

Transitivité, rection, fonctions tonales. Une approche cognitive de la tonalité

Nicolas MEEÛS¹

Les théories des fonctions tonales peuvent se répartir en deux grandes catégories. La première, due principalement à Hugo Riemann envisage trois fonctions seulement, celles de sous-dominante, de dominante et de tonique. Tous les accords sont ramenés, par le mécanisme bien connu des consonances feintes, à l'une de ces trois fonctions ; les termes de sous-dominante et de dominante décrivent une dépendance logique, « antithétique » et « synthétique », à la tonique décrite comme « thétique »². La seconde catégorie, qui regroupe les « théories des degrés » (*Stufenlehren*) décrites par Gottfried Weber, Simon Sechter, Anton Bruckner³ et d'autres, classe les degrés harmoniques selon leur éloignement par rapport à la tonique dans le cycle des quintes ; ces théories se caractérisent aujourd'hui par l'utilisation du chiffrage de la basse fondamentale en chiffres romains.

Il s'agit bien, dans les deux cas, d'approches cognitives de la tonalité, par lesquelles les théoriciens se sont efforcés de décrire des phénomènes de signification musicale et de définir les conditions de la cohérence musicale. Les théories des degrés et celle des trois fonctions tonales se heurtent néanmoins à une même difficulté : les fonctions tonales, qu'il y en ait trois ou sept, ne peuvent être déterminées qu'après que la tonalité elle-même ait été identifiée ; mais celle-ci, d'autre part, est supposée résulter de celles-là. Comment identifier la dominante ou la tonique d'une œuvre tonale (ou, ce qui revient au même, son V^e et son I^{er} degré) avant d'en connaître la tonalité ? Et comment en reconnaître la tonalité avant d'en avoir identifié la dominante et la tonique ? Ce qui manque, en d'autres termes, c'est la description d'un mécanisme cognitif par lequel les fonctions tonales seraient perçues d'abord, et d'où résulterait la conscience de la tonalité.

Fonctions transitives caractéristiques de la tonalité

Il faut souligner l'existence de descriptions qui s'attachent moins à la valeur fonctionnelle des accords en eux-mêmes qu'à celle de leur enchaînement. Arnold Schönberg, notamment, a proposé une classification des progressions, reprise et systématisée par Yitzhak Sadaï⁴, et que l'on peut schématiser comme indiqué au Tableau 1.

Il s'agit bien, ici encore, de descriptions à caractère cognitiviste, appliquées cette fois à des fonctions *telles qu'elles résultent de l'enchaînement*. Ce point de vue est certainement en progrès par rapport aux conceptions traditionnelles de la fonction tonale. Il est évident en effet que les fonctions tonales ne sont pas autonomes : un accord isolé n'a pas et ne peut avoir de fonction tonale.

¹ Cet article est une version revue de celui qui avait paru sous le même titre dans *Analyse musicale* 26 (1992), p. 26-29. Les volumes des *Fascicules d'Analyse Musicale* cités parmi les références (ci-dessous, p. 6) ne sont plus disponibles en 2008, mais les éléments importants de leur contenu se retrouvent notamment dans Nicolas MEEÛS, « Vecteurs harmoniques », *Musurgia* X/3-4 (2003), p. 7-34.

² Hugo RIEMANN (sous le nom de H. RIES), « Musikalische Logik: Ein Beitrag zur Theorie der Musik », reproduit dans *Präludien und Studien*, p. 1-22.

³ Gottfried WEBER, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, 1824 ; Simon SECHTER, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, 1853-1854 ; Anton BRUCKNER, *Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien*, 1950.

