

# Fascicules d'Analyse Musicale

Vol. IV n° 2, Avril 1991

---

## SOMMAIRE

Introduction	39
Agenda	43
Recensions	
J.-L. BEAUVOIS, <u>Prélude, aria et final avec     César Franck</u> , Presses Universitaires de Grenoble, 1990	44
E. CONTINI, <u>Une ville et sa musique: Les     concerts du Conservatoire royal de musique     de Liège de 1827 à 1914</u> , Liège, Mardaga, 1990	45
Note à l'Attention des Auteurs	46
Nicolas MEEUS, La segmentation phraséologique	47
Anne-Emmanuelle CEULEMANS, Catalogue des traités d'harmonie de 1722 à la fin du 19e siècle (3e partie)	59

Fascicules d'Analyse Musicale

---

Périodique trimestriel paraissant en janvier, avril, juillet et octobre

Abonnement annuel

Belgique: 300 FB  
Etranger: 450 FB

Etudiants: 150 FB  
Etudiants: 250 FB

Compte bancaire n° 210-0533233-76 des Fascicules d'Analyse Musicale, B-1190 BRUXELLES

Contributions

Les manuscrits dactylographiés sont à envoyer avant le premier jour du mois de parution à  
Nicolas Meeùs  
31 rue de l'Escrime  
B-1190 BRUXELLES

## INTRODUCTION

LA NOTION DE FORME MUSICALE est, on le sait, l'une des plus difficiles parmi celles auxquelles l'analyse musicale est confrontée. L'idée même d'analyse musicale est d'ailleurs étroitement liée, historiquement et conceptuellement, à celle de la forme. Je participais récemment à un jury d'Histoire de la musique; comme le veut la tradition, la "forme-sonate" et son évolution constituaient l'un des chapitres du programme et, comme souvent, les concurrents, instrumentistes de haut niveau, n'étaient pas très à l'aise sur ce sujet. Ils savent que la forme comporte exposition, développement et réexposition, et qu'il y a deux thèmes; d'aucuns précisent que le premier de ceux-ci est "masculin", le second "féminin". Mais il vaut mieux ne pas pousser plus avant. Désireux d'aider une candidate, il m'est venu l'idée saugrenue de lui suggérer de réfléchir aux sonates de son répertoire: "Voyons, Mademoiselle, dans quel ton le second thème est-il, en général, dans les sonates que vous jouez?". La stupéfaction la plus totale! Jamais, sans doute, cette demoiselle n'avait pu imaginer que les sonates dont on lui parlait en décrivant la forme-sonate étaient les mêmes que celles qu'elle travaillait quotidiennement.

A qui la faute? Peut-on exiger d'une candidate qu'elle sache plus que ce qu'on lui a dit? Le fait est que ni son professeur d'histoire, ni son professeur d'analyse, ni son professeur de violon, n'ont peut-être jamais voulu voir dans le concept de "forme-sonate" autre chose qu'une notion abstraite. Qu'est-ce *vraiment* qu'un thème? un "pont modulant"? un développement? le double retour? A-t-on jamais fait remarquer à cette candidate que la majorité, peut-être, des sonates qu'elle joue ne comportent même pas un seul mouvement de forme-sonate (parce que ma question, évidemment, n'était pas innocente)? Pourquoi la force-t-on à croire que "les premiers mouvements de concerto classique sont généralement de forme-sonate", et comment veut-on qu'elle vérifie cela dans les concertos de son répertoire? Pourquoi croit-on que les réflexions intellectuelles sur la musique ne peuvent de toutes façons que corrompre le virtuose? Pourquoi nos conservatoires s'avèrent-ils si peu capables de produire des musiciens de premier niveau - c'est-à-dire qui *comprennent* la musique?

o o o

La forme musicale a été placée au centre des préoccupations du futur Centre de Formation-Perfectionnement à l'Analyse Musicale, le C.F.P.A.M., organisé par la Société française d'Analyse musicale et dont le premier cycle se fera à l'IRCAM du 11 au 25 juillet prochain. Le programme est structuré en quatre chapitres:

1. *Les bases de l'analyse musicale*, qui fera le point d'une part en ce qui concerne l'épistémologie de l'analyse, ses usagers et ses buts, et d'autre part sur les concepts, les techniques et les modèles qu'elle utilise.

2. *L'appareil scientifique et technique*, où seront passées en revue les sciences et les techniques auxiliaires de l'analyse, acoustique, mathématiques, etc.

3. *Les formes musicales*. Le problème de la forme sera posé d'abord en termes généraux, dans ses liens avec les notions de genre et de style et en fonction des hypothèses qui sous-tendent les notions de forme et de "grande forme". Il sera traité ensuite sous quatre aspects particuliers:

a) musiques anciennes

b) répertoire tonal

c) voies de transformation du langage à partir de la fin du 19e siècle

d) modèles formels de partitions

4. *Utilisations de l'analyse*: analyse musicale et pédagogie, analyse musicale et interprétation.

Il est prévu environ 72 h. de cours, y compris plusieurs analyses-concerts, complétés par des exercices pratiques et un contrôle des connaissances, donnant accès éventuellement à un second cycle qui sera organisé en 1992, où les notions étudiées durant le premier cycle seront approfondies et complétées. Pour cette première année, le centre a pu s'assurer la collaboration de personnalités de premier plan: Pierre Boulez, Michèle Castellan, François Delalande, Célestin Deliège, Guy Maneveau, Marcel Mesnage, Jean Molino, Jean-Jacques Nattiez, Alain Poirier, André Riotte, Charles Rosen, Christine Prost et Yizhak Sadaï. Le centre est dirigé par André Riotte et moi-même.

Le centre s'adresse "aux professeurs de culture musicale et de formation ou d'éducation musicale du 2e cycle; aux professeurs interprètes des classes supérieures d'instrument; aux élèves pré-professionnels des niveaux supérieurs des Conservatoires et Universités; aux musicologues; aux conseillers d'éducation musicale; aux critiques de la presse et de la radio, etc". Le coût est à première vue prohibitif: 9.500 FF pour les cours, auxquels il faut ajouter les frais de déplacement, d'hébergement et de repas, ce qui fait un total de l'ordre de 90.000 FB pour les 15 jours du cycle. Il semble qu'en France, les participants peuvent raisonnablement espérer que ces frais soient pris en charge par les institutions dont il dépendent: voilà un pays où les dépenses culturelles ne sont pas nécessairement considérées comme inutiles. Ceci dit, je pense que quiconque intéressé par ce stage fera bien de prendre contact avec la Société française, directement (1) ou par mon intermédiaire: des arrangements sont peut-être envisageables.

---

(1) La Société française d'analyse musicale a déménagé: 83, Bd Sébastopol, F-75002 Paris; tél. 00-33-1-42.60.39.19.

o o o

Les participants au Congrès de Cambridge de septembre dernier ont décelé la création d'une Société Européenne des Sciences cognitives de la musique (*European Society for the Cognitive Sciences of Music*, ESCOM), dont le siège se trouve au Centre de Recherches Musicales de Wallonie, 16, place du 20-Août, à 4000 Liège; Irène Deliège en est la secrétaire permanente. La société, ouverte à tous ceux qui s'intéressent à la cognition musicale, tiendra sa première assemblée générale au Département de Psychologie de l'Université de Trieste, les 28 et 29 octobre prochains, immédiatement après le congrès d'Analyse musicale à Trento. Cette rencontre sera l'occasion d'un bref colloque pour lequel un appel aux communications (environ 20 minutes, discussion comprise) est lancé. Les abstracts d'environ 250 mots doivent parvenir à Irène Deliège pour le 15 juin.

o o o

La Société belge d'Analyse musicale a organisé ce 25 avril à Louvain-la-Neuve une journée de travail particulièrement intéressante, donnée par Yizhak Sadaï sur le thème "Les fondements d'une théorie systémique de la musique tonale". L'auditoire n'était pas aussi nombreux qu'on eut pu l'espérer: il faudra que la Société se penche sur ce problème.

