

Marc Rigaudière

***Les théories de l'harmonie
et de la tonalité
en France au XIX^e siècle***

*Cet ouvrage est publié avec le soutien
de la Région Auvergne-Rhône-Alpes et de la Société française d'analyse musicale (SFAM)
et avec le concours du Centre d'études et de recherche en histoire culturelle – CERHIC,
Université de Reims Champagne-Ardenne*

collection Symétrie Recherche, 2024

Introduction

Pour un théoricien de la musique, un analyste, ou encore un pédagogue de l'harmonie de notre époque, se plonger dans le monde des théories françaises de l'harmonie au XIX^e siècle demande une prise de conscience préalable. Si le but est d'y chercher des concepts utilisables avec profit immédiat dans une pratique analytique ou pédagogique contemporaine, il y a fort à parier que le temps consacré à une immersion dans ce domaine à la fois proche de nous par la chronologie, mais pourtant quelquefois si lointain par le langage et le mode de pensée, ne pourra répondre à toutes les attentes motivant cette démarche de recherche.

En effet, la compréhension de l'harmonie tonale et de la tonalité a radicalement changé au cours des XX^e et XXI^e siècles. Se sont succédé des strates de théorisation qui ont permis de croiser différents modes de compréhension de ce phénomène complexe : compréhension fonctionnelle à partir de Hugo Riemann (1849-1919), analyse des principes du déploiement processuel de la tonalité à partir de Heinrich Schenker (1868-1935), modélisation, avec les théories transformationnelles, de certains parcours harmoniques qui ne relèvent pas de la seule logique fonctionnelle, apport de la psychologie cognitive, etc. On ne peut renoncer à ces apports théoriques qu'à contrecœur. D'ailleurs, le peut-on ? Comment voir la théorie de nos ancêtres en excluant toute idée d'une téléologie qui mène d'eux à nous ? Pouvons-nous réellement regarder ces théories autrement qu'en nous demandant si elles tendent vers, ou en quoi elles diffèrent de ce que nous pensons être vrai, dans l'état actuel de nos connaissances ? Ce qui est un biais intellectuel discutable est peut-être aussi la seule façon de garder un cap constant dans l'examen critique auquel nous nous livrons, la seule façon de revitaliser d'anciennes théories par notre action de lecteurs du temps présent.

La première source de déception pourrait être la suivante : les traités d'harmonie du XIX^e siècle sont ancrés pour la plupart dans une démarche scolaire qui reste le plus souvent dissociée de la pratique compositionnelle et analytique. Un indice est révélateur de cette position : les exemples musicaux issus de la littérature musicale, ancienne ou contemporaine des traités, sont minoritaires au profit d'exemples scolaires fictifs, le plus souvent déconnectés de toute affiliation stylistique. Ensuite, on constate rapidement dans les ouvrages théoriques la forte présence de notions élémentaires qui relèvent de la formation musicale générale, y compris dans des traités destinés aux connaisseurs. Une grande proportion des traités est donc consacrée à des remarques qui correspondent à un degré élémentaire d'approche du phénomène musical, laissant très souvent le lecteur

La théorie musicale dans son cadre institutionnel et social

Les voies de la théorie musicale

Les écoles théoriques

Comme le montrera l'exposé des notions de théorie harmonique, il est possible de répartir les principaux théoriciens¹ de la période envisagée dans ce travail en plusieurs écoles théoriques distinctes. La figure 1 situe les principaux théoriciens que l'on peut rattacher à ces écoles chronologiquement, en fonction de leurs dates de naissance, et met en évidence les principales relations de filiation. Si la constitution de traditions théoriques est possible par divers mécanismes de transmission, la relation de professeur à élève a toutefois été retenue comme critère prépondérant pour l'établissement du schéma de la figure 1. En effet, cette relation, qu'elle ait lieu dans un cadre institutionnel ou, plus rarement, en privé, est un facteur essentiel de transmission. Cependant, les ouvrages publiés jouent également un rôle très important, notamment en raison du fait que la durée de leur effet comme vecteurs de diffusion des idées peut s'étendre bien au-delà de la période d'influence directe de leurs auteurs, liée à leur présence institutionnelle effective. Dans le cas du Conservatoire de Paris, un facteur supplémentaire qui explique la reproduction de certains modèles théoriques et pédagogiques réside dans la tendance de cet établissement à recruter ses enseignants parmi ses anciens élèves lauréats des concours et du prix de Rome. L'examen des listes de professeurs à diverses époques de l'institution montre que cette pratique était courante².

