

IX

le langage musical
LE LANGAGE
MUSICAL



32

De la modalité à la tonalité

> LA PLACE DE L'ANTIQUITÉ

Une histoire du langage musical occidental débute traditionnellement à l'antiquité grecque. Ce n'est que justice car, du Moyen Âge à la Renaissance, celle-ci est la référence obligée pour tous les écrits des théoriciens.

Cette omniprésence de l'antiquité est pourtant trompeuse. Elle porte à imaginer une histoire continue de la musique. Les créations des premiers chrétiens y apparaissent comme un développement de la musique grecque antique. Or la réalité est plus complexe ; nous verrons que la musique chrétienne a plusieurs origines conjointes.

Cela étant, le grégorien et les premières polyphonies reposent sur un très grand nombre d'acquis antiques : la conception des intervalles, les noms alphabétiques des notes, l'organisation métrique et la majeure partie du vocabulaire technique.

> QUELQUES REPÈRES SUR LA MUSIQUE CHRÉTIENNE

La musique des premiers chrétiens provient à la fois des chants de la synagogue (la cantillation hébraïque) et de la culture hellénistique.

Comme la chrétienté est devenue un immense empire, ces chants ont subi d'innombrables influences et transformations. Ainsi sont nés progressivement le chant byzantin, le chant romain, les chants hispaniques, le répertoire gallican, les chants de l'église milanaise, bénéventine...

Face à une telle diversité, le pape Grégoire le Grand, au VI^e siècle, inventa l'année liturgique, définit les règles de succession du temps liturgique et consolida les *scholae cantorum*, écoles de chant, véritables administrations du chant romain.

À la suite de sa réforme, l'évolution parallèle du rite occidental, autour de Rome avec le chant romain, et du rite d'Orient, autour de Constantinople, avec le chant byzantin, se fixa de façon définitive.

Le chant dit grégorien naquit de la relecture franque du chant romain, réalisée par les chantres carolingiens entre le VIII^e et le IX^e siècle. Pour

TONS LIÉS AUX
MODES AUTHENTICESTONS LIÉS AUX
MODES PLAGIAUX

Intonatio Cordes de récitation Intonatio Cordes de récitation

Ton ① Flexa Mediatio Terminatio Ton ② Flexa Mediatio Terminatio

Ton ③ Ton ④

Ton ⑤ Ton ⑥

Ton ⑦ Ton ⑧

Ton pérégrin

Exemple 309
Les neuf tons
psalmodiques

psaume s'achève par la formule nommée *differencia*, « *et in saecula saeculorum, Amen* », indiquée à la suite de l'antienne uniquement par des voyelles (fin de la première portée). Ces formules servaient pour les classements modaux des chants. L'antienne est alors rechantée.

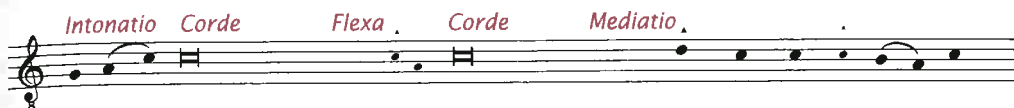
Le petit chiffre romain précédant la portée indique le numéro du mode, tradition établie pour ce répertoire. Le 3 de l'exemple indique que l'antienne est en mode 3, et donc, que le psaume enchaîné sera dans le ton 3. La note *mi*, finale du mode, n'apparaît que lors de la conclusion !

Traduction : [antienne] « J'accomplirai mes vœux à Yahweh – oui, en présence de tout son peuple. » [psaume] « 1. J'avais confiance, à l'heure même ou je disais : –“je suis malheureux à l'excès !” 2. Et où je m'écriais dans mon trouble : –“l'homme n'est qu'un appui trompeur !” 3. Mais Yahweh, comment reconnaîtrai-je tout le bien qu'il m'a fait ? 4. Aussi t'offrirai-je un sacrifice d'action de grâce, en proclamant le nom de Yahweh. 5. J'accomplirai mes vœux à Yahweh – oui, en présence de tout son peuple. Elle n'est pas chose indifférente aux yeux de Yahweh – la mort de ses fidèles. 6. Ô Yahweh, – je suis ton serviteur. Ton serviteur, le fils de ta servante ! Tu as brisé mes liens ! Aussi t'offrirai-je un sacrifice d'action de grâce, – en proclamant le nom de Yahweh. 8. J'accomplirai mes vœux à Yahweh – oui, en présence de tout son peuple, dans le parvis de la demeure de Yahweh – dans ton enceinte, ô Jérusalem ! 9. Gloire au Père, au Fils et au Saint-Esprit, 10. Comme il

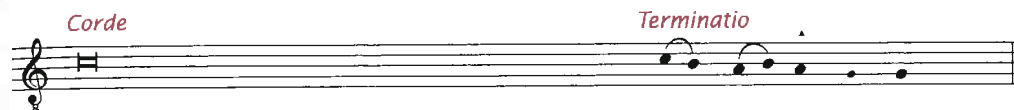
était au commencement, maintenant et toujours, et pour les siècles des siècles, *Amen.* »



Vo-ta me-a Do-mi-no red-dam co - ram o-mni po - pu-lo e-jus E u o u a e.