Sadaï s'attaque à la description du donné pré-compositionnel, c'est-à-dire de tout ce qui dépend des caractéristiques du système (le système tonal, en l'occurrence) plutôt que du libre choix du compositeur. Qu'une oeuvre tonale se termine par une cadence parfaite, par exemple, ne résulte pas d'un choix du compositeur, mais bien d'une nécessité du système. Et Sadaï fait remarquer, non sans malice, c'est que l'analyse musicale s'est préoccupée plus jusqu'ici de décrire le précompositionnel, c'est-à-dire de vérifier la validité des théories émises sur le système, que de décrire les particularités de l'oeuvre, qui constituent pourtant son objet propre.

La théorie systémique de Sadaï repose sur l'idée d'un *code tonal* conçu intuitivement. La description de ce code n'est pas la partie la plus impressionnante de son discours; il s'agit de notions qui ne me paraissent pas très nouvelles: bons degrés de la tonalité, attractions, cellules mélodiques primaires. Mais ce n'est pas ici une critique: il est évident que si le code tonal existe, il a dû être pressenti depuis longtemps déjà. La théorie serait infiniment plus suspecte si elle reposait sur des notions totalement inouïes.

Ce qui est remarquable, par contre, ce sont les déductions et les inductions systémiques auxquelles Sadaï se livre à partir de cette hypothèse du code tonal. Le système est décrit comme résultant de la mise en oeuvre du code dans des processus de transformation, d'interaction et d'autorégulation absolument convaincants. Il n'est pas possible de reprendre ici le détail de la démonstration. A ceux qui n'étaient pas à Louvain-la-Neuve, je ne puis que recommander 'Die Grundlagen einer systemischen

Theorie der tonalen Musik', d'Yizhak Sadaï, dans *Musiktheorie* 5/2 (1990), pp. 137-160, tout en soulignant combien cette lecture sera incapable de rendre compte de la volonté de convaincre de l'orateur, de son aisance persuasive, ni de sa capacité de trouver, en réponse à chaque question ou à chaque objection, l'exemple musical pertinent, tiré d'un répertoire qui va de la musique baroque aux Beatles en passant par Liszt ou Schoenberg. J'ai bon espoir, en outre, que cette visite du 25 avril ne soit pas la dernière qu'il rende à notre Société belge d'Analyse musicale.

o o o

Cette séance aura été la dernière activité organisée cette saison par la Société belge d'Analyse musicale. On trouvera ci-dessous l'annonce d'un concert-analyse organisé par la section de musicologie de l'ULB, avec la participation de Jean-Marie Rens, qui est l'un des piliers de notre société.

Plusieurs d'entre nous seront à Oviedo au mois de mai, pour le symposium organisé par la Société espagnole d'analyse musicale, à Paris en juillet pour le cycle décrit ci-dessus, à Trento en octobre pour le deuxième Congrès européen d'Analyse musicale, à Trieste ensuite pour la première rencontre de la Société européenne des Sciences cognitives de la musique. La préparation de ces événements est l'une des raisons du nouveau retard de ce Fascicule. Je crains que l'analyse musicale ne soit forcée bientôt de prendre des mesures contre cette inflation d'activités ...

N. M.

---

AGENDA

---

La Section de Musicologie de l'ULB  
en collaboration avec le Conseil de la Musique  
de la Communauté française de Belgique  
et de la Commission Culturelle de l'ULB

organise un

CONCERT - ANALYSE

donné par

Thérèse MALENGREAU

et

Jean-Marie RENS

le jeudi 16 mai 1991 à 18 h.  
en l'Espace Verhaegen, Salle Delvaux,  
20 avenue Paul Héger, 1050 BRUXELLES

au programme:

A. WEBERN, Variations op. 27  
O. MESSIAEN, Ile de feu II

Entrée libre

---

## RECENSIONS

---

Jean-Léon BEAUVOIS, *Prélude, aria et final avec César Franck: Cinquante ans de musique française (1830-1880)*, Presses Universitaires de Grenoble, 1990. 391 pp.

Certaines années commémoratives de la naissance ou du décès de grands compositeurs vous poussent à la nausée, si vous voyez ce que je veux dire. Ce n'aurait pas été le cas de l'année Franck 1990, centenaire de son décès, dont la production bibliographique est restée relativement discrète. L'ouvrage que voici est l'une des dernières productions de cette année qui, il faut bien le dire, n'est pas parvenue à lever complètement le voile sur la personnalité, discrète elle-aussi, de César Franck, ni sur son oeuvre.

J.-L. Beauvois se défend d'écrire une nouvelle biographie de Franck. Son ouvrage, essentiellement biographique malgré tout, se distingue en effet des biographies ordinaires par plusieurs aspects. Le plus frappant est probablement qu'il ne retrace la vie de Franck et son époque que jusqu'en 1880, soit dix ans avant la mort du compositeur. La raison en est qu'à ce moment "le musicien Franck est advenu ce qu'il restera. [...] Ses dix dernières années ne seront marquées que par sa production musicale" (p. 12). L'auteur s'attaque à ce demi-siècle pendant lequel Franck n'est pas encore un grand musicien, ou en tout cas n'est pas reconnu comme tel, et ou rien ne semble indiquer qu'il le sera un jour. C'est un projet intéressant, et traité de façon originale: Beauvois brosse 47 tableaux de l'époque, des "épisodes", la majorité d'entre eux consacrés à Franck lui-même, d'autres à des moments, des événements ou des ambiances caractéristiques de l'époque; il y est question des événements politiques, des musiciens, des cantatrices, des instruments, des concerts. Le tout est d'autant plus amusant à lire que l'auteur manifeste une propension certaine aux anecdotes (1); la valeur musicologique est sans doute plus discutable.

J.-L. Beauvois a de curieuses idées sur l'analyse musicale. Les présentations analytiques de l'oeuvre de Franck, écrit-il, "si elles relèvent d'un genre dont se délecte le spécialiste de composition musicale, leur austérité ennuie le simple amateur. Je ne crois pas en effet qu'on puisse utiliser les mêmes critères pour parler de la création musicale et de l'audition musicale. [...] Il est même très probable que ce qui constitue un trait

---

(1) Il arrive même à rendre bouffons des événements que d'aucuns pourraient juger plus sérieux. Je ne puis résister au plaisir de citer la description qui est faite de notre petite révolution de 1830: "Dans la foulée de la révolution française de Juillet, quelques belges se soulevèrent contre l'Etat hollandais et en appelèrent à Louis-Philippe. C'est ainsi le roi de France qui fit reconnaître, en 1831, l'indépendance de la Belgique". Allez, merci bien, savez-vous!

excellamment significatif du point de vue du compositeur et de la composition musicale - significatif donc pour l'acte créateur: une reprise thématique ou une modulation par exemple - soit intégré par l'auditeur, s'il l'est, dans un tout autre langage et dans d'autres structures. Et ceci suffit pour comprendre les limites, quand ce n'est pas la présomption, de l'analyse des oeuvres conduite sur les bases d'un virtuel traité de composition musicale. Une science de l'écoute musicale et du jugement musical reste donc à bâtir. Des psychologues s'y emploient" (p. 11).

Je ne sais s'il faut recommander ce livre aux lecteurs des Fascicules d'Analyse Musicale, mais il me paraît nécessaire de recommander à son auteur de s'informer sur l'état actuel de notre branche. Nous ne sommes plus en 1880, que diable!

NM

Eric CONTINI, *Une ville et sa musique: Les concerts du Conservatoire royal de musique de Liège de 1827 à 1914*, Liège, Mardaga, 1990. 203 pp.

