutumée, semble devenir localement la résultante de la conduite de chaque voix. »

Un extrait de la partition *In a Summer Garden* de Frederick Delius donnera un bon exemple – parmi beaucoup d'autres – de la manière dont fonctionne ce type particulier de syntaxe. Dans la représentation suivante, les deux portées supérieures

²⁰ Arnold Schoenberg, *Harmonielehre*, Vienne, 1911. Traduction française par Gérard Gubisch, Paris, J.-Cl. Lattès, 1983, p. 330-331.

²¹ *Ibid.*, p. 479.

²² Cette vision est reprise par Jean-Pierre Bartoli à la fin de son livre : « A la domination contrapuntique de la première moitié du XVIII^e siècle [...] succède ainsi le règne harmonique (...) de la mélodie accompagnée de l'époque galante et la mise en évidence accrue de l'individualité des accords. Si l'on convient de cette hypothèse un peu schématique, le style classique viennois subséquent puis celui du XIX^e siècle marqueraient alors une réhabilitation croissante de la logique linéaire [...] ». *Op. cit.*, p. 202.

²³ Jean-Pierre Bartoli, *op. cit.*, p. 92-93.

constituent une réduction de la partition, la portée du milieu isole la ligne mélodique, tandis que les deux portées inférieures distinguent les principales lignes conjointes indiquées entre crochets (seules les lignes conjointes excédant la durée d'une mesure ont été retenues)²⁴ :

Exemple 1 : Frederick Delius, *In a Summer Garden*, réduction, ligne mélodique et lignes conjointes, mes. 36-42
© With kind permission by Universal Edition A.G., Wien

Les lignes conjointes peuvent être ainsi schématisées :

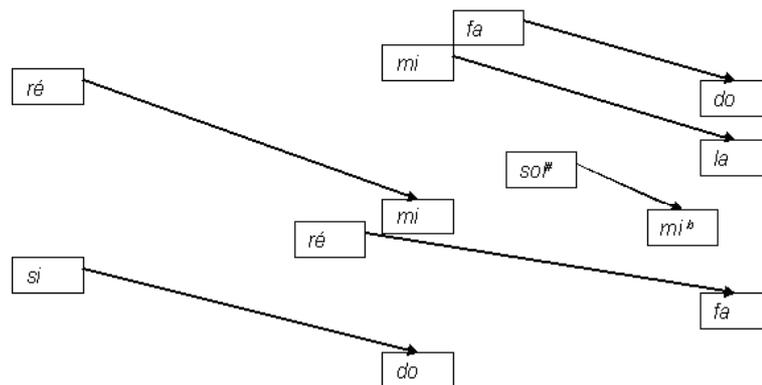


Figure 1 : F. DELIUS, *In a Summer Garden*, représentation des lignes conjointes des mes. 36-42

On soulignera la longueur des deux premières lignes (*ré* \searrow *mi* et *si* \searrow *do*) et leur tuilage avec la troisième (*ré* \searrow *fa*) : à elles seules ces trois lignes suffiraient à procurer une structure harmonique claire à l'ensemble du passage. C'est sans aucun doute cette solide charpente contrapuntique, fondée sur le tuilage de lignes conjointes, qui autorise une forte discontinuité mélodique - discontinuité encore renforcée par le timbre -, sans que le discours paraisse décousu pour autant.

3.2 - APPROCHE SCHENKERIENNE

L'un des plus importants théoriciens à avoir tenté une approche synthétique du phénomène mélodique dans ses implications harmoniques est Heinrich Schenker (1868-

²⁴ D'autres analyses de ce type sont proposées dans Jérôme Rossi, *L'œuvre symphonique de Frederick Delius (1907-1914). Etude du langage musical et des procédés formels*, Thèse de doctorat, Paris IV, 2005.

1935). Alors que les théoriciens de la seconde moitié du XIX^e siècle focalisaient leur attention sur l'aspect vertical des accords et de leurs enchaînements, la nouveauté de Schenker a été de mettre l'accent principal sur la conduite des voix et l'importance du contrepoint. Pour le théoricien allemand, une œuvre tonale résulte du déploiement compositionnel de la « structure fondamentale ». Cette structure est constituée de deux lignes contrapuntiques : à la voix inférieure, l'arpégiation de la basse qui décrit un mouvement I-V-I, et, à la voix supérieure, la « ligne fondamentale », ligne mélodique qui descend par mouvement conjoint depuis la tierce, la quinte ou l'octave de l'accord jusqu'à sa fondamentale. Cette notion de « ligne conjointe » occupe une place centrale dans la théorie schenkérienne : alternativement constituée des notes de l'harmonie et des notes de passage, elle effectue une véritable horizontalisation des accords qu'elle prolonge, réalisant une interpénétration du contrepoint et de l'harmonie.

S'il est vrai que l'analyse schenkérienne trouve ses principales applications dans les œuvres construites sur les principes du système tonal, son extension à l'analyse des œuvres post-romantiques reste envisageable, comme le montrent des analyses d'œuvres de Wagner²⁵, Liszt²⁶, Sibelius²⁷, Wolf²⁸ ou Fauré²⁹. Ces tentatives se heurtent toutefois à des difficultés : pour dépasser les limites d'une tonalité qui tend à devenir de moins en moins opératoire, ces analyses sont souvent contraintes d'abandonner le principe de la « structure fondamentale » (en tant que déploiement d'un seul accord parfait), fondement de la cohérence tonale selon Schenker.

3.3 - PERSPECTIVE NEO-RIEMANNIENNE

S'inscrivant dans une approche néo-riemannienne³⁰, la méthode d'analyse harmonique proposée par Richard Cohn³¹ étudie le phénomène contrapuntique sans les

²⁵ Allen Forte, « Une lecture schenkerienne d'un extrait de *Tristan und Isolde* », *Une approche interdisciplinaire : cinq auteurs en quête d'un objet Tristan und Isolde, solo de cor anglais, Musicae Scientiae*, numéro spécial, 1998.

