

COMMENT LIRE ET COMPRENDRE LES TRAITÉS THÉORIQUES

Une contribution à l'enseignement historique de l'écriture musicale

PAR VINCENT ARLETTAZ

IL Y A QUELQUES DÉCENNIES ENCORE, l'écriture musicale était enseignée dans nos conservatoires sans souci d'historicité : en harmonie comme en contrepoint, il existait ce qui était *bon*, ce qui était *mauvais* ; quintes et octaves parallèles, directes ou cachées, étaient interdites ; l'attraction de la dominante vers la tonique était considérée comme une vérité inconditionnelle, aussi certaine que la chute des graves ; en bref, il existait des lois de l'organisation des sons comme il existait des lois de la physique ou de la chimie, universelles et intemporelles, valables pour toutes les époques, avec tout au plus l'une ou l'autre particularité isolée, ne remettant pas en cause cette base commune. Après plusieurs décennies de découverte des musiques anciennes et exotiques, cette conception n'est évidemment plus tenable : car ce qui est interdit à une époque sera toléré, voire valorisé par une autre. Non seulement les quintes parallèles sont un élément essentiel du langage polyphonique avant 1400 (ou après 1900), mais en outre de nombreux siècles se sont montrés étonnamment tolérants envers les quintes directes ou les quintes parallèles cachées ; les fonctions de dominante et de sous-dominante n'ont pas toujours existé et les dissonances d'appoggiature, si importantes dans de nombreux styles, récents ou non, étaient totalement prohibées à la Renaissance.

En bref, au XXI^e siècle, un cours d'écriture, s'il entend réellement parler de musique et non pas s'enfermer dans une tour d'ivoire toujours plus fragile, ne peut qu'être conçu de manière historique. Pour ce faire, deux sources d'information sont à notre disposition, complémentaires entre elles, à savoir :

1. D'une part, l'analyse d'un corpus de musique d'une certaine période ou école ; cette analyse permettra de mettre à jour des mécanismes d'écriture qu'il sera dès lors possible de reproduire.
2. D'autre part, l'étude des traités théoriques de la même époque ou école (s'il en existe), ce qui doit permettre d'entrer plus facilement dans la logique de cette écriture ; ce point est essentiel pour rendre le travail d'analyse plus rapide et plus pertinent, mais aussi pour éviter le danger de passer à côté d'éléments fondamentaux – que nous pourrions négliger parce que notre propre culture musicale ne nous y rend pas attentifs. S'efforcer d'entrer dans la manière de penser des contemporains peut être, à cet égard, tout à fait essentiel.

tième à la basse fondamentale ne peuvent être qu'exceptionnels, à titre de licence⁶ – notamment pour la cadence rompue.

Il serait trop long d'expliquer par quels artifices Rameau parvient à expliquer toute la musique diatonique exclusivement par des mouvements de quinte à la basse fondamentale; notons en passant que cela l'oblige à créer de nouveaux concepts, comme celui de *double-emploi*⁷, qui a été universellement reconnu comme un des points les plus faibles de son système. Il nous intéresse davantage de nous demander pour quelle raison il rejette les mouvements conjoints à la basse fondamentale. C'est essentiellement parce que les grands intervalles, c'est-à-dire les quintes et les tierces, sont préférables d'un point de vue théorique: ce sont eux en effet que Rameau trouve dans la résonance du corps sonore (ce que nous appelons aujourd'hui le *spectre des harmoniques*); ils doivent donc avoir la préférence. Et il ne suffit pas à Rameau que les quintes et les tierces aient un rôle *privilegié* à jouer pour la basse fondamentale; il veut encore qu'ils y aient une fonction *exclusive*.

