

DAHLHAUS ET LES ORIGINES DE LA TONALITÉ HARMONIQUE

Author(s): Anne-Emmanuelle CEULEMANS

Source: *Musurgia*, Vol. 1, No. 1, Radiographie de la forme: la segmentation (1994), pp. 81-94

Published by: [Editions ESKA](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40590946>

Accessed: 11-03-2015 15:05 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Editions ESKA is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Musurgia*.

<http://www.jstor.org>

DAHLHAUS ET LES ORIGINES DE LA TONALITÉ HARMONIQUE

Anne-Emmanuelle CEULEMANS*

Introduction

Parmi les nombreuses publications de Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (1) occupe une place particulière : cette étude, présentée en 1966 comme « habilitation » à l'université de Kiel, marque l'essor d'une carrière musicologique exceptionnellement fructueuse. Elle est également l'une des plus contestées et est à l'origine de vives polémiques. Au moment de sa parution en traduction française (2), il semble donc utile de faire le point sur cet ouvrage à la fois irritant et captivant.

En raison de sa destination première, le lecteur ne peut s'empêcher de déceler, tout au long de l'étude, une certaine volonté d'impressionner. Les sources utili-

sées sont nombreuses et les citations abondent, mais après vérification, on constate que certaines références sont inexactes et que les citations, isolées de tout contexte, illustrent souvent fort mal la pensée de leur auteur. C'est ainsi que Dahlhaus s'attaque violemment à Bernhard Meier, selon qui, dans les oeuvres musicales du xvi^e siècle, les modes authentiques et plagaux sont strictement différenciés (3). Dahlhaus affirme au contraire que la distinction authentique-plagal n'est qu'un principe théorique sans application pratique et, pour démontrer ce point de vue, il examine une série d'offertoires de Palestrina dans le mode de *mi* (4). Sa réfutation n'est pourtant pas absolument convaincante, car Meier lui-même reconnaît que ce mode est celui où la distinction authentique - plagal est la moins affirmée (5).

(*) Aspirant FNRS, Membre du Conseil d'administration de la Société belge d'analyse musicale.

(1) C. DAHLHAUS, *Untersuchungen über die Entstehung des harmonischen Tonalität*, Kassel-Bâle-Londres-New York, 1967, 2/1988.

(2) C. DAHLHAUS, *La tonalité harmonique. Etude des origines*, trad. de l'allemand par A.-E. Ceulemans, Liège, Mardaga, 1993.

(3) B. MEIER, « Bemerkungen zu Lechners Motectae Sacrae von 1575 », *Archiv für Musikwissenschaft*, XIV, 1957, p. 83. La controverse entre Dahlhaus et Meier s'est poursuivie dans B. MEIER, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht, 1974 (cfr notamment p. 53-70), C. DAHLHAUS, « Zur Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts. Eine Duplik », *Die Musikforschung*, 29, 1976, p. 300 et dans la traduction anglaise de *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie (The Modes of Classical Vocal Polyphony)*, trad. par Ellen S. Beebe, New York, 1988) où Meier lui-même a apporté des modifications afin de répondre aux critiques de Dahlhaus.

(4) *Untersuchungen*, p. 184-185 [203-204]. (Les numéros de pages entre crochets se rapportent à la traduction française.)

(5) A ce sujet, cf. B. MEIER, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, op. cit.*, p. 147 *sqq.* et p. 211 *sqq.*

En raison de problèmes comme celui-ci, *Untersuchungen* a fait l'objet de nombreuses critiques: une musicologie historique digne de ce nom ne pouvait laisser passer certaines affirmations pour le moins discutables ni admettre les généralisations un peu hâtives de l'auteur. Cependant, il nous semble que la plus grande valeur de l'ouvrage ne se situe pas dans les recherches historiques qui y sont présentées, mais dans la conception qu'il véhicule de la tonalité et de la modalité pour elles-mêmes. A l'heure où les études historiques sur des sujets de plus en plus pointus se multiplient, notamment dans le domaine de la polyphonie modale, un travail comme celui-ci nous rappelle l'importance d'une réflexion personnelle sur les phénomènes musicaux, et c'est là que Dahlhaus se montre profondément original et que réside le véritable intérêt de son livre.

Malheureusement, son style touffu ne met pas cet aspect-là des choses en valeur. Au premier contact, le lecteur se trouve confronté à une quantité impressionnante d'informations, parmi lesquelles il est difficile de dégager des fils conducteurs. L'auteur se montre avare en exposés synthétiques et, très significativement, son ouvrage ne comporte aucune conclusion, ni à la fin des chapitres, ni après le dernier d'entre eux.

Pour cette raison, nous nous proposons de reconstituer, du moins en partie, la conception qu'avait Dahlhaus de la tonalité harmonique et de la modalité. Que le lecteur ne cherche pas, dans les pages qui suivent, un aperçu complet des sujets abordés par le musicologue allemand. Notre seul but est d'amorcer une synthèse, qui d'ailleurs demeure délicate à bien des égards, d'une pensée tout à fait passionnante.