Si le sujet de cet ouvrage n'est pas sans analogie avec celui du précédent, l'approche est totalement différente. Le tableau d'un siècle de vie musicale est tracé ici au moyen de documents de première main, documents d'archives, programmes de concerts et articles de la presse de l'époque, analysés avec un constant souci d'objectivité. Derrière une apparence de froideur toute statistique, les données relatives aux musiciens, au public, au prix et aux recettes des concerts, à la programmation et au goût musical brossent un véritable portrait de la société liégeoise qui, comme l'indique l'auteur, n'est pas différente de celle d'autres villes européennes, de Stockholm à Barcelone et de Brest à Vienne.

Eric Contini souligne plusieurs aspects particulièrement intéressants de l'évolution des concerts: le rejet progressif de la virtuosité au profit de la musique symphonique; le rôle de plus en plus passifs du public face à des musiciens qui communient avec le génie; la stabilisation du répertoire autour d'un petit nombre de grandes figures romantiques, en particulier de Bach (romantique par adoption), de Beethoven et de Wagner. On ne saurait assez dire combien cette évolution a déterminé des aspects importants de l'histoire de la musique jusqu'à nos jours.

En l'absence d'aucune étude comparable à la sienne, Eric Contini s'est vu forcé d'établir ses modèles et sa méthode; ce faisant, il a créé un modèle dont les sociologues de la musique du 19e siècle devront désormais s'inspirer.

NM

## NOTE A L'ATTENTION DES AUTEURS

Les contributions aux *Fascicules d'Analyse Musicale* sont bienvenues. La revue a vocation de publier non seulement des études fondamentales (pour lesquelles il existe d'autres revues avec lesquelles les *Fascicules* ne prétendent pas entrer en concurrence), mais aussi des versions provisoires de travaux en cours, des travaux d'étudiants, etc. Les *Fascicules* visent aussi à créer un dialogue constructif entre leurs lecteurs. Sauf mention expresse en tête des articles, ils n'exercent aucun droit sur leur contenu et les reproductions en sont autorisées pour autant que soient cités le nom de l'auteur et celui de la revue (ceci sous réserve des exemples musicaux couverts par un copyright). Les contributions seront reproduites par photocopie à partir des manuscrits dactylographiés, de telle sorte qu'il est impératif de suivre les instructions suivantes:

1. Utilisez du papier au format A4, c'est à dire 21 x 29,8 cm, en laissant une marge de 25 mm. des quatre côtés; en d'autres termes, dactylographiez votre texte dans une surface d'environ 16 x 25 cm. Ceci correspond généralement à 58 lignes (interligne 1) de 62 caractères (10 car./pouce) ou de 75 caractères (12 car./pouce). Tapez en interligne 1 (généralement 6 lignes/pouce) en laissant un minimum d'espace entre les paragraphes; préférez l'indentation des paragraphes.

2. Votre dactylographie doit être nette, aussi contrastée que possible. Utilisez du papier blanc et un ruban neuf ou un ruban carbone. Le cas échéant, faites appel à un service professionnel de dactylographie (on en trouve à proximité des universités).

3. Les exemples musicaux, diagrammes, etc., doivent être noirs sur blanc (pas d'encres de couleur). Ne perdez pas de vue que votre manuscrit sera réduit à la photocopie: notez vos exemples en conséquence. En cas de citation de fragments d'oeuvres protégées, indiquez-en la source et le nom de l'auteur.

4. Indiquez le titre de votre communication et votre nom en tête de la première page. Si vous désirez limiter le droit de reproduction, ajoutez une mention du type "Tous droits réservés" ou "Copyright". Numérotez les pages de votre texte au crayon, de préférence au dos.

5. Envoyez vos manuscrits dactylographiés à plat ou roulés, évitez de les plier. Envoyez-les à mon adresse: N. Meeùs, 31 rue de l'Escrime, 1190 Bruxelles, ou déposez-les à mon nom au Musée Instrumental de Bruxelles. Les *Fascicules d'Analyse Musicale* paraissent en janvier, avril, juillet et octobre. Les manuscrits doivent me parvenir avant le premier jour du mois de parution.

6. Les *Fascicules d'Analyse Musicale* peuvent accepter des articles en d'autres langues que le français: néerlandais, anglais, allemand, italien, espagnol. Les auteurs sont invités à fournir alors un résumé d'une demi-page à une page en français ou dans la langue de l'article. Les articles paraîtront dans la langue (et dans la dactylographie) de l'auteur; les résumés seront publiés en français.

## LA SEGMENTATION PHRASEOLOGIQUE

Nicolas Meeùs

0.1 La phraséologie (1) est une méthode de segmentation d'origine linguistique. Elle repose sur l'idée que le discours musical se structure de la même façon que le discours parlé. Cette idée est elle-même un sous-produit de la Renaissance, et plus particulièrement de la redécouverte des théories poétiques de l'Antiquité. Des théoriciens comme Gallus Dressler (*Praecepta musicae poeticae*, 1563-1564) et Joachim Burmeister (*Musica poetica*, 1606), se basant sur le modèle rhétorique aristotélien, distinguent trois moments de l'oeuvre musicale: exorde, corps et conclusion (voir Meeùs, 1990); Johannes Lippius (*Synopsis musicae*, 1612) précise que la doctrine rhétorique ne concerne pas seulement le lien entre texte et musique, mais qu'elle constitue aussi le fondement de la *forme* musicale - c'est certainement l'un des premiers usages du terme.

Le phénomène qui se produit à la fin du 16<sup>e</sup> siècle et au début du 17<sup>e</sup>, et dont ces doctrines sont le reflet, est un processus de croissance de l'autonomie de la musique par rapport au texte. Jusqu'alors, la musique était restée essentiellement vocale: sa structure était largement déterminée par celle du texte chanté. Avec l'apparition d'une musique instrumentale autonome, il est devenu nécessaire de fonder la structure sur des principes intrinsèques qui ont été choisis, tout naturellement, parmi ceux qui régissaient aussi la structure des textes. Dès ce moment, la forme musicale est conçue comme un jeu de périodes, c'est à dire de phrases ponctuées et complètes du point de vue du "sens". La structuration en périodes avait connu des précédents, par exemple dans la construction des motets de la Renaissance sur des points d'imitation, mais ceux-ci restaient encore très liés à la structure syntaxique du texte (2).

---

(1) Ce texte trouve son origine dans une journée de travail organisée par la Société française d'Analyse musicale dans les locaux de l'IRCAM, à Paris, le 19 janvier dernier. Cette séance, que j'ai eu le plaisir d'animer avec Jean Molino, était consacrée aux méthodes de l'analyse musicale. L'examen des théories phraséologiques ne constituait qu'un chapitre de ce travail, sur lequel je me propose de revenir encore dans d'autres numéros des Fascicules d'Analyse Musicale.

(2) Zarlino (1573:248) associe la cadence musicale au moment où le texte atteint un sens complet: *La Cadenza adunque è vn certo atto, che fanno le parti della cantilena cantando insieme, la qual dinota, o quiete generale dell'Harmonia, o la perfettione del Senso delle parole, sopra*

En dehors de la question particulière des figures et des affections, la rhétorique musicale s'est préoccupée d'abord de périodes à un niveau macroscopique. A la fin du 18<sup>e</sup> siècle encore, H. C. Koch (*Versuch einer Anleitung zur Composition*, 1782-1793) pousse la subdivision en périodes jusqu'aux "périodes principales" (*Hauptperioden*), qui ne sont autres que les grandes parties structurelles: exposition, développement, récapitulation. Celles-ci correspondent approximativement à l'exorde, au corps du discours et à la conclusion des théories rhétoriques plus anciennes, mais il faut évidemment y voir aussi un des points de départ du concept de forme-sonate. A mesure que la notion de la grande forme s'est développée, la phraséologie rhétorique a été amenée à considérer plutôt des unités de moindres dimensions. L'analyse phraséologique dont il sera question ci-dessous n'est donc qu'un avatar relativement tardif de la relation entre l'analyse musicale et l'analyse littéraire.

