

Fascicules
d'Analyse
Musicale

Vol. IV n° 4, Décembre 1991

SOMMAIRE

Introduction	117
Note à l'attention des auteurs	120
A. BECKERS, <i>Anton Webern: Fünf Lieder nach Gedichten von Stefan Goerge, op. 4: Une approche de la musique par le texte</i>	121
A.-E. CEULEMANS, <i>Catalogue des traités d'harmonie de 1722 à la fin du 19e siècle (Quatrième et dernière partie)</i>	133

Introduction

LES FASCICULES D'ANALYSE MUSICALE sont bien malades. Le numéro que vous tenez en main, pudiquement daté de décembre 1991, aurait dû paraître en octobre. Les Fascicules ont donc désormais un trimestre de retard. De plus, je ne dispose à l'heure actuelle d'aucun texte à publier dans un hypothétique numéro de janvier 1992: il semble donc bien que le système ne fonctionne plus.

Je n'ai pourtant pas l'intention d'arrêter, parce que plusieurs étudiants m'ont annoncé des articles qu'ils désiraient publier. Je pense que cette fonction - là des Fascicules reste éminemment nécessaire. Mais il est évident par ailleurs qu'il faudra changer le fonctionnement de la revue. Plusieurs éléments, dont j'ai déjà fait état dans des numéros précédents, orienteront vraisemblablement ce changement:

- la Société belge d'Analyse musicale désire se doter d'un organe de communication, probablement sous la forme d'une sorte de *Newsletter*: celle-ci doit évidemment s'organiser en collaboration avec les Fascicules.

- la revue française *Analyse musicale* plaide à la fois pour une rationalisation des publications périodiques d'analyse musicale en langue française et pour la création d'une revue européenne de langue française.

- je voudrais pour ma part continuer à croire en l'idée quelque peu utopique d'une revue européenne multilingue, parce que je crois que l'Europe ne se fera que lorsque nous aurons pu renverser les barrières des langues.

- d'un autre côté, mes occupations professionnelles ne me permettent plus, pour le moment en tout cas, d'assurer seul la charge de la fabrication et de l'administration des Fascicules.

Mais comment faire? J'avoue n'en avoir pour le moment aucune idée claire. Je propose donc que 1992 soit une année de transition. Tout en restant nommément trimestriels, notamment pour répondre aux normes de la Régie des Postes, les Fascicules paraîtront irrégulièrement en fonction des articles reçus; ils prendront peut-être déjà aussi un rôle de *newsletter* si l'activité en analyse musicale le justifie. Sur le plan des abonnements, la solution est simple: la validité de l'abonnement que vous avez souscrit pour 1991 est prolongée pour un an.

° ° °

L'analyse musicale a connu au cours de ce dernier trimestre de 1991 une activité intense, qui n'est d'ailleurs pas entièrement étrangère au retard de la parution de ce Fascicule. Le Deuxième Congrès Européen d'Analyse musicale s'est tenu fin octobre à Trento, suivi immédiatement par le premier congrès de l'ESCOM, Société Européenne des Sciences Cognitives de la Musique, à Trieste. La décision de principe a été prise à Trento de tenir le troisième congrès européen d'analyse musicale à Madrid en 1993. On y a appris en outre la création d'une société britannique d'analyse musicale, qui vient ainsi rejoindre le groupe des sociétés française, belge, espagnole et italienne(s).

La Société belge d'Analyse musicale a tenu une séance de travail à laquelle plusieurs de nos jeunes chercheurs en analyse, Walter Corten, Philippe Vendrix, Marc Delaere, Pascal Decroupet et Philippe Allé, ont pris la parole devant une assistance quelque peu clairsemée. La Société a organisé en outre un premier concert-analyse consacré aux Images de Debussy, avec Georges Deppe et Jean-Marie Rens, devant une salle comble cette fois.

J'ai pour ma part fait une communication au Congrès de Trento sous le titre "Mode, ton, classes hexacordales, transposition" et une autre à Trieste, intitulée "Transitivité, réaction, fonctions tonales". J'ai participé en décembre à un premier stage de formation à l'analyse musicale organisé à Paris par la Société française; il s'agissait d'une version très réduite du stage d'été qui n'avait pas pu avoir lieu en juillet dernier. Enfin, j'ai donné en décembre trois conférences en

Israël, "Is Music a Language?" à Tel Aviv et Jerusalem, puis "Some Thoughts on Tonal Functions in Pre- and Post-Tonal Music" à Tel Aviv. J'ai terminé l'année dans une ambiance quelque peu irréaliste, sous la neige à Jerusalem.

Je crois devoir signaler ici enfin que le Musée Instrumental de Bruxelles, dont j'aurai été pendant deux ans le conservateur, vient d'être rattaché aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire dont il devient le quatrième département; il passe ainsi sous l'autorité du Conservateur en chef du Musée du Cinquantenaire. Cette opération était devenue nécessaire, suite à la scission du Conservatoire de Bruxelles en deux sections. Le Musée Instrumental accède ainsi au statut d'Etablissement scientifique de l'Etat qui lui avait été promis il y a dix ans déjà: c'est la reconnaissance tant attendue de la qualité scientifique des travaux de son personnel qui a travaillé durant vingt ans avec courage, dévouement et compétence dans des conditions qu'on ne peut qualifier que de scandaleuses. Je pense que le Musée Instrumental a un rôle déterminant à jouer dans la recherche musicologique en Belgique et même dans la vie musicale belge. Il a accueilli à plusieurs reprises des journées de travail et des réunions de la Société belge d'Analyse musicale. Je ne puis aujourd'hui qu'espérer que cette activité pourra se poursuivre dans la même voie et que le Musée recevra les moyens de confirmer sa position de premier plan dans le monde de la recherche musicologique.