Untersuchungen se compose de quatre chapitres. Par un examen comparatif de quelques traités d'harmonie particulièrement significatifs (Rameau, Fétis, Sechter et Riemann), le premier chapitre vise à

définir ce qu'est la tonalité harmonique. Cette analyse sert ensuite de référence pour étudier la spécificité de la polyphonie modale et les premières manifestations de la conscience tonale au cours de l'histoire. Le chapitre 2 aborde les problèmes liés aux techniques de composition, tandis que le chapitre 3, plus abstrait, constitue une réflexion sur la modalité et la tonalité considérées en tant que systèmes musicaux. Le dernier chapitre présente une série d'analyses de motets de Josquin des Prez, de frottoles de Cara et de Tromboncino et de madrigaux de Monteverdi, qui illustrent les propos des chapitres précédents.

Dès le début, le manque de synthèse se fait sentir. Après la confrontation des traités de Rameau, Fétis, Sechter et Riemann, on s'attend à trouver une définition claire et systématique de ce que représente la tonalité aux yeux de l'auteur. S'il est vrai que les pages 54 à 56 [58 à 60] fournissent une sorte de récapitulatif du premier chapitre, l'idée de la tonalité qui s'y dégage reste assez floue. Tout au long de ce chapitre d'ailleurs, le goût de l'auteur pour le paradoxe et la controverse ne cesse de surprendre, par exemple dans sa critique de la théorie de S. Sechter :

• Afin de correspondre à ce que son nom promet, la théorie des degrés devrait caractériser les degrés des différents accords d'une tonalité dans leurs relations mutuelles et par rapport à la tonique, au lieu de simplement les compter. Une énumération n'est pas une théorie, et la théorie des fonctions semble compléter ce qui manque à la théorie des degrés : une caractérisation univoque et clairement déterminée des degrés. [...] La théorie des degrés trouve donc sa justification dans la théorie des fonctions : la théorie des fonctions pourrait être la véritable théorie des degrés. En raison du principe qui se situe à la base de leur caractérisation, les degrés en tant que degrés sont cependant abolis * (6).

Globalement, la pensée tonale de Dahlhaus est fortement inspirée par Riemann. Cette influence se traduit par une

(6) *Untersuchungen*, p. 31 [33].

réflexion approfondie sur le concept de fonction tonale. Même s'il rejette certains principes-clés de la théorie des fonctions, comme le dualisme harmonique et la déduction des harmonies secondaires à partir des harmonies principales (la théorie des consonances feintes), Dahlhaus fait preuve de préoccupations fondamentalement identiques à celles de Riemann.

L'hypothèse de base de son ouvrage se résume comme suit : dans la musique tonale, les tonalités et l'harmonie sont intimement liées, car l'harmonie se définit par la corrélation entre les fonctions des accords et leur rapport à la tonique. La musique modale présente des caractéristiques contraires : les modes et l'harmonie sont plus ou moins indépendants, et la signification des enchaînements d'intervalles n'est pas déterminée par la finale. Le passage de l'harmonie modale à l'harmonie tonale est rendu possible par une « suprématie » temporaire de l'échelle diatonique, fondement commun de ces deux types d'écritures, face à laquelle les modes s'effacent pour être remplacés progressivement par les tonalités majeures et mineures.

Dans le présent article, nous commencerons par établir une comparaison entre la tonalité et la modalité telles que les définit Dahlhaus. Cette comparaison s'articulera autour de trois points : la définition des gammes (« Echelles tonales et modales »), les fondements de l'harmonie (« Harmonie d'accords et d'intervalles ») et l'organisation des enchaînements (« Logique tonale et modale »). Afin de mieux refléter l'agencement de l'étude de Dahlhaus, nous aborderons pour chaque point la tonalité avant la modalité, afin que celle-là puisse servir de référence pour celle-ci. La dernière partie de l'article

sera consacrée au passage de la modalité à la tonalité.

1. Subordination tonale et coordination modale

1.1 *Echelles tonales et modales*

1.1.1. *Les tonalités*

S'inspirant à la fois de Hauptmann et de Riemann ⁽⁷⁾, Dahlhaus déduit les tonalités de la décomposition des accords fondamentaux de tonique, de dominante et de sous-dominante (*do* majeur = *fa-la-do* + *do-mi-sol* + *sol-si-ré*). A l'intérieur de cette gamme, les tierces se définissent par des proportions superparticulières (6 : 5 et 5 : 4) qui en font des intervalles consonnants stables et « directement compréhensibles », comme les quintes, avec lesquelles elles forment l'accord parfait, unité « immédiate » et élément premier de l'écriture harmonique ⁽⁸⁾.

En continuité avec Riemann, Dahlhaus interprète les notes d'une tonalité d'après les rapports de quintes ou de tierces qu'elles entretiennent avec la tonique. La quinte supérieure et la quinte inférieure correspondent respectivement à la dominante et à la sous-dominante, et les autres degrés de la gamme se définissent comme tierce ou quinte d'une des trois fonctions de base. Le rapport des degrés à la tonique prime donc sur leur place au sein de la gamme : *do* est une « autre » note en *do* majeur (tonique) qu'en *la* mineur (tierce de la tonique) ⁽⁹⁾.