1	Cre - di di	propter	quod	lo - cu - tus	sum :
2	E - go	dixi in ex -	ces -	su	me - o :
3	Quid	re -	tri -	bu - am	Do - mi - no,
4	Ca - licem	salu -	ta - ris	ac - ci -	pi - am :
5	Vota mea Domino	reddam coram omni	po - pu - lo	e -	jus :
6	O Domine	quia ego	ser - vus	tu - us :	
7	Dirupisti vincula	mea : tibi sacrificabo	ho - sti - am	lau - dis :	
8	Gloria mea Domino reddam in	conspectu omnis	po - pu - li	e - jus :	
9	Gloria	Pa - tri et	Fi - li - o,		
10	Sicut erat in	principio et	nunc et	sem - per,	



1	... ego autem	humilia -	tus	sum	ni -	mis.
2	... Omnis		ho -	mo	men -	dax.
3	... pro omnibus quae	retri -	bu -	it	mi -	hi ?
4	... et nomen Domini		in -	vo -	ca -	bo.
5	... pretiosa in conspectu Domini mors	san -	ctio -	rum	e -	jus.
6	... ego servus tuus et filius	an -	cil -	lae	tu -	ae.
7	... et nomen Domini		in	vo -	ca -	bo.
8	... in atriis domus domini, in medio	tu -	i	Je -	ru -	sa - lem,
9	... et	Spiri -	tu -	i	San -	cto.
10	... et in saecula	saecu -	lo -	rum,	A -	men.

> LA GENÈSE DES MODES GRÉGORIENS

On a longtemps cru que les modes grégoriens découlaient des huit modes byzantins. Les musicologues sont aujourd'hui convaincus d'une genèse très différente.

L'élément essentiel du premier rituel chrétien était le chant des psaumes. Il s'agit d'un chant très simple, destiné à la compréhension du texte. La psalmodie s'y effectuait généralement sur une seule note, dénommée corde de récitation. Cette note pouvait être précédée d'une intonation ascendante et suivie d'un mélisme final, le jubilus (voir aussi les deux sections précédentes).

L'étude des documents les plus anciens fait apparaître une organisation modale originelle autour des cordes *do, ré, mi*.

Ce sont les mouvements mélodiques à partir de ces cordes qui ont engendré les huit modes grégoriens, en passant probablement par une étape de type pentatonique sans demi-tons (anhémitonique) comme pour de nombreuses autres cultures dans le monde. Pour cette raison, ces trois

Exemple 310
 Seconde antienne du
 lundi à vêpres
 (psaumes 115-116)

cordes, qui sont à l'origine à la fois cordes de récitation et finales, ont été dénommées cordes mères.

Deux élargissements mélodiques sont possibles :

- la mélodie descend à partir de la corde : cette corde deviendra la teneur d'un des huit modes ;
- la mélodie monte à partir de la corde : cette corde deviendra la finale d'un des huit modes.

L'exemple 311 montre cette élaboration des modes à partir des cordes mères. Il démontre que les pièces d'un même mode peuvent provenir de cordes différentes ; les modes 2 et 8 ont trois sources distinctes, les modes 1, 4, 6 et 7, deux, et seuls les modes 3 et 5 proviennent d'une seule source, de type descendant.

Exemple 311
Création des huit modes à partir des cordes mères

❶ Les échelles descendent à partir des cordes mères (C) qui deviennent des teneurs (T)

Three staves of musical notation showing descending scales for Modes 2, 8, 5, 4, 7, 6, 1, and 3. Each staff is labeled with its mode number in a circled number. Below each staff, a sequence of letters (T, F) indicates the starting string (T for Tenor, F for Final) and the direction of the scale (T for Tenor, F for Final).

Mode ②: T F F T T F F T T F F T
 Mode ⑧: T F F T T F F T T F F T
 Mode ⑤: T F F T T F F T T F F T
 Mode ④: C T F F T T F F T T F F T
 Mode ⑦: T F F T T F F T T F F T
 Mode ⑥: T F F T T F F T T C F F T
 Mode ①: T F F T T F F T T C F F T
 Mode ③: T F F T T F F T T C F F T

❷ Les échelles montent à partir des cordes mères qui deviennent des finales (F)

Three staves of musical notation showing ascending scales for Modes 6, 8, 7, 2, 8, 1, and 4. Each staff is labeled with its mode number in a circled number. Below each staff, a sequence of letters (F, T) indicates the starting string (F for Final, T for Tenor) and the direction of the scale (F for Final, T for Tenor).

Mode ⑥: F T F T F T F T F T F T
 Mode ⑧: F T F T F T F T F T F T
 Mode ⑦: F T F T F T F T F T F T
 Mode ②: F T F T F T F T F T F T
 Mode ⑧: F T F T F T F T F T F T
 Mode ①: F T F T F T F T F T F T
 Mode ④: F T F T F T F T F T F T

> L'UNIVERS MODAL SAPÉ

L'enrichissement de la polyphonie et la multiplication de cadences sur divers degrés vont progressivement diluer l'univers de l'octoéchos (XV^e-XVI^e siècles).

L'on assiste alors à deux tendances divergentes : la pratique qui favorise presque exclusivement deux nouveaux types modaux, le mode de *do* (ancêtre du majeur et dénommé *ionien*) et le mode de *la* (ancêtre du mineur et dénommé *éolien*), alors que les théoriciens essayent quant à eux d'élargir l'ancienne théorie à la nouvelle pratique.

Glarean fit en 1547 une avancée théorique très satisfaisante en établissant un système de douze modes dans un traité du nom de « Dodecachordon ». Mais cette théorie repose encore sur la distinction authenté/plagal alors que celle-ci est déjà tombée en désuétude.