Je l'ai dit en commençant, l'année 1992 sera une année de transition. Je vous la souhaite excellente; faites de même pour moi.

N. M.

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 auxquelles les Fascicules ne prétendent pas faire 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, 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 de préférence du papier au format A4 (210 x 298 mm) en laissant une marge de 25 mm des quatre côtés. Si vous utilisez un autre format, dactylographiez votre texte dans une surface de 160 x 250 mm environ. Ceci correspond généralement à 58 lignes (interligne 1) de 62 caractères (échappement 10 car./pouce) ou de 75 caractères (échappement 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 (il en existe à proximité des Universités).

3. Les exemples musicaux, diagrammes, etc., doivent être noirs sur blanc. Ne perdez pas de vue que votre manuscrit sera réduit à la photocopie: vos exemples doivent être notés en conséquence. Le droit de citation d'oeuvres protégées est prévu par la loi belge du 22 mars 1886 et la Convention d'Union de Berne pour la protection des oeuvres artistiques. Il ne concerne que des fragments et est subordonné à l'indication de la source et du nom de l'auteur: tenez en compte.

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. Adressez les à N. Meeùs, 31 rue de l'Escrime, B-1190 Bruxelles, ou déposez-les à mon nom au Musée Instrumental de Bruxelles ou à l'Institut de Musicologie de l'Université de Louvain-la-Neuve. 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, espagnol, italien. Les auteurs sont invités alors à fournir 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.

Anton Webern
FÜNF LIEDER NACH GEDICHTEN VON STEFAN GEORGE op.4

Une approche de le musique par le texte.

Aline Beckers

Introduction

Webern a écrit les cinq Lieder de l'opus 4 au cours des années 1908 et 1909, sans, pour autant, les concevoir comme un cycle complet dès le départ. En effet, il a, à cette époque, composé une série de quatorze Lieder. Son premier projet était de les grouper en deux opus différents (opus 2 et opus 4). Ce premier projet abandonné, d'autres ont probablement suivi. Finalement, les opus 3 et 4 regrouperont dix de ces quatorze Lieder, et quatre resteront sans numéro d'opus.

Avec ces oeuvres, Webern quitte définitivement la tonalité pour entrer dans le monde atonal. La présente étude entend montrer l'importance du texte dans l'élaboration de ce nouveau langage.

Les poèmes qui serviront de base à l'opus 3 et l'opus 4, tout comme ceux qui ont inspiré l'opus 2 et les quatre Lieder op. posthum, sont l'oeuvre d'un poète allemand, **Stefan GEORGE** (1868-1933). Ce dernier avait déjà inspiré Schönberg. C'est peut-être son influence en tant que professeur qui a fait choisir à Webern des textes de George. En toute hypothèse, Webern n'a laissé aucun écrit expliquant le choix de ces poèmes et la manière dont il les a illustrés dans le cadre de ces opus 3 et 4. Pour en connaître plus sur la relation qui existe entre le compositeur et les textes qu'il choisit, il faut attendre la correspondance avec le poétesse **Hildegard JONE** (voir op. 23, 25, 26, 29, 31). On s'aperçoit alors que Webern ne part jamais de l'idée d'écrire une oeuvre vocale. Elle naît toujours après sa rencontre avec un texte pour lequel il est disponible. Le texte est par conséquent d'une importance capitale pour Webern, puisque 17 des 31 opéra qui composent son oeuvre sont en fait des mises en musique de textes.

Nous remarquons d'autre part que, lors de son passage de l'atonalité au dodécaphonisme, -le deuxième grand changement dans son écriture-, Webern n'a composé que des oeuvres vocales pour ne passer que par la suite à de la musique purement instrumentale.

La question qui se pose à nous est de savoir dans quelle mesure un poème peut servir de support de base pour l'élaboration d'un nouveau langage, et ce, tant au niveau formel que rythmique et mélodique.

Nous expliquerons la démarche de Webern à l'aide d'un exemple précis, le Lied IV de l'opus 4.

Le poème

So ich traurig bin	a1	5 syllabes
Weiss ich nur ein Ding:	a2	5
Ich denke mich bei dir	b1	6
Und singe dir ein Lied.	b2	6
Fast vernehm ich dann	c1	5 syllabes
Deiner Stimme Klang,	c2	5
Ferne singt sie nach	d1	5
Und minder wird mein Gram.	d2	6

Traduction française¹

Quand je suis triste
 Je ne sais qu'une chose:
 Je m'imagine près de toi
 Et te chante une chanson.

Alors je perçois presque
 Le son de ta voix,
 Au loin elle chante en écho,
 Et ma tristesse diminue.

Le poème en tant que support formel

Le poème du Lied IV se compose de deux strophes dont la première se rime en "i" et la deuxième en "a". Cette division en deux strophes se reflète également au niveau musical, comme nous le prouvera la suite de notre étude.

La première partie s'étend de la mesure 0 à la mesure 9, premier temps; la deuxième partie comprend les mesures 9, deuxième et troisième temps, à 12.

Nous nous apercevons qu'à l'intérieur d'une même strophe, il existent des subdivisions. La rime permet en effet de rassembler deux vers en une section. La section que nous appelons "A" se rime en "i" long, tandis que la section "B" se rime en "i" court. La deuxième partie s'analyse de la même manière: la section "C" se rime en "a" court et la section "D" se rime en "a" long.