1.1.2. *Les modes*

Se basant sur la tradition médiévale et renaissance, Dahlhaus décrit les modes de deux façon : dans l'abstrait à partir du cycle des quintes, et plus concrètement comme remplissage d'une structure fixe

⁽⁷⁾ Cf. notamment M. HAUPTMANN, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig, 1953, p. 21 et H. RIEMANN, *Handbuch der Harmonielehre*, Leipzig, 3/1898, p. 1-11. Pour s'initier à la théorie harmonique de Riemann, le lecteur francophone peut se référer à H. RIEMANN, *L'harmonie simplifiée ou théorie des fonctions tonales des accords*, trad. de l'allemand par G. Humbert, Londres, [1899].

⁽⁸⁾ *Untersuchungen*, p. 151 [169] *sqq.*

⁽⁹⁾ *Ibid.*, p. 148 [166].

constituée d'une octave, d'une quarte et d'une quinte.

a. Le cycle des quintes

En théorie, chaque mode correspond à une octave découpée dans la gamme diatonique, elle-même obtenue par réduction du cycle des quintes à l'intérieur de l'octave (*fa-do-sol-ré-la-mi-si*). Cette gamme se caractérise par des quintes justes (3 : 2) et des tierces majeures composées de deux tons entiers (9 : 8 x 9 : 8 = 81 : 64), qui diffèrent d'un comma syntonique par rapport aux tierces majeures harmoniques (5 : 4 = 80 : 64). La proportion complexe de ces tierces est le reflet de leur instabilité musicale. Dans la polyphonie modale, elles doivent toujours se résoudre sur la quinte, consonance parfaite et stable ⁽¹⁰⁾.

Malgré le parallélisme qui semble exister entre la définition acoustique des tierces et leur qualité musicale, Dahlhaus met en garde contre une conception trop déterministe du tempérament par rapport aux règles d'écriture. Selon lui, le tempérament est extérieur à la musique et ne domine pas la composition. Dans un cadre tonal, une tierce entonnée de façon « pythagoricienne » est toujours perçue comme tierce harmonique, même si sa définition acoustique va à l'encontre de cette interprétation ⁽¹¹⁾.

La définition des modes sur base du cycle des quintes présente, selon Dahlhaus, un grave inconvénient, c'est d'être inadaptée à la perception musicale. À l'audition, il est impossible de se représenter le rapport entre deux notes à distance de tierce comme une chaîne de quatre quintes (*fa-do-sol-ré-la*). Parallèlement, le cycle des quintes permet difficilement de caractériser les degrés d'un mode. Par exemple, il est assez inadéquat d'affirmer que dans le mode de *mi*, le *sol*

est la troisième quinte inférieure (*sol-ré-la-mi*), mais que dans le mode de *ré*, il est la première quinte inférieure (*sol-ré*). Le caractère du *sol* ne change pas à tel point. Si on tentait de définir les degrés par leur seule position dans la gamme diatonique, sans tenir compte de la finale, cela impliquerait que le mode n'influence en rien le caractère des notes (le caractère du *si* serait le même dans le mode de *ré* que dans le mode de *mi*), ce qui n'est pas réaliste ⁽¹²⁾.

La déduction des modes à partir du cycle des quintes ne permet pas non plus de donner une interprétation satisfaisante pour le *si* bémol, contenu dans l'hexacorde par bémol. Cette note, extérieure à la gamme diatonique, peut s'expliquer de trois façons :

1. le *si* bécarre et le *si* bémol représentent le même degré de façon différente ;
2. le *si* bémol implique une transposition de la gamme diatonique ;
3. le *si* bémol provoque une extension de la gamme heptatonique en gamme octotonique.

Si en théorie, ces trois interprétations semblent s'opposer l'une à l'autre, en pratique, il est souvent difficile de savoir laquelle choisir, ce qui donne à penser qu'elles sont inadaptées ⁽¹³⁾.

b. La structure quarte-quinte-octave

En raison des difficultés liées à la définition des modes par le cycle des quintes, Dahlhaus en rapporte une autre, basée sur une structure fixe constituée d'une quarte, d'une quinte et d'une octave ⁽¹⁴⁾. À l'intérieur de cette structure, les modes se distinguent par la disposition des tons entiers et des demi-tons à l'intérieur des tétracordes.

Cette présentation des modes est nettement plus conforme à la perception musi-

⁽¹⁰⁾ *Ibid.*, p. 151 [169] *sqq.*

⁽¹¹⁾ *Ibid.*, p. 40 [43] *sqq.*, 53 [57] et 169 [179] *sqq.*

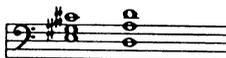
⁽¹²⁾ *Ibid.*, p. 153 [171] *sqq.*

⁽¹³⁾ *Ibid.*, p. 156 [174] *sqq.*

⁽¹⁴⁾ *Ibid.*, p. 154 [172] *sqq.*

cale : le ton entier, qui correspond à deux quintes dans le cycle des quintes, se transforme en intervalle « indépendant ». Les tierces majeures apparaissent comme une juxtaposition de deux tons, c'est-à-dire comme un diton, et les tierces mineures comme un reste entre la quarte et le ton entier.

