

SYSTEMATIQUE DES PROGRESSIONS HARMONIQUES

Nicolas Meeùs

Jean-Marie Rens et Guy Dusart ont proposé dans le dernier numéro des F.A.M. une schématisation des progressions harmoniques quelque peu différente de celle que j'avais décrite moi-même dans le numéro précédent (voir vol. I, p. 87 ss. et p. 168 ss.). La discussion est intéressante et mérite d'être poursuivie.

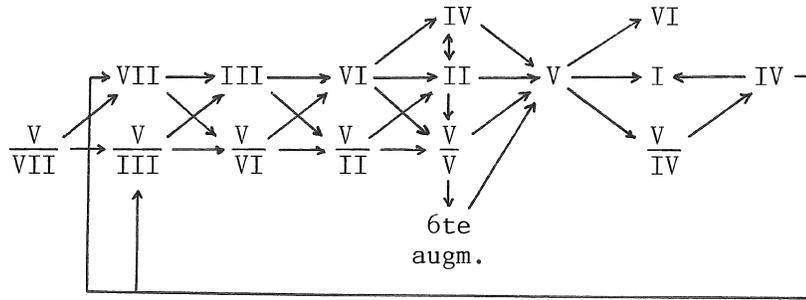
Il faut souligner d'abord certains aspects inhérents à la systématique elle-même. Toute théorie systématique est par définition simplificatrice et réductrice. La réalité musicale que nous cherchons à décrire et à expliquer est évidemment plus complexe. C'est néanmoins par la simplification ou par la réduction, et par elles seules, que l'analyse peut opérer. En même temps, il est évident a priori que les modèles et les règles qu'elle propose ne peuvent qu'être approximatifs par rapport à la réalité qu'ils cherchent à décrire. Les modèles n'y sont tout au mieux que des métaphores, plus ou moins parlantes et plus ou moins efficaces, mais qui ne représentent que très inexactement la vérité.

Lorsque Rens et Dusart écrivent que la tonique "est libre de ses mouvements", ce n'est évidemment qu'une façon de parler. Il n'y a pas en musique d'autre liberté que celle que le compositeur s'accorde, et cette liberté-là est difficile à mesurer. Lorsque j'analyse certains accords comme des substituts d'autres accords, ce n'est évidemment qu'une métaphore: il est clair que ces accords ne se substituent les uns aux autres que dans le cadre d'une certaine explication théorique. Jean-Marie Rens n'apprécie pas beaucoup, je crois, le concept d'accord "sans fondamentale", qui est pour moi l'une des formes de la substitution: c'est peut-être parce qu'il prend la métaphore trop à la lettre. Aucun théoricien défendant ce concept n'a jamais prétendu que les substituts d'un accord lui sont totalement identiques: ils ne le sont qu'à un certain niveau de systématisation.

On pourrait dire la même chose des renversements d'accords: la similitude entre eux n'existe qu'à un certain niveau d'analyse. Il est évident qu'au niveau de l'oeuvre écrite, un accord en position de sixte n'est pas identique au même accord en position fondamentale; ils ne sont pas simplement interchangeables. Constater ceci, néanmoins, ne diminue en rien la puissance analytique de la théorie des renversements.

o o o

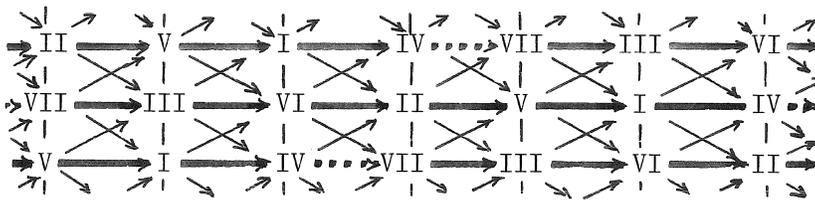
La systématique des progressions de Rens et Dusart est décrite dans un schéma reproduit sommairement ci-après:



Le chiffrage du type $\frac{V}{VII}$, $\frac{V}{III}$, $\frac{V}{VI}$, etc., qui représente les "dominantes secondaires ou emprunts", est criticable parce qu'il laisse entendre que les dominantes en question effectuent la "tonicalisation" de l'accord qu'elles précèdent, en d'autres termes qu'elles amènent une modulation. Rens et Dusart objecteront sans doute que ce n'est qu'une métaphore; elle est inefficace et peut-être trompeuse. La notion de dominante secondaire ne peut qu'entraîner avec elle celle de tonique secondaire, et celle-ci déséquilibre tout l'édifice de l'unité tonale. S'il faut préciser, par exemple, qu'un accord du IIe degré a la forme d'une septième de dominante

(avec le 4e degré haussé), le chiffrage $\overset{7}{II}$ semble aussi lisible et plus proche de la réalité que $\frac{V}{II}$ tout en n'entraînant aucune idée de modulation, fut-elle passagère. D'une certaine manière, les deux lignes principales du schéma de Rens et Dusart font donc double emploi l'une avec l'autre. Le schéma pourrait se réduire alors presque entièrement à une seule ligne VII-III-VI-II-V-I-IV, avec des substitutions possibles du VI pour le I, du IV ou de la sixte augmentée pour le II.