Au niveau musical, ces sections sont séparées par des silences importants au chant. Elles sont donc clairement identifiables, même sans avoir procédé à une analyse de tous les autres facteurs musicaux.

En étudiant ces quatre sections de manière plus approfondie, nous constatons que dans la section "B", les vers "b1" et "b2" sont séparés par un silence, de même que les vers "d1" et "d2" de la section "D".

En revanche, les vers "a1" et "a2" sont rassemblés au sein de la section "A" et il en va de même pour les vers "c1" et "c2" de la section "C". Quelle est la raison de cette différence ? Webern a probablement rassemblé les vers des sections "A" et "C" pour des raisons de compréhension de texte. En effet, dans ces sections, les deux vers forment chaque fois une seule phrase. Autrement dit, le premier vers pris isolément, n'a pas de sens en lui-même et ce n'est qu'après avoir entendu le deuxième vers que l'on comprend le sens de la phrase. Il est donc tout à fait logique de ne pas les séparer par un silence.

Le schéma métrique permet cependant de fournir une explication supplémentaire à ces différences entre les diverses sections. En effet, les vers "a1" et "c1" se terminent par une syllabe accentuée tandis que les vers "a2" et "c2" commencent par une telle syllabe. S'il y avait une coupure entre les vers de la section "A" et ceux de la section "C", les derniers mots des vers "a1" et "c1" seraient devenus plus importants. Or, ce sont des mots peu intéressants. En rassemblant les vers, Webern attire l'attention sur d'autres mots dont il sera encore question plus loin. En ce qui concerne les vers des sections "B" et "D", leur schéma métrique est différent de celui des sections "A" et "C" et le problème de devoir rassembler les vers ne se pose pas.

Si nous procédons à l'analyse de la longueur des sections nous constatons que leur nombre de syllabes est plus ou moins égal (dix, douze, dix, onze syllabes). Au niveau musical, nous trouvons une certaine correspondance à l'exception de la dernière section, plus longue, et d'un tempo beaucoup plus calme ("A": deux croches de silence + 9 croches de texte; "B": 1,5 + 10,5; "C": 3 + 8; "D": 2 + 11 + 6 croches). Il s'agit d'une des rares fois où au sein de l'opus 4, la longueur des vers est respectée au niveau musical. En effet, dans les autres Lieder, Webern a choisi d'interpréter les poèmes, laissant à certains vers plus de temps pour se développer qu'à d'autres. Dans le cas du Lied IV, Webern a, semble-t-il, voulu

¹ d'après le livret accompagnant l'intégrale de Webern parue chez CBS MASTERWORKS.

composer un Lied de caractère plus "simple" dont les sources remontent à la tradition du Lied romantique (ce qui sera d'ailleurs confirmé par le traitement du rythme et de la mélodie). Ceci expliquerait la correspondance entre le nombre de syllabes et la longueur musicale. Seule la dernière section fait exception à ce principe, parce que le sens du texte l'exige. Pour Webern "la diminution de la tristesse" provoque un apaisement au niveau du tempo.

Procédons maintenant à l'examen de la structure des vers. De manière générale, leur continuité est respectée au niveau du chant. Seul dans un cas isolé, un silence se glisse dans un vers afin de mettre en évidence le mot qui précède. Il s'agit de la mesure 13, où le mot "ferne" continue à "resonner" pendant le silence pour que le son ait vraiment le temps de s'éloigner.

Le poème en tant que support rythmique

Une étude approfondie du poème relève un mètre régulier à sa base, auquel nous avons fait allusion ci-dessus. C'est un schéma préétabli qui règle la succession des syllabes accentuées et non accentuées. Si on se rappelle que sur ce mètre se greffe le rythme propre à la langue, il apparaît clairement qu'un poème peut être interprété de nombreuses façons. La démarche de Webern consiste à construire son interprétation et à la réaliser en musique. Son but est donc de se rapprocher du débit et du récitatif de langue parlée en mettant l'accent sur des mots qu'il juge plus important que d'autres. Ce principe n'est pas nouveau, mais dans notre cas sa réalisation est différente de celle en musique tonale. En effet, dans celle-ci, la succession des temps est organisée par la mesure. Etant fixée au début d'un morceau, la mesure apparaît comme une unité de référence. Mais avec l'évolution de l'harmonie, elle perd cette fonction d'hiérarchisation et d'organisation du déroulement dans le temps. Dans le cas des Lieder de l'opus 4, elle change souvent, et n'est par conséquent plus l'unité de référence. Le temps s'est à présent approprié ce rôle.

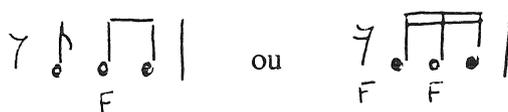
Comme le traitement du rythme dans le Lied IV est différent de celui des autres Lieder, nous proposons de l'étudier d'abord à l'aide d'un exemple plus caractéristique, à savoir le début du Lied II. Cela nous permettra ensuite de mieux saisir la particularité du Lied IV.

Le Lied II

Le temps

The image shows three lines of musical notation for the beginning of Lied II. Each line consists of a rhythmic pattern above the lyrics. The first line has a 3/4 time signature and a 3-measure triplet. The second line has a 4-measure phrase. The third line has a 4-measure phrase. The lyrics are: "Noch zwingt mich Treu - e ü - ber dir zu wa - chen und dei - nes Dul - dens Schön - heit daß ich wei - le, bis in die spä - ten".