²⁶ David Allen Damschroder, « Structural Levels: A Key to Liszt's Chromatic Art », *College Music Symposium*, Vol. XXVII (1987), p. 46-58.

²⁷ Edward Laufer, « On the First Movement of Sibelius's Fourth Symphony: A Schenkerian View », *Schenker Studies Two*, Schachter & Siegel (éd.), CUP, 1999, p. 127-159. Voir l'étude d'Antonin Servièrre dans le présent recueil.

²⁸ Deborah Stein, « Hugo Wolf's Lieder and Extensions of Tonality », *Music Analysis*, Vol. 7, n° 1, mars 1988, p. 93-99

²⁹ James Sobaskie, « Allusion in the Music of Gabriel Faure », *Regarding Faure*, Tom Gordon (éd.), Amsterdam, Gordon and Breach, 1999, p. 163-205.

³⁰ Les théories néo-riemanniennes tentent de décrire des phénomènes harmoniques qui échappent aux théories fonctionnelles. Sur l'héritage précisément riemannien de ce courant, Richard Cohn déclare : « [...] Le terme de néo-riemannien est le plus pertinent lorsqu'on le considère comme une appropriation synecdotique du nom de Riemann pour désigner une tradition de la théorie allemande qui a vu l'aboutissement de ses écrits et leur influence au XX^e siècle » ; « [...] the term neo-Riemannian is most pertinent viewed as synecdochally appropriating the name of Riemann, to represent a tradition of German harmonic theory which his writings culminated and perpetuated in the twentieth century. » Richard Cohn, « Introduction to Neo-Riemannian theory: A Survey and a Historical Perspective », *JMT*, vol. 42/2, Fall 1998, p. 167-180.

³¹ Richard Cohn, « Extraordinaire comme un amas d'étoiles : La tonalité chez Schubert et les instruments pour l'observer », X. Hascher (trad.), *Cahiers Franz Schubert*, n° 14, avril 1999 ; « Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions », *Music Analysis*, Vol. 15, n° 1, mars 1996, p. 9-40.

limitations propres à l'analyse schenkérienne : il s'agit d'analyser les enchaînements des accords majeurs ou mineurs sur la base du nombre de notes qu'ils possèdent en commun, et plus généralement sur le caractère de proximité de la conduite des voix. Ainsi, les enchaînements d'accords ne dépendent-ils plus du système diatonique ni d'un centre tonal, mais uniquement des déplacements des voix.

Cohn détermine trois types de relations entre les harmonies :

- harmonies *adjacentes* : déplacements d'un demi-ton ;
- harmonies *en appariement modal* : deux déplacements d'un demi-ton par mouvement contraire ;
- harmonies *polaires* : harmonies qui n'ont pas de notes communes et dont les trois voix sont toutes décalées d'un demi-ton.

Cette terminologie des relations harmoniques était déjà présente en partie dans le traité d'harmonie de Rudolf Louis et Ludwig Thuille³².

Si l'on part de l'accord de *mi^b* majeur, un déplacement chromatique descendant du *sol* minorise l'accord ; un déplacement conjoint du *si^b* vers le *si* naturel forme l'accord *si* majeur, qu'un mouvement du *ré[#]* vers le *ré* naturel minorise ; un déplacement conjoint du *fa[#]* forme l'accord de *sol* majeur, qu'un mouvement du *si* vers le *si^b* minorise ; il suffit alors d'un déplacement conjoint ascendant du *ré* vers *mi^b* pour retrouver l'accord de *mi^b* majeur initial. Cette série de déplacements conjoints constitue un cycle. La table des relations tonales suivante superpose ce cycle avec trois autres cycles de façon à ce que les accords soient alignés à distance de quinte sur l'axe vertical :

<i>Mi^b+</i>	<i>Mi^b-</i>	<i>Si+</i>	<i>Si-</i>	<i>Sol+</i>	<i>Sol-</i>	<i>Mi^b+</i>
<i>Si^b+</i>	<i>Si^b-</i>	<i>Sol^b+</i>	<i>Fa[#]-</i>	<i>Ré+</i>	<i>Ré-</i>	<i>Si^b+</i>
<i>Fa+</i>	<i>Fa-</i>	<i>Ré^b+</i>	<i>Do[#]-</i>	<i>La+</i>	<i>La-</i>	<i>Fa+</i>
<i>Do+</i>	<i>Do-</i>	<i>La^b+</i>	<i>La^b-</i>	<i>Mi+</i>	<i>Mi-</i>	<i>Do+</i>

Figure 2 : Table des relations tonales selon R. Cohn

Le passage suivant, extrait de la *Deuxième Symphonie* de Mahler, permet d'illustrer les trois types de relations :

³² Rudolf Louis et Ludwig Thuille, *Harmonielehre*. 1^e éd., Stuttgart, C. Grüniger, 1907. Pour une étude en anglais de ce traité, voir Richard Schwartz, *An Annotated English Translation of Harmonielehre of Rudolf Louis and Ludwig Thuille*. Ph.D., Washington University, 1982. Ce traité fait l'objet d'une présentation de Sofiane Boussahel dans le présent volume.