Parmi les théoriciens dont les noms reviendront fréquemment dans cet ouvrage, plusieurs sont dans ce cas, comme François Bazin (1816-1878), Paul Émile Bienaimé (1802-1869), Hippolyte Colet (1805-1851), Victor Dourlen (1780-1864), Durand, Dubois, Fétis, Auguste Panzeron (1795-1859) et Augustin Savard (1814-1881). Reber présente le cas atypique d'un élève n'ayant obtenu aucune récompense, mais qui reviendra dans l'établissement, auréolé

1. De brèves notices biographiques des principaux théoriciens sont proposées dans l'annexe 1, p. 191.

2. CONSTANT PIERRE, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris : Imprimerie nationale, 1900.

Systeme d'harmonie et systeme de sons

Le terme « système » : ses différentes acceptions

Pour une partie des théoriciens pris en compte dans cette étude, l'enjeu de rédiger un traité d'harmonie dépasse le projet de fournir un outil didactique à des lecteurs, qu'ils soient élèves de conservatoires ou non, pour construire un « système d'harmonie ». L'enjeu devient alors un projet de nature scientifique. Le terme « système » est un terme clé des discours théoriques et il convient de lui accorder plus d'attention qu'il n'en a reçu jusqu'ici en musicologie.

Afin de prévenir toute ambiguïté lexicale, il est indispensable de bien préciser au préalable qu'il renvoie au moins à deux acceptions distinctes¹. La première concerne l'organisation du savoir ; c'est dans ce cadre qu'elle s'associe le plus souvent avec le complément « d'harmonie » dans la locution « système d'harmonie ». La seconde concerne l'organisation des hauteurs de sons. Elle sera détaillée dans la section « Les systèmes de hauteurs », p. 53 du présent chapitre. Les deux sens du terme sont utilisés couramment dans le corpus, et il est fréquent qu'ils soient mêlés dans le même texte, quelquefois même dans un espace réduit. Ainsi Momigny, dans l'article « système » de l'*Encyclopédie Framery*², décrit-il son propre système théorique après ceux de Fux, Rameau, Jamard, Feytou, etc., mais expose également son « grand système » à 27 sons³. La même polysémie se retrouve dans son ouvrage de 1808, intitulé « Exposé succinct du seul système musical qui soit vraiment fondé et complet », dans lequel il défend notamment son « grand système musical complet⁴ ». De tels cas sont fréquents dans le corpus considéré.

Revendiquer l'exposé d'un « système » suppose que les idées exposées s'ordonnent logiquement : partant de principes fondateurs, on en déduit une suite de conséquences qui établissent successivement les concepts nécessaires à la constitution d'une théorie harmonique. La section suivante précisera les liaisons logiques que l'on peut identifier dans les divers systèmes rencontrés dans la littérature théorique. Le concept de système connaît un succès certain au XVIII^e siècle car il est associé à l'idée de la rationalité.

1. Rousseau en définit trois dans son *Dictionnaire* (Paris : Veuve Duchesne, 1768).

2. Jérôme-Joseph DE MOMIGNY, « Système », *Encyclopédie méthodique*, sous la direction de Nicolas-Étienne FRAMERY, volume 2, Paris : Agasse, 1818, p. 418-510.