C'est évidemment à ce point que l'on doit se séparer de lui. Car bien que discrets, les mouvements conjoints à la basse fondamentale ne sont pas inexistant dans la musique de son époque. Que l'on considère l'exemple suivant, tiré de son traité *Nouveau Système* de 1726 (ex. 4)⁸.

ex. 4

Rameau cite ici un passage de l'opus 5 de Corelli. Les deux lignes supérieures sont l'original, la portée du bas étant un ajout de Rameau lui-même. La basse de Corelli (c'est-à-dire la portée du milieu) comporte un chiffrage qui demande une suite d'accords de sixte (accords parfaits en premier renversement). Si l'on y applique les principes de Rameau, cela nous donne une basse fondamentale en mouvements conjoints, diatoniques, descendants (ex. 5). Cela est évidemment contraire au système de Rameau qui, comme nous l'avons exposé, refuse les mouvements conjoints

ex. 5

Basse fondamentale

pour la basse fondamentale. D'où le commentaire ajouté par Rameau: Corelli n'a pas pu vouloir cette harmonie; il faut comprendre que son chiffrage est incomplet:

« Que des Musiciens sensibles à l'harmonie essayent d'accompagner cette B-C. de Corelli, en s'accordant avec le *Dessus*, bien-tôt ils en sentiront le défaut, & bien-tôt ils conviendront de la nécessité qu'il y a d'y remplir les silences, selon l'Harmonie qu'y annonce la B[asse]-F[ondamentale]. »⁹

Rameau propose donc de compléter ce passage en ajoutant sa propre basse fondamentale, munie de son chiffrage (voir l'ex. 4, portée du bas). On voit qu'il s'agit ici d'une musique complètement différente: une suite d'accords de septièmes, avec chutes de quintes à la basse fondamentale. Cette formule existe évidemment de plein droit dans la musique baroque, mais elle constitue un cas séparé de celui de la suite de sixtes; cette dernière ne disparaît d'ailleurs pas à l'époque de Rameau, et on la trouvera encore chez Mozart et Haydn, voire chez Berlioz, plus d'un siècle plus tard¹⁰. On constate que Rameau force les deux cas à entrer dans un seul et même moule; sa théorie tend donc à simplifier et à appauvrir la musique de son époque. Pour obtenir un système toujours plus cohérent, plus unifié – et donc plus *beau*, dans sa conception – il cesse de *décrire* le langage existant, pour devenir au contraire *prescriptif* et *normatif*.

Si notre but est d'exploiter les traités anciens pour mieux comprendre les techniques de composition de leur temps, il nous faudra, à ce point, nous séparer de Rameau; son approche réductrice de la suite de sixtes ne doit en effet pas être retenue dans le cadre d'un cours d'écriture portant sur l'époque baroque. Tout en reconnaissant les mérites essentiels de sa théorie, il nous faut être capables d'adopter également une attitude critique à son égard, d'identifier et d'écarter les pousses parasites de son système¹¹. En l'espèce, les mouvements conjoints de la basse fondamentale doivent,

(6) Jean-Philippe RAMEAU: *Nouveau système de musique théorique*, Paris, Ballard, 1726, p. 127 ss.

(7) Voir par exemple: *Génération Harmonique...*, chap. IX.

(8) *Nouveau système...*, p. 101-102.

(9) *Ibid.* (B-C. est mis pour « Basse continue »).

(10) Par exemple dans la *Symphonie Fantastique*, troisième mouvement, mes. 146-147, ou de manière chromatique: premier mouvement, mes. 198-222.

(11) Remarquons en passant que, dans un de ses derniers ouvrages, le *Code de musique pratique* (1760), Rameau reconnaît la légitimité de la suite de sixtes; mais elle doit rester une exception selon lui; et il préfère que l'on enrichisse au moins une partie de ses accords,

malgré les protestations de Rameau, être pris en compte comme parfaitement légitimes dans le cadre du langage musical du XVIII^e siècle.

II. ANTON REICHA (1770-1836)

Notre deuxième exemple sera tiré du *Cours de composition musicale* d'Anton Reicha (vers 1816¹²). Il s'agit ici d'un des principaux traités français de son époque, avec celui de Catel. Ce dernier – dont il sera question un peu plus tard – avait été adopté en 1802 comme manuel officiel par le Conservatoire de Paris; l'ouvrage de Reicha le remplaça dans cet office.

De manière générale, Reicha adopte les principes fondamentaux de Rameau, au point lui aussi de forcer la pratique musicale à des contorsions étonnantes. Citons-en un exemple: dès les premières pages, notre auteur dresse une liste des accords utilisables dans l'harmonie; il en recense treize, dont voici les cinq derniers (ex. 6).

ex. 6

N° 9. Accord de Neuvième majeure. Cet accord est composé de l'accord de Septième dominante et de la 9^{me} majeure.