0.2 Les théories phraséologiques sont hiérarchiques: de bas en haut, les unités de chaque niveau peuvent constituer des parties d'unités de niveau supérieur; de haut en bas, les unités d'un niveau donné peuvent se subdiviser en unités d'un niveau inférieur. La phraséologie propose une grille de segmentation où chaque niveau est emboîté dans le niveau immédiatement supérieur et inclut le niveau immédiatement inférieur. Le nombre des niveaux est rarement arrêté formellement, mais on en distingue en général au moins trois, correspondant au motif (ou cellule), à la phrase et à la période. Mais il est immédiatement évident que ces différentes unités ne forment pas un ensemble homogène.

"Motif" et "cellule", au niveau le plus élémentaire, entraînent généralement la notion d'une "idée" musicale caractéristique, d'une "figure" mélodique ou rythmique susceptible d'engendrer un thème (cf. Drabkin, 1980). Dans ce sens, qui n'appartient pas à proprement parler à la phraséologie, le motif (ou le thème) est aussi appelé "sujet" ou, à la Renaissance, "point".

Le terme "phrase" est celui qui dérive le plus directement de la terminologie syntaxique linguistique. Il est aussi le moins caractérisé du point de vue musical: la phrase se définit essentiellement par le fait qu'elle est plus longue que le motif et plus courte que la période. Il faut noter néanmoins que la distinction entre phrase et période n'est pas toujours claire, surtout en Allemand où le mot *Satz* a des significations multiples; c'est à tel point que les sens de *Satz* et *Periode* sont parfois échangés.

Le mot "période" implique a priori une idée de périodicité et donc de métrique, mais il désigne néanmoins plus souvent une unité formant un tout du point de vue thématique ou harmonique, et ponctuée par une cadence. Comme Dahlhaus (1988) l'a montré, il y a là deux conceptions distinctes et dans une certaine mesure

---

*le quali la cantilena è composita [...]. Et debbono terminare insieme il Punto della Oratione & la Cadenza. Il reconnaît cependant que, dans la polyphonie, il peut être parfois nécessaire de cadencer là où le sens du texte ne finit pas.*

opposées de la phraséologie, l'une, métrique, inspirée de la poésie, et l'autre, "ponctuationnelle", qui se rattache à la prose. Nous y reviendrons.

1 J. Riepel (*Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*, 1752-1768), J. P. Kirnberger (*Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 1771-1779), H. C. Koch (*Versuch*, 1782-1793) et A. Reicha (*Traité de mélodie*, 1814) sont parmi les premiers à proposer des segmentations phraséologiques inspirées de l'analyse littéraire: membres (segments, incisives), phrases, périodes, dans un ordre hiérarchique croissant.

H. C. Koch envisage en outre des procédés phraséologiques d'extension mélodique déformant une carrure abstraite sous-jacente, fondamentalement binaire: procédés d'élongation par répétition, insertion ou interpolation, continuation; procédés de compression par télescopage ou suppression d'éléments. Il utilise notamment un système de numérotation des mesures où la mesure télescopée est marquée de deux numéros. Riemann s'en inspirera et on le retrouve, exceptionnellement il est vrai, chez Schenker (voir exemples 1 et 2). Reicha propose lui aussi une phraséologie dont la métrique sous-jacente repose sur une carrure stricte, mais accorde plus d'importance à une structuration basée sur des groupes de deux ou de quatre mesures qu'à la délimitation cadentielle des segments.

Comme Dahlhaus (1988) le fait remarquer, en effet, la phraséologie de Koch, inspirée de la prose rhétorique, est fondée sur l'identification d'une ponctuation, c'est-à-dire sur la recherche des cadences, qui constituent les frontières entre des groupes de longueur potentiellement variable, alors que celle de Reicha, d'inspiration poétique, repose plus nettement sur la métrique et envisage donc des groupes de longueur en principe constante. La majorité des théories phraséologies décrites ci-après sont assez nettement métriques, à la façon de Reicha plutôt que de Koch, mais il s'y trouve néanmoins généralement une tension entre la métrique et la ponctuation. Ceci concerne en particulier la distinction entre phrase et période: la phrase est souvent une unité d'ordre métrique, alors que la période est caractérisée par une ponctuation cadentielle. Cette opposition entre une segmentation "ponctuationnelle" et une ponctuation métrique, qui ne semble pas avoir été très clairement perçue par les théoriciens de la phraséologie, n'est pratiquement jamais résolue.

2. Riemann (1895-1901 et 1900) a établi une théorie complexe de la phraséologie, étagée sur plusieurs niveaux hiérarchiques par inclusion. Chaque niveau est essentiellement iambique et comporte arsis et thesis, avec accent au début de la seconde partie. Au niveau le plus bas, l'unité est le motif; deux motifs engendrent une unité au niveau supérieur, dont le premier motif constitue l'arsis et le second la thesis, et ainsi de suite. Il en résulte une hiérarchie de niveaux emboîtés, découpés chacun en unités d'égale longueur. C'est une grille conceptuelle,

puisque à moins d'une carrure anormalement stricte, elle n'est pas respectée complètement dans les oeuvres. Dans le cas d'une carrure stricte (théorique),

- deux motifs (*Takte*, 1 mesure) peuvent se grouper en
- un groupe (*Zweitaktgruppe*, 2 mesures), qui à deux forment
- une phrase (*Halbsatz*, "demi-période", 4 mesures); celle-ci peut être antécédent (*Vordersatz*) ou conséquent (*Nachsatz*). Ces deux phrases forment ensemble
- une période (8 mesures).

Diverses circonstances peuvent affecter cette régularité, souvent en créant des unités ternaires plutôt que binaires:

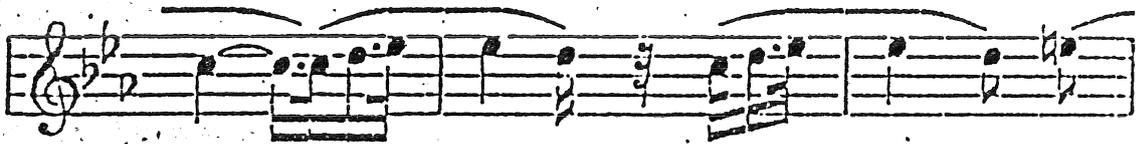
- l'élision (*Auslassung*) de la première partie non accentuée d'un élément, de quelque niveau qu'il soit; deux groupes successifs se réduisent ainsi à un groupe composite plus bref: Fort-Faible-Fort.
- le tuilage (*Verschränkung*), où l'accent final d'une unité est transformé en partie non accentuée de l'unité suivante, pour former un groupe composite abrégé Faible-Faible-Fort; c'est une variante de l'élision.
- la répétition cadentielle, qui répète la seconde partie d'une unité (à n'importe quel niveau), créant un groupe composite abrégé Faible-Fort-Fort.
- la "levée générale" (*Generalauftakt*), où la levée d'une unité de niveau inférieur sert aussi de levée à une unité de niveau plus élevé;
- le motif annexé (*Anschlussmotiv*), qui insère un accent supplémentaire dans la thèse d'une unité: il y a deux accents successifs, mais sans extension de la durée de l'unité.

L'analyse phraséologique de Riemann s'accompagne d'un système de signes, en particulier de signes de liaison marquant les unités, et d'une numérotation des mesures inspirée de Koch, qu'il a utilisés dans ses analyses, conjointement avec son chiffrage harmonique (Exemple 1). Schenker a utilisé au moins une fois une numérotation du même type (Exemple 2).

I. Grave.



$^{\circ}T$  (2)  $\mathbb{B}^{\circ>}$   $D^+$   $\mathbb{B}^{\circ>}$  (4)  $^{\circ}T$

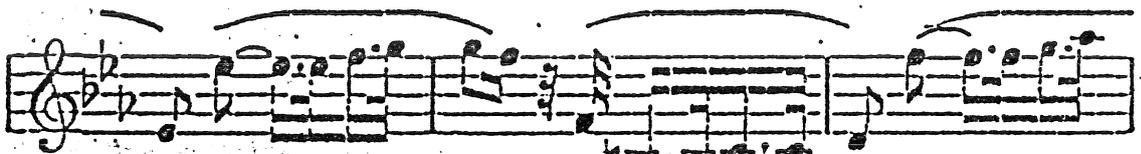


$\mathbb{B}^{\circ>}$  (6)  $\dots D^+$   $\mathbb{B}^{\circ>}$  (6a)  $\dots D^+ (D^?)$



$^{\circ}S$   $D^?$  (S)  
= Sp

II.