⁴ Arnold SCHÖNBERG, *Structural Functions of Harmony*, 1969 ; Yitzhak SADAÏ, *Harmony in its Systemic and Phenomenological Aspects*, 1980.

la signification tonale naît d'une mise en relation réciproque des accords. Du point de vue tonal, tout accord est nécessairement incomplet en lui-même ; il appelle une complémentation par d'autres accords qui le détermineront. Ce qui fixe la fonction d'un accord, c'est sa relation aux accords environnants dans l'ordre de succession. C'est là la définition même de la transitivité en linguistique. C'est plus précisément ce que Sechehaye appelle la transitivité de relation, qui unit des idées qui, sans être nécessairement incomplètes en elles-mêmes, perdent leur autonomie par le fait même de leur mise en relation⁵.

	Schoenberg (1954)	Sadaï (1980)
Quarte ascendante (modèle V-I) Tierce descendante (modèle V-III)	Progression <i>forte</i> ou <i>ascendante</i>	Progression <i>dynamique</i>
Quarte descendante (modèle IV-I) Tierce ascendante (modèle IV-A11)	Progression <i>descendante</i>	Progression <i>statique</i>
Seconde ascendante (modèle V-VI) ou descendante (modèle VI-V)	Progression <i>superforte</i>	Progression <i>accentuée</i>

Tableau 1

Identifier un accord comme une dominante, au sens fonctionnel du terme, c'est admettre en même temps une incomplétude essentielle de sa signification, incomplétude qui ne sera levée que par l'apparition d'un accord de tonique ou d'un de ses substituts. Plus généralement, il n'est pas possible d'accorder un sens fonctionnel quel qu'il soit à un accord qui ne s'inscrit pas dans un enchaînement où cette transitivité fonctionnelle se trouve réalisée. Il faut rapprocher ceci de la théorie de Rameau selon laquelle tout accord dissonant pouvait être considéré comme dominante et devait en conséquence se résoudre par mouvement de quinte descendante. Jean-Jacques Rousseau a fourni la description la plus frappante et la plus concise de cette doctrine en écrivant qu'« on ne peut jamais sortir d'un accord dissonant que par un acte de cadence »⁶.

La théorie proposée ici va plus loin encore et n'hésite pas à affirmer que c'est de la résolution par quinte descendante (ou une de ses formes substituées) que naît la fonction de dominante ; quant au caractère dissonant de l'accord, il n'est qu'un épiphénomène, du domaine de la rection dont il sera question ci-dessous.

On pourrait objecter que la fonction de tonique doit être non transitive, puisqu'elle n'appelle plus de complémentation. Il faut noter néanmoins qu'elle l'est à tout le moins pas rétroaction, puisqu'elle n'existe que par l'effet de la transitivité des fonctions précédentes. La relative intransitivité de la tonique ne peut résulter que d'une liquidation des transitivités précédentes par une formule cadentielle. En outre, il faut reconnaître que l'accord de tonique est souvent affecté d'une attraction vers la sous-dominante – c'est-à-dire d'une transitivité du même ordre que celle de la dominante ; ce qui caractérise par contre la tonique, c'est que cette transitivité vers la sous-dominante ne s'accompagne souvent d'aucune rection au sens défini ci-après.

Rameau fournit un exemple très concret d'identification de la fonction tonale par la transitivité dans ce qu'il appelle le « double emploi ». Dans la théorie du double emploi, l'accord de quinte et

⁵ Sechehaye propose en réalité un sens élargi de la transitivité : « On appelle dans la grammaire traditionnelle « verbe transitif » tout verbe qui est ordinairement suivi d'un complément direct comme le sont : prendre, acheter, porter, etc. [...]. Il y a [...] une quantité de verbes qui ne sont pas suivis d'un complément direct et qui n'en sont pas moins étroitement unis à leur « objet » ; exemples : se servir de, aspirer à, nuire à, etc. Ces verbes, autant que ceux qui précèdent, ont besoin de leur complément comme d'une détermination qui vient achever une idée insuffisante en elle-même. Dans un cas comme dans l'autre, l'idée représentée par ces mots s'offre à l'imagination avec un caractère d'incomplétude : c'est un principal qui est fait pour un complément et qui ne paraît pas avoir accompli sa fonction s'il n'y aboutit pas. Or, si nous définissons la transitivité par l'incomplétude de l'idée principale, nous voyons aussitôt une perspective beaucoup plus vaste s'ouvrir à nous ».