N° 10. Accord de Neuvième mineure. Cet accord est composé de l'accord de Septième dominante et de la 9^{me} mineure.

N° 11. Accord de Sixte augmentée.

N° 12. Accord de Quarte et Sixte augmentées.

N° 15. Accord de Quinte augmentée avec Septième. *

Comme il l'explique lui-même, Reicha prend tous ces accords non pas dans une même tonalité, mais sur une même basse fondamentale (*sol*). Il commente ensuite chacun d'entre eux, exposant la manière de l'utiliser, et de le résoudre s'il est dissonant. Parlant de l'accord N° 11, il dit:

« Il paraît, au premier coup d'œil, assez bizarre d'assigner à l'accord N° 11. le *Sol* (qui ne peut se frapper avec cet accord) comme Basse fondamentale; rien n'est cependant plus vrai. La nature n'observe qu'un *seul* principe (qui

pour en faire des enchaînements par quintes, surtout lorsqu'on arrive vers la fin d'une telle succession: « Une certaine suite diatonique d'accords parfaits, renversés en accords de sixte, [...] doit encore être mise au nombre des licences, en ce qu'il n'y a point de liaison; elle est cependant très-agréable en trio, pourvu qu'on évite les quintes de suite dans ce renversement. » (Jean-Philippe RAMEAU: *Code de Musique Pratique*, Paris, Imprimerie royale, 1760, p. 127) La diffusion de cet ouvrage ne sera toutefois pas comparable à celle du *Nouveau Système*.

(12) ANTON REICHA: *Cours de composition musicale ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique*, Paris, s.d.

est sans exception) dans la résolution d'un accord dissonant quelconque. Ce principe est que la Basse fondamentale d'un accord dissonant doit faire avec la Basse fondamentale de l'accord suivant *une Quinte inférieure* (SOL = UT.) [...] ainsi la Basse fondamentale de l'accord N° 11. doit être *Sol*; autrement il s'en suivrait 1° que cet accord n'aurait aucune Basse fondamentale, ce qu'il serait absurde de supposer; ou 2° qu'une autre Note que le *Sol* serait sa Basse fondamentale; dans ce second cas, la nature ferait donc elle-même une exception à sa loi, et le principe n'aurait plus d'unité; mais pourquoi le *Sol* ne se frappe-t-il pas avec cet accord s'il est sa Basse fondamentale? c'est une condition de l'altération.

« Si vous voulez frapper *Sol* dans cet accord, il faut supprimer le *La* bé-mol (parcequ'il y aurait une trop grande complication d'Intervalles dissonans que l'oreille ne serait pas en état de distinguer), et dans ce cas vous obtiendrez l'accord N° 12. [...] »¹³

Or, l'accord en question (N° 11) est certainement beaucoup plus facile à expliquer comme une combinaison de mouvements mélodiques contraires, subissant l'attraction: ainsi, le *ré* bé-mol va au *do* en descendant d'un demi-ton, le *si* bécarre également au *do*, mais en montant. Ce phénomène d'attraction est présent dans la musique occidentale depuis le XIV^e siècle au moins, époque où Marchettus de Padoue introduisit la notion de *minor distantia*¹⁴; imaginer ici une basse fondamentale cachée progressant par mouvement de quinte n'est ni nécessaire, ni véritablement utile. L'attitude de Reicha peut donc paraître au premier abord peu prometteuse, et l'on pourrait s'attendre à ce que ses présupposés théoriques l'amènent à pratiquer de nombreuses distorsions par rapport à la pratique musicale de son temps.

Si l'on considère toutefois ce traité dans son ensemble, force est de constater que ces appréhensions ne sont pas fondées; car Reicha propose un système qui est à la fois très complet et très clair, exposant les fondements essentiels de l'écriture de l'époque de Haydn et de Mozart, qu'il est très facile de maîtriser en le suivant comme guide. On aurait donc tort de se laisser influencer par cette apparence de dogmatisme; commentant l'accord de sixte augmentée, notre théoricien ne fait que refléter sur un aspect ponctuel les idées qui dominaient complètement son époque; dans la pratique, il se montre très libre de ces principes théoriques normatifs. En jugeant hâtivement ce traité pour son dogmatisme de surface, on risquerait donc de sacrifier son indéniable valeur pédagogique.