Exemple 2 : Gustav Mahler, *Symphonie n° 2*, 1^{er} mouvement, mes. 43-49
 © With kind permission by Universal Edition A.G., Wien

Les mouvements des voix à l'intérieur des harmonies peuvent être résumés comme suit :

Figure 3 : relations contrapuntique dans la réduction harmonique des mes. 43-49 du 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 2* de Mahler

A une première opération consistant en un déplacement de deux demi-tons, s'ajoute une seconde opération correspondant à un déplacement d'un demi-ton. Après avoir subi plusieurs glissements, les accords 1 et 3 n'ont plus aucune note commune : ils sont en « relation polaire ». Ces enchaînements peuvent être représentés sur la table des relations tonales précédente :

Mi ^{b+}	Mi ^{b-}	Si ⁺	Si ⁻	Sol ⁺	Sol ⁻	Mi ^{b+}
Si ^{b+}	Si ^{b-}	Sol ^{b+}	Fa ^{#-}	Ré ⁺	Ré ⁻	Si ^{b+}
Fa ⁺	Fa ⁻	Ré ^{b+}	Do ^{#-}	La ⁺	La ⁻	Fa ⁺
Do ⁺	Do ⁻	La ^{b+}	La ^{b-}	Mi ⁺	Mi ⁻	Do ⁺

Figure 4 : Représentation des relations contrapuntiques dans la table des relations tonales

A l'image traditionnelle du système solaire utilisée pour décrire les relations du système tonal, Richard Cohn oppose l'image d'un amas d'étoiles : ainsi conçu, son système est régi, non pas par un élément central unificateur, mais par un réseau d'éléments et de relations non hiérarchisés.

4 - NOUVELLES PROGRESSIONS

Dans son *Traité d'harmonie*, Schoenberg passe en revue jusqu'aux plus récentes découvertes harmoniques ; il est ainsi amené à présenter les modulations à la sous-dominante mineure, les accords de quinte augmentée, de sixte augmentée, les modes, les accords de quarts. Il va jusqu'à intégrer les accords construits sur la gamme par tons³³. En réalité, les idées les plus novatrices du traité de Schoenberg ne doivent pas être cherchées dans son catalogue d'accords, mais dans sa conception des progressions fondamentales. Ses principes, qu'il développera de manière plus approfondie dans *Structural Functions of Harmony*, ont notamment été repris par Nicolas Meeùs dans le cadre de sa théorie des vecteurs harmoniques.

La spécificité de l'harmonie post-romantique réside en effet, non pas dans la constitution des accords, mais dans leurs enchaînements, comme le note Charles Koechlin³⁴ :

« Les vraies trouvailles de l'harmonie contemporaine, et ce qui en fait réellement sa nouveauté, sont moins l'emploi de tel accord inédit, que la manière de concevoir les successions tonales et le rôle des accords dans la phrase mélodique. »

4.1 - L'HARMONIE FONCTIONNELLE DE RIEMANN

La théorie traditionnelle des fonctions harmoniques, publiée en 1893 par Hugo Riemann, a été conçue sur la base des trois fonctions de tonique (T), sous-dominante (SD) et dominante (D). L'un des intérêts fondamentaux de la théorie riemannienne pour l'analyse de l'harmonie post-romantique réside dans la dissociation entre un degré de fondamentale donné et la fonction habituellement correspondante. Le cas le plus exemplaire d'une telle dissociation est sans doute l'accord de quarte et sixte de cadence qui, bien qu'étant constitutivement un accord du premier degré, possède bien une fonction de dominante. En accordant plus d'importance à la basse réelle qu'à la basse fondamentale, la théorie fonctionnelle de Riemann permet d'analyser de nombreuses progressions harmoniques privilégiant les déplacements conjoints.

³³ Schoenberg se saisit par ailleurs de l'occasion pour faire valoir ses droits sur la gamme par tons : « Une chose en tout cas est sûre : je n'avais encore eu connaissance ni des Russes, ni de Debussy, ni de cette composition de Liszt [*Fantaisie sur Don Juan*] lorsque je l'écrivais pour la première fois, et ma musique, depuis longtemps déjà, avait révélé certaines ébauches de son utilisation future. » Arnold Schoenberg, *Harmonielehre*, Vienne, 1911. Traduction française par Gérard Gubisch, Paris, J.-Cl Lattès, 1983, p. 480.

³⁴ Charles Koechlin, « L'évolution de l'harmonie. Période contemporaine depuis Bizet et César Franck jusqu'à nos jours », dans Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie (éd.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, 2^e partie : *Technique, esthétique, pédagogie*, Paris, Delagrave, 1925, p. 660.

La théorie de Riemann a donné lieu à de nombreuses interprétations. Nous présentons ici deux adaptations³⁵ : l'une de Serge Gut, l'autre de Yizhak Sadaï.

4.1.1 - Nouvelles catégories de fonctions

Dans son article « Plaidoyer pour une utilisation pondérée des principes riemanniens d'analyse tonale »³⁶, Serge Gut propose deux procédés d'élargissement de l'analyse riemannienne :

- la fonction *infléchie* s'applique essentiellement à l'accord majeur de tonique qui, quoiqu'enrichie de sa septième mineure³⁷, ne provoque pas pour autant un emprunt ;
- la fonction *contrariée* caractérise un accord dont la nature de la basse est différente de la fonction attachée au degré sur lequel il se présente ; ainsi en est-il de la cadence dite « faurénne » dont la basse décrit effectivement un mouvement IV-I mais dont les notes du premier accord ne correspondent pas à un quatrième degré. Serge Gut propose alors de parler d'une « sous-dominante » contrariée.

Basse fondamentale	bVII	I
Basse réelle	IV	I
Fonction	Sous-Dominante "contrariée" ou "IV"	Tonique

Exemple 3 : cadence « faurénne »

Dans la cadence suivante, le troisième degré peut être considéré comme une « dominante contrariée » :

Basse fondamentale	IV	III	I
Basse réelle	III	I	I
Fonction	Dominante "contrariée" ou "V"		Tonique

Exemple 4 : Frederick Delius, *On Hearing the first Cuckoo in Spring*, mes. 89
© With kind permission by Oxford University Press

Dans l'adaptation de Serge Gut, la théorie traditionnelle des fonctions permet de justifier tonalement un certain nombre de cadences qui n'entrent pas dans la classification classique (parfaite, imparfaite, plagale ou rompue).