> LA RÉVOLUTION DE ZARLINO

Au milieu de la Renaissance, les compositeurs pratiquent couramment un riche système cadentiel et les deux types fondamentaux du majeur et du mineur. Que manque-t-il donc encore pour pouvoir parler de tonalité ?

L'accord parfait conçu comme une superposition de tierces, la référence à une tonique, une logique de degrés et de fonctions et l'inscription des tonalités dans le cycle des quintes !

Le compositeur et théoricien Gioseffe Zarlino (1517-1590) est déterminant pour le premier point, l'émergence progressive du besoin de réunir une note avec sa tierce et sa quinte. Son grand traité, *Istitutioni harmoniche*, eut un extraordinaire retentissement.

Il est également indissociable d'une évolution du tempérament. La musique utilisait jusqu'alors la tierce dite pythagoricienne, assez grande, peu propice à la superposition et représentée par la proportion 81/64. Instable, elle se résolvait généralement sur une quinte juste. Il lui substitua la tierce dite zarlinienne, plus petite, d'une grande stabilité, aux rapports simples de 5/4 pour la tierce majeure et de 6/5 pour la tierce mineure. L'accord parfait pouvait désormais être perçu comme consonnant (pour plus de détails voir le chapitre sur le tempérament).

> LA BASSE CONTINUE

Une autre étape dans la sortie de la musique modale est l'apparition autour de 1600 d'une « sténographie » : la basse chiffrée. C'est la dernière grande étape avant la théorie de la tonalité formulée par Jean-Philippe Rameau en 1722.

Improviser en lisant les parties vocales séparées était devenu trop complexe. Le besoin s'est donc fait sentir de réduire la polyphonie à ses éléments harmoniques essentiels. Sur un instrument polyphonique tel l'orgue, le clavecin ou le luth, il devient alors possible d'improviser un accompagnement en utilisant une ligne de basse, éventuellement munie de chiffrages appropriés : cela s'appelle réaliser la basse continue.

La basse continue est en faite réalisée par deux musiciens, nommés le *continuo* ; ce peuvent être par exemple, une viole pour la ligne de basse et un clavecin pour les harmonies. Il faut par conséquent quatre interprètes pour une sonate en trio !

Avec la basse continue, si caractéristique de l'époque baroque que certains musicologues l'appellent « l'ère de la basse continue », c'est l'ère de la tonalité qui se met en place.

33

Histoire de la pensée harmonique

> TOUT PART DE LA MÉLODIE

Lorsqu'on se penche sur l'origine de l'harmonie, il faut aborder les premiers répertoires polyphoniques (à partir du IX^e siècle) avec une grande fraîcheur. Ce qui semble pour nous être une évidence, c'est-à-dire que plusieurs sons simultanés forment un accord pouvant être classé, est au contraire tout à fait étranger à ces musiques.

Les voix sont composées successivement. Le compositeur, à partir du IX^e siècle, ajoute fréquemment une seconde voix à une mélodie préexistante. Au XIII^e siècle, il semble parfaitement naturel d'ajouter une quatrième voix à un contrepoint à trois voix antérieur. Cette élaboration progressive explique l'apparition de nombreuses œuvres superposant des textes différents, voire des langues différentes !

Il n'existe alors qu'une seule contrainte : chaque nouvelle voix doit entretenir de bons rapports d'intervalles avec une voix préexistante (voir la section sur les consonances et les dissonances) ; à cette époque, l'harmonie concerne les intervalles et non les accords.

> NAISSANCE DE LA POLYPHONIE

Les premiers contrepoints du rituel chrétien sont improvisés. On les nomme *organa* (singulier *organum*). Ils apparaissent à une époque où le besoin d'enrichir le répertoire liturgique se fait sentir. Dans ces improvisations, une des voix provient du répertoire grégorien, c'est la voix principale (*vox principalis*). L'autre voix est improvisée, c'est la voix organale (*vox organalis*).

L'*organum* fut le genre polyphonique par excellence du IX^e au XIII^e siècle, puis fut remplacé par d'autres genres tel que le *motet* (l'exemple 312 en retrace la naissance).

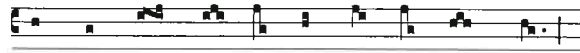
Il faut distinguer entre trois techniques de l'*organum* : lorsqu'il s'agit d'une simple doublure de la voix préexistante à la quarte ou à la quinte, l'*organum* est *strict* ou *parallèle*. Quand une voix est doublée à l'octave,

l'organum est dit *composite*. L'organum est *modifié* s'il part de l'unisson puis y revient, entourant ainsi la section parallèle.

Comme ces premiers contrepoints sont improvisés, nous disposons, comme seule trace écrite, des exemples donnés par les traités enseignant l'art de réaliser un organum. Les premiers de ces traités datent du IX^e siècle, mais rien n'interdit de penser que l'organum n'existait pas déjà depuis plus longtemps !

Exemple 312
Création d'un
motet par ajouts
successifs de voix

① Extrait du plain-chant *Alleluia, Pascha Nostrum*



V. Pascha no - strum

② Au XII^e siècle, le plain-chant, transposé à la quinte inférieure, devient la base d'un *organum* de Léonin, avec une section en style d'organum fleuri sur les deux premières notes (en valeurs très longues), puis en style de déchant sur la suite de la vocalise (plus rythmique)

③ Au XIII^e siècle, la section rythmique, isolée de son contexte, est munie d'un nouveau texte et une troisième voix est composée : nous voici en présence d'un motet !

Dans la période intermédiaire (x^e-xi^e siècles, école de Saint-Martial de Limoges), le contrepoint improvisé coexiste avec le contrepoint écrit. Les voix prennent de l'autonomie, échangent des cellules mélodiques, s'individualisent.