Il souligne par ailleurs qu'il faut distinguer une « transitivité morphologique des éléments grammaticaux », ce que l'on pourrait décrire comme une transitivité syntaxique et qui, en musique, serait du ressort de la pratique de l'harmonie telle qu'elle s'enseigne dans nos conservatoires, et une « transitivité psychique, qui concerne les idées » et qu'on pourrait appeler transitivité sémantique (voir A. SECHEHAYE, *Essai sur la structure logique de la phrase*, p. 80).

⁶ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, p. 97.

sixte sur le IV^e degré est identifié comme sous-dominante à sixte ajoutée s'il fait suite à un accord de tonique, comme dominante de la dominante s'il est suivi d'un accord de dominante. Le cas échéant, ces deux fonctions peuvent coexister dans un même accord, ce qui peut s'exprimer par le chiffrage que voici :

$$I - IV_5^6 = II^7 - I$$

On voit ici à quel point la signification fonctionnelle est contextuelle.

Rection musicale

Souvent, la relation transitive qui unit deux degrés fonctionnels successifs est confirmée par un lien d'un autre ordre, la présence d'une dissonance et de sa résolution. Ce lien est comparable à la *rection* linguistique⁷. Il s'agit d'une relation transitive particulière, qui modifie les éléments qui la constituent : aux « éléments constituants », comme les appelle Hjelmslev⁸, se superposent des « éléments caractérisants », ou « éléments de flexion ». En musique, les éléments caractérisants sont en particulier les dissonances et leur résolution, ajoutées aux accords qu'unit un lien de transitivité.

On a vu plus haut que Rameau associait le caractère dissonant de l'accord à une fonction de dominante ou éventuellement de sous-dominante : « La seule note Tonique porte l'Accord parfait, ou naturel ; on ajoute la Septième à cet Accord pour les Dominantes, & la Sixte majeure pour les Sous-dominantes »⁹. C'est qu'il confondait dans une certaine mesure transitivité et rection : il est forcé d'ailleurs de reconnaître que la dissonance peut rester sous-entendue¹⁰. Il signale par contre une autre caractéristique de la dominante-tonique, « dont le propre est d'avoir toujours la Note sensible pour tierce majeure ».¹¹ C'est une autre forme de rection, qui marque particulièrement la relation de dominante à tonique et qui se manifeste souvent dans la présence simultanée de la dissonance et de la sensible. c'est-à-dire dans l'intervalle de fausse quinte caractéristique de l'accord de septième de dominante¹².

Il faut souligner cependant que ce ne sont ni la dissonance seule, ni la sensible seule qui engendrent la rection, mais bien la dissonance ou la sensible associées à leur résolution, c'est-à-dire les mouvements contrapuntiques caractéristiques qui accompagnent le mouvement harmonique. On peut considérer probablement la « loi du plus court chemin » exprimée par Bruckner¹³ comme une forme très générale de la rection. Celle-ci souligne et confirme une relation transitive, mais la présence des éléments caractérisants ne suffit pas à la rendre obligatoire : qu'un accord ait la forme d'une septième de dominante ne lui confère pas encore la fonction de dominante. A l'inverse, la fonction de dominante ne nécessite pas de rection par la septième et la sensible : elle peut se manifester dans une succession d'accords parfaits, éventuellement même d'accords parfaits mineurs. Ce point de vue, on le voit, s'inscrit en faux contre l'opinion de Schönberg lorsqu'il affirme que la

⁷ « La rection, écrit Sechehaye (*op. cit.*, p. 86), est un fait qui manifeste la solidarité étroite du principal et du procédé par lequel le complément de relation est introduit. En vertu de cette solidarité le procédé s'appuie sur le principal et fait corps avec lui. L'adjectif latin *vicinus* règle le datif ; c'est-à-dire que le datif du complément, par exemple dans *vicinus Belgis*, « voisin des Belges », fait une sorte d'unité avec l'adjectif *vicinus*, et que l'idée de relation s'exprime par la synthèse de l'adjectif et du cas ».