³⁵ Nous renvoyons à l'article de Sofiane Boussahel dans le présent recueil pour une adaptation allemande de la théorie riemannienne, celle de Rudolf Louis et de Ludwig Thuille dans leur *Harmonielehre*.

³⁶ Serge Gut, « Plaidoyer pour une utilisation pondérée des principes riemanniens d'analyse tonale », *Analyse musicale*, 1^{er} trimestre 1993, p. 13-20.

³⁷ L'accord est alors appelé « accord de septième naturelle » car, bien qu'il corresponde auditivement à un accord de septième de dominante, il n'a pas une fonction de dominante.

4.1.2 - Application du modèle paradigmatique/syntagmatique

Yizhak Sadaï applique le concept de paradigme, introduit en musique par Nicolas Ruwet³⁸, à l'harmonie fonctionnelle de Riemann :

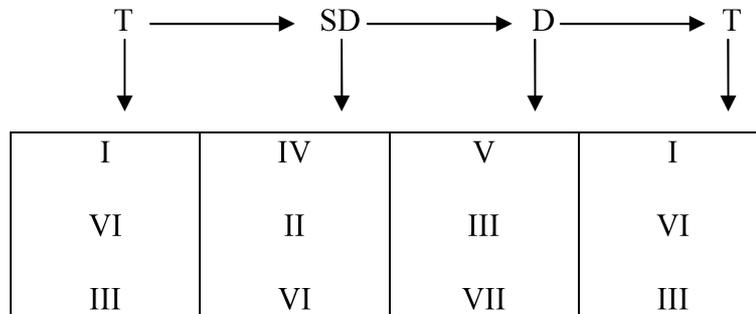


Tableau 1 : représentation du « cycle fonctionnel » et des fonctions

Le « cycle fonctionnel » T-SD-D-T constitue l'axe syntagmatique, tandis que le rapport entre les degrés associés à une même fonction (situés dans une même colonne) met en place l'axe paradigmatique. Sadaï postule que, pour réaliser un « cycle fonctionnel », les accords doivent confirmer ce qu'il appelle leur « gène fonctionnel » ; quand tel est le cas, les accords sont alors appelés « accords structuraux » et s'opposent aux « accords subordonnés » qui, eux, assurent la prolongation³⁹ d'une fonction confirmée. L'originalité de la proposition de Sadaï réside dans les critères permettant aux accords de « réaliser leur gène fonctionnel » : ceux-ci doivent se trouver en position fondamentale et être mis en relief par une accentuation métrique ou par un mouvement disjoint de la basse. Il arrive que des accords décrivant une suite T-SD-D-T ne réalisent pas leur « gène fonctionnel » (c'est le cas, par exemple, des renversements) : ces cycles sont alors appelés « cycles para-fonctionnels » et sont considérés comme étant moins stables que les « cycles fonctionnels ».

L'intérêt de cette adaptation de la théorie fonctionnelle pour l'harmonie post-romantique est de pouvoir décrire une œuvre en termes de stabilité et d'instabilité tonales, l'harmonie faisant se succéder, au niveau macrostructurel, différents cycles fonctionnels et para-fonctionnels.

4.2 - THEORIE DES VECTEURS HARMONIQUES

La théorie des vecteurs harmoniques, décrite par Nicolas Meeùs, est une théorie des progressions fondamentales. Elle postule que la fonction d'un accord est déterminée par la manière dont celui-ci est amené ou quitté : « ce qui définit la fonction d'un accord, ce n'est pas tant sa position dans une échelle ou sa distance théorique à la tonique, que le contexte dans lequel il apparaît, la relation qu'il entretient avec les accords qui le précèdent et qui le suivent »⁴⁰. S'inspirant des types de progressions

³⁸ Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

³⁹ Il est intéressant de noter que le concept de prolongation est emprunté ici à Schenker. Voir Yizhak Sadaï, « Le modèle syntagmatique-paradigmatique », *Traité des sujets musicaux*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 114-133.

⁴⁰ Nicolas Meeùs, « Vecteurs harmoniques », *Musurgia*, X/3-4, 2003, p. 21.

proposées par Schoenberg dans *Structural Functions of Harmony*, la théorie des vecteurs harmoniques propose un classement des progressions de l'harmonie en deux catégories⁴¹ : vecteurs dominants et vecteurs sous-dominants.

	Modèle	Enchaînements par substitution
Vecteur dominant	Quarte ascendante	Tierce descendante Seconde ascendante
Vecteur sous-dominant	Quarte descendante	Tierce ascendante Seconde descendante

Tableau 2 : vecteurs harmoniques

Les modèles du vecteur dominant sont la cadence parfaite $V \rightarrow I$ et ses substituts, la cadence rompue $V \rightarrow VI$ et la cadence imparfaite $V \rightarrow III$. Les progressions représentées par un vecteur sous-dominant correspondent à la cadence plagale $IV \leftarrow I$ et aux enchaînements $IV \leftarrow VI$ et $II \leftarrow I$. Le cycle fonctionnel décrit précédemment par Sadai peut donc s'écrire $I \rightarrow IV \rightarrow V \rightarrow I$, le mouvement $IV \rightarrow V$ représentant un enchaînement par substitution (le IV se substitue au II). A l'image du cycle fonctionnel, une phrase « tonalement bien formée » comportera nécessairement au moins trois vecteurs dominants, dont au moins un par substitution. Au niveau macrostructurel, une œuvre tonale se caractérisera par une majorité de vecteurs dominants, les enchaînements successifs de vecteurs sous-dominants restant exceptionnels.