3. Voir plus bas, section « Définir l'ensemble médian », p. 62.

4. Jérôme-Joseph DE MOMIGNY, *Exposé succinct du seul système musical qui soit vraiment fondé et complet*, Paris : l'auteur, [1808], p. 1, planches.

Intervalles, accords et notes étrangères

Les intervalles

L'étude des intervalles, comme celle de la gamme, voire plus encore, est presque toujours présente dans les traités d'harmonie. Qui plus est, elle figure généralement en tête de traité, quelle que soit l'époque de rédaction. Des théoriciens comme Catel, Reicha, Colet, Vivier, Reber ou Dubois peuvent être indiqués comme exemples parmi d'autres. Comme la notion de gamme, celle d'intervalle fait partie de la formation élémentaire, mais le besoin de la réactiver malgré cela dans la mémoire des élèves d'harmonie montre à quel point elle est centrale dans l'enseignement de l'harmonie. Il ne s'agit pas seulement de mesurer et nommer les intervalles, mais aussi de les inscrire dans une typologie déterminée par le degré de consonance ou de dissonance, qui conserve encore une grande importance au XIX^e siècle.

Les théoriciens s'entendent sur le fait que l'intervalle est une distance ou un rapport entre deux sons. Durutte, se référant à Choron, précise que « tout intervalle est distance, mais toute distance n'est pas intervalle¹ » : on ne définit en effet comme intervalle que les distances qui sont pertinentes dans la définition du système, ce qui exclut les micro-intervalles différentiels – c'est-à-dire résultant de différences entre intervalles « musicaux », – que sont les commas.

Si la majorité des théoriciens définissent les intervalles comme une somme de tons et de demi-tons diatoniques ou chromatiques, Durutte se démarque en ramenant les intervalles à un nombre de quintes justes, démarche qui est suivie par Gevaert². Cette façon d'envisager les intervalles leur permet une pleine adéquation avec leur dérivation des systèmes de sons par les quintes.

Comme cela est déjà apparu clairement dans le chapitre précédent, consacré aux systèmes de sons, il n'y a globalement qu'un intérêt réduit des théoriciens français pour une définition acoustiquement exacte des intervalles musicaux. Fétis annonce clairement ne pas se soucier de la différence entre les demi-tons majeur et mineur « car cela n'a pas d'intérêt

1. DURUTTE, *Esthétique musicale*, p. 54.

2. Voir même référence, p. 63-66 ; GEVAERT, *Traité d'harmonie*, volume 1, p. 6-8.

Les cadences et les progressions harmoniques

Les notions théoriques situées dans le « système d'harmonie » après celles qui ont été examinées dans les deux chapitres précédents marquent le passage d'unités isolées observées pour elles-mêmes (sons, accords, compléments non harmoniques) aux relations qui s'établissent entre elles. Les cadences sont à envisager à la fois comme éléments contribuant, par la segmentation du flux musical, à l'engendrement de la forme musicale, et également comme prototypes de progressions harmoniques. Les progressions harmoniques, quant à elles, intéressent les théoriciens du point de vue de la conduite des voix mais aussi de celui de la codification d'une syntaxe musicale. La tonalité se situe à un niveau de théorisation plus global, qui conduit souvent à dépasser les contingences pratiques de l'écriture musicale.

Les cadences

Le terme cadence est employé au XIX^e siècle dans deux acceptions en partie distinctes, mais qui tendent pourtant à se mêler dans l'esprit de certains auteurs, ce qui s'explique par le fait que leur origine est commune. La première, issue de Rameau, qui lui-même l'avait théorisée à partir d'idées sous-jacentes chez les théoriciens français¹, renvoie à la mise en succession de deux accords. La seconde est associée à l'idée de ponctuation musicale, en relation avec des progressions harmoniques spécifiques. Elle va progressivement supplanter la précédente au point de devenir la seule acception à subsister à partir des années 1860². Un théoricien comme Choron a conscience de l'ambivalence du terme. Aussi estime-t-il nécessaire de préciser :