Si je devais construire un schéma du même type que celui de Rens et Dusart, j'arriverais à ceci:



Il s'agit, on le voit, d'une sorte de réseau qui pourrait être étendu à l'infini dans toutes les directions, et dont tous les noeuds sont semblables. Il y a en réalité des points de dissymétrie là où nos systèmes musicaux comportent des quintes fausses: c'est la raison pour laquelle l'enchaînement IV-VII est marqué par une flèche pointillée; il faudrait faire de même pour VI-II en mineur. Je reviendrai sur ceci ci-dessous.

Les flèches sont orientées dans le sens qui correspond à ce que j'avais appelé les vecteurs dominants (vers la droite); mais la progression peut aussi se faire dans l'autre sens (vecteurs sous-dominants). Les degrés alignés verticalement sont les substituts les uns des autres: le passage vertical d'une ligne à une autre ne constitue pas une progression harmonique à proprement parler.

L'aspect le plus intéressant de ce réseau est que chaque degré y est relié d'une manière ou d'une autre à chacun des six autres degrés de l'échelle: trois par vecteurs dominants, les trois autres par vecteurs sous-dominants. Les deux substitutions de chaque degré font double emploi avec des degrés accessibles l'un par vecteur dominant et l'autre par vecteur sous-dominant. Le passage d'un accord à un de ses substitués peut donc toujours s'analyser aussi comme une progression harmonique.

L'apparence fondamentalement symétrique de ce schéma est probablement ce qui le différencie le plus nettement de celui de Rens et Dusart. Ils décrivent les parcours "les plus utilisés" et laissent entendre que ceux-ci ont quelque chose d'obligatoire: "les chemins sont multiples et variés, mais la direction du vent sera impérativement la même". Seule "la tonique est complètement libre de ses mouvements". Ceci s'inscrit sans aucun doute dans le contexte d'une pédagogie de l'écriture, où il est nécessaire de guider l'étudiant dans le choix des progressions qu'il aligne, en lui fournissant des critères et des consignes plus ou moins impératifs.

Mon point de vue est différent. Je pars de l'idée que toutes les progressions sont possibles a priori et je tente de proposer une structure de leurs conditions d'utilisation. Un premier tri consiste à les classer en vecteurs dominants ou sous-dominants, un autre à séparer les progressions directes des progressions par substitution. Cette classification préalable permet ensuite une étude statistique, d'où découleront des règles stylistiques qui pourraient sans doute servir à l'écriture de pastiches, mais cet aspect d'écriture (ou de réécriture) n'est pour moi qu'assez secondaire.

o o o

Les préoccupations stylistiques ne sont pas absentes de la schématisation de Rens et Dusart, qui "se fonde essentiellement sur l'observation d'oeuvres des XVIIIe et XIXe siècles". C'est un autre point de divergence entre nos approches. La systématique que j'ai tenté de construire repose sans aucun doute sur l'examen d'un répertoire considérablement plus large qui va, disons, des débuts de l'écriture harmonique (mais pas encore tonale) au 16e siècle jusqu'à ses dernières productions (mais déjà plus tout à fait tonales) au début du 20e. Les quelques analyses proposées ci-après illustreront cet aspect.

En préparation de ces analyses, il faut s'arrêter un instant à la question de la tonalité, qui constitue évidemment l'élément central de la discussion de l'analyse harmonique. On a vu plus haut que le réseau des progressions harmoniques comporte des dissymétries en raison de l'intervalle de fausse quinte qui sépare certains de ses degrés. C'est l'un des problèmes fondamentaux de la théorie musicale: le cycle des quintes ne peut boucler sur lui-même que par un artifice.