Il n'est pas nécessaire d'entrer plus dans le détail de cette théorie. Outre ses indéniables qualités descriptives, la théorie des vecteurs harmoniques trouve une application directe dans sa capacité à analyser de manière statistique les proportions de vecteurs dominants et sous-dominants dans une œuvre :

« C'est dans des domaines qui n'avaient pas été imaginés au départ que la théorie des vecteurs harmoniques s'est révélée la plus prometteuse. En particulier, elle est dotée d'une capacité à évaluer les fonctionnements harmoniques aux marges de la tonalité, ceux que l'on tend à qualifier, un peu légèrement peut-être, de "modaux", qu'il s'agisse de l'harmonie modale de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e, ou de celle de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Cette capacité dérive notamment de son approche quantitative. »⁴²

Le dernier mouvement de la *Septième Symphonie* de Mahler, par exemple, fait entendre, à une échelle d'observation moyenne, l'enchaînement *do* majeur (4 mes. après 256, sur le *tempo subito*) – *mi* majeur (4 mes. après 257 sur *Fließender*) – *la^b* majeur (1 mes. après 258) – *do* majeur (3 mes. avant 259 sur *Pesante*)⁴³. La théorie des vecteurs harmoniques représente cet enchaînement par la succession de trois vecteurs sous-dominants (indiqués par des flèches effectuant un mouvement de droite à gauche) :

⁴¹ Tableau reproduit d'après Nicolas Meeùs, « Note sur les vecteurs harmoniques », *Musurgia*, VIII/3-4, 2001, p. 63.

⁴² Nicolas Meeùs, « Vecteurs harmoniques », *Musurgia*, X/3-4, 2003, p. 31.

⁴³ Dans ce passage, on notera l'un des traits caractéristiques de l'harmonie post-romantique : le ralentissement considérable du rythme harmonique. Il nous semble que ce phénomène est lié au déploiement d'« harmonies-timbres ».

Exemple 5 : Gustav Mahler, *Symphonie n° 7*, 5^e mouvement, chiffres 256 à 259, vecteurs harmoniques

Cette lecture, qui progresse *a contrario* d'un déroulement temporel de type "tonal", insiste sur le trajet original des progressions. Selon l'approche de Richard Cohn, le même passage aurait pu être analysé de la manière suivante :

Exemple 6 : Gustav Mahler, *Symphonie n° 7*, 5^e mouvement, chiffres 256 à 259, relations contrapuntiques

Nicolas Meeùs a récemment montré que la différence de point de vue de ces deux types d'analyse peut être aisément surmontée si l'on considère qu'à chacune des relations contrapuntiques correspond un mouvement de la basse fondamentale, sorte de « basse fantôme, simple représentation symbolique du mouvement entre accords »⁴⁴.

5 - EXACERBATION DES TENSIONS HARMONIQUES

Pour Ernst Kurth⁴⁵, l'harmonie romantique repose sur l'opposition de deux types de forces : d'un côté, les forces « constructives », qui affirment le système tonal, de l'autre, les forces « destructives » qui, au moyen du chromatisme, suspendent la sensation de tonalité. Dans ses analyses de Wagner, Kurth utilise la notion d'échelle d'observation pour montrer qu'en dépit des incertitudes liées à l'emploi ponctuel du chromatisme, l'œuvre trouve ses lois profondes dans la tonalité.

Cette idée de tension harmonique, liée à la confrontation du système tonal avec les phénomènes chromatiques, trouve ses prolongements dans des méthodes qui étudient l'harmonie en termes de stabilité et d'instabilité.

5.1 - « FLUCTUATIONS » DE WALLACE BERRY

Dans son livre *Structural Functions in Music*⁴⁶, Wallace Berry élabore une théorie reposant sur la notion de « fluctuation » : la « fluctuation progressive » correspond à une période d'intensification du discours musical (hausse de la tension) et la « fluctuation récessive » à une période de résolution. L'harmonie possède naturellement sa place dans cette opposition avec les concepts de « progression tonale »

⁴⁴ Voir Nicolas Meeùs, « Théorie des vecteurs harmoniques et théorie néo-riemannienne », <http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/VH+NR.pdf>, 2006, p. 3.

⁴⁵ Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners « Tristan »*, Berlin, M. Hesse, 1928. Traduction anglaise : Ernst Kurth, *Selected Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

⁴⁶ Wallace Berry, *Structural Functions in Music*, New Jersey, Prentice-Hall, 1976.

et de « récession tonale »⁴⁷. La méthode de Berry trouve dans les musiques post-romantiques un champ d'application particulièrement favorable, car elle ne repose pas uniquement sur les structures du système tonal.

Si Berry utilise des symboles et des concepts (ici, celui de prolongation) qui rappellent ceux de Schenker, sa méthode est très différente de celle de l'analyste allemand. Dans son analyse du lied « Das verlassene Mägdlein »⁴⁸ (*Gedicht von Möricke*) de Hugo Wolf, Berry voit une application du modèle stabilité/fluctuation/stabilité. La partie instable, située au milieu de l'œuvre (mes. 17-38) est analysée en terme de « prolongation ».

Exemple 7 : Hugo Wolf, « Das Verlassene Mägdlein »,
représentation des mes. 17-38 du lied par W. Berry

Sur l'exemple ci-dessus, Berry utilise une ligne droite pour montrer la prolongation de l'accord de *la* majeur (noté I) jusqu'à l'accord de *la* mineur (noté i), considérant les phénomènes chromatiques intermédiaires comme des figures transitoires.