D'autre part, malgré tout ce qui vient d'être dit en sa faveur, il serait difficile de prétendre que cet ouvrage ouvre des perspectives novatrices; de son propre aveu,

(13) *Cours de composition musicale...*, p. 9.

(14) MARCHETTUS DE PADOUE: *Lucidarium in arte musicae planae* (vers 1309-1318), in: MARTIN GERBERT: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blasien, 1784, vol. 3, p. 64-121; surtout p. 74-75.

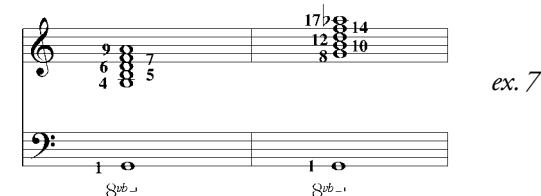
Reicha se contente de décrire la pratique de l'époque de Haydn et Mozart; c'est en vain que l'on chercherait chez lui des renseignements sur les nouvelles tendances de son temps – celles de Beethoven par exemple, qui fut collègue de Reicha à Bonn dans sa jeunesse; ou celles de Berlioz, qui fut son élève au Conservatoire de Paris. Le traité de Reicha doit donc être retenu comme un document *descriptif*, essentiellement *rétrospectif*, et non pas *prospectif*.

III. CHARLES-SIMON CATEL (1773-1830)

Le *Traité d'harmonie* de Catel (An X, 1802¹⁵) fut assurément le plus répandu de son époque, et resta longtemps une référence, même après avoir été remplacé par celui de Reicha comme manuel officiel du Conservatoire de Paris. On ne peut manquer de relever sa remarquable concision, puisqu'il ne compte que 70 pages (contre 260 pour le traité de Reicha, et largement plus de mille pour l'ensemble des traités de Rameau). Auprès des musiciens de son époque, le traité de Catel avait pour réputation de contenir « tout ce qui est nécessaire pour savoir composer, et rien de plus ». Autant dire qu'il passe pour un ouvrage pratique, pragmatique même, s'abstenant largement des aspects spéculatifs de sa discipline; contrairement au traité de Reicha, on n'y rencontrera guère de formulations dogmatiques reflétant les *a priori* ramistes. On pourrait donc imaginer être en présence d'un texte purement descriptif, pratique, mais sans grande fécondité, notamment par rapport aux développements remarquables que connaît la langue musicale à son époque. Rien ne serait plus éloigné de la réalité cependant; car le traité de Catel représente à certains égards une véritable révolution conceptuelle. Voyons cela d'un peu plus près.

Il est vrai, les formules enseignées par Catel sont toutes tirées de la pratique musicale de son temps; et il est vrai également qu'il ne manque à son ouvrage aucun des éléments importants de l'harmonie, telle qu'elle était pratiquée vers 1800. Toutefois, sans paraître y toucher – et peut-être même sans être véritablement conscient des conséquences de ses choix – Catel organise son ouvrage d'une manière profondément nouvelle: il sépare en effet l'harmonie « simple, naturelle », de l'harmonie « composée, artificielle ». Dans les termes, cette distinction n'est certes pas nouvelle: Rameau par exemple, considérant les premiers harmoniques (la quinte, la tierce majeure) comme donnés par le « corps sonore », réservait le concept de « naturel » pour le mode majeur¹⁶ – le mode mineur étant « un produit de l'art »¹⁷. Mais les conceptions de Catel sont originales et novatrices: alors que Rameau n'incluait dans sa définition de la consonance que les harmoniques jusqu'au sixième (comprenant donc

l'octave, la quinte, la quarte et la tierce), Catel pousse la série jusqu'au neuvième harmonique – incluant la septième mineure et la neuvième majeure dans l'harmonie naturelle – et même jusqu'au dix-septième, pour pouvoir disposer de la neuvième mineure (ex. 7)¹⁸. Ce faisant, il enrichit énormément ce qu'il est convenu d'appeler