[N]ous remarquerons dès à présent que dans l'harmonie, le terme de (*Cadence*) a une acception un peu différente de celle qu'il a dans la composition proprement dite. Dans l'harmonie, il signifie simplement une marche de basse ; dans la composition, et par rapport aux styles, il indique une certaine tournure propre à terminer ou à suspendre le sens de la phrase musicale et revient par conséquent à ce lui [*sic*] de (*Terminaison*) ou de (*Suspension*) cette distinction est nécessaire pour prévenir les équivoques, ou les disputes de mots³.

1. Voir Thomas CHRISTENSEN, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993, p. 115.
2. Il faut toutefois noter la persistance exceptionnelle de la conception de la cadence comme progression chez Deldevez (1868), et encore dans une certaine mesure chez Coche (1867).
3. CHORON, *Principes de composition*, volume 1, p. 48.

La tonalité

L'étude de la tonalité est située dans les niveaux les plus élevés du système. Cependant, les théoriciens lui consacrent rarement une section spécifique dans leurs traités. On trouve donc le plus souvent les idées qui s'y rapportent sous forme d'éléments épars. Cette situation peut s'expliquer assez facilement : tout en étant la condition d'existence de l'harmonie, la tonalité est un concept difficile à appréhender. Dans les faits, la tonalité est donc le plus souvent un présupposé qu'un objet de théorisation.

La question de son statut ontologique est posée par plusieurs théoriciens : s'agit-il d'un élément naturel ou culturel ? Reber se prononce pour une solution mixte :

La tonalité est le résultat des rapports, soit mélodiques, soit harmoniques, de plusieurs sons différents. Ces rapports sont nécessairement soumis à des lois, tantôt naturelles et, en ce cas, conformes aux divisions données par un corps sonore mis en vibration, tantôt conventionnelles, c'est-à-dire dictées par des habitudes, résultats de notre éducation musicale¹.

Le traitement de la notion de tonalité est variable dans le corpus pris en compte. Le plus fréquent, et aussi le moins élaboré théoriquement, repose sur une quasi-équivalence avec l'ensemble diatonique, appréhendé par le filtre de la notion de gamme, qui en devient l'incarnation. D'autres conceptions reposent sur des analogies qui rendent mieux compte de la complexité et des potentialités structurelles de la tonalité, vue alors comme une hiérarchie ordonnant les sons ou les accords. Certaines approches se distinguent par leur faculté d'intégrer les sons de l'ensemble médian, c'est-à-dire leur capacité à incorporer une part de chromatisme.

Si les différentes conceptions de la tonalité sont déterminées en partie par la façon dont les théoriciens ont structuré au préalable les ensembles de sons, et en particulier les ensembles restreint et médian, elles dépendent aussi, plus généralement, des représentations qu'ils peuvent avoir de la tonalité d'un point de vue phénoménologique. Les différentes conceptions identifiées et commentées dans les sections suivantes peuvent globalement être vues comme situées à des positions variables entre deux pôles que sont une représentation statique ou une représentation dynamique du phénomène tonal. Les représentations statiques peuvent s'apparenter à des modèles établis *a priori*, ne dépendant que des sons utilisés, et n'ayant donc pas besoin d'être vérifiés dans des modalités d'existence spécifiques. Les représentations dynamiques font appel à un vocabulaire exprimant, de façons variées, l'idée de mouvements, de forces s'exerçant lors de la mise en relation d'éléments mélodiques ou harmoniques, ce qui suppose de préciser dans quelles conditions ces forces sont effectives.