T (2) Sp= $^{\circ}S$   $\mathbb{B}^{\circ>}$  ( $D^?$ ) [Tp] (4)



( $D^{\circ>}$   $\dots$ )  $\mathbb{D}$   $\dots$  (6)

## Sonate 14 (Op. 13, C-moll), Sonate pathétique.

5

D°7 (6a) .. .. °S  
(8=3)

III.

D7 .. (4) F

°S (6) D°7

6

10 (8) F Allegro di molto e con brio.

Exemple 1. L. van Beethoven, sonate op. 13, introduction. H. Riemann, 1918-1919:4-5. On remarquera que Riemann note en 2/4 au lieu de C, pour conformer la partition à sa théorie selon laquelle l'unité phraséologique est d'une mesure. Les signes d'articulation marquent des groupes iambiques, avec élision aux mesures 1a, 2a et 3a. Les chiffres entre parenthèses décrivent les périodes théoriques de 8 mesures, marquées en outre en chiffres romains; il faut remarquer en particulier les répétitions (notées "6a") et le tuilage (marqué "8=3").

Takte: 5 10

Urlinie  
Tafel

(Kopp.abw.)

(Oberdezimen)

(1) (2)

1- (Dehnung) 2- 3- 4, 1- 2- 3- 4,

10 (Quartzug) 10 10 10

(Koppelung c'-c)

Mtg. I  $(3 - 4 \text{ — } 4 \text{ — } 3)$

Vdq. I — II —  $\overset{5-}{V}$  —

Exemple 2. J.-S. Bach, Clavier bien tempéré, vol. I, prélude en do majeur (fragment). H. Schenker, 1969:36. Les chiffres de 1 à 4 entre les portées décrivent la métrique; les quatre premières mesures pourraient se lire 1, 2, 3, 4=1: c'est un tuilage à la Riemann. Il ne semble pas que Schenker ait fait usage ailleurs de cette numérotation; d'ailleurs, les *Cinq analyses graphiques* semblent avoir été notées sous la direction de Schenker, mais pas par lui-même. On trouve d'autres indications métriques ou phraséologiques, marquées par des signes d'articulation, dans l'analyse du Menuet de la Symphonie en sol mineur de Mozart, *Das Meisterwerk in der Musik* II, Anh. IX-X, mais la signification de ces signes n'est pas explicite.

3. Les règles de groupement de Lerdahl et Jackendoff (1983) paraissent très directement inspirées, consciemment ou non, par la phraséologie de Riemann, à laquelle ils superposent des hypothèses gestaltiennes sur lesquelles se fondent des prétentions d'objectivité. Ils reprennent en particulier les notions de tuilage et d'éliision et, comme Riemann (et Koch), proposent de les justifier comme modifications d'une structure métrique abstraite régulière. Il apparaît donc que les prétentions d'originalité des auteurs ne sont pas entièrement justifiées, et que leur tentative de formalisation s'inspire très directement d'idées plus anciennes qu'elle ne paraît pas améliorer significativement. Les règles de réduction de Lerdahl et Jackendoff, qu'il ne sera pas possible d'examiner ici, manifestent elles aussi dans une certaine mesure une inspiration riemanienne.

Lerdahl et Jackendoff définissent la *phrase* comme "le plus petit niveau de groupement dans lequel on trouve un début structurel et une cadence structurelle". Il semblerait qu'ils réintroduisent ainsi dans les considérations métriques des arguments fondés sur la ponctuation. Mais, en réalité, leurs

définitions du "début structurel" et de la "cadence structurelle" sont elles-mêmes fondées dans une certaine mesure sur des considérations métriques, puisqu'elles sont du domaine de la *time-span reduction*. L'opposition entre phraséologie métrique et phraséologie de ponctuation n'est donc pas entièrement résolue.

4. Cooper et Meyer (1960) décrivent une "structure rythmique de la musique" qui rappelle celle de Riemann. Alors que Riemann, qui ne visait que la phraséologie tonale, réduisait pratiquement toute la structure métrique à des figures iambiques, Cooper et Meyer envisagent tous les mètres de la prosodie classique (y compris leur mélange dans une même oeuvre); ceci, semblent-ils croire, couvre tous les cas imaginables, et justifie donc une prétention d'universalité. Chaque unité métrique constitue un élément (un pied) d'une unité de niveau supérieur, et cet emboîtement se poursuit jusqu'à ce que l'oeuvre dans son entièreté apparaisse comme une unité métrique. L'analyse métrique rejoint ici l'analyse formelle, mais de façon un peu trop forcée pour être entièrement crédible, même si, ce faisant, Cooper et Meyer ne font que renouer avec une tradition du 18<sup>e</sup> siècle (3). D'autre part, il faut souligner que si l'analyse de Cooper et Meyer admet des mètres plus diversifiés que ceux de Riemann, ils restent néanmoins exclusivement binaires ou ternaires, alors que certaines musiques non-européennes ont certainement une structure rythmique/métrique plus complexe. Ceci reste valable jusqu'au niveau global, c'est-à-dire celui de la forme, à tel point que la théorie ne peut envisager l'existence que de formes binaires ou ternaires. En réalité, la musique, même en Occident, connaît des formes plus complexes.

5. Schoenberg (1967) distingue trois niveaux phraséologiques plus ou moins hiérarchiques:

- *motif*, apparaissant généralement "de façon caractéristique et frappante au début d'une pièce", avec "une forme ou un contour mémorables, impliquant généralement une harmonie intrinsèque". "Dans la mesure où presque toutes les figures d'une pièce révèlent quelque relation au motif de base, il est souvent considéré comme le 'germe' de l'idée". On peut aussi le considérer comme "le plus grand facteur commun". La phraséologie débouche ici sur une théorie thématique développée ultérieurement par Reti (1951), qui était lui-même un disciple de Schoenberg.
- *phrase*, "unité correspondant approximativement à ce qui pourrait se chanter en un souffle". Le sens de cette phrase n'est pas entièrement explicite, mais Schoenberg reprend

---

(3) C. Deliège (1984:177n) écrit à ce propos: "il paraît difficile de percevoir, comme ces auteurs nous y convient, la structure prosodique à des niveaux atteignant les structures globales (larges séquences telles que phrases ou périodes). [...] il devient de plus en plus hypothétique d'éprouver une architecture prosodique au fur et à mesure que l'on élargit la perspective hiérarchique".

ici probablement une idée de Riemann pour qui l'unité arsis-thesis correspond à la respiration naturelle. Il faut comprendre alors que la phrase est "ce qui se chante en une articulation respiratoire".

- *sentence* (4), qui comporte normalement une phrase et sa répétition, et se prolonge ensuite avec des éléments supplémentaires (voir ci-dessous).
- *period*, dans laquelle la répétition de la phrase initiale est retardée par l'insertion d'un motif ou d'une phrase; la période se subdivise en antécédent et conséquent, le second débutant par la répétition (éventuellement variée) du début du premier.

Une période peut constituer un thème simple (exemple 3); la "sentence" appelle une continuation, un petit développement des éléments initiaux qui conduira normalement la "liquidation" de leurs caractéristiques, c'est-à-dire l'élimination de la plupart d'entre elles au profit d'une seule, par exemple par un raccourcissement de la phrase (exemple 4). La sentence constitue donc une structure plus complexe que la période; toutes deux s'achèvent par une cadence vers I, III ou V.

## Ex. 43

## PERIODS

a) J.S. Bach, English Suite No.1, Sarabande

Exemple 3: J.-S. Bach, Suite anglaise n° 1, Sarabande. Exemple d'une période, formée de deux phrases constituées chacune des motifs a b b et terminées par une cadence à la dominante. Schoenberg, 1967:32.