La fausse quinte tend à établir les limites de la partie utilisable du système. En majeur, celle-ci est limitée d'un côté par le VII, de l'autre par le IV: la série est donc VII-III-VI-II-V-I-IV. Le bouclage de IV vers VII, dont on trouve assez d'exemples dans le répertoire classique, est fondamentalement artificiel et ne peut s'opérer que par analogie avec des enchaînements de quinte juste; il se justifie souvent d'ailleurs par progression ou par séquence harmonique. Le cas du mineur est plus complexe encore, puisqu'il y apparaît d'autres quintes fausses, entre VII (sensible) et III ou entre VI (baissé) et II. Le traitement de ces intervalles constitue toujours un cas particulier; ils sont d'ailleurs souvent évités.

On pourrait montrer que les anciens modes diatoniques de la polyphonie, situant autrement encore la fausse quinte et déterminant ainsi d'autres portions utilisables du système, favorisent d'autres enchaînements qui constituent les caractéristiques essentielles de l'harmonie modale.

Considérons le début d'une phrase tonale en majeur. Le premier accord est sur I. La progression tonale normale (vecteur dominant) mène à IV, après quoi apparaît le problème de la fausse quinte. Celle-ci ne peut être contournée qu'au moyen d'une substitution: l'enchaînement IV-VII est généralement remplacé par une progression vers l'un des substituts de VII, V ou II:

$$I \rightarrow IV \rightarrow V(=VIIp) \rightarrow I \quad (1)$$

$$I \rightarrow IV \curvearrowright II(=VII) \rightarrow V \rightarrow I \quad (2)$$

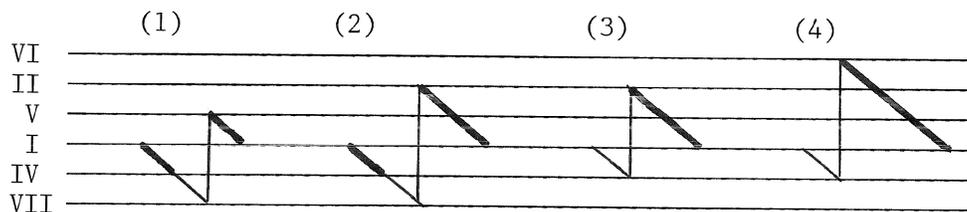
Bien entendu, le IV aurait pu être remplacé lui-même par un de ses substituts, II ou VI; la fausse quinte aurait ainsi été contournée plus tôt encore:

$$I \rightarrow II(=IVp) \rightarrow V \rightarrow I \quad (3)$$

$$I \curvearrowleft VI(=IV) \rightarrow II \rightarrow V \rightarrow I \quad (4)$$

Ces deux enchaînements ne diffèrent des précédents que par l'emplacement de la substitution. Dans la mesure où le IV de l'enchaînement (1) pouvait se lire comme un II sans fondamentale, (1) ne diffère de (3) que sur un point d'analyse; de même le IV de (2) pouvait être considéré comme un VI parallèle, ce qui rend l'enchaînement identique à (4).

Ces enchaînements constituent les affirmations tonales de base. On notera qu'ils se ramènent tous les quatre, d'une manière ou d'une autre, à une structure fondamentale T-S-D-T, le "cycle fonctionnel" de Sadai. Ils peuvent être représentés graphiquement par le schéma ci-dessous, dont les lignes horizontales correspondent aux degrés de l'échelle dans l'ordre du cycle des quintes. Les enchaînements eux-mêmes sont figurés par des lignes obliques ou verticales qui parcourent cette "portée": les lignes grasses représentent les enchaînements directs; les lignes plus minces dénotent les enchaînements par substitution, la substitution elle-même étant représentée par une ligne verticale. Les vecteurs dominants engendrent des lignes descendant de gauche à droite, les vecteurs sous-dominants produisent des lignes ascendantes. On notera que les quatre formes de l'affirmation tonale décrites ci-dessus produisent essentiellement les mêmes figures caractéristiques en zig-zag.



Dans la réalité, les phrases tonales peuvent être prolongées par des recours plus fréquents aux substitutions qui, on le vérifiera aisément, constituent toujours des sauts en arrière dans le cycle fondamental des vecteurs dominants. Ainsi par exemple le Ier degré final de chacun des enchaînements (1) à (4) ci-dessus pourrait être remplacé par son substitut

le VI, donnant lieu ensuite à une nouvelle série VI-II-V-I qui peut elle-même être affectée encore d'autres prolongations par substitution. Un autre mécanisme de prolongation est celui qui fait appel aux vecteurs sous-dominants, généralement dans le cadre de ce que Sadai appelle "pattern aba" (voir F.A.M. I, p. 97) et que l'on pourrait décrire aussi comme des broderies harmoniques.