Le caractère des notes se définit alors par les intervalles qui les entourent : les *voces circumflexae* ont un ton entier au-dessus et en dessous, les *voces acutae* un ton entier en dessous et un demi-ton au-dessus et les *voces graves* un demi-ton en-dessous et un ton entier au-dessus. Les altérations provoquent une inversion dans l'ordre des tons entiers et des demi-tons et changent donc le caractère de la note altérée et des notes voisines. Par contre, elles n'impliquent pas forcément une transposition (15). Dans la cadence, l'ajout de sensibles ne change pas le mode. L'exemple musical 1 est une cadence dorienne, pas une cadence lydienne transposée.



et le VII) comme des dérivés des accords principaux. Selon lui, une fonction est une « signification » qui peut être représentée par plusieurs accords sans qu'il faille expliquer un de ces accords comme forme originale et les autres comme de simples variantes. En décrivant tous les accords appartenant à une même fonction comme des dérivés de l'accord principal, Riemann aurait négligé la distinction entre les phénomènes et leur signification. En quelque sorte, la déduction « matérielle » des accords à partir d'un accord principal viderait le concept de fonction de son sens ⁽²⁰⁾.

Selon Dahlhaus, la « justification » du concept de fonction se situe dans le rapport de quinte : des accords à distance de quinte et de seconde (c'est-à-dire de deux quintes) sont différents du point de vue fonctionnel, des accords à distance de tierce sont similaires. Dès lors, il ne peut exister que trois fonctions différentes, car lorsque trois accords sont séparés par des quintes ou des secondes, un quatrième accord est toujours soit l'accord parallèle, soit la reprise d'un des trois précédents ⁽²¹⁾.

1.2.2. La composition par intervalles

L'analyse que fait Dahlhaus de l'écriture modale repose sur un nombre important de sources théoriques et musicales médiévales et renaissantes et se présente comme suit : l'élément de base de la polyphonie modale est l'intervalle, et plus précisément l'enchaînement des intervalles. Parmi ceux-ci, on distingue trois catégories : les consonances parfaites, les consonances imparfaites et les dissonances. Seules les premières sont stables.

En raison de leur instabilité, les secondes ne peuvent pas s'enchaîner sans restriction l'une à l'autre : elles doivent, en temps voulu, se résoudre sur des consonances parfaites. Les dissonances ne sont admises qu'à condition d'être « cachées » ⁽²²⁾.

Encore ici, Dahlhaus voit une nette opposition entre la modalité et la tonalité : de même que le caractère des degrés d'un mode se définit par leur entourage immédiat plus que par leur rapport avec la finale, les intervalles aussi possèdent une valeur indépendante de la finale. Les quintes sont toujours stables, tandis que les tierces et les sixtes ont une instabilité qui leur est inhérente et ne tient pas au mode ⁽²³⁾.

1.3 Logique tonale et logique modale

1.3.1. Le modèle de la cadence tonale

Selon Dahlhaus, l'harmonie tonale naît de l'adaptation des successions d'accords à un système abstrait de degrés ou de fonctions. Le modèle de base pour l'enchaînement des accords est la cadence I-IV-V-I, au sein de laquelle il distingue quatre facteurs interactifs et interdépendants ⁽²⁴⁾ :

1. les enchaînements I-IV et V-I reposent sur des sauts de quinte à la basse fondamentale. Au cours de la cadence, le premier degré apparaît comme dominante du quatrième degré et comme sous-dominante du cinquième avant de s'affirmer comme tonique ;
2. la tendance vers la tonique est soutenue par des dissonances caractéristiques : la sixte ajoutée à l'accord de la

⁽²⁰⁾ *Ibid.*, p. 32 [34] *sqq.*, 41 [44] *sqq.*, 46 [49] *sqq.*, 55 [59]. Riemann obtient les harmonies de change de sensible en substituant la sensible des accords à la fondamentale (*do-mi-sol* devient *mi-sol-si*) et les harmonies parallèles en substituant la sixte à la quinte (*do-mi-sol* devient *la-do-mi*) (cfr *Handbuch der Harmonielehre*, *op. cit.*, p. 88 *sqq.*).

⁽²¹⁾ *Untersuchungen*, p. 49 [53] *sqq.*

⁽²²⁾ *Ibid.*, p. 60 [64] *sqq.* et 112 [126] *sqq.*

⁽²³⁾ *Ibid.*, p. 78 [85] *sqq.*

sous-dominante et la septième de dominante (25) ;

3. la seconde entre le IV et le V forme un contraste résolu par le I. La cadence correspond donc à l'exposition et la résolution d'une dissonance ;

4. le I est relié au IV et au V par des mouvements de sensible (la tendance de sensible est un élément partiel de l'effet de dominante).

A plusieurs reprises, Dahlhaus insiste sur le fait que le dynamisme de l'harmonie tonale provient de l'interaction de ces quatre éléments et de la tendance vers la tonique, corrélative à l'affirmation des fonctions. Tant que celles-ci sont indéterminées et que la tonique n'est pas établie, on ne peut connaître ni la « direction » ni le « but du flux harmonique » : le dynamisme harmonique dépend plus du contexte fonctionnel des accords que des successions harmoniques individuelles.

• Les accords de *do* majeur et de *la* mineur sont reliés immédiatement l'un à l'autre par deux notes communes. Lors d'une écoute tonale, on s'attend cependant à ce qu'un des accords soit subordonné à l'autre. Tant qu'on ignore si *do* majeur est l'accord parallèle de *la* mineur ou *la* mineur l'accord parallèle de *do* majeur, l'enchaînement *do* majeur-*la* mineur doit être poursuivi • (26).