Dans son dernier stade de développement (xii^e-xiii^e siècles) l'organum est soit orné (c'est l'organum fleuri : *floridus*), soit rythmique (c'est l'organum en style de déchant : *discantus*) comme montré dans la seconde partie de l'exemple 312. Les sommets du genre, les *organa Viderunt omnes* et *Sederunt principes* de Pérotin, créés en 1198 et 1199, inaugurent la musique à quatre voix.

> CONSONANCE(S) ET DISSONANCE(S)

Dès que la musique a fait entendre des hauteurs simultanées, des dissonances ont été recherchées pour leurs facultés d'enchaînements avec les consonances, seules autorisées sur les temps forts.

Quels sont les intervalles qui sont consonants et quels sont ceux qui sont dissonants ? Selon l'époque et le pays, les réponses à ces questions ont été étonnamment diverses.

Ces questions sont pourtant si fondamentales pour le contrepoint que les intervalles ont été l'objet de nombreuses classifications. Chez certains théoriciens, les consonances parfaites sont opposées aux consonances moyennes ou aux consonances imparfaites. De même, les dissonances parfaites peuvent s'opposer aux dissonances moyennes et aux dissonances imparfaites. Chez d'autres, ce sont les dissonances intolérables qui sont opposées aux dissonances tolérables !

Ces regroupements sont avant tout d'ordre pratique. Ils donnent des règles pour les successions d'intervalles. Les enchaînements les plus appréciés sont ceux qui font se succéder deux intervalles de types différents ; le plus fréquemment, une dissonance imparfaite vers une consonance parfaite comme, par exemple, une sixte majeure allant par mouvement contraire vers une octave juste.

Pour notre oreille harmonique, deux points sont très surprenants : la quarte perçue soit comme consonance parfaite, soit comme consonance

Exemple 313
Début de l'organum
Sederunt principes
de Pérotin

moyenne et les sixtes longtemps regroupées avec les dissonances. Il faut toutefois noter que, dans l'équivalent anglais de l'organum, le *gymel*, les tierces étaient traitées comme des consonances, ainsi que le consigne *Anonyme IV*.

Le tableau de l'exemple 314 présente quelques-unes de ces très nombreuses classifications. La dernière, la classification atonale, est plutôt une « boutade », loin de la réalité des œuvres. Elle illustre la pérennité du besoin de classer !

Théoriciens	Consonances	Dissonances
Pythagore	<i>symphonies</i> : 8 ^{ve} , 5 ^{te} et 4 ^{te} justes	
Johannes de Garlandia (ca 1241)	<i>parfaites</i> : 1 ^{usson} et 8 ^{ve} <i>intermédiaires</i> : 4 ^{te} et 5 ^{te} <i>imparfaites</i> : 3 ^{ces} M et m	<i>imparfaites</i> : 6 ^{te} M et 7 ^e m <i>intermédiaires</i> : 2 ^{de} M et 6 ^{te} m <i>parfaites</i> : 2 ^{de} m et 7 ^e M
Anonyme IV (ca 1270)	3 ^{ces} dans l'Ouest de l'Angleterre	
Francon de Cologne (ca 1280)	= Garlandia, mais utilise les termes « concordances/ discordances »	parfaites : 2 ^{de} m, 4 ^{te+} , 7 ^e M, 6 ^{te} m imparfaites : 2 ^{de} M, 6 ^{te} M, 7 ^e m
Johannes de Muris (ca 1290- ca 1350)	admet les 6 ^{tes} dans les consonances	
Louis Joseph Marchand (1739)	3 ^{ces} , 5 ^{te} , 8 ^{ve} les 6 ^{tes} sont mixtes, tantôt consonantes, tantôt dissonantes	2 ^{des} , 4 ^{tes} , et 7 ^{es}
Conception moderne	parfaites : 8 ^{ve} et 5 ^{te} justes imparfaites : 3 ^{ces} et 6 ^{tes} mixte : 4 ^{te} juste	2 ^{des} , 7 ^{es} et 4 ^{te+}
Conception atonale ! (d'après Julien Falk, traité de 1959)	base : 2 ^{de} M, 7 ^e , 9 ^e , 4 ^{te+} 2 ^{de} m, non frappée	à proscrire : 8 ^{ve} , 5 ^{te} , 3 ^{ces} , 6 ^{tes} la quarte juste doit être neutralisée par un des intervalles de base

Exemple 314
*Évolution des
consonances et
des dissonances*

En conclusion, nous vous présentons une citation de René Descartes, extraite d'une lettre à Mersenne du 24 janvier 1630, afin de pondérer cette approche systématique des intervalles. Il distinguait entre simplicité des proportions et *agrément* : « [...] ce qui fait que la douzième est plus simple que la quinte. Je dis plus simple, non pas plus agréable ; car il faut remarquer que tout ce calcul sert seulement pour montrer quelles consonances sont les plus simples, ou si vous voulez les plus douces et les plus parfaites, mais non pas pour cela les plus agréables ; et si vous lisez bien ma lettre, vous ne trouverez point que j'aie dit que cela fit une consonance plus agréable que l'autre, car à ce compte l'unisson serait le plus agréable de tous. Mais, pour déterminer ce qui est plus agré-

able, il faut supposer la capacité de l'auditeur, laquelle change comme le goût, selon les personnes : ainsi les uns aimeront mieux entendre une seule voix, les autres un concert, etc., de même que l'un aime mieux ce qui est doux, et l'autre ce qui est un peu aigre ou amer, etc. »

> DES RESPIRATIONS ET DES CADENCES

Le contrepoint médiéval, puis renaissant, s'est progressivement enrichi, complexifié. Il a donné naissance à un riche univers rythmique. Dès le XIV^e siècle, les quintes parallèles sont évitées (en théorie plus qu'en pratique !).