Les possibilités offertes par cet ensemble de procédés sont innombrables et laissent au compositeur une liberté considérable. Il y a néanmoins dans ce qui précède un ensemble de règles de syntaxe qui définissent la tonalité. Ceci devient particulièrement évident lorsqu'on considère des oeuvres pré- ou post-tonales, où cette grammaire n'est pas appliquée. Plutôt que de poursuivre une discussion théorique qui pourrait entraîner très loin, voici quelques exemples analysés, qui pourront servir le cas échéant de point de départ à des discussions ultérieures.

J. S. Bach, choral Gottlob es geht nunmehr zu Ende,
BWV 321, Bpf 192

Ce premier exemple est un cas d'utilisation stricte de la syntaxe tonale. Il est cité ici principalement à titre de vérification. La notation analytique ci-après comporte trois éléments: au centre, le texte original du choral; au-dessus, une réduction harmonique-mélodique; en dessous, le graphique représentant les progressions dans le cycle des quintes, selon les principes qui viennent d'être décrits. C'est à ce graphique que je m'arrêterai principalement. On y constate immédiatement l'allure en zig-zag caractéristique de la véritable affirmation tonale et l'écrasante majorité des vecteurs dominants. Il n'y a en fait dans tout ce choral que deux enchaînements par quinte ascendante (vecteurs sous-dominants), du 1er au 2e temps de la mes. 9 et du 2e au 3e temps de la mes. 15.

Pour que le mécanisme du graphique soit bien compris, considérons d'un peu plus près la première phrase, mes. 1-4. Le chiffrage harmonique, accord par accord, pourrait s'établir comme suit:

I → II → V → I → II → V → VI → II → V

Tous les enchaînements marqués par une flèche grasse dans ce chiffrage sont indiqués aussi par un trait gras dans le graphique. Quand aux autres enchaînements, ils sont analysés, selon le principe des substitutions, de la façon suivante:

I = IVp=II = V = I=VI = II = V = Ip=VI = II = V

A chacun des signes = de ce chiffrage correspond une ligne verticale dans le graphique, et la ligne brisée du graphique relie tous les degrés du chiffrage ci-dessus.

On peut noter encore que ce choral ne fait usage que d'une partie du cycle utilisable, à savoir VI-II-V-I-IV. A la seconde fermata, l'affirmation tonale s'est déplacée insensiblement vers la dominante: ceci se manifeste non seulement dans la cadence finale à la dominante, mais aussi dans le fait que la portion du cycle utilisée dans cette seconde phrase se réduit à VI-II-V-I. Dans la seconde partie au contraire, après la reprise, la réduction du cycle à II-V-I-IV affirme avec force la tonalité de si bémol.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are the vocal line (treble and bass clefs) and the piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. A circled 'T' is placed above the first measure of the piano part. Below the piano part, a series of horizontal lines with arrows indicates the fingering sequence: I (dashed), II, V, I, V.

A fingering diagram for the first system, consisting of five horizontal lines labeled VI, II, V, I, and IV from top to bottom. The diagram shows a series of slanted lines representing finger positions across the measures of the system.

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are the vocal line and the piano accompaniment. The piano part continues with the eighth-note accompaniment and chords. A circled 'T' is placed above the first measure of the piano part. Below the piano part, a series of horizontal lines with arrows indicates the fingering sequence: V, I.

A fingering diagram for the second system, consisting of five horizontal lines labeled VI, II, V, I, and IV from top to bottom. The diagram shows a series of slanted lines representing finger positions across the measures of the system.

Paulus Scotus, frottola Fallace speranza,
d'après A. W. Ambros (O. Kade éd.), Geschichte der Musik, vol. V, Leipzig,
1882, 535.

Cette frottola du début du 16e siècle ou de la fin du 15e est choisie comme exemple d'une harmonie pré-tonale, dans laquelle les affirmations tonales sont peu explicites. La différence du graphisme des progressions, par comparaison avec celui du choral de Bach, saute aux yeux. La ligne en zig-zag a fait place ici à une ligne sinueuse, où les vecteurs sous-dominants (obliques ascendantes) sont presque aussi fréquents que les vecteurs dominants. La ligne est presque entièrement en grasses, ce qui indique une absence presque totale de substitutions; on peut signaler en corollaire de ceci que la majorité des accords sont en position fondamentale, comme il est d'usage dans les pièces de ce type: la partie inférieure marche presque exclusivement en quartes et en quintes.

Certains points appellent des remarques particulières:
- du dernier temps de la mes. 1 au premier temps de la mes. 2, l'enchaînement est d'une quarte descendante, de l'accord de sol à celui de ré; mais les notes de passage mi et do aux voix supérieures dessinent à un niveau très superficiel un enchaînement sol-do-(fa=)ré, analysé en pointillé dans le graphique. Ceci montre que la figuration, ici comme dans la plupart des

cas, fonctionne de la même manière que les enchaînements d'importance plus structurelle.