⁸ Louis HJELMSLEV, *Le Langage*, 1966.

⁹ Jean-Philippe RAMEAU, *Génération harmonique*, p. 171.

¹⁰ *Ibid.*, p. 173.

¹¹ Dans la théorie de Rameau, la fonction de dominante peut apparaître sur n'importe quel degré de la tonalité. Il appelle dominante-tonique celle qui se construit sur le V^e degré et qui se résout sur la tonique, c'est-à-dire la seule que les théories modernes ont retenue comme dominante.

¹² « Si-tôt que la Note sensible paroît dans un Accord dissonant, écrit Rameau, il est certain qu'elle détermine une conclusion de Chant & que par conséquent elle doit être suivie de l'Accord parfait de la Note tonique, sur elle ou ses dérivés » (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, p. 217). Ou encore : « La Note tonique ne peut paroître qu'après une Dominante dont la tierce est majeure, & dont cette Tierce fait la fausse-Quinte avec sa septième » (*Ibid.*, p. 68).

¹³ *Vorlesungen, op. cit.*

dominante ne peut être que majeure et qu'il donne le nom de *minor five* à l'accord mineur du V^e degré¹⁴ : c'est encore un cas de confusion entre transitivité et rection.

Applications à l'analyse

Il n'y a pas lieu de développer ici une théorie complète de l'harmonie fondée sur la notion de transitivité fonctionnelle¹⁵. Il faut en indiquer néanmoins certaines caractéristiques essentielles, en soulignant d'abord que les notions de transitivité et de rection exposées ci-dessus ne font que formuler de façon plus systématique les notions vagues d'« attraction », d'« accord appellatif », de « mouvement obligé », que l'on rencontre dans les théories traditionnelles de l'harmonie et qui ont pour une large part leur origine dans le traité d'harmonie de Fétis¹⁶.

L'enchaînement par lequel la transitivité tonale se manifeste normalement est l'enchaînement de type cadentiel, construit sur le modèle de la cadence V-I¹⁷ : ce sont les progressions fortes de Schönberg, les progressions dynamiques de Sadai, auxquelles il faut ajouter les progressions de seconde ascendante qui peuvent y être ramenées par des mécanismes bien connus de substitution, que ce soit le principe de la fondamentale intermédiaire de Sechter ou celui de la consonance feinte de Riemann. Cette primauté absolue de l'enchaînement cadentiel avait été reconnue déjà par Rameau. Jean-Jacques Rousseau écrit que « toute l'harmonie n'est proprement qu'une suite de cadences »¹⁸.

Une phrase tonale normalement constituée se présente comme une suite de transitivités cadentielles menant jusqu'au I^{er} degré ou, plus souvent, par-delà le I^{er} degré jusqu'au IV^e. Pour des raisons liées à la structure de l'échelle tonale, le mouvement ne peut normalement pas se prolonger au-delà de la sous-dominante : il se produit donc à ce moment une substitution, généralement vers le VI^e ou le II^e degré, à partir duquel une nouvelle suite cadentielle peut se développer. Le cas de la substitution du IV^e degré vers le II^e est très précisément celui que Rameau décrit sous le nom de « double emploi », comme on l'a vu ci-dessus. D'autre part, les rections deviennent de plus en plus fortes à mesure que la progression s'approche de la tonique. Le sentiment tonal s'affirme ainsi et, après une succession de suites cadentielles menées jusqu'à la sous-dominante, la phrase s'achève par une dernière suite cadentielle limitée à la tonique.