(4) Je conserve ici le terme anglais *sentence*, faut d'une terminologie française adéquate pour la distinguer de la période.

## SENTENCES

Ex. 52  
a) Op. 2/1-I

tonic form

dominant form

climactic ascension

reduction

melodic residues

Exemple 4: L. van Beethoven, Sonate, op. 2 n° 1, premier mouvement. Exemple d'une *sentence*, formée de la répétition modifiée d'une phrase de deux motifs *a* et *b* (d'abord à la tonique, puis à la dominante) suivie d'une continuation opérant la liquidation par réduction au motif *b*, puis à un motif *c* issu de *b*. Schoenberg, 1967:63.

L'intérêt de la phraséologie de Schoenberg résulte à la fois d'une conception dans laquelle la ponctuation joue un rôle important, quelque peu négligé depuis l'époque de Koch, et d'une confusion implicite entre la phraséologie proprement dite et l'analyse thématique. Les notions de thème n'appartiennent en principe pas à la phraséologie proprement dite, mais elles ne s'en distinguent pas non plus très aisément. Schoenberg se refuse purement et simplement à considérer ce problème et se situe de façon pragmatique à la frontière entre les deux domaines.

6. Telle qu'elle est décrite ci-dessus, l'analyse phraséologique est assez étroitement liée à la carrure, c'est à dire à une métrique ou même à une rythmique générale de l'oeuvre. C'est la raison pour laquelle les théories phraséologiques ne paraissent pas antérieures à la seconde moitié du 18e siècle, au moment où la carrure commence à jouer un rôle important dans la structure musicale. Ce phénomène, en outre, est probablement lié au ralentissement du rythme harmonique vers la même époque. Il faut souligner d'ailleurs au passage que le rythme harmonique est un élément d'évaluation stylistique de première importance, mais que peu de méthodes d'analyse prennent formellement en compte. La phraséologie semble donc apte à décrire un type particulier de musique: il s'agit, en gros, du style classique. Ce champ

d'application, il faut y insister, ne couvre pas toute la musique tonale: les idées métriques de Lerdahl et Jackendoff ne s'appliqueraient pas aisément à un nombre important d'oeuvres tonales, notamment celles de la période baroque.

Célestin Deliège (1989) associe la carrure à la forme-sonate, à laquelle il oppose la forme de la fugue. On pourrait en effet défendre l'idée d'un lien entre la conception phraséologique et la forme-sonate. Il s'agit probablement, à un niveau plus général, du fait que la phraséologie décrit des structures construites par juxtaposition d'éléments relativement bien séparés les uns des autres, alors que d'autres structures, celles que le style de la fugue peut produire, notamment, se constituent d'une imbrication continue qui défie la segmentation. Mais la structure périodique, on l'a vu, est plus ancienne: elle se reconnaît déjà, liée à la syntaxe textuelle, dans le répertoire vocal de la Renaissance; on pourrait en décrire de nombreux exemples plus anciens encore. Ce que la phraséologie apporte de neuf par rapport à ces cas, c'est qu'elle analyse, en des termes inspirés de la linguistique sans aucun doute, des structures musicales autonomes, dégagées de la contrainte des textes; ces structures elles-mêmes restent assez semblables à celles de la langue: la forme musicale, au moins jusqu'à la fin du 19e siècle, reste essentiellement discursive.

#### R E F E R E N C E S

- I. BENT et W. DRABKIN (1987), *Analysis*, Londres.
- G. W. COOPER et L. MEYER (1960), *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago.
- C. DAHLHAUS (1988), 'Phrase et période: Contribution à une théorie de la syntaxe musicale', *Analyse musicale* 13, pp. 37-44.
- C. DELIEGE (1984), *Les fondements de la musique tonale*, Paris.
- C. DELIEGE (1989), 'De la forme comme expérience vécue', dans S. McAdams et I. Deliège, *La musique et les sciences cognitives*, Liège-Bruxelles, pp. 159-179.
- W. DRABKIN (1980), 'Motif', art. dans *The New Grove*, S. Sadie éd., vol. 12, p. 648, partiellement reproduit dans Bent et Drabkin, 1987:122.
- H. Chr. KOCH (1782-1793), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Rudolstadt et Leipzig, 1782-1793, reprint 1969.
- F. LERDAHL et R. JACKENDOFF (1983), *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Mass.

- N. MEEUS (1990), 'Théorie et pratique de l'analyse musicale au début du 17e siècle: Une analyse du motet *In me transierunt* de Roland de Lassus par Joachim Burmeister (1606)', *Fascicules d'Analyse Musicale* III/3 (1990), pp. 119-132.
- L. G. RATNER (1980), 'Period', art. dans *The New Grove*, S. Sadie éd., Londres, vol. 14, pp. 406b-407a.
- A. REICHA (1814), *Traité de mélodie*, Paris.
- R. RETI (1951), *The Thematic Process in Music*, New York.
- H. RIEMANN (1895-1901), *Präludien und Studien: gesammelte Aufsätze zur Aesthetik, Theorie und Geschichte der Musik*, Leipzig, 3 vols, reprint Hildesheim, 1967. Cet ouvrage contient diverses études sur la phraséologie: voir vol. I, pp. 67-95 et 112-173, vol. II, pp. 56-70.
- H. RIEMANN (1900), *Vademecum der Phrasierung* (ensuite *Handbuch der Phrasierung*), Leipzig.
- H. RIEMANN (1918-1919), *L. van Beethoven sämtliche klaviersolinsonaten: ästhetische und formal-technische Analyse*, Berlin, 1918-1919, 4/1920.
- H. SCHENKER (1969), *Fünf Urfinie-Tafeln*, New York, Vienne, 1932; reprint New York, 1969, avec une introduction de F. Salzer.
- A. SCHOENBERG (1967), *Fundamentals of Musical Composition*, édité par G. Strang et L. Stein, Londres.
- G. ZARLINO (1573), *Istitvtioni harmoniche*, Venise, 3e édition, reprint Ridgewood, 1966.

Anne-Emmanuelle CEULEMANS,  
CATALOGUE DES TRAITES D'HARMONIE  
DE 1722 A LA FIN DU 19<sup>e</sup> SIECLE (Troisième partie)

**MARX, Adolph Bernhard**

(?1795-1866)

*Die Lehre von der musikalischen  
Komposition, praktisch-theoretisch,  
zum Selbstunterricht, oder als  
Leitfaden bei Privatunterweisung  
und öffentlichen Vorträgen, 4  
volumes*

Leipzig, Breitkopf & Härtel  
1837-1847

Il existe plusieurs rééd. des volumes  
séparément ainsi qu'une 10<sup>ème</sup> édition revue  
par H. Riemann : 1903

\*Trad. anglaise annotée du 1<sup>er</sup> volume  
par Augustus Wehrhan : *The school of  
musical composition, practical and  
theoretical* , Londres, R. Cocks, 1852;  
autre version par J. Mendelssohn :  
New York-Boston, 1910

**MARX, Adolph Bernhard**

*Allgemeine Musiklehre*

Leipzig, Breitkopf und Härtel  
1839

2/1841, 3/1846, 4/1850, 5/1853, 6/1857, 7/1863,  
8/1869, 9/1875, 10/1884 -

**MATTHESON, Johann**

(1681-1764)

*Grosse General-Bass-Schule, oder :  
exemplarischen Organisten-Probe*

Hambourg, Kissner

1731

Reprint : 1968

**MATTHESON, Johann**

*Kleine Generalbaßschule. Worin  
nicht nur Lernende, sondern  
vornehmlich Lehrende aus den  
allerersten Anfangs-Gründen des  
Clavier-Spiels, überhaupt und  
besonders, duch verschiedene Classen  
und Ordnungen der Accorde  
stufen-weise, mittelst gewisser  
Lectionen oder stündlicher Aufgaben,  
zu mehrer Vollkommenheit in  
dieser Wissenschaft richtig, getreulich  
und auf die deutlichste Lehr-Art  
kürtzlich angeführet werden*