5.2 - « COEFFICIENTS DE TENSION »

Dans son article consacré aux phénomènes de stabilité et d'instabilité en harmonie⁴⁹, Serge Gut s'interroge sur les équivalences entre consonance et stabilité d'une part, et dissonance et instabilité d'autre part. Pour l'auteur, un accord est considéré comme instable s'il comporte un intervalle de triton ou de quinte augmentée. Suivant le nombre d'intervalles augmentés qu'ils contiennent, les accords se voient attribués des coefficients de tension, de 0 (accords parfaits : stables) jusqu'à 3 (par exemple des accords de neuvième majeure). Dans cette nomenclature, des accords dissonants, comme des superpositions de quartes, appartiennent à la catégorie des accords stables.

L'intérêt de cette méthode est de pouvoir attribuer des degrés de stabilité à n'importe quels enchaînements harmoniques, que le système tonal soit opératoire ou non⁵⁰. Comparant des musiques de Roland de Lassus, Jean-Sébastien Bach, Wagner, Debussy et Bartók, Gut remarque qu'« il est fréquent que Wagner (et beaucoup de post-

⁴⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 138-141.

⁴⁹ Serge Gut, « Les phénomènes de stabilité et d'instabilité en harmonie », *L'éducation musicale*, n° 236, mars 1977, p. 200-208.

⁵⁰ Comme la théorie des vecteurs harmoniques, cette méthode permet de décrire un fonctionnement harmonique sans se référer à une tonalité.

romantiques) fassent alterner les tensions 2 (et même 3) et 1, au lieu de 1 et 0 comme à l'époque classique »⁵¹.

6 - AUTRES PHENOMENES HARMONIQUES

D'autres phénomènes harmoniques apparaissent ponctuellement dans les œuvres post-romantiques, suggérant des approches analytiques diverses.

6.1 - AGREGATS

Le terme d'« agrégat » désigne un ensemble de sons non chiffrable selon le système de la basse fondamentale. On oppose ainsi les « accords non classés » aux « accords classés » présentés dans les traités d'harmonie.

L'agrégat doit être distingué du cluster :

« L'agrégat ne se réduit à aucun ordonnancement périodique. C'est ce qui ce qui distingue l'agrégat du cluster, grappe de sons plus ou moins étendue dont les composantes sont espacées par un intervalle uniforme (par exemple, cluster chromatique) ou une série d'intervalles uniformément répétés (par exemple, cluster "touches noires", qui répète la série ton, tierce mineure, ton, ton, tierce mineure, etc.). Alors que le cluster élargit la notion d'accord en conservant son harmonicité – il n'a ainsi que peu à voir avec le bruit blanc -, l'agrégat détruit cette dernière et s'oppose a priori à elle. »⁵²

Même si elle n'a pas systématisé l'utilisation d'agrégats, l'harmonie post-romantique a souvent fait appel à des accords « non classés ». La *set theory* peut alors trouver un terrain d'application tout à fait adéquat à son propos. Dans l'analyse d'une œuvre de Liszt, « Ladilaus Teleki », quatrième pièce des *Portraits historiques hongrois* (1885), Xavier Hascher⁵³ montre comment la *set theory* permet de rendre compte des relations entre les différents agrégats en établissant des réseaux structurels de hauteurs ; les agrégats apparaissent ainsi, non comme des rencontres aléatoires de dissonances, mais comme des moyens compositionnels nouveaux, susceptibles de modes d'utilisation élaborés et structurés.

Les travaux de Jean-Marc Chouvel autour de la représentation hexagonale toroïde⁵⁴ se situent dans le prolongement de la *set theory*. Au-delà d'une description particulièrement fine des relations entre les accords parfaits, ce type de représentation permet de visualiser facilement des accords complexes, qu'ils soient classés ou non. Ainsi un accord de treizième sans tierce prendra la forme suivante :

⁵¹ Serge Gut, « Les phénomènes de stabilité et d'instabilité en harmonie », *L'éducation musicale*, n° 236, mars 1977, p. 208.

⁵² Xavier Hascher, « Liszt et les sources de la notion d'agrégat », *Analyse musicale*, n° 43, 2002, p. 48.

⁵³ Xavier Hascher, *art. cit.*, p. 48-56.

⁵⁴ Jean-Marc Chouvel, « Représentation harmonique hexagonale toroïde », *Musimediane*, n° 1, décembre 2005. http://www.musimediane.com/analyses.php3?id_article=21

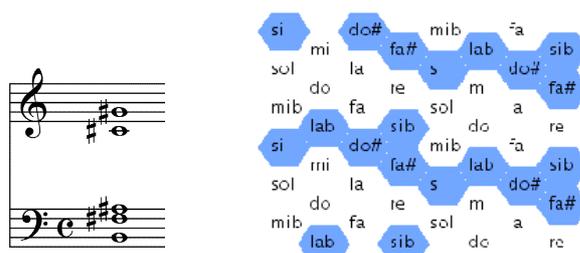


Figure 5 : Représentation d'un accord de treizième dans la représentation hexagonale toroïde

L'apport le plus intéressant de la représentation hexagonale toroïde dans le cadre de l'analyse post-romantique réside dans le traitement des données par le module informatique Omiel développé par l'équipe de Gérard Assayag au sein de Open Music, logiciel d'analyse élaboré par l'Ircam. A partir d'une œuvre éditée en format midi, Omiel va permettre de réaliser une véritable typologie des accords, quel que soit leur degré de complexité, en comptabilisant les diverses formes affichées par ces accords au sein de la trame hexagonale toroïde. Une fois classés par Omiel, les résultats obtenus constituent ainsi une analyse paradigmatique de l'harmonie, révélant les « empreintes » harmoniques les plus courantes d'une œuvre ainsi que la présence éventuelle de gestes harmoniques structurants.