La première phrase du choral *Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht* (BWV 335, BpF 295) de J.-S. Bach est un exemple caractéristique de phrase tonale « bien formée », constituée de trois suites cadentielles dont les mouvements de basse fondamentale sont *si-mi-la*, *fa#-si-mi-la* et *fa#-si-mi*, avec, entre les suites, des substitutions qui lient *la* à *fa#* ; on note en outre des rections (septièmes ou tierces d'accords majeurs) entre *fa#* et *si* d'une part, entre *si* et *mi* d'autre part, mais pas de *mi* vers *la*. Tous ces éléments concourent à affirmer sans équivoque le *mi* comme tonique. La seconde

¹⁴ *Structural Functions of Harmony, op. cit.*

¹⁵ Voir Nicolas MEEÛS, « Vecteurs harmoniques » et « Systématique des progressions harmoniques », où, sans avoir encore formulé la notion de transitivité exposée ici, j'ai tenté de décrire une théorie harmonique fondée principalement sur les progressions d'accords. Voir aussi la note 1 ci-dessus.

¹⁶ François-Joseph FÉTIS, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Brandus et Dufour, Paris, 8^e éd. ; voir Anne-Emmanuelle CEULEMANS, *Les conceptions fonctionnelles de l'harmonie de J.-Ph. Rameau, Fr.-J. Fétis, S. Sechter et H. Riemann*, Mémoire de Licence [Maîtrise], Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 1989, p. 71.

¹⁷ L'explication souvent proposée pour cette primauté de la progression de quinte descendante est que la fondamentale du premier accord appartient au second accord, dont elle est la quinte. « La Dominante, écrit Rameau, y rentre pour lors dans le Corps de l'Harmonie d'où elle naît, & ne laisse plus rien à désirer après cela » (*Génération harmonique*, p. 72) ; c'est dans ce sens que, pour lui, le premier accord « domine » le second. Schönberg justifie de même la progression harmonique de quinte, « première et la plus naturelle », par le fait que la quinte est « l'harmonique la plus puissante émanant de la fondamentale » ; en conséquence, dans l'enchaînement de quinte, « l'ascendant reconnaît en quelque sorte le descendant » (*Structural Functions of Harmony*, p. 29) ; bien que Schönberg ne soit pas très explicite sur ce point, ses progressions « ascendantes » le sont probablement parce que la fondamentale du premier accord « monte » dans la série harmonique pour y devenir l'harmonique 3 ou 5 de la fondamentale du deuxième accord. Sadai (*Harmony*) examine plutôt la racine de l'intervalle parcouru par la basse fondamentale et considère que les « forces de gravitation tonale » de l'enchaînement se concentrent dans l'accord dont la fondamentale est la même que cette racine. Ce n'est qu'une formulation différente du même mécanisme, mais ces justifications ne sont applicables, en réalité, qu'en mode majeur.

¹⁸ *Dictionnaire de musique*, p. 97.

phase de ce même choral est tonalement beaucoup plus ambiguë, où la transitivité cadentielle ne se réalise que rarement, sans jamais se déployer en série, et où les éléments caractérisants (tierces des accords majeurs, septième de passage sur la deuxième partie du dernier temps de la mes. 3) ne sont pas utilisés pour créer de véritables rections. Les phrases suivantes du choral se déroulent dans la même ambiguïté tonale¹⁹.

Le dispositif graphique ci-dessous (Exemple 1) illustre les fonctions tonales des deux premières phrases. Sous la partition, la basse fondamentale est représentée conventionnellement sur une « portée » dont les lignes correspondent aux degrés du cycle des quintes. Les degrés de la basse fondamentale sont représentés par des points sur cette « portée », points ronds les accords majeurs, losanges pour les accords mineurs. La disposition est telle que les lignes qui relient les points sont descendantes vers la droite pour les enchaînements de type cadentiel, ascendantes vers la droite pour les autres enchaînements ; les lignes verticales représentent les substitutions de type riemannien²⁰. Les flèches reliant les points indiquent des rections.