Dans le Lied II, le temps est en relation directe avec le schéma métrique du poème en ce sens que les syllabes accentuées sont toujours sur le temps, ou sur une partie importante du temps, tandis que les syllabes non accentuées sont sur une partie faible du temps. Parfois, la mise en rythme ne respecte pas le schéma métrique. Ces exceptions peuvent toujours s'expliquer par le sens propre des mots. Les mots "noch" et "und" sont sur le temps, bien qu'ils ne soient pas accentués. Si Webern n'avait pas rassemblé les trois premières syllabes en un triolet de croches, la deuxième syllabe serait devenue plus importante, par exemple:



Cela serait gênant dans la mesure où il veut réserver l'accent pour le mot "Treue". Que les mots "noch" et "und" sont sur le temps n'est pas considéré comme gênant parce que de toute façon ce ne sont pas des mots essentiels, et que le Lied ne fait que commencer. Lorsqu'au moment du climax, à la mesure 14, il réutilise ce motif, il le varie légèrement en supprimant l'attaque du premier temps. Ainsi, le mot "späten" est rendu encore plus expressif. Le silence, aussi court soit-il, permet aussi à l'interprète de respirer juste avant le "fortissimo".

Le temps, en tant qu'unité de base, est généralement clairement affirmé au chant. Parfois cependant, quand ce n'est pas le cas, soit parce qu'une syllabe commence après un silence sur une partie faible du temps, soit parce qu'elle dépasse tout simplement la durée d'un temps, c'est alors le piano qui nous fait entendre les temps (mesures 4-5). Ce n'est que dans quelques hypothèses que le temps n'est présent ni au chant ni au piano. Il faut certainement y voir une volonté de donner encore plus de poids au temps suivant, comme dans l'exemple de la mesure 14. A quelques exceptions près, le temps est donc généralement affirmé au chant.

En observant le rythme du piano, nous constatons qu'à une affirmation du temps au chant correspond sa négation au piano: des silences sur le temps (mesures 2, 4) ou des notes tenues (mesure 6) en sont responsables.

Cette technique permet à Webern de donner d'autant plus d'importance à de rares moments où le chant et le piano attaquent ensemble le temps, ce qui correspond toujours à des mots importants.

BEWEGT (♩ = ca 72)

① NOCH ZWINGT MICH TREU - E ÜBER DIR ZU WA - CHEN

②

③

⑥ WEI - LE HEIN HEI - LIG STRE - BEN IST MICH TRAU - RIG

⑦

Cette volonté de différencier le chant et le piano se retrouve également à l'intérieur du temps. En effet, les valeurs de deux contre trois, de trois contre quatre sont très fréquentes.

La mesure

La mesure du Lied II change plusieurs fois: 2/3, 3/4, 4/4. La question qui se pose alors est de savoir pourquoi ces changements existent. Bien que la mesure ait perdu son rôle d'unité de base, celle-ci semble avoir gardé un certain poids au niveau des temps forts. Webern modifie la mesure de sorte que les mots importants se trouvent sur le premier temps. Le poids de ce dernier est évidemment affaibli par des silences ou des notes tenues au piano. Une affirmation du premier temps, tant au piano qu'au chant, est réservée uniquement pour les mots clé.

La mesure change donc pour s'adapter aux besoins du texte. Webern utilise le même procédé dans les autres Lieder, à l'exception du premier, écrit entièrement en 7/4. Seule sa subdivision varie (3+4, 4+3) et permet ainsi une certaine adaptation aux mots importants. De plus, comme ce Lied est très lent et la mesure très longue, celle-ci ne s'impose certainement pas en tant que référence.

Le Lied IV

La croche est l'unité de base de ce Lied, écrit en 2/8, 3/8 et 4/8, celle-ci est cependant rarement subdivisée. Ceci a pour conséquence que non seulement les syllabes accentuées mais encore les syllabes non accentuées sont sur le temps. La mesure joue en l'espèce un double rôle. Elle règle la succession des syllabes accentuées et non accentuées en même temps qu'elle met en évidence les mots placés sur le premier temps. Cette revalorisation de la mesure confirme une nouvelle fois le caractère plus "tonal" de ce Lied.

"A" $\frac{3}{8}$ 7 | 7 . . . | $\frac{2}{8}$. . . | $\frac{3}{8}$. . . |

So ich traurig bin Weiss ich nur ein Ding:

"B" 7 . $\frac{3}{8}$. . . | $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{8}$. . . | $\frac{4}{8}$. . . | $\frac{3}{8}$. . . |

Ich denke mich bei dir Und singe dir ein Lied.

"C" 7 7 | 7 . . . | $\frac{4}{8}$. . . | $\frac{2}{8}$. . . | $\frac{3}{8}$. . . |

Fast vernehm ich dann Deiner Stimme Klang,

"D" 7 7 | $\frac{4}{8}$. . . | $\frac{3}{8}$. . . | $\frac{4}{8}$. . . | $\frac{3}{8}$ 7 7 | $\frac{3}{8}$ 7 7 7 ||

Ferne singt sie nach Und minder wird mein Gram.

La mise en rythme du schéma métrique ne s'est pas fait sans exceptions. Celle-ci peuvent encore s'expliquer par le sens propre des mots. Les vers des sections "A" et "C" ont le même schéma métrique, ils sont cependant réalisés différemment. En effet, dans les vers "c1" et "c2", tout le rythme s'oriente vers l'accent sur "Stimme", ce qui correspond au schéma. En faisant de même dans les vers "a1" et "a2", l'accent tomberait sur "nur", un mot peu important, sonnait bien moins que "ein". En mettant l'accent sur "ein", même si cela va à l'encontre du schéma métrique, Webern donne une signification particulière aux deux premiers vers.