Par sa capacité statistique à appréhender les occurrences d'accords quels qu'ils soient, ce type d'analyse apparaît particulièrement indiqué pour explorer des univers musicaux au sein desquels le système tonal commence à s'estomper mais où la présence d'un univers harmonique spécifique est importante.

6.2 - « HARMONISATION PAR LE CHANT »

Quand des moments entiers d'une composition musicale échappent à toute référence à l'harmonie fonctionnelle, Jacques Chailley propose l'intéressante notion d'« harmonisation par le chant ». Par ce procédé, une ligne mélodique (souvent placée à la partie supérieure) et non la basse guidant le discours musical et assurant le lien tonal, l'accompagnement peut s'autoriser des « parenthèses d'apesanteur » puisque la succession d'accords se fait sans cohérence harmonique ; ainsi « les basses fondamentales d'accords se succéderont en tenant compte des lignes mélodiques et des consonances, mais *sans aucun égard à leur fonction harmonique*, ce qui rend tout chiffrage de fonction inutile et trompeur »⁵⁵.

6.3 - « TOLERANCES DE RESONANCE » ET PEDALE D'HARMONIE

Les « tolérances de résonance »⁵⁶ constituent une autre notion proposée par Jacques Chailley. Elles désignent les passages où la tonalité se trouve seulement établie par un « geste tonal » (par exemple, un mouvement V-I à la basse) : le reste de l'harmonie se trouve alors déterminé par cette impression tonale, aussi fugace soit-elle. Ce principe est à rapprocher de celui de la pédale d'harmonie : tant qu'une polarité est affirmée, le discours peut faire entendre des accords dissonants indépendants du

⁵⁵ Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris, Leduc, 1977, p. 135.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 143.

contexte harmonique. La musique de Moussorgski offre de nombreux exemples de ce procédé (*Une nuit sur le Mont Chauve*, Prologue de *Boris Godounov*).

6.4 - ANALYSE « SCALAIRE »

Si les vecteurs harmoniques peuvent proposer une analyse de la modalité fondée sur les progressions de la basse fondamentale, une approche purement scalaire reste tout à fait possible. Ce type d'analyse a été mené par Manfred Kelkel⁵⁷ sur les dernières œuvres de Scriabine. Kelkel montre que *Prométhée ou le poème du feu* est bâti sur les trois premiers renversements de l'accord « synthétique » sur *la* : ce ne sont plus les fonctions des accords qui importent mais les rapports des accords entre eux, déterminés non par le système tonal, mais par le choix préférentiel des échelles et des combinaisons sonores qui en découlent⁵⁸.

CONCLUSION

Comme nous avons pu le constater, nous disposons d'un nombre important d'outils méthodologiques nous permettant de décrire, avec plus ou moins d'acuité, les phénomènes liés aux développements ultimes du système tonal. Toutefois, la plupart de ces méthodes ne concernent pas spécifiquement les harmonies post-romantiques et considèrent celles-ci essentiellement en termes d'« écarts » par rapport à une « norme » constituée par le système tonal classique. Une prise de conscience en faveur de la création d'outils plus spécifiques semble se dessiner nettement, à un moment où les compositions de Mahler ou de Sibelius ont définitivement acquis le statut de chefs-d'œuvre. L'harmonie post-romantique constitue en effet un important corpus d'études pour les théories néo-riemanniennes, tandis qu'elle semble bien se prêter aux manipulations informatiques : nous avons cité le logiciel Omiel mais un logiciel comme « Tonalities », récemment développé par Antony Pople⁵⁹, semble également être un outil très prometteur.

La présente étude consacrée à l'harmonie post-romantique ne prétend en aucun cas à l'exhaustivité. Les œuvres de cette période constituent un champ d'étude passionnant et révèlent, à leur manière, l'esprit de la fin du XIX^e siècle où dominent les notions de progrès et de changements ininterrompus. Le refus de la "tyrannie de la dominante", l'utilisation intensive de la modulation, la libre conduite des voix et la généralisation du chromatisme perturbent les canons de l'harmonie diatonique et de la hiérarchie de la tonalité. Wagner (*Tristan*, 1865), Liszt (*Nuages gris*, 1881), Mahler (premier mouvement de la *Neuvième Symphonie*, 1907) ou Richard Strauss (*Elektra*, 1908) participent chacun à leur tour et de façon de plus en plus prononcée à cet élargissement tonal, signe en même temps de chaos et de liberté, de la coexistence de l'ordre et du désordre, du subjectif flottant et de l'objectif défini, ou encore, selon

⁵⁷ Manfred Kelkel, *Scriabine*, Paris, Fayard, 1999, p. 318-359.

⁵⁸ Sur la modalité utilisée dans le répertoire romantique français, voir Henri Gonnard, *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*, Paris, Champion, 2000.

⁵⁹ Ce logiciel complexe, qui s'inspire des théories néo-riemanniennes et de la *set theory*, est dédié à l'analyse du répertoire post-romantique. Utilisé conjointement avec Excel, il permet d'analyser en même temps des fragments musicaux appartenant à différentes tonalités. Pour plus de détails, voir http://www.nottingham.ac.uk/music/research/project_tonalities.php.

Carl Schorske, de la « dissolution des frontières entre l'ego et le monde »⁶⁰. L'ensemble des tensions engendrées par une harmonie qui n'en finit plus de chanter la fin de ses propres lois constitue certainement l'un des éléments fondateurs d'une esthétique post-romantique dont nombre d'aspects restent encore à explorer.