Exemple 1

Dans cet exemple, on peut noter d'abord les rections qui soulignent chaque fois les fins de phrases. Il faut souligner ensuite la forme caractéristique de la courbe en Z couché représentant la première phrase, où les substitutions se font chaque fois à partir de la même note, *la*, que l'on peut identifier comme la sous-dominante ; on note en outre que les accords majeurs de cette phrase se construisent exclusivement sur la basse fondamentale *si* et qu'il en résulte une rection de sensible entre les accords sur *si* et sur *mi* : ce sont autant de caractéristiques immédiatement perceptibles d'une phrase tonale bien formée, en l'occurrence en *mi* mineur. Les caractéristiques tonales de la seconde phrase sont considérablement moins nettes : on y note en particulier l'enchaînement *ré-sol-ré* de la mes. 3, qui paraît comme transposé par rapport à l'ensemble (il s'agit d'un glissement caractéristique vers le relatif majeur), et la tonicisation de *si* mineur à la fin de la phrase, due notamment à la rection du deuxième temps de la mes. 4 (accord de septième de dominante sur *fa* dièse).

¹⁹ Voir Célestin DELIÈGE, *Les fondements de la musique tonale*, p. 128-133 ; Nicolas MEEÛS, « Systématique des progressions harmoniques », p. 18-20.

²⁰ Pour plus de détails sur cette analyse graphique, voir Nicolas MEEÛS, « Systématique des progressions harmoniques ».

Références

- BRUCKNER, Anton, *Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien*, E. Schwanzara éd., Wien, Osterreichischer Bundesverlag, 1950.
- CEULEMANS, Anne-Emmanuelle, *Les conceptions fonctionnelles de l'harmonie de J.-Ph. Rameau, Fr.-J. Fétis, S. Sechter et H Riemann*, mémoire de licence [maîtrise], Université Catholique de Louvain, Louvain-La-Neuve, 1989.
- DELIÈGE, Célestin, *Les fondements de la musique tonale*, Paris, Lattès, 1984.
- FÉTIS, François-Joseph, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Brandus et Dufour, Paris, 1844, 8^e éd. 1864.
- HJELMSLEV, Louis, *Le langage*, traduit par M. Olsen. Paris, Minuit, 1966.
- MEEÛS, Nicolas, 1988. -« Vecteurs harmoniques : Essai d'une systématique des progressions harmoniques », *Fascicules d'Analyse Musicale I* (1988), p. 87-106.
- , « Systématique des progressions harmoniques », *Fascicules d'Analyse Musicale II* (1989), p. 11-20.
- , « Vecteurs harmoniques », *Musurgia X/3-4* (2003), p. 7-34.
- RAMEAU, Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Ballard, 1722 ; reprint, E. R. Jacobi éd., Rome, American Institute of Musicology, 1967.
- , *Génération harmonique*, Paris. Prault, 1737 ; reprint, E. R. Jacobi éd., Rome, American Institute of Musicology, 1968.
- RIEMANN, HUGO, 1872. - (sous le nom de H. Ries), « Musikalische Logik: Ein Beitrag zur Theorie der Musik », reproduit dans Hugo RIEMANN, *Präludien und Studien: Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte de Musik*, III, Leipzig, 1901, reprint Hildesheim, Olms, 1967, p. 1-22.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768, reprint 1977.
- SADAÏ, Yitzhak, *Harmony in its Systemic and Phenomenological Aspects*, Jerusalem, Yanetz, 1980.
- SECHEHAYE, Albert, *Essai sur la structure logique de la phrase*, Paris, Champion, 1926.
- SECHTER, Simon, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, 3 vols, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1853-1854.
- SCHÖENBERG, Arnold, *Structural Functions of Harmony*, 2^e éd., L. Stein éd., New York, Norton, 1969.
- WEBER, Gottfried, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, vol. I, Mainz, Schott, 2^e édition, 1824.