1. REBER, *Traité d'harmonie*, p. 5-6.

modulation est d'abord entendu comme une dominante sans fondamentale (« fr » signifie « fondamentale retranchée ») de la tonalité de départ, *la* mineur, puis devient un accord du deuxième degré, sans fondamentale, de la tonalité d'arrivée, *la* bémol mineur. Il faut remarquer que cette analyse suppose que l'accord pivot devient un accord altéré, c'est-à-dire une dominante de dominante sans fondamentale dans la tonalité d'arrivée. Selon une approche fonctionnelle, que Barbereau, comme nous l'avons remarqué, avait pressentie, l'enharmonie transforme une dominante en sous-dominante. La notation « b » supprime la réinterprétation enharmonique de l'accord pivot, et la notation « c », à l'inverse, adopte tout de suite l'orthographe de la tonalité d'arrivée. Ce qui peut surprendre le lecteur moderne, dans cette explication, est que Barbereau, en supprimant la double notation, supprime aussi la double analyse des fondamentales, et laisse donc penser que la réinterprétation n'est plus faite. Or, ce qui justifie cette approche arbitraire de la notation, est précisément que la réinterprétation continue d'exister, puisqu'elle rend possible cette modulation par enharmonie.

Exemple 45. Barbereau, notations comparées de la même modulation par enharmonie (*Traité d'harmonie théorique et pratique*, volume 1, [1880], p. 343).

L'examen du corpus fait apparaître une autre difficulté de l'approche théorique de l'enharmonie, déjà notée à propos des théories modernes, qui est de distinguer l'enharmonie réelle de l'enharmonie purement notationnelle. Savard, en s'intéressant à l'enharmonie produite par des accords de trois sons, adopte une position originale mais risquée. Son premier exemple de modulation enharmonique⁶⁶ présente successivement l'accord pivot dans les deux orthographe enharmoniques correspondant à la tonalité de départ (*do* mineur) et la tonalité d'arrivée (*do* dièse majeur) respectivement (voir exemple 46). Même si l'on accepte la convention tacite qui consiste à voir une modulation dans cette brève progression dissociée de son contexte, on ne peut guère souscrire à l'idée que celle-ci se fait par enharmonie. Le mécanisme de pivot décrit par Savard est correct : l'accord pivot est d'abord entendu comme VI (« sus-dominante ») en *do* mineur, puis comme la dominante de *ré* bémol majeur, mais le changement d'orthographe avec les dièses est purement hétérographique. Hors contexte, l'intérêt de ce changement n'est d'ailleurs pas visible, car la tonalité synonyme (*do* dièse majeur) comporte plus d'altérations que

66. Cet exemple est repris littéralement par Dubois en 1921 (DUBOIS, *Traité d'harmonie*, p. 57).

Table des matières

Remerciements	1
Notation	2
Introduction	3
État de la recherche sur les théories de l'harmonie au XIX ^e siècle	5
Délimitation géographique et chronologique du corpus théorique.....	7
Nature des sources étudiées	9
Intérêt d'un regard synoptique sur la théorie.....	9
Organisation de l'ouvrage	10
La théorie musicale dans son cadre institutionnel et social	13
Les voies de la théorie musicale	13
Le traité d'harmonie comme genre théorique.....	32
Système d'harmonie et système de sons	45
Le terme « système » : ses différentes acceptions	45
Articulations logiques entre les concepts théoriques.....	47
Les systèmes de hauteurs	53
Deux incarnations emblématiques des ensembles : la gamme, les genres.....	67
Intervalles, accords et notes étrangères	77
Les intervalles.....	77
Les accords	82
Intégrer les sons non harmoniques	103
Les cadences et les progressions harmoniques	115
Les cadences	115
Les progressions harmoniques.....	123

La tonalité	147
Les définitions scalaires	148
La tonalité comme hiérarchie.....	151
Extension de la tonalité	153
Au-delà de l'ensemble diatonique : modulation, chromatisme, enharmonie .	159
Modulation et parentés tonales.....	159
Chromatisme et enharmonie.....	171
Conclusion	185
Annexes	191
Bibliographie	209
Sources primaires	209
Sources secondaires.....	216
Index des théoriciens	221