Bibliographie

- ANDREATTA Moreno et SCHAUB Stéphan, « Une introduction à la Set Theory : Les concepts à la base des théories d'Allen Forte et de David Lewin », *Musurgia*, Vol. X/1, 2003, p. 73-92.
- BARTOLI Jean-Pierre, *L'harmonie classique et romantique (1750-1900)*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 2001.
- BASS Richard, « Half-Diminished Functions and Transformations in Late Romantic Music », *Music Theory Spectrum*, n° 23/1, 2001, p. 41-60.
- BERRY Wallace, *Structural Functions in Music*, New Jersey, Prentice-Hall, 1976.
- CATHE Philippe, « Charles Kœchlin, Sicilienne de la *Deuxième Sonatine pour piano*, opus 59, n° 2 : vecteurs [harmoniques] et modalité harmonique », *Musurgia* X/3-4, 2003, p. 77-90.
- CHAILLEY Jacques, *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris, Leduc, 1977.
- COHN Richard, « Extraordinaire comme un amas d'étoiles : la tonalité chez Schubert et les instruments pour l'observer », X. Hascher (trad.), *Cahiers Franz Schubert*, n° 14, avril 1999. Traduction de « As Wonderful as Star Clusters : Instruments for Gazing at Tonality in Schubert », *19th Century Music*, XXII/3 (printemps 1999), p. 213-232.
- COHN Richard, « Introduction to neo-Riemannian theory: A survey and a historical Perspective », *JMT*, vol. 42/2, Fall 1998, p. 167-180.
- COHN Richard, « Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions », *Music Analysis*, Vol. 15, n° 1, mars 1996, p. 9-40.
- COHN Richard, « Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age », *JAMS*, vol. 57 n° 2, 3^e trimestre 2004, p. 285-324.
- DELIEGE, Celestin, *Les fondements de la musique tonale, Une perspective analytique postschenkerienne*, Paris, Editions J-C Lattes, 1984.
- FORTE, Allen, *The Structure of Atonal Music*, New Heaven, Yale University Press, 1973.
- FORTE, Allen, « La Set-complex theory : élevons les enjeux », *Analyse Musicale*, 4^e trimestre, 1989, p. 80-86.
- GUT, Serge, « Schenker et la "schenkeromanie": essai d'appréciation d'une méthode d'analyse musicale », *Revue de musicologie*, Vol. 82, n° 2 (1996), p. 344-356.
- GUT Serge, *Franz Liszt*, Paris, de Fallois, 1989.
- GUT Serge, « Plaidoyer pour une utilisation pondérée des principes riemanniens d'analyse tonale », *Analyse musicale*, 1^{er} trimestre 1993, p. 13-20.
- GUT Serge, « Les phénomènes de stabilité et d'instabilité en harmonie », *L'éducation musicale*, n° 236, mars 1977, p. 200-208.

⁶⁰ Carl Schorske, *Vienne fin de siècle*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 321.

- HARRISON Daniel, *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1994.
- KELKEL Manfred, *Scriabine*, Paris, Fayard, 1999.
- KOECHLIN Charles, « L'évolution de l'harmonie. Période contemporaine depuis Bizet et César Franck jusqu'à nos jours », in Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie (éd.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, 2^e partie : *Technique, esthétique, pédagogie*, Paris, Delagrave, 1925, p. 591-760.
- KOECHLIN Charles, *Traité de l'harmonie*, Paris, Max Eschig, 1927-1930, 3 vol.
- KURTH Ernst, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Berlin, M. Hesse, 1923.
- LA MOTTE Diether de, *Harmonielehre*, Kassel, Bärenreiter, 1999, 1^e éd. 1977.
- LENORMAND René, *Etude sur l'harmonie moderne*, Paris, Le Monde musical, 1912.
- LOUIS Rudolf et THUILLE Ludwig, *Harmonielehre*, 1^e éd., Stuttgart, C. Grüniger, 1907. Constamment revu et augmenté jusqu'en 1933 (10^e éd., Stuttgart, Ernst Klett Verlag). Schwarz Richard I., *An Annotated English Translation of Harmonielehre of Rudolf Louis and Ludwig Thuille*. Ph.D., Washington University, 1982.
- MEEÛS Nicolas, *Heinrich Schenker, une introduction*, Liège, Mardaga, 1993.
- MEEÛS Nicolas, « Toward a Post-Schoenbergian Grammar of Tonal and Pre-tonal Harmonic Progressions », *MTO*, 6.1.
<http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.meeus.html>.
- PLANTINGA Leon, *La musique romantique, le XIX^e siècle de Beethoven à Mahler*, Dennis Collins (trad.), Paris, J-C Lattès, 1989. Edition originale : 1984.
- RATNER Leonard, *Romantic music, Sound and Syntax*, New York, Schirmer Books, 1992.
- RIEMANN Hugo, *Dictionnaire de musique*, Georges Humbert (trad.), Paris, Payot and C^{ie}, 2^{de} édition, 1913. Première édition originale : 1882.
- RIEMANN Hugo, *L'harmonie simplifiée*, Georges Humbert (trad.), Londres, Augener, 1899. Edition originale : 1893.
- SADAÏ Yizhak, « Le modèle syntagmatique-paradigmatique », *Traité des sujets musicaux*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- SAMSON Jim, *Late Romantic Era: From the Mid-19th Century to World War I*, Londres, Palgrave Macmillan, 1991.
- SCHENKER Heinrich, *L'écriture libre*, seconde édition revue et adaptée par Oswald Jonas, traduite de l'allemand par Nicolas MeeÛs, Liège, Mardaga, 1993, 2 vol.
- SCHOENBERG Arnold, *Le style et l'idée*, Christiane de Lisle (trad.), Paris, Buchet/Chastel, 1997. Edition originale : 1975.
- SCHOENBERG Arnold, *Structural Fonctions of Harmony*, New York, Norton, 1969.
- SCHOENBERG Arnold, *Traité d'Harmonie*, G. Gubisch (trad.), Paris, Lattès, 1983. Edition originale : 1978.