S'il fallait citer l'élément le plus caractéristique pour la conception tonale de Dahlhaus, il faudrait certainement se référer à « l'interactivité » des paramètres musicaux. Selon lui, il est insensé de vouloir trouver un « principe unique » à l'harmonie tonale. C'est cette erreur qui aurait entraîné la subdivision de la théorie de Rameau, qu'il considère comme véritablement interactive, en deux courants oppo-

sés : la théorie des degrés (prédominance de la basse fondamentale) et la théorie des fonctions (prédominance des catégories de tonique, dominante et sous-dominante) (27).

1.3.2. L'alternance des caractères harmoniques

Dans la conception de Dahlhaus, l'harmonie modale repose sur un dynamisme de nature différente de celle de l'harmonie tonale, et découle de l'instabilité des consonances imparfaites devant se résoudre sur des consonances parfaites. Comme dans l'harmonie tonale, les successions cadentielles jouent ici un rôle de modèle : les enchaînements sixte-octave, tierce-unisson et tierce-quinte sont caractéristiques de cette alternance de caractères harmoniques entre consonances imparfaites et parfaites (28).

L'exemple 2 est tiré d'un motet anonyme du Roman de Fauvel et illustre ce contraste des consonances imparfaites et parfaites. En règle générale, ce sont ces dernières qui tombent sur les temps « forts », mais on remarquera qu'à mesure 2, la consonance imparfaite précède la consonance parfaite.

Dahlhaus s'oppose ici à certaines conceptions de l'harmonie modale qui réduiraient celle-ci à une simple compatibilité d'intervalles. C'est ainsi qu'il s'en prend à Bernhard Meier :

• Meier semble comprendre le « contrepoint des intervalles » uniquement comme une contrainte, comme la condition de la compatibilité des différentes voix. Il oublie qu'une succession d'intervalles telle que 6-7-6-8 ne permet pas simplement d'assembler les cadences de ténor et de discantus, mais qu'elle constitue, en tant qu'enchaînement, la substance même de cette cadence. Ce n'est qu'avec la formule du ténor que celle du discantus forme une cadence.

(25) Le choix de la sixte comme dissonance caractéristique de la fonction de sous-dominante s'inspire de Riemann (cf. *Handbuch der Harmonielehre*, op. cit., p. 138 sqq.).

(26) *Untersuchungen*, p. 131 [147].

(27) *Ibid.*, p. 23 [24].

(28) *Ibid.*, p. 68 [74] sqq.

The image shows a musical score for a piece titled 'Desolata mater ecclesia' and 'Quae nutritos filios'. It consists of six staves of music. The first two staves are vocal lines with lyrics: 'De - so - la - ta - ma - ter' and 'Quae - nu - tri - tus'. The third staff is a lute or guitar accompaniment with the text 'Filio - enutri - vi'. The remaining three staves are further vocal or instrumental parts. The score includes various musical notations such as treble clefs, time signatures, and ornaments like triplets and mordents.

Exemple 2 : Anonyme, Desolata mater ecclesia — Quae nutritos filios — Filios enutri vi (mes. 1-8), d'après Untersuchungen, p. 65.

C'est la succession des intervalles et la relation entre les voix qui est le facteur déterminant du contrepoint, pas leur simple compatibilité ⁽²⁹⁾.

Par contre, il insiste sur le fait que la valeur des enchaînements d'intervalles demeure indépendante du mode. Dans les trois enchaînements de l'exemple 3, la sixte *sol-mi* bémol a la même signification, celle d'une consonance imparfaite se résolvant sur une consonance parfaite.

Cette indépendance entre l'harmonie et le mode se manifeste encore dans le chromatisme de sensible lié à l'alternance des caractères harmoniques. Idéalement, la transition consonance imparfaite/consonance parfaite s'effectue par mouvement contraire d'un ton entier et d'un demi-ton. Les notes chromatiques engendrées par cette règle ont une valeur exclusivement harmonique et n'altèrent en rien le mode (cf. Exemple 1). Elles portent donc bien le nom d'accident.

Dahlhaus note par ailleurs qu'elles ne correspondent en rien à un principe de sensible indépendant. La note haussée prise isolément ne véhicule aucune tendance vers la note supérieure, celle-ci n'est pas un but en soi. La seule tendance est celle de la consonance imparfaite vers la consonance parfaite dans leur totalité au sein des enchaînements sixte-octave, tierce-unisson et tierce-quinte ⁽³⁰⁾.

L'indépendance de l'harmonie par rapport aux modes est un des aspects de ce que Dahlhaus appelle la « coordination » (*Nebenordnung*) ⁽³¹⁾ modale. A l'intérieur

The image shows a musical score for Example 3, consisting of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features a sequence of chords and intervals, including a prominent sixth interval (sol-mi) with a flat, which is the subject of the text's discussion on consonance resolution.

Exemple 3 : d'après Untersuchungen, p. 79 [87-88].

⁽²⁹⁾ *Ibid.*, p. 180 [199].