aujourd'hui encore le « tronc consonantique ». Selon Catel, tous ces accords pouvant être trouvés dans le corps sonore, donc dans la « nature », ils peuvent être utilisés dans tous les renversements – et de surcroît sans aucune préparation. C'est là assurément aller plus loin que ne le faisait la pratique de son époque. On pourrait certes citer des exemples de neuvièmes de dominante renversées chez ses contemporains, par exemple dans ce passage d'un quatuor op. 18 de Beethoven, datant des années 1798-1800 (voir le premier temps de la troisième mesure, où l'on trouve un accord de neuvième majeure de dominante en troisième renversement) (ex. 8)¹⁹.

ex. 8

Mais de tels cas restent la plupart du temps peu clairs, et de toute façon extrêmement rares au moment où Catel publie sa théorie, vers 1800. Mettre ces renversements de neuvièmes non préparés sur un pied d'égalité avec les septièmes de dominante n'est pas une simple description de la pratique du temps; c'est là une première interprétation personnelle.

D'autre part, d'autres accords dissonants, bien que parfaitement assimilés par le langage musical de ce temps, ne se laissent pas rattacher au spectre des harmoniques.

(15) Charles-Simon CATEL: *Traité d'harmonie*, Paris, Le Roy, An X (1802).

(16) Voir par exemple: Jean-Philippe RAMEAU: *Démonstration du principe de l'harmonie*, Paris, Durand-Pissot, 1750, p. 33-34.

(17) Par exemple: *ibid.*, p. 82.

(18) *Traité d'harmonie...*, p. 5-6. Il est à remarquer que Catel n'insiste guère sur la justification de cet accord par la série des harmoniques, se contentant de la brève formulation suivante: « Cet accord est formé des premiers produits du corps sonore, ou des premières divisions du Monocorde. » (*ibid.*). Bien que brève, l'allusion aux « produits du corps sonore » est cependant parfaitement claire, et désigne bien la série des harmoniques.

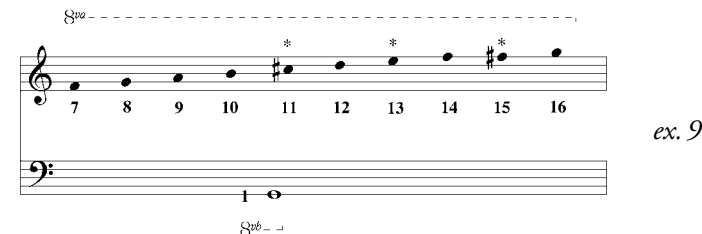
(19) Ludwig van BEETHOVEN: *Quatuor à cordes* op. 18 N° 1, deuxième mouvement, mes. 27.

Prenons le cas de la sixte augmentée, absolument usuelle, et même omniprésente dans l'harmonie de cette époque; Catel ne l'aborde pourtant que dans le chapitre sur *l'harmonie altérée*²⁰, au même titre que de nombreuses autres formations qui, elles, ne jouent pas un rôle aussi important dans la musique de ce temps. C'est bien là tout le paradoxe: mieux assimilée que la neuvième de dominante dans l'œuvre de Mozart, de Beethoven et de Schubert, la sixte augmentée apparaît pourtant dans le système de Catel comme un élément d'ordre inférieur, devant être préparé et résolu avec un soin particulier, alors que la neuvième se voit autoriser tous les emplois possibles, y compris renversés et non préparés²¹.

En résumé, malgré son apparence de pragmatisme et son refus des considérations spéculatives, le traité de Catel n'est nullement innocent dans ses choix. Par la distinction qu'il opère entre harmonie naturelle et artificielle (une distinction qui, comme nous venons de le voir, n'est pas recoupée par l'usage des compositeurs contemporains), par son choix d'exiger des préparations et des résolutions beaucoup plus strictes pour cette harmonie dite « artificielle », et surtout en libéralisant *de jure* l'emploi des neuvièmes, cet ouvrage représente même une sorte de bombe à retardement pour la musique du XIX^e siècle. Sans inventer d'accord nouveau, simplement par l'organisation de la matière, il contribue à déplacer le centre de gravité, en faveur d'accords alors rares, auxquels il donne un développement spectaculaire, mais au détriment d'autres accords plus fréquents, auxquels il fait même perdre bonne part de leurs acquis historiques.