Quant aux mots mis en évidence par leur place sur le premier temps, ils sont au nombre de trois qui sont également affirmés au piano: "Stimme", "minder" et "Gram" sont donc des mots clé.

Passons maintenant en revue le détail de tous les vers:

Section "A": les mots sur le premier temps sont tous non-affirmés au piano: "traurig", "weiss", "ein".

Section "B": idem: "denke", "dir", "singe", "Lied".

Section "C": les mots sur le premier temps sont affirmés au piano: "vernehm" dont seulement la deuxième syllabe est affirmée, il s'agit donc là d'un mot moins important que "Stimme".

Section "D": deux des mots sur le temps sont non affirmés: "ferne", "nach"; les deux autres sont affirmés: "minder", "Gram".

Jusqu'à présent, nous avons vu que la mise en rythme du poème tend à se rapprocher du débit et du récitatif du poème tel qu'il est interprété par Webern. Mais le travail du compositeur ne s'arrête pas là. Il veut en plus créer des repères au niveau de la forme, soit en réalisant la mise en rythme du poème de façon à obtenir des cellules rythmiques, soit en créant des rythmes spécifiques pour chaque section.

Les cellules rythmiques au chant

Le chant se compose de trois cellules rythmiques: la première est à base de croches, la deuxième à base de triolets de croches, la troisième à base de doubles croches pointées.

Elles sont disposées comme suit:

La section "A" se compose des cellules 1 et 2.

La section "B" se compose des cellules 3 et 1, et de la cellule 2 pour la jonction des vers "b1" et "b2".

La section "C" se compose des cellules 1 et 2.

La section "D" se compose des cellules 2 et 3, et de la cellule 1 pour la jonction des vers "d1" et "d2".

Nous constatons que les cellules de la section "A" et "C" sont identiques, de même que celles des sections "B" et "D". En d'autres mots, les cellules des deux sections "A" et "B" sont les mêmes que dans les deux autres, ce qui confirme la forme musicale en deux parties. Celles-ci sont au surplus reliées entre elles par l'utilisation de la même cellule de croches à la fin de "b2" et au début de "c1". Par conséquent, en ne recourant qu'à trois cellules rythmiques différentes, Webern parvient à différencier les deux grandes parties ainsi que les quatre sections, et, dans le même temps, à amener leur unité rythmique.

Le rythme au piano

Quant au rythme du piano, il a comme fonction de différencier les sections entre elles en employant un rythme caractéristique par section.

Dans la section "A" un même motif est répété deux fois.

Dans la section "B", il s'agit d'un rythme à contretemps (à part les croches en "staccato").

La section "C" est à base de croches sur presque chaque temps.

Dans la section "D", on retrouve deux fois le motif de la section "A", peut-être dans le but de relier le début et la fin du Lied et d'en assurer ainsi la cohérence. Dans les deux cas, le motif est légèrement varié par rapport à celui de la section "A". La deuxième fois, Webern l'écrit comme s'il s'agissait d'un rallentando; en d'autres mots, il rallonge les valeurs de ce motif.

C'est une technique qu'il emploie d'ailleurs dans les autres Lieder, où il ajoute parfois un "vrai" "ritardando".

"A"

CHANT

PIANO

"B"

"C"

"D"

Le motif rythmique qui crée le lien entre ces sections est un motif de deux croches en staccato. Celui-ci apparaît seulement deux fois au total: la première fois entre les sections "A" et "B" et la seconde fois entre les sections "C" et "D". Le motif n'apparaît cependant pas entre "B" et "C". A notre avis, Webern veut séparer "B" et "C" dans le but de différencier la première partie (sections "A" et "B") de la seconde (sections "C" et "D").

Conclusions sur le rythme:

Dans la construction rythmique, rien ne semble être laissé au hasard. Elle est très étudiée et d'un niveau de complexité élevé, encore que le Lied IV apparaît plus simple et moins varié que les autres. La pulsation est souvent très difficile à percevoir, d'autant plus que les changements de tempo sont très fréquents et s'étalent souvent sur plusieurs mesures. Mis à part à quelques endroits, le rythme apparaît comme quelque chose de "fluide" qui avance selon des lois qu'on ne peut cerner que difficilement. L'indépendance qui existe entre les deux instruments en est certainement responsable, indépendance néanmoins organisée par les liens étroits que l'on décèle entre les instruments.

Le poème en tant que support mélodique

La ligne mélodique du chant tend à se rapprocher des "courbes mélodiques" du poème tel qu'interprété par Webern. Ainsi, à l'aide d'une ou plusieurs notes aiguës, elle met en évidence le ou les mots importants d'un vers. Les sons graves correspondent alors à des mots de moindre importance. Parfois les rôles s'inversent: dans un environnement de notes aiguës, ce sont les notes graves qui sont exposées.

"A" *So ich traurig bin Weiss ich nur ein Ding:*

"B" *Ich denke mich bei dir Und singe dir ein Lied.*

"C" *Fast vernehm ich dann Deiner Stimme Klang,*

"D" *Ferne singt sie nach Und minder wird mein Gram.*

Dans la section "A", les mots importants sont "traurig" et "ein"; dans la section "B", ce sont "denke", "dir", "singe" et "Lied" (son grave exposé); dans la section "C", ce sont "vernehm", seulement sur la deuxième syllabe, et "Stimme"; dans la section "D" ce sont "ferne", "nach" et "Gram" (son grave exposé).