⁽³⁰⁾ *Ibid.*, p. 77 [85] *sqq.* et p. 160 [179] *sqq.*

⁽³¹⁾ *Ibid.*, p. 130 [147] *sqq.*

de l'harmonie, il retrouve un phénomène analogue dans l'absence de relations musicales indirectes. Les harmonies voisines se rapportent immédiatement l'une à l'autre et les enchaînements portent leur signification en eux. Les contrastes entre les harmonies sont « complémentaires » et autonomes, c'est-à-dire indépendants de la finale. Ils prouvent une nouvelle fois que la polyphonie modale répond à une logique de juxtaposition, qui s'oppose à l'interaction de l'harmonie tonale ⁽³²⁾.

2. Le passage de la polyphonie modale à l'harmonie tonale

2.1 De la composition par intervalles à la composition par accords

Selon Dahlhaus, la tonalité harmonique est apparue dans la musique occidentale au cours du xvii^e siècle comme suite d'une série de modifications de la pensée musicale depuis le xv^e siècle. La première de ces modifications concerne l'usage des consonances imparfaites. Dès le xv^e siècle, les musiciens utilisent ces intervalles de façon de plus en plus indépendante, sans résolution immédiate sur des consonances parfaites ⁽³³⁾. Parallèlement, on constate un usage de plus en plus abondant d'harmonies « pleines ». Dahlhaus note que ce phénomène précède l'abandon de la gamme pythagoricienne au profit de la gamme harmonique ; considérant que cet abandon n'eut lieu qu'au xvii^e siècle, il ajoute qu'il faut se garder d'établir des liens trop étroits entre les

tempéraments et les conceptions musicales ⁽³⁴⁾.

Si le processus d'indépendance des tierces entrave l'efficacité du principe d'alternance des caractères harmoniques, il ne constitue pas en soi un critère d'apparition pour la pensée accordique ⁽³⁵⁾. Chez Zarlino, la « richesse harmonique » est recommandée pour la « composition parfaite », mais elle ne constitue qu'un accident « coloristique » ⁽³⁶⁾. Dahlhaus note trois autres conditions pour qu'on puisse parler de composition par accords, ce qui n'est d'ailleurs pas synonyme de composition tonale ⁽³⁷⁾.

Premièrement, toutes les voix doivent être composées simultanément. Dès 1523, Aron s'oppose à la conception successive des voix, car selon lui, ce procédé ne permet pas d'écrire des parties de même valeur musicale ⁽³⁸⁾. Deuxièmement, la basse doit devenir la voix de référence à la place du ténor. Au xvii^e siècle apparaissent des œuvres où le ténor représente encore le mode, mais où la basse prédomine du point de vue structurel. Troisièmement, les harmonies doivent être perçues comme des unités en soi, et les accords de sixte doivent être compris comme des renversements des accords parfaits ⁽³⁹⁾.

Toutes ces exigences se trouvent réunies dans la *Synopsis musicae novae* de Johann Lippius (1612), que Dahlhaus considère comme le fondateur de la théorie moderne des accords. Cependant, il admet que ce n'est qu'avec Rameau que le principe du renversement des accords

⁽³²⁾ *Ibid.*, p. 79 [87] *sqq.*

⁽³³⁾ *Ibid.*, p. 99 [111].

⁽³⁴⁾ Cf. § 1.1.2.a ci-dessus.

⁽³⁵⁾ *Untersuchungen*, p. 83 [93] *sqq.* et 99 [111] *sqq.*

⁽³⁶⁾ G. ZARLINO, *Istitutioni harmoniche*, Venise, 1558, lib. III, cap. 31.

⁽³⁷⁾ *Untersuchungen*, p. 85 [95] *sqq.*

⁽³⁸⁾ P. ARON, *Toscanello in Musica*, Venise, 1523, lib. II, cap. 16.

⁽³⁹⁾ Dahlhaus démontre que la basse continue n'implique pas forcément une telle perception des harmonies. Selon lui, au départ, le chiffrage de la basse continue est un contrepoint abrégé, qui ne doit pas être compris trop « verticalement » (*Untersuchungen*, p. 125 [141] *sqq.*)

pénètre dans la conscience commune (40). Du point de vue pratique, il note les premiers symptômes de pensée accordique dans la musique de Monteverdi (41).

2.2 Le passage des modes aux tonalités

Selon Dahlhaus, le passage de la modalité à la tonalité est rendu possible grâce au fondement commun à ces deux langages : le système diatonique. Même si ce dernier reçoit des définitions variables au cours des siècles (passage de la gamme pythagoricienne à la gamme harmonique), il le considère comme une « palette sonore immuable » (42), dans la mesure où le tempérament est extérieur à la musique et ne détermine pas nécessairement l'interprétation des phénomènes musicaux. Indépendamment de son intonation, une tierce peut être comprise comme diton pythagoricien ou comme tierce harmonique selon le système musical dans lequel elle s'intègre.

Le rôle du système diatonique diffère dans la polyphonie modale et dans la tonalité. Dahlhaus en donne la description suivante : les modes constituent une série, face à laquelle le système diatonique, qui les englobe, ressort comme antithèse. Dans la tonalité par contre, ce sont les modes majeurs et mineurs qui forment une antithèse, et la gamme diatonique n'est qu'une « toile de fond », une caractéristique commune mais « cachée ». La transition entre la polyphonie modale et l'harmonie tonale s'explique par un processus d'émancipation du système diatonique par rapport aux modes, au cours duquel ceux-ci se transforment progressivement en tonalités majeures ou mineures (43).