- au quatrième temps temps de la mesure 3, l'accord de la peut être lu comme un substitut pour do, qui engendrerait une progression par quintes sol-do-sol. Mais cette lecture par substitution doit se faire aussi bien par rapport à l'accord qui suit que par rapport à celui qui précède. Dans une harmonie plus tonale, un accord substitué ne le serait normalement que par rapport à l'accord qui précède, ou par rapport à celui qui suit, mais pas aux deux.

- aux mesures 7-8 et 9, deux enchaînements fa-do-fa produisent chaque fois une figure curieuse dans le graphisme. Ils sont en quelque sorte déconnectés de la ligne générale, à moins qu'on ne les lise comme des substituts pour ré-la-ré (voir les lignes pointillées). Il s'agit de passages qui paraissent étrangers au ton général du morceau et qui, à ce titre, sont très caractéristiques de l'harmonie modale de la Renaissance. Bien que la tonique de la pièce semble bien être le sol, la portion du cycle utilisée se prolonge jusqu'au fa, VIIe degré: les enchaînements dont il est question ici sont caractéristiques du mode mixolydien.

Il faut noter pourtant que, jusqu'à la mes. 10, la pièce aurait pu s'analyser aussi bien, sinon mieux, en do; cela aussi, sans doute, est mixolydien. Sans entrer dans le détail, il me paraît évident que les critères de l'identification tonale d'une pièce de ce type sont très nettement différents de ceux qui s'appliquent au choral analysé ci-dessus.

J. S. Bach, Choral Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht,
BWV 335, Bpf 295.

Ce choral très extraordinaire a été analysé par Célestin Deliège (1) qui en a souligné la "définition tonale ambiguë". Celle-ci est très apparente dans le graphique ci-dessous, où seule la première phrase paraît présenter une affirmation tonale normale, en mi mineur. "Au-delà de cette première séquence, comme l'écrit Deliège, les choses se brouillent". La tonalité de cette pièce a quelque chose d'anormal. Deliège s'efforce de résoudre le problème au moyen des "règles de base" qui constituent ses "fondements de la musique tonale", mais la pertinence de ces règles dans ce cas-ci n'est pas évidente.

Le nombre relativement élevé des vecteurs sous-dominants, qui engendrent une ligne souvent plus sinueuse que brisée dans le graphique ci-dessous, indique une harmonie à caractère modal. La comparaison de ce graphique avec les deux précédents montre bien que ce choral se situe en quelque sorte à mi-chemin entre la frottola et l'autre choral.

L'harmonie parcourt ici sept degrés du cycle: do-fa-si-mi-la-ré-sol, correspondant au mode dorien si la tonalité est mi (VI-II-V-I-IV-VII-III), ou éventuellement au mode éolien en si. L'enchaînement ré-sol-ré à la mesure 3, "déconnecté" de la ligne générale, est typiquement modal. Il faut noter aussi la descente exceptionnelle fa-si-mi-la-ré de la mes. 4 à la mes. 5. Les enchaînements la-ré-la à la mes. 5 et ré-la de la mes. 6 à la mes. 7, assez éloignés du centre tonal, confirment le caractère modal. On peut noter en passant que l'enchaînement des trois premiers temps de la mes. 5 est une transposition modifiée de celui des trois derniers temps de la mes. 3. De même, la mes. 8 transpose assez exactement le début de la mes. 2: la première affirmation tonale en mi se reproduit ainsi en si à la fin.

fa#
si
mi
la
ré
sol

do#
fa#
si
mi
la
ré

La structure formelle de ce choral mériterait une analyse détaillée. Les similitudes par transposition qui viennent d'être signalées établissent une parenté entre la deuxième et la troisième phrases d'une part, entre la première et la quatrième d'autre part: c'est une structure de type abb'a'. En même temps, la réduction mélodique fait apparaître une analogie entre les première et troisième phrases d'une part, entre les deuxième et quatrième d'autre part. Les phrases 1 et 3 forment chacune une descente d'une quinte (de si à mi, puis de mi à la); les phrases 2 et 4 remontent d'abord cette même quinte, puis s'achèvent par un mouvement descendant vers le si. Il en ressort une structure aba'b' en contradiction avec la première.

Les différences entre la réduction proposée ici et celle que fait Célestin Deliège sont assez surprenantes; mais c'est là le sujet d'une autre discussion.

(1) C. Deliège, Les fondements de la musique tonale, Paris, 1984, pp. 128-133.