La caractérisation des fins de phrases et des petites respirations conduisit cette époque (XIII^e-XVI^e siècles) à pratiquer les premières cadences d'intervalles. Une cadence, dans la pensée polyphonique médiévale, est l'arrivée sur une consonance parfaite (unisson, octave ou quinte) par mouvement contraire, une voix procédant par ton, l'autre par demi-ton. L'exemple 315 montre les deux types principaux de cadences d'intervalles : celles avec le demi-ton à la voix supérieure et celles où il est à la voix inférieure.

C'est en combinant deux cadences à deux voix, que les compositeurs expérimentèrent les premières cadences à trois voix. L'exemple montre cette évolution qui mène aux deux cadences anciennes les plus fréquentes : la cadence à double sensible, dite *cadence de Machaut*, ainsi que la *cadence phrygienne*. Il s'agit de deux formes différentes pour un même type d'enchaînement cadentiel que l'on pourrait nommer « cadence à double résolution ». L'exemple vous présente aussi la cadence à double sensible avec un type d'échappée nommé *cambiata*. Sous cette forme, cette cadence est dénommée *cadence de Landini*.

L'exemple 315 montre également comment la cadence à double sensible, se transforme en cadence parfaite, d'abord avec une basse montant d'une octave, puis d'une quarte, en aboutissant sur un accord sans tierce. C'est au XVI^e siècle que la tierce s'imposera dans l'accord de résolution. Symétriquement, la demi-cadence conclut l'évolution de la cadence phrygienne.

Exemple 315
Évolution des
cadences médiévales

The diagram illustrates the evolution of medieval cadences through two main paths:

- CADENCES AVEC DEMI-TON ASCENDANT (VOIX AIGÜÈ)**: This path starts with "Cadences d'intervalles" (à 2 voix and à 3 voix) and evolves through "Évolution jusqu'à la cadence parfaite" (à 3 voix and à 4 voix) into "Cadences d'intervalles" (à 2 voix and à 3 voix) and finally a "Demi-cadence" (à 3 voix and à 4 voix). Specific examples include the "Cadence Machaut" and "Cadence Landini".
- CADENCES AVEC DEMI-TON DESCENDANT (VOIX GRAVE)**: This path starts with "Cadences d'intervalles" (à 2 voix and à 3 voix) and evolves into a "Demi-cadence" (à 3 voix and à 4 voix). A specific example is the "Cadence phrygienne".

The musical notation shows voice parts with notes and rests, with red arrows indicating the resolution of intervals. Labels A, B, and A+B are used to denote different stages or components of the cadences.

> UNE PRATIQUE SANS THÉORIE

La Renaissance constitue une époque charnière entre la modalité et la tonalité. Les œuvres musicales y sont alors pour la plupart à quatre voix et présentent des rencontres harmoniques très maîtrisées. Des nombres

de voix réelles plus importants sont toutefois expérimentés, comme dans le canon à 36 voix *Deo gratias* d'Ockeghem ou dans le motet à 40 voix, *Spem in alium*, de Thomas Tallis.

Les traités de composition de cette époque utilisent une méthode fondée sur le *bicinium*, c'est-à-dire la composition simultanée de deux voix. Dans ces ouvrages, tous les cas possibles pour enchaîner deux intervalles, depuis l'unisson jusqu'à l'octave, sont abordés successivement et méthodiquement. Décalage exceptionnel entre la théorie et la pratique, le compositeur doit parvenir à maîtriser toutes ses voix en contrôlant les différents *bicina* !

Le tableau de Pietro Aron de 1523 (ex. 316) est exemplaire : il présente l'intervalle de base entre le ténor et le superius (colonne de gauche), puis indique comment construire la basse sous le ténor, et enfin l'altus, au-dessus de la basse. L'exemple transcrit sa première ligne, c'est-à-dire tous les accords générés à partir de l'unisson.

Progressivement, des règles pour enchaîner les accords apparaîtront dans les écrits des théoriciens, sans cependant présenter de conception du rôle de l'accord au sein de la phrase musicale.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII
I	V	VIII	X	XII	XV	VIII	X	XII	XV	VIII	X	XII	XV
II	III	VII	X			VIII	X	XII		III	V		
III	III	V				III	III			III	III		
IV	III	VII				VI	III			VIII	X		
V	III	III	V			III	V	III		III	V		
VI	III	III	V	VII		III	V	III	III	V	VII		
VII	III	III	V	VII	VIII	III	V	III	III	V	VII	X	XII
VIII	III	III	V	VII	VIII	III	V	III	III	V	VII	X	XII
IX	III	III	V	VII	VIII	III	V	III	III	V	VII	X	XII
X	III	III	V	VII	VIII	III	V	III	III	V	VII	X	XII
XI	III	V				VI	VII	X		III	V		
XII	III	V	VII			III	V	III	III	V	VII		
XIII	III	III	V	VI		VIII	X	XII		III	V		

Exemple 316
Construction
d'accords à partir
du tableau de
Pietro Aron

Tenor et superius Altus Altus Altus Altus Altus Altus

Bassus Bassus Bassus Bassus Bassus Bassus

I V III VIII X VIII III V X XII X III V VIII XII XII III V VIII X XV III V VIII X XII

I Ia Ia1 Ia2 Ia3 Ib Ib1 Ib2 Ib3 Ib4 Ic Ic1 Ic2 Ic3 Ic4 Id Id1 Id2 Id3 Id4 Ie Ie1 Ie2 Ie3 Ie4 Ie5

> **NAISSANCE DE LA PENSÉE HARMONIQUE**

Il est très délicat de situer précisément le passage entre la musique polyphonique conçue en termes d'intervalles harmoniques, *l'harmonie modale*, et celle conçue en termes d'accords, *l'harmonie tonale*.