En comparant maintenant les mots mis en évidence par le rythme et par la mélodie, nous nous apercevons que ce sont les mêmes, à deux exceptions près. Le rythme et la mélodie sont étroitement imbriqués afin de permettre à l'auditeur de comprendre clairement les mots clé.

Les deux exceptions en question concernent des mots qui sont mis en évidence au niveau de la rythmique et non de la mélodie. Cela s'explique très facilement. Le mot "weiss" répète le mi b de la syllabe avant. Une telle répétition est extrêmement rare dans l'opus 4, elle est donc significative. Le mot "minder" quant à lui est déjà tellement affirmé par le rythme qu'il n'est plus nécessaire de le souligner par la mélodie. De plus, faire monter la mélodie à cet endroit irait à l'encontre même du sens du dernier vers !

Les intervalles que Webern utilise pour construire le chant ne dépassent pas la sixte majeure.

	0T	1/2T	1T	3 ^{ce} m	3 ^o M	4 ^{te}	Triton	5 ^{te}	6 ^{te} m	6 ^{te} M
"A"	1	3	1	3	1					
"B"		2	2	2	2	2			1	
"C"		3	1		2	2			1	
"D"		6	3			1				
TOTAL	1	15	8	5	5	5			2	1

} 1/2 T
 } 1 T
 } 6^{te}M

En évitant dans ce Lied les septièmes et aussi les tritons, Webern l'inscrit dans la tradition du Lied romantique. Néanmoins, il reste certains intervalles indirects exposés (vers a2, b1, c1, c2) qui portent la signature de Webern: tritons, septièmes majeures et 9^{èmes} mineures. En analysant les intervalles, section par section, nous constatons que "A" utilise seulement des intervalles très petits, que ceux des sections "B" et "C" sont plus grands, allant jusqu'à la sixte mineure, et que "D" revient à des intervalles très petits. Au niveau de la forme musicale, ces intervalles traduisent aussi les deux parties. Chaque partie utilise donc tantôt une section à intervalles petits, tantôt une à intervalles plus grands. A cette différenciation des parties, il faut ajouter une volonté de créer un lien entre les deux parties au moyen de ces grands intervalles de "B" et "C".

Certains de ces intervalles du chant sont réunis dans des motifs de trois à quatre notes. Ces motifs courts, qui sont transposés et variés, ne semblent pas être employés dans un autre but que de créer une cohérence à l'intérieur du Lied. Cependant, quelques motifs mélodiques sont plus significatifs: celui de "d2" fait clairement allusion à celui de "b2". Ces deux vers, les seuls en "legato", résument en effet le poème.

Le piano, quant à lui, se limite à imiter quelques fois le chant. Le motif énoncé au début du chant réapparaît transposé dans la dernière section au piano. La tristesse "change" (d'instrument). En plus, le motif est plus lent: c'est une image de la tristesse qui diminue. Un autre exemple est le motif qui assure le lien entre les sections "A" et "B". Le piano imite à nouveau le chant (mesure 3) et le transpose une octave plus haut (mesure 4-5).

So ich TRAU-RIß

Handwritten musical score for a song. The top staff is the vocal line in treble clef, 2/8 time, with lyrics "WEISS ICH NUR EIN DING". It features triplet and quartet markings. The piano accompaniment is in two staves (treble and bass clef), 2/8 time, with a key signature of one sharp (F#).

L'ambitus.

L'étude de l'ambitus confirme ce que nous avons trouvé jusqu'à présent. D'abord, l'ambitus de la voix est, dans ce Lied, relativement restreint (une dixième majeure, de do à mi). Il s'agit de l'ambitus le plus petit de l'ensemble des cinq Lieder. Celui-ci reflète dès lors aussi le caractère plus "simple", moins extraverti.

Ensuite, l'ambitus de la voix et celui au piano changent d'une section à l'autre afin de les différencier et d'en traduire le sens.

La section "A" exprime la tristesse; par conséquent, l'ambitus du chant est grave et restreint pour les deux instruments.

La section "C" correspond à une certaine excitation provoquée par "le son de ta voix", il s'en suit que l'ambitus est très grand aux deux instruments.

Handwritten musical diagram showing four sections labeled "A", "B", "C", and "D". Each section shows a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clef) with specific notes and chords.

Section	Vocal Note	Piano Treble Note	Piano Bass Note
"A"	G ₄	G ₄	G ₄
"B"	G ₄	G ₄	G ₄
"C"	G ₄	G ₄	G ₄ and B _{b4}
"D"	B _{b4}	G ₄	G ₄

Finalement, l'ambitus permet une fois de plus de distinguer les deux parties. En effet, à la mesure 9, nous remarquons un changement d'ambitus important au piano. Des notes très graves et d'autres très aiguës apparaissent sans aucune transition. Ce changement est clairement perceptible à l'audition et annonce ainsi la deuxième partie.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of two staves. The music is written in a 4/8 time signature. The first staff (treble clef) begins with a 3-fingered chord (F#4, G#4, A4) and a 7-fingered chord (F#4, G#4, A4, B4, C5, D5, E5). The second staff (bass clef) begins with a 3-fingered chord (F#3, G#3, A3) and a 7-fingered chord (F#3, G#3, A3, B3, C4, D4, E4). The score includes various accidentals (sharps, naturals, flats) and fingerings (3, 7) throughout the piece.