Enfin, l'argument utilisé par Catel pour justifier sa conception de l'harmonie naturelle prête lui-même à discussion: pour pouvoir intégrer à son système la neuvième mineure, notre théoricien est en effet contraint de pousser la série des harmoniques jusqu'au dix-septième rang. Ce faisant, il doit d'abord parcourir d'autres intervalles qu'il n'intègre pourtant pas à sa notion de consonance, à savoir les harmoniques 11, 13 et 15 (ex. 9)²²; il y a là une incohérence fondamentale.

En résumé, sous des apparences pragmatiques et factuelles, le traité de Catel présente indéniablement une réinterprétation personnelle du langage musical de son époque; et les motivations de cette réinterprétation sont bel et bien théoriques, comme chez Rameau: pour l'un comme pour l'autre, le but est de renforcer le rôle



joué par la série des harmoniques du corps sonore dans la théorie de la composition; Rameau, comme nous l'avons vu, insistait sur les harmoniques 3 et 5; Catel pour sa part pousse ce chiffre jusqu'à 9, voire 17. Tous deux, à leur façon, ont imposé une nouvelle grille de lecture, avec d'autant plus de succès que leurs ouvrages furent largement répandus et étudiés, et marquèrent fortement les nouvelles générations de musiciens.

Prescriptif plutôt que *descriptif*, le système de Catel est donc également *prospectif*: son approche va se révéler très féconde pour la suite de l'évolution du langage musical; il est en effet à peine besoin de souligner l'importance des harmonies de neuvième dans la musique romantique; le développement de ces formules était à peine commencé à l'époque de Catel; et il est possible, voire vraisemblable, que son traité ait aidé à la maturation plus rapide de ces procédés d'écriture

L'objet du présent article était de montrer, à l'aide de quelques exemples, l'importance de certaines précautions méthodologiques pour l'exploitation des traités théoriques anciens dans le cadre de l'enseignement de l'écriture musicale, conçue comme une discipline historique. Sans conteste, l'étude de ces textes est un aspect essentiel pour cette pédagogie. Mais comme nous avons essayé de l'exposer, adopter face à eux une attitude passive ne saurait être suffisant; au contraire, il importe de les interroger de manière active, critique, et de s'efforcer autant que possible de distinguer:

- ce qui en eux est représentatif, et ce qui est exceptionnel;
- ce qui est descriptif, et ce qui est dogmatique ou prescriptif;
- ce qui est rétrospectif et ce qui est prospectif; d'un côté ce qui permet de connaître un style du passé; et de l'autre côté ce qui concerne autant l'avenir que le présent.

En d'autres termes, il s'agit de situer ces traités dans un contexte vivant, de les confronter aux documents musicaux eux-mêmes, et à tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, peut contribuer à les éclairer pour les non contemporains. Ce travail essentiel n'est jamais achevé.

VINCENT ARLETTAZ
Dr. Université Paris IV

(20) *Traité d'harmonie*, p. 58-61.

(21) Catel se voit d'ailleurs contraint de signaler quelques exceptions pratiques à sa règle théorique, reconnaissant notamment que le deuxième renversement de l'accord de neuvième est peu employé; *Traité d'harmonie*, p. 18.

(22) Cette contradiction est radicale, car les partiels 11 et 13 sont nettement plus bas (jusqu'à un quart de ton pour l'harmonique 11) que les intervalles correspondants de la gamme tempérée; de ce point de vue, même le fait de rattacher le septième harmonique à la septième de dominante est sujet à caution, cet harmonique étant lui aussi beaucoup plus bas que la note la plus proche de la gamme selon le tempérament égal (et même selon tout tempérament connu). Sur ce dernier point, voir: Vincent ARLETTAZ: *Études sur l'apparition du langage tonal* (thèse, 1998, Université de Paris-IV), vol. 3, annexe 5, f. 816-820.