Cette évolution s'effectue lentement du XIV^e au XVI^e siècle.

Trois noms principaux sont associés à la prise de conscience de cette profonde transformation de l'écoute musicale :

- Zarlino, le premier, en 1558, constate la plénitude obtenue en associant une note avec sa tierce et sa quinte ;
- Lippius, en 1612, définit *l'accord parfait* et ses renversements ;
- Rameau, enfin, en 1722, intègre les accords de septième et leurs renversements parmi les accords essentiels et dégage la notion de *basse fondamentale*. On lui doit la découverte de l'aspect spécifique de chaque degré.

Bien que la tonalité soit théorisée dès le XVIII^e siècle, le mot, au sens moderne, n'apparaît pour la première fois qu'en 1821, chez Castil-Blaze, dans son *Dictionnaire de musique moderne*.

Un genre musical a servi de catalyseur pour l'affirmation de la basse fondamentale : celui de la *frottola* à la Renaissance italienne. Dans cette musique, de type ballade accompagnée au luth, un langage vertical s'est très vite imposé. Bien que pouvant toujours être analysé par intervalles (composition simultanée du chant et de la voix supérieure, puis ajout d'une basse complétant les harmonies), le caractère de la future tonalité s'y distingue déjà nettement. Remarquez aussi la rythmique raffinée de la *frottola* de l'exemple 317 : les temps peuvent être comptés par 4 ou par 6 et produisent le balancement typique de l'hémiole (levée-3-3-2-2).

Exemple 317
Marco Cara,
Frottola

Io non com - pro piu spe - ran - za Che gliè fal - sa mer-can - ci - a.

> NOUVEAUX TRAITEMENTS DE LA DISSONANCE

La question du traitement de la dissonance se trouve au cœur du renouvellement musical mis en œuvre par les premiers compositeurs de l'époque baroque.

Pendant la Renaissance, les dissonances proviennent du contrepoint et sont pensées en termes d'intervalles. Elles doivent être préparées ou se trouver sur des temps faibles. Les dissonances sont soigneusement évitées lorsque le rythme harmonique est rapide ou lorsque le nombre de voix est élevé.

Dès la phase charnière entre la Renaissance et l'époque baroque, les dissonances sont utilisées par les compositeurs en regard avec les accords, souvent chiffrés. Les dissonances peuvent désormais être attaquées, prendre une dimension expressive et trouver place parmi tous les rythmes harmoniques. Cette période d'invention mélodique et harmonique est celle de l'apparition de l'opéra et du style vocal monodique, profondément liés à l'expression du sens dramatique des livrets ou des poèmes.

Cette nouvelle attitude musicale déclencha de nombreuses polémiques dont la plus célèbre opposa le compositeur et théoricien Artusi, tenant de l'ancien système, au compositeur Monteverdi, défenseur de la nouvelle conception de l'harmonie. Dans la préface de son cinquième livre de madrigaux, l'expression « *seconda pratica* », la seconde pratique, celle des modernistes, apparaît pour la première fois, opposée à la « *prima pratica* », la première pratique, le style antico qu'incarnent désormais les compositeurs Lassus et Palestrina.

Attention : selon le propos de leurs œuvres, les compositeurs baroques passent fréquemment d'une pratique à l'autre.

Dans l'exemple 318, les deux musiques expriment la douleur. Victoria, en *première pratique*, prépare ses nombreuses dissonances. Au contraire, les dissonances de Peri sont souvent inexplicables par le biais de l'analyse mélodique habituelle. Elles ne sont là que pour renforcer l'effet terrible des mots *misera*, *miseria* et *tormento*, caractéristiques de la *seconde pratique*.

> HARMONIE OU MÉLODIE ?

C'est pendant l'époque baroque que la pratique de l'harmonie et de la tonalité, liée au monde de l'opéra puis à celui du concerto et de la sonate, devient consciente. Le contrepoint n'est pas pour autant abandonné. Il va, au contraire, parvenir à des miracles d'équilibre et de science. L'apogée de cette complémentarité se trouve probablement dans *L'Art de la fugue* de J. S. Bach. C'est, pourtant, le moment choisi par l'histoire de la musique pour changer radicalement de direction.

La querelle des bouffons, en 1752, est la marque apparente de ce changement de cap. Avec comme prétexte un opéra de Pergolèse, *La Serva padrone*, l'opéra bouffe italien allait être confronté à la tragédie à la française.

Le classicisme naissant a plutôt donné raison à Rousseau et aux Italiens et privilégié la mélodie, notamment la mélodie accompagnée. De temps en temps, toutefois, les compositeurs classiques, à l'instar des compositeurs romantiques ultérieurs, ont redécouvert la richesse harmonique et contrapuntique des siècles passés. Émerveillés, ils la mettent alors au service de la nouvelle ligne mélodique.