En guise de conclusion, nous citerons Pierre Boulez, qui, à propos de l'opus 4, a dit que "la ligne vocale est continue, relève d'une sorte de "Bel Canto atonal", très souple et même lyrique, tandis que les interventions du piano se réduisent souvent à de simples et presque fugitifs accords, dont la résonance est comme cassée de silences." (Enregistrement intégral de l'oeuvre de Webern; CBS MASTERWORKS 79402)

Bibliographie

Boulez Pierre, Relevés d'apprenti, Paris, 1966.
 Boulez Pierre, Enregistrement intégral de l'oeuvre de Webern, CBS MASTERWORKS 79402.

Budde, Elmar, Anton Weberns Lieder Op.3 (Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern), Wiesbaden, 1971.

Moldenhauer, Hans und Rosaleen, Anton von Webern, Chronik seines Lebens und Werkes, Zürich 1980.

Webern, Anton von, Der Weg zur neuen Musik, (Wille Reich éd.), Wien, 1960.

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

RAMEAU, Jean-Philippe

Génération harmonique ou traité de la musique théorique et pratique

Paris, Prault
1737

Reprint : American Musicological Society :
Jean-Philippe Rameau Theoretical Writings,
III, American Institute of Musicology, 1968

*Trad. anglaise par D. Hayes : *Rameau's 'Génération harmonique'*, Ph. Diss., Stanford University, 1974

RAMEAU, Jean-Philippe

Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique

Paris, Durand-Pissot
1750

Reprint : American Musicological Society :
Jean-Philippe Rameau Theoretical Writings,
III, American Institute of Musicology, 1968

*Trad. allemande par E. Lesser :
Wolfenbüttel, 1930

RAMEAU, Jean-Philippe

Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique

Paris, Durand-Pissot
1752

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

RAMEAU, Jean-Philippe

Code de musique pratique ou méthode pour apprendre la musique

Paris
1760

Reprint : American Musicological Society :
Jean-Philippe Rameau Theoretical Writings,
IV, American Institute of Musicology, 1968

REBER, Napoléon-Henri

(1807-1880)

Traité d'harmonie

Paris, Colombier
1862

2^{ème} éd. augmentée par Th. Dubois : 1889;
rééd. : 1896, 1903, 1914 (par E. Gallet), 1950

REICHA, Antoine-Joseph

(1770-1830)

Petit traité d'harmonie à deux parties à l'usage spécial des compositeurs de duos, op. 84

Paris, Gambaro
c.1814

REICHA, Antoine-Joseph

Cours de composition musicale ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique, de mélodie, de l'emploi des voix et des instruments, de haute composition et du contrepoint double, de la fugue et du canon etc.

Paris, Gambaro
1816-1818

*Trad. italienne par L. Rossi : *Corso di composizione musicale*, Milan-Lucques

*Trad. allemande par C. Czerny :
Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition, I, Vienne, Diabelli, 1832

*Trad. anglaise par A. Merrick : *Course of musical composition (with remarks by C. Czerny)*, Londres, Bishop, 1854; reprint : 1977

REICHA, Antoine-Joseph

Traité de haute composition musicale, 2 volumes

Paris, Farrenc
1824-1826

*Trad. allemande annotée par C. Czerny reprise dans *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, Vienne, Diabelli, 1834 (plusieurs rééditions)

*Trad. italienne par Pietro Tommasi : Milan, Ricardi, [1911]

*Trad. anglaise par C. Rudolphus : *Practical Harmony and Composition*, Londres

RELFE, J.

The principles of harmony, containing a complete and compendious illustration of the theory of music, on a new and original plan, in which every part of that science from its most simple to its highest branches, is progressively exhibited, and so arranged as to render the whole familiar to the general capacity of students of the piano forte

Londres, l'Auteur-Hatchard
1817

REY, Jean Baptiste

(c.1760-c.1822)

Traité d'harmonie

Paris
s.d.

REY, Jean-Baptiste

Exposition élémentaire de l'harmonie; théorie générale des accords d'après la basse fondamentale, vue selon les différens genres de musique : ouvrage classique servant à l'intelligence de tous les traités, systèmes d'harmonie et méthodes d'accompagnement, pouvant servir aussi d'introduction à la composition

Paris, l'Auteur-Naderman
[1807]

REY, V.F.S.

(c.1760-?)

Système harmonique développé et traité d'après les principes du célèbre Rameau, ou grammaire de la musique, sous le titre de tabulature, se rapportant au Dictionnaire de J.J. Rousseau, pour servir à l'intelligence et à l'enseignement de tout l'ensemble de la musique, contenant introduction, explication, règles de composition, définition, observation, principes pour les commençants etc. avec la théorie pour trouver et s'exercer à diriger toutes les harmonies et mélodies

Paris, l'Auteur-Walter
[1795]
2/1798

REY, V.F.S.

Tablature générale de la musique. Pour servir à l'intelligence du système dans tout l'ensemble de la musique

Paris, Sieber
[1795]

REY, V.F.S.

L'art de la musique. Théorie pratique générale et élémentaire ou exposition des bases et des développemens du système de la musique

Paris, l'Auteur-Billet
1804 [An XII]
2ème éd. : Paris, Godefroy, 1806

RICHTER, Ernst Friedrich Eduard
(1808-1870)

Lehrbuch der Harmonie.