Hambourg, Johann Christoph Kissner  
1735

\*Trad. anglaise abrégée : *A complete  
treatise of thorough bass, containing  
the true rules with a table of all the  
figures and their proper  
accompaniments, to which is added  
several examples of each figure,*  
Londres, P. Hodgson, [c. 1780]

**MATTHESON, Johann**

*Aristoxeni junioris Phthongologia  
systematica. Versuch einer  
systematischen Klang-Lehre wider die  
irrigen Begriffe von diesem geistigen  
Wesen, von dessen Geschlechtem,  
Ton-Arten, Dreyklängen, und auch  
vom mahtematischen Musikanten,  
nebst einer Vor-Errinerung wegen  
der behaupteten himmlischen Musik*  
Hambourg, Johann Adolph Martini  
1748

**MAX, G.**

*Nouveau traité de composition  
musicale*

Paris

1894

**MAYRBERGER, Karl**

*Lehrbuch der musikalischen  
Harmonik*

Preßburg, Heckenast

1878

**MEISTER, Johann Georg**

(1793-?)

*Vollständige Harmonie- und  
Generalbaßlehre und Einleitung zur  
Composition. Ein Lehrbuch zum  
Selbstunterricht für diejenigen,  
welche die gesammte theoretische  
Kenntniss und praktische Fertigkeit  
im Generalbass erlernen, regelmässig  
und mit Leichtigkeit moduliren und  
Vorspiele und Fantasien  
componiren.*

Ilmenau, Voigt

1834

2<sup>ème</sup> éd. : *Vollständige Harmonie- und  
Generalbaßlehre und Einleitung zur  
Composition* , Weimar, Voigt, 1852

**MELIOT, Adolphe**

*Principes de musique*

Paris, Bureaux de la publication

1866

**MERCADIER de BELESTA, Jean-  
Baptiste**

(1750-1815)

*Nouveau système de musique  
théorique et pratique*

Paris, Valade

1776

2<sup>ème</sup> éd. : Paris, Valade-Laporte, 1777

**MERCADIER, Philippe Louis**  
(1805-?)

*L'harmonie vulgarisée, méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre l'origine et l'emploi de tous les accords... à l'usage des gens du monde et des écoles pour servir de préparation aux études de composition*  
Paris, Perrotin  
1861

**MERCADIER, Philippe Louis**

*Traité élémentaire d'harmonie ou l'harmonie vulgarisée, méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre l'origine et l'emploi de tous les accords*  
Paris, Perrotin  
1865

**MILLER, Edward**  
(1735-1807)

*Elements of thorough bass and composition, op. 5*  
Londres, Longman & Broderip  
1787

**MILLER, Edward**

*A treatise on thorough bass and composition, in which the rules of accompaniment are laid down and a variety for proper lessons are given, the whole calculated for such performers as are unacquainted with the principles of harmony*  
Dublin, E. Lee  
[c.1790]

**MISSLER, B.T. et PASSAMONTI, C.A.M.**

*Traité et cours de composition musicale, pour apprendre en très peu de temps la manière de composer l'accompagnement d'une mélodie*  
Paris  
[1863]

**MIZLER von KOLOF, Lorenz Christoph**  
(1711-1778)

*Anfangsgründe des General-Basses nach mathematischer Lehr-Art abgehandelt, und vermittelt einer hierzu erfundenen Maschine auf das deutlichste vorgetragen*  
Leipzig, l'Auteur  
1739

**MOMIGNY, Jérôme Joseph de**  
(1762-1848)

*Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique, basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous les bons ouvrages pratiqués anciens et modernes, et mis par leur clarté à la portée de tout le monde, 3 volumes*  
Paris, l'Auteur  
1803-1806

**MOMIGNY, Jérôme Joseph de**

*Exposé succinct du seul système musical qui soit vraiment fondé et complet; du seul système qui soit partout d'accord avec la nature, avec la raison et avec la pratique*  
Paris, l'Auteur  
[1809]

**MOMIGNY, Jérôme Joseph de**

*La seule vraie théorie de la musique, utile à ceux qui excellent dans cet art, comme à ceux qui sont aux premiers éléments, ou moyen le plus court pour devenir mélodiste, harmoniste, contrepointiste et compositeur*  
Paris, l'Auteur  
[1821]

\*Trad. italienne par E.M.E. Santerre : *La sola e vera teorica della musica*, Bologna, Cipriani, 1823

**MOMPOUR, F.J.**

*Kurzer Inbegriff der allgemeinen Harmonielehre, für angehende Tonkünstler mit ausführlichen Beyspielen zum Selbstunterrichte*  
Francfort/Main, Dunst  
[1830]

**MONCOUTEAU, Pierre François**  
(1805-?)

*Recueil de leçons d'harmonie, donnant le moyen de repasser facilement les marches et les formations harmoniques les plus utilisées*

Paris, Grus  
s.d.

**MONCOUTEAU, Pierre François**

*Exercices harmoniques et mélodiques d'après un plan nouveau qui permet d'acquérir plus promptement l'habitude d'employer les accords avec goût*

Paris, Grus  
[1846]

**MONCOUTEAU, Pierre François**

*Traité d'harmonie contenant les règles et les exercices nécessaires pour apprendre à bien accompagner un chant*

Paris, Grus  
[1846]

**MONCOUTEAU, Pierre François**

*Explication des accords ou abrégé des premiers principes de l'harmonie*

Paris, Grus  
[1850]

**MONCOUTEAU, Pierre François**

*Traité de contrepoint et de fugue précédé d'une récapitulation de toute l'harmonie*

Paris, l'Auteur-Grus  
[1852]

**MONCOUTEAU, Pierre François**

*Résumé des accords appliqués à la composition donnant le moyen de s'exercer à composer dès les premières leçons*

Paris, Grus  
[1855]

**MONTU, Benoît**

(1761-1814)

*Numération harmonique, ou échelle d'arithmétique, pour servir d'explication des lois de l'harmonie*

Paris, Colnet  
[1802]

**MOREAU, Henri**

(1728-1803)

*L'harmonie mise en pratique. Avec un tableau de tous les accords, la méthode de s'en servir, et des règles utiles à ceux qui étudient la composition ou l'accompagnement. Cet ouvrage qui est recueilli de tous les meilleurs auteurs, contient des exemples sur toutes les consonnances et dissonances à deux, à trois, et à quatre parties, de même que fugues, points d'orgue, chromatique, ...*

Liège, J.G.M. Loxhay  
1783

**MOULET, Joseph Agricole**

(1766-1837)

*Cycle harmonique contenant tous les accords dans tous les tons*

Paris, l'Auteur  
[1804]

**MOULET, Joseph Agricole**

*Tableau harmonique des accords chiffrés d'une nouvelle manière pour faciliter l'étude de l'accompagnement*

Paris  
1805

**MOULET, Joseph Agricole**

*Leçons d'harmonie et d'accompagnement au moyen du cycle harmonique. Tableau qui contient tous les accords dans tous les tons*

Paris, Jouve  
[1821]

**[MOZART, Wolfgang Amadeus]**

1756-1791

*Kurzgefaßte Generalbaß-Schule*

publié par Joseph Haydenreich

L'authenticité de cet ouvrage est très douteuse

**MUSARD, Philippe**

(1793-1859)

*Traité de composition musicale*

Paris, B. Latte  
s.d.