> LE CHOC DE TRISTAN

Depuis 1857, le premier accord de l'opéra *Tristan et Isolde* de Richard Wagner pose un épineux problème d'analyse harmonique. Les articles à son sujet sont innombrables. Cet accord a pris d'autant plus d'importance que plusieurs commentateurs en ont fait la charte de naissance de la musique atonale. À notre tour, nous posons quelques pierres sur l'édifice théorique échafaudé à partir de cet étonnant objet, à la fois harmonique et contrapuntique.

La première partie de l'exemple 319 présente les principales hypothèses déjà formulées :

1. cet accord est l'enharmonie d'un accord sept-cinq barré sur *mi* # (Martin Vogel) ou sur *fa* (Dominique Jameux) ;
2. il ne s'agit que d'une longue dominante avec appoggiatures et notes de passage (Jacques Chailley) ;
3. il s'agit d'un accord de sixte augmentée en *la* mineur, où le *sol* # est l'appoggiature du *la* (Riemann, Dommel-Dieny, Serge Gut et la majorité des commentateurs actuels) ;
4. il n'y a pas d'accord Tristan, cette harmonie ne résulte que du contrepoint par mouvement contraire (Dominique Jameux).

La première hypothèse ignore le contexte de l'accord, la seconde occulte le rythme harmonique et la quatrième, éclairante, nie quand même l'évidence d'une conception harmonique des cinq croches tenues. La troisième est la plus simple et musicale : l'accord de Tristan est une sous-dominante ; il n'y aurait donc rien de particulier dans cette harmonie, rien d'atonal et toute cette abondante littérature est sans objet.

Pratiquant la solution harmonique généralement admise, nous sommes pourtant en désaccord avec cette conclusion et nous soutenons qu'il y a bien quelque chose d'unique et d'exceptionnel dans l'accord de Tristan, mais que cette nouveauté ne tient pas à la seule analyse harmonique : il faut plutôt s'intéresser à la perception musicale de l'accord et à la fonction formelle de ses quatre notes :

1. le *sol* # appoggiature n'est pas perçu comme dissonant, l'accord est très stable, plus stable même que l'accord comportant l'appoggiature résolue !
2. second étonnement, l'accord est susceptible de changer de signification selon son contexte. L'exemple 319 en présente cinq : le prélude de *Tristan* débute en *la* mineur par cet accord (contexte 1), trouve son point

culminant à l'antipode, en *mi* mineur mes. 83, toujours sur cet accord mais orthographié différemment (contexte 2) et s'achève dans le grave, en *do* mineur mes. 106, centre du triton *la-mi*, à nouveau sur l'accord, cette fois mélodisé et avec une troisième orthographe (contexte 4). Le contexte 3 est issu du second acte, moment clé de la scène d'amour, et nous présente une mélodie construite sur les notes de l'accord, en *la* majeur. Le contexte 5 présente la toute fin de l'opéra où l'accord trouve sa résolution ultime, en *si* majeur (Serge Gut a magnifiquement montré les implications de cette tonalité). En résumé, voici un accord susceptible d'appartenir à cinq tonalités extrêmement éloignées : c'est le début de la systématisation des accords *vagues*, accords qui ne sont intelligibles que par leurs enchaînements et qui peuvent en envisager plusieurs distincts. Ce fut réellement un des facteurs principaux de l'affaiblissement de la tonalité !

Exemple 319
L'accord de Tristan

Langsam und schmachtend

Analyse ① Analyse ② Analyse ③

▲ Début de l'opéra *Tristan und Isolde*

Contexte ① Contexte ②

Contexte ③

O sink her nie - der, Nacht der Lie - be,

(même rythme...)

Contexte ④ Contexte ⑤

Detailed description of the musical score: The score is divided into five sections. The first section, 'Langsam und schmachtend', shows the beginning of the opera with piano markings *pp* and *p*. It includes three analyses: 'Analyse ①' shows the chord in G major (F#4, C#5, G#5), 'Analyse ②' shows it in D minor (D4, F4, A4), and 'Analyse ③' shows it in A major (A4, C#5, E5). Below these are Roman numerals: 7, 8, V, II, V. The second section, 'Contexte ①' and 'Contexte ②', shows the initial piano introduction. The third section, 'Contexte ③', features the vocal line 'O sink her nie - der, Nacht der Lie - be,' with piano markings *p* and *ff*. The fourth section, 'Contexte ④' and 'Contexte ⑤', shows the final resolution of the chord in D major (D4, F#4, A4) with piano markings *pp*.

> QUELQUES ACCORDS APRÈS TRISTAN

Des figures harmoniques de plus en plus originales et personnalisées apparaissent dès la fin du XIX^e siècle, stimulées par les avancées chromatiques de Wagner comme celles de Berlioz et Liszt.

- Moussorgski utilise des couleurs très franches, des harmonies à base de secondes majeures, des enchaînements avec tritons communs comme dans *Boris Godounov* (1) ou *Sans soleil*.

- Debussy, lui, remet profondément en cause les figures cadentielles. La quarte et sixte devient un accord à part entière, susceptible de parallélisme. Les accords sans tierces, inusités depuis la seconde moitié du XV^e siècle, réapparaissent avec, dans ce contexte, des sonorités mystérieuses. Quant au premier accord du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, il offre une étonnante parenté avec l'accord de *Tristan*. C'est également un accord de type sept-cinq barré (2). L'œuvre, en *mi* majeur, débute par cet accord s'enchaînant de façon non fonctionnelle, coloriste, vers un accord de fondamentale *sib* à l'antipode. À la fin de l'œuvre, au contraire, Debussy reprend l'accord pour le résoudre, cette fois de façon cadentielle, sur la tonique *mi*. De même que l'on peut parler de l'accord de *Tristan* pour la naissance des accords vagues, il nous semble possible de parler de « l'accord du *Faune* », pour indiquer la naissance des *harmonies non fonctionnelles*.