Leipzig, Breitkopf & Härtel
1853

3ème éd. : *Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben, zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1860; 36/1953

*Trad. anglaises : 1864; 1912

*Trad. française par Gustave Sandre : *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Leipzig-Bruxelles, Breitkopf & Härtel, 1894

RICHTER, Franz Xaver

(1709-1789)

Harmonische Belehrungen oder gründliche Anweisung zu der musikalischen Ton-Kunst oder regulären Composition, Manuscrit

Publié et traduit par Chr. Kalkbrenner : *Traité d'harmonie et de composition de F.X. Richter*

Paris
1804

RIEDER, Ambros

(1771-1855)

Anleitung zur richtigen Begleitung der Melodien, zum Generalbaß, zum präluieren und fugieren, op. 105

Vienne, Haslinger
1831

RIEDER, Ambros

Der Generalbaß in Beispielen zur Selbstübung für angehende Organisten, op 103

Vienne, Diabelli
1833

- RIEGER, Gottfried**
Harmonielehre oder Kunst, den Generalbaß in sechs Monaten zu erlernen
 Vienne, Strauß
 1833
- RIEMANN, Karl Wilhelm Julius Hugo**
 (1849-1919)
Musikalische Logik
 Leipzig, Kahnt
 [1873]
 Il s'agit de la thèse de doctorat de Riemann, dont le titre original est : *Über das musikalische Hören*
- RIEMANN, Karl Wilhelm Julius Hugo**
Die Hilfsmittel der Modulation
 Kassel, Luckhardt
 1875
- RIEMANN, Karl Wilhelm Julius Hugo**
Musikalische Syntaxis. Grundriß einer harmonischen Satzbildungslehre
 Leipzig, Breitkopf & Härtel
 1877
- RIEMANN, Karl Wilhelm Julius Hugo**
Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre
 Leipzig, Breitkopf & Härtel
 1880
 2ème éd. : *Handbuch der Harmonielehre*, 1887; 3/1898; 4/1906; 5/1912; au total 10 éd. jusqu'en 1929
 *Trad. française : Leipzig, 1902
 *Trad. italienne : Leipzig, 1906
 *Trad. espagnole : Leipzig, 1906
- RIEMANN, Karl Wilhelm Julius Hugo**
Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre
 Hambourg, Richter
 1887
 *Trad. russe : Saint-Petersbourg, 1896
- RIEMANN, Karl Wilhelm Julius Hugo**
Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre
 Leipzig, Hesse
 1890
 2/1900; 3/1906; 6/1918; 7ème éd. : *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*, c.1920; 9/1923
 *Trad. française : 1927
- RIEMANN, Karl Wilhelm Julius Hugo**
Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von der tonalen Funktionen der Akkorde
 Londres-New York, Augener-Schirmer
 1893
 2/1903
 *Trad. anglaise : Londres, 1896
 *Trad. française par G. Humbert : *L'harmonie simplifiée ou théorie des fonctions tonales des accords*, Londres, Augener, 1899
 *Trad. russe : Saint Petersburg, 1896 et 1901
- RIEPEL, Joseph**
 (1709-1782)
Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, nicht zwar nach alt-mathematischer Einleitungsart der Zirkel-Harmonisten, sondern durch gehens mit sichtbaren Exempeln abgefasset, 5 volumes
 Augsbourg
 1752-1768
- RIEPEL, Joseph**
Bassschlüssel, das ist Anleitung für Anfänger und Liebhaber der Setzkunst
 Edité par J.C. Schubarth
 Ratisbonne
 1786
- RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay Andreyevich**
 (1844-1908)
Uchebnik garmonii [Traité d'harmonie]
 Saint Petersburg
 1884-1885
 2ème éd. : *Prakticheskig uchebnik garmonii*; 19/1949
 Reprint : V.V. Protopopov, Moscou, 1960
 *Trad. allemande par Hans Schmidt : 1893
 *Trad. française par Dorfman : 1910

RISCHBIETER, W.

Die Gesetzmäßigkeit in der Harmonik

Ratisbonne
1888

RODOLPHE, Jean Joseph
(1730-1812)

Théorie d'accompagnement et de composition à l'usage des élèves de l'école nationale de musique, contenant l'origine des accords, divisée en deux classes, l'harmonie naturelle et l'harmonie composée, la basse fondamentale de chaque accord et des leçons pratiques

Paris, Richault
c.1785

RÖHNER, G.W.

A practical treatise of musical composition, 2 volumes

Londres, Longman-Brown-Green
1848

RÖLLIG, Karl Leopold
(?-1804)

Versuch einer musikalischen Intervallentabelle, zur Zusammensetzung aller üblichen Tonleitern, Accorde und ihre Verwechslungen für junge Musiker und Dilettanten

Leipzig, Breitkopf & Härtel
1789

ROTTER, Ludwig
(1810-1895)

Harmonologie. Vollständige theoretisch-praktische Generalbaß- und Harmonielehre in systematischer Ordnung und leichtfaßlicher Darstellungsweise zum Gebrauche angehender Tonkünstler, insbesondere der Schüler des unter dem hohen Präsidium des Herrn Ferdinand Fürsten von Lobkowitz/Herzog zu Raudnitz stehendes Vereines zur Beförderung und Verbreitung echter Kirchenmusik

Vienne, Diabelli
[1849]

ROUBIER, Henri

L'art de préluder et de moduler dans tous les tons majeurs et mineurs à l'usage des pianistes, organistes, accompagnateurs et chanteurs

Paris, Richault
[1862]

ROUSSIÉ, Pierre-Joseph
(1716 ou 1717-1792)

Traité des accords, et de leur succession; selon le système de la basse-fondamentale; pour servir de principes d'harmonie à ceux qui étudient la composition ou l'accompagnement du clavecin