Cette hypothèse s'explique parfaitement lorsqu'on tient compte de la conception qu'avait Dahlhaus de la polyphonie modale. Plusieurs modes peuvent y coexister au sein d'une même œuvre, par exemple lorsque les voix représentent des modes différents. Parfois, ces modes se neutralisent l'un l'autre, ce qui crée une ambiguïté modale. Selon le musicologue allemand, celle-ci n'est pas problématique, étant donné que le caractère des degrés et la valeur des enchaînements harmoniques ne dépendent pas de la finale. Une œuvre indéterminée du point de vue modal peut être parfaitement cohérente (44). Dans de telles compositions, qu'Aron appelle *canti euphoniaci* (45), les notes ne se définissent plus que par leur position au sein de la gamme diatonique et se rapportent exclusivement les unes aux autres, sans passer par la finale, et sans qu'il existe de « direction » dans les rapports de quintes et de tierces, c'est-à-dire sans qu'une des notes « domine » l'autre.

Dahlhaus estime donc que la véritable signification de ce qu'on a parfois appelé l'indétermination modale n'est en fait que la « bilatéralité » des rapports de quintes et de tierces, à côté de laquelle l'établissement de la fondamentale est secondaire : une œuvre qui forme des cadences sur *rê* et sur *la* peut être qualifiée indifféremment de dorienne ou d'éolienne en raison de la bipolarité permanente entre le *la* et le *rê* et de l'insignifiance relative du mode et de la finale pour la cohérence harmonique (46).

Les madrigaux de Monteverdi servent à illustrer l'émancipation de la gamme diatonique en tant que principal centre de

(40) *Ibid.*, p. 22 [23] et 104 [116].

(41) *Ibid.*, p. 119 [134] *sqq.*

(42) *Ibid.*, p. 152 [170].

(43) *Ibid.*, p. 143 [161] *sqq.*

(44) *Ibid.*, p. 189 [208] *sqq.* et 210 [230] *sqq.*

(45) P. ARON, *De institutione harmonica*, Venise, 1516, lib. I, cap. 30.

(46) *Untersuchungen*, p. 190 [209] *sqq.* et 201 [221] *sqq.*

C. se vede - sti qui den - - tro come sta il cor di que - - sta

Q. se vede - sti qui den - - tro come sta il cor di que - - sta

T. se ve - de - - sti qui den - - tro come sta il cor di que - - sta

B. se ve - de - - sti qui den - - tro come sta il cor di que - - sta

Exemple 4 : Cl. Monteverdi, *O Mirtillo* (mes. 5-10), dans *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, éd. F. Malipiero, 1926-, vol. V (cfr *Untersuchungen*, p. 263 [284]).

référence des relations musicales et la métamorphose des modes en tonalités majeures et mineures. Aux yeux de Dahlhaus, cette musique relève déjà d'une pensée accordique, en ce que les harmonies de trois sons y sont comprises dans leur ensemble (47). Le classement modal des œuvres est souvent problématique, parce que différents modes s'y succèdent plus ou moins rapidement — Dahlhaus les qualifie de « modes partiels ».

Pour la détermination des modes partiels, il ne tient compte que de la fondamentale des accords. Les tierces sont mobiles ou « libres », c'est-à-dire qu'indépendamment du mode, elles peuvent être majeures ou mineures. De cette manière, elles créent une certaine diversité harmonique et engendrent un chromatisme plus ou moins accusé dont le seul impact est « coloristique » (Exemple 4) (48).

Les modes partiels peuvent se présenter dans le système diatonique avec *si*

C. Ec - - co Sil - vio co - lei ch'in odio hai tan - to

Q. Ec - - co Sil - vio co - lei ch'in odio hai tan - to

A. Ec - - co Sil - vio co - lei ch'in odio hai tan - to

B. Ec - - co Sil - vio co - lei ch'in odio hai tan - to

Exemple 5 : Cl. Monteverdi, *Ecco Silvio* (mes. 1-6), dans *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, op. cit., vol. V.

(47) *Ibid.*, p. 258 [284].

(48) *Ibid.*, p. 262 [288] *sqq.*



Exemple 6 : Untersuchungen, p. 132 [149].

bécarre et dans celui avec *si* bémol. Dahlhaus démontre que dans le premier, Monteverdi limite les notes fondamentales de ses accords à l'hexacorde par nature, à l'exclusion du *si* bécarre, et que dans le second, il les limite à l'hexacorde par bémol, à l'exclusion du *mi* bécarre (49).

Les demi-tons entre *mi* et *fa* ou entre *la* et *si* bémol déterminent donc sans ambiguïté le système sans bémol et à un bémol. En d'autres termes, la position différente du *Mi* et du *Fa* — au sens de la solmisation — dans ces deux systèmes suffit à identifier l'échelle diatonique dans laquelle s'inscrivent les modes partiels. Ceux-ci sont quant à eux reconnaissables aux degrés (et aux cadences) sur lesquels s'achèvent les phrases du texte. Dans l'exemple 5, le *si* bémol cadentiel de la mesure 6 illustre le mode lydien transposé.