- Scriabine est un autre grand innovateur harmonique. Dans ses dernières œuvres, il utilise essentiellement un accord à base de quartes nommé *accord synthétique* ou *accord de Prométhée* (3). Dans sa dernière œuvre, inachevée, *L'Acte préalable*, apparaît même un accord utilisant les douze sons du total chromatique.

Exemple 320 Quelques accords particuliers

1 Accords avec **triton commun**
(Moussorgski, *Boris Godounov*,
scène du couronnement)

2 Accord 7/5 barré **non fonctionnel**
(Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*)

3 Accord construit en **quartes**
(Scriabine, *Prométhée*)

4 **Superposition** de deux accords simples
(Stravinsky, *Le Sacre du printemps*)

• Stravinsky est un découvreur des sonorités inouïes. Les harmonies rudes, rythmiques, du *Sacre du printemps* proviennent tout simplement de la superposition d'harmonies simples (4). Encore fallait-il imaginer leur fusion !

> LA SORTIE DES HARMONIES CLASSÉES

Au début du XX^e siècle, la perception harmonique de très nombreux compositeurs franchit un cap définitif : plus aucun intervalle n'est considéré comme dissonant. C'est en quelque sorte la fin de la dissonance conçue comme tension menant à une consonance. Ici, rien de tel : les dissonances n'ont plus à se résoudre. Du coup, toute superposition de hauteurs devient praticable.

Dans ce nouvel univers, l'utilisation du mot « accord » est réservé aux harmonies classées. Pour les autres harmonies, le terme « agrégat » est généralement mieux adapté.

La dissonance existe pourtant encore, mais il s'agit désormais d'une dissonance de style. Au sein de nombreux agrégats, l'utilisation d'harmonies classées apparaît comme une faiblesse, un « trou » dans le tissu musical.

Un cas extrême se trouve dans l'opéra *Wozzeck* du compositeur Alban Berg. Lorsque le personnage principal, Wozzeck, remet de l'argent à Marie, son amie, c'est toute la dureté et la trivialité du monde qui s'exprime. Berg la traduit par la tenue d'un accord de *do* majeur, véritable gifle sonore dans le contexte musical atonal.

> LA SET-THEORY

Il faut attendre la seconde moitié du XX^e siècle pour voir apparaître, aux États-Unis, la première théorie tentant de rendre compte des nouvelles harmonies utilisées par les compositeurs : la *set-theory*. Ce système est malheureusement peu enseigné en France car sa formulation mathématique déroute les musiciens. Cela vaut pourtant la peine de découvrir cet outil passionnant. Nous vous encourageons à consulter les écrits d'Allen Forte, de Georges Perle et particulièrement de Joseph N. Straus...

En résumé, tout type de rencontre de hauteurs est répertorié par la *set-theory*. La méthode de classement proposée permet aisément de distinguer les symétries et les relations entre les groupes de hauteurs. Un tel système est donc particulièrement adapté à l'analyse de la musique atonale. Par un retournement de situation, bien que né dans un objectif analytique, il est aujourd'hui utilisé par de nombreux compositeurs dans le travail préparatoire de leurs compositions.

Le principe premier est très simple : toute rencontre de hauteurs doit être ramenée à sa forme numérique la plus compacte ; on lit alors son identifiant dans la table publiée par le musicologue Allen Forte et que nous présentons dans un tableau à la fin de ce livre (p. 566).

Qu'est-ce que la forme la plus compacte ? C'est celle où les intervalles les plus petits sont à gauche et qui est transposée sur *do* (arbitrairement le 0 de hauteurs numérotées de 0 à 9, puis T pour 10/*ten* et E pour 11/*eleven*). Comme une harmonie est considérée comme équivalente avec son inverse, c'est uniquement la plus compacte des deux, nommée *prime form* qui figure dans la table. L'exemple 321 décompose cette opération.

Attention : ceci n'est qu'un bref résumé de la set-theory. celle-ci s'intéresse également à de nombreux autres aspects de la musique atonale, notamment les profils mélodiques (le CSEG, *contour segment*) ou les relations Z (reliant deux agrégats distincts, non réductibles par transposition ou inversion, mais possédant les mêmes caractéristiques intervalliques).

Agrégat
à analyser

o = forme originale

i = forme inverse



- 1 On compare les renversements

Seconde comparaison :

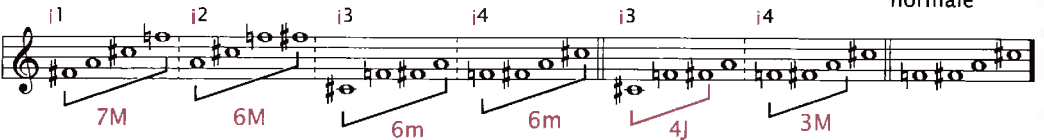
o3 constitue la forme original normale



- 2 On compare les renversements de l'inverse

Seconde comparaison :

i4 constitue la forme inverse normale



- 3 On compare les formes normales de l'original et de l'inverse

i4 est le plus compact

On transpose sur *do* (0), c'est la forme première (*prime form*)



- 4 On lit 0148 dans la table d'Allen Forte, c'est l'agrégat 4-19

Exemple 321
Comment trouver
l'identifiant d'un agrégat