**MUSARD, Philippe**

*Nouvelle méthode de composition musicale*

Paris, l'Auteur  
1832

**NAUMANN, Karl Ernst**  
(1832-1910)

*Über die verschiedenen  
Bestimmungen der Tonverhältnisse  
und die Bedeutung des  
pythagoreischen oder reinen  
Quintensystems*  
Ph. Diss., Leipzig  
1858

**OBERHOFFER, Heinrich**  
(1824-1885)

*Harmonie- und Compositionslehre  
mit besonderer Rücksicht auf das  
Orgelspiel in katholischen Kirchen  
klar und fasslich dargestellt*  
Luxembourg, Heintze  
1860  
2ème éd. : Trèves, 1883

**OETTINGEN, A.J. von**

*Harmoniesystem in dualer  
Entwicklung : Studien zur Theorie  
der Musik*  
Dorpat-Leipzig, W. Gläser  
1866  
2ème éd. revue et augmentée : *Das duale  
Harmoniesystem*, Leipzig, 1913

**OUSELEY, Frederick Arthur Gore**  
(1825-1889)

*A Treatise on Harmony*  
Oxford, Clarendon Press  
1868  
2/1875

**PACINI, Giovanni**  
(1796-1867)

*Corso teorico-pratico di lezioni di  
armonia*  
Milan  
c.1814

**PACINI, Giovanni**

*Principi elementare di musica col  
metodo del meloplasto*  
Lucques  
1849

**PANSERON, Auguste Mathieu**  
(1796-1859)

*Traité de l'harmonie pratique et des  
modulations en trois parties*  
Paris, Brandus  
1855

**PARADA y BARRETO, Jose**

*Opúsculo de armonía sobre la marcha  
de los acordes y el bajo fundamental*  
Madrid, G. Alhambra  
1857

**PASQUALI, Niccolo**  
(c.1718-1757)

*Thorough-Bass made easy*  
Edimbourg  
1757  
Rééd. : Londres, 1763  
Reprint de l'éd. de 1763 : Londres, Oxford  
University Press, 1974

**PAUL, Oscar**  
(1836-1898)

*Lehrbuch der Harmonik*  
Leipzig  
1880  
2/1894, 4/1905

**PEPUSH, Johann Christoph**  
(1667-1752)

*A Treatise on harmony : containing  
the chief rules for composing in two,  
three, and four parts, dedicated to all  
lovers of musick*  
Londres, Pearson  
1730

2ème éd. revue : Londres, 1731  
Reprint de la 2ème éd. : 1966, 2/1976

**PEPUSH, Johann Christoph [attribué  
à]**

*Rules or a short and compleat  
method for attaining to play a  
thorough Bass upon the harpsichord  
or organ*  
Londres  
c.1730

**PERNE, François Louis**  
(1772-1832)

*Cours élémentaire d'harmonie et  
d'accompagnement, composé d'une  
suite de leçons graduées, présentées  
sous la forme de thèmes et  
d'exercices, au moyen desquels on  
peut apprendre la composition vocale  
et instrumentale, 2 volumes*  
Paris, Dorval  
[1822]

**PETRINI, Francesco**

(1744-1819)

*Règles d'harmonie rendues plus faciles par une suite de leçons en forme de préludes, où se trouvent réunis toutes les connaissances nécessaires pour parvenir à l'accompagnement et à la modulation, op. 51*

Paris, l'Auteur-Naderman  
s.d.

**PETRINI, François**

*Nouveau système de l'harmonie en soixante accords distribués en quatre classes avec leur retardement et marche naturelle dans le même ton pour faciliter l'étude de la composition et apprendre à préluder*

Paris, l'Auteur  
1793

**PETRINI, François**

*Etude préliminaire de la composition selon le nouveau système de l'harmonie en soixante accords*

Paris, l'Auteur  
[1810]

**PHILIPPOT, Jules**

*Traité populaire d'harmonie, de composition et d'orchestration, précédé d'un exposé des principes élémentaires de l'acoustique physique*

Paris, Grus  
1890

**PIUTTI, Karl**

(1846-1902)

*Regeln und Erläuterungen zum Studium der Musiktheorie*

Leipzig  
1883

**PLANE, Jean-Marie**

(1774-?)

*Cours d'harmonie divisé en douze leçons claires et faciles*

Paris, Richault  
[1855]

**POISSON, Toussaint René**

*L'harmonie dans ses plus grands développements, présentée sur un jour entièrement nouveau, ou théorie de la composition musicale tellement simple que les plus jeunes élèves peuvent en très peu de temps devenir habiles harmonistes*

Paris, l'Auteur  
[1838]

**POISSON, Toussaint René**

*De la basse sous le chant ou l'art d'accompagner la mélodie et du contrepoint et de la fugue, suite et complément de l'Harmonie dans ses plus grands développements, présentée sous un jour entièrement nouveau*

Paris, Canaux-l'Auteur  
[1846]

**POLAK, A.J.**

*Über Zeiteinheit in Bezug auf Konsonanz, Harmonie und Tonalität*  
Leipzig  
1900

**PORTMANN, Johann Gottlieb**

(1739-1798)

*Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses zum Gebrauch für die Liebhaber der Musik, angehende und fortschreitende Musiker und Komponisten, mit Vorschlägen einer neuer Bezifferung*

Darmstadt, Will  
1789  
Rééd. : Gießen, 1799

**PORTMANN, Johann Gottlob**

*Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapuncte. Eine Beilage zu jeder musicalischer Theorie*

Darmstadt-Gießen  
1798

**PREINDL, Josef**  
(1756-1823)

*Wiener-Tonschule; oder Anweisung zum Generalbasse, zur Harmonie, zum Contrapuncte und der Fugen-Lehre. Nach einigen Erfahrungen und Grundsätzen entworfen und durch zahlreiche Beyspiele erläutert*

Revu et publié par Ritter von Seyfried  
Vienne, T. Haslinger  
[1827]

2ème éd. : *Wiener Tonschule; oder Anweisung zum Generalbass, zur Harmonielehre, zum Contrapunkte und der Fugenlehre. Nach eigenen Erfahrungen und Grundsätzen entworfen und durch Beyspiele erläutert*, 1832

**PROUT, Ebenezer**  
(1835-1909)

*Harmony : its Theory and Practice*  
Londres

1889  
Nombreuses rééd.

**QUILICHINI**

*Leçons élémentaires d'harmonie*  
1874

**RAHN, Bernardin**

*Cahiers d'exercices pour l'étude de l'harmonie, de la transposition et de la composition, analyse des morceaux d'Auber, de Beethoven etc.*

Saint-Germain, l'Auteur  
[1858]

**RAHN, Bernardin**

*Nouvel enseignement musical ou méthode pratique pour apprendre simultanément la lecture musicale, les accords et la composition*

Paris, l'Auteur  
[1860]

**RAHN, Bernardin**

*Journal de composition musicale. Vulgarisation de la science musicale ou leçons d'harmonie, de composition, d'analyse, de transposition et d'accompagnement, n° 1-48*

Paris, l'Auteur  
1865 et suivantes

**RAHN, Bernardin**

*Méthode Rahn ou l'harmonie popularisée. Méthode entièrement nouvelle par sa conception, le fond et la forme de ses procédés*

Paris, l'Auteur  
[1894]

**RAMEAU, Jean-Philippe**  
(1683-1764)

*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*

Paris, Ballard  
1722

Reprints : American Musicological Society : *Jean-Philippe Rameau Theoretical Writings*, I, American Institute of Musicology, 1967; Joseph-François Kremer, Paris, Klincksieck, 1986.

Le reprint de J.-Fr. Kremer ne reprend ni la page de garde ni l'introduction du *Traité*.

**RAMEAU, Jean-Philippe**

*Nouveau système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique, pour servir d'introduction au Traité de l'harmonie*

Paris, J.B.Chr. Ballard  
1726

Reprint : American Musicological Society : *Jean-Philippe Rameau Theoretical Writings*, II, American Institute of Musicology, 1967

**RAMEAU, Jean-Philippe**

*Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin, ou pour l'orgue; avec le plan d'une nouvelle méthode, établie sur une mécanique des doigts, que fournit la succession fondamentale de l'harmonie*

Paris, Boivin-Le Clair  
1732

Reprint : American Musicological Society : *Jean-Philippe Rameau Theoretical Writings*, V, American Institute of Musicology, 1969

(à suivre)