Dans l'exemple 4, les accords de *mi* majeur (mes. 8) et de *fa* majeur (mes. 10) fixent l'échelle diatonique avec *si* bécarre (50). Par ailleurs, la phrase *Se vedesti qui dentro* représente le mode partiel phrygien et la phrase *Come sta il cor de questa* illustre le mode partiel lydien.

Dans les exemples 4 et 5, la gamme diatonique (avec ou sans bémol) est structurellement plus importante que les modes partiels. Or, selon Dahlhaus, c'est précisément par cette prédominance de la

gamme diatonique que les modes partiels peuvent progressivement se transformer en tonalités majeures ou mineures (51).

2.3 L'émergence des fonctions tonales

Ce qui distingue fondamentalement la musique tonale de tous les autres systèmes musicaux, selon Dahlhaus, c'est la distinction des phénomènes et de leur signification : d'après son contexte, un accord peut revêtir plusieurs fonctions, et une fonction peut être représentée par différents accords. Historiquement, cependant, l'identité fonctionnelle de deux accords découle de la possibilité d'utiliser l'un ou l'autre dans une même position (52).

Avant l'apparition de la musique tonale, au *xvi^e* et au début du *xvii^e* siècle, l'harmonie parfaite (Exemple 6 a) et l'harmonie de sixte et quinte (Exemple 6 b et c) sur la note *fa* étaient déjà intervertibles dans la cadence (53).

Dans l'harmonie tonale, Dahlhaus établit un lien entre la distinction phénomène/signification et l'apparition de relations musicales indirectes. Alors que dans la polyphonie modale, l'opposition des consonances imparfaites et parfaites crée des contrastes qu'il qualifie de « complémentaires » ou d'autosuffisants, dans la

(49) *Ibid.*, p. 267 [293].

(50) *Ibid.*, p. 260 [286].

(51) Cf. les analyses des madrigaux de Monteverdi, *ibid.*, p. 257 [283] *sqq.*

(52) *Ibid.*, p. 98 [109] *sqq.*, 132 [149] *sqq.*

(53) *Ibid.*, p. 132-133 [149].



Exemple 7 : P. Borrono, *Saltarelle*, d'après *Untersuchungen*, p. 100 [112].

cadence, la juxtaposition du IV et du V engendre une opposition « dialectique », qui demande une résolution sur le I (54). Dès lors, si la formule I-IV-V-I est un lieu commun technique dès le XVII^e siècle, il estime qu'on ne peut pas encore en donner une interprétation tonale.

L'exemple 7 illustre ce point de vue : aux mesures 2-3, le contraste du IV et du V ne peut pas être « dialectique », car aux mesures 6-8, la même formule apparaît de façon autonome, séparément du I, ce qui prouve bien que cette pièce n'est pas tonale (55).

Dahlhaus estime en effet qu'il est assez difficile de s'imaginer qu'au sein d'œuvres modales, des cadences I-IV-V-I aient été comprises isolément de manière tonale, et que cette conception se soit ensuite propagée à des œuvres entières. Au contraire, le passage de la modalité à la tonalité correspondrait à un changement global de la pensée musicale plutôt qu'à la « crois-

sance d'un germe » (E. Lowinsky). Aux yeux de Dahlhaus, ce n'est pas l'apparition ponctuelle d'éléments tonals qui importe, mais leur relation (56).

Selon lui, il est permis de parler d'harmonie tonale lorsqu'apparaît une différenciation hiérarchique entre les degrés de la gamme en tant que fondements harmoniques. Ce phénomène se manifeste à partir du moment où les théoriciens recommandent de placer des accords parfaits sur les degrés I, II, IV et V et des accords de sixte sur les autres (57). La distinction de degrés harmoniques essentiels et secondaires contient en germe tout le système des fonctions tonales tel que le conçoit Dahlhaus.

Pour conclure...

Par l'abondance des sujets qui y sont abordés, *Untersuchungen* est à même de susciter des commentaires nombreux et fort développés. Les quelques pages qui

(54) *Ibid.*, p. 98 [109].

(55) *Ibid.*, p. 100 [112]. Dahlhaus considère manifestement l'harmonie du *ré* qui tombe sur la deuxième moitié de la mesure 8 comme un second degré. Cependant, on peut également y voir un prolongement de l'harmonie du cinquième degré, auquel cas l'argumentation de Dahlhaus n'est plus valable.

(56) *Ibid.*, p. 96 [108] *sqq.*

(57) M. LOCKE, *Melothesia, or Certain Rules for playing upon a Continued-Bass*, Londres, 1673 ; L. PENNA, *Primi arbori musicali*, Bologne, 3/1679, lib. III.

précèdent n'ont d'autre prétention que d'offrir au lecteur un bref aperçu des thèses qui sous-tendent cet ouvrage et qui, selon nous, en constituent l'aspect le plus intéressant. En effet, pour le choix de ses citations et des ses sources, Dahlhaus se tourne volontiers vers des textes ambigus, voire méconnaissables lorsqu'ils sont arrachés à leur contexte d'origine, et son

livre fait constamment appel au sens critique du lecteur. Il s'agit d'ailleurs d'une des raisons pour lesquelles Dahlhaus a été et est encore vivement controversé. Cependant, le lecteur qui prend la peine de rechercher la pensée sous-jacente à son ouvrage découvre une mine inépuisable de réflexions originales d'une intelligence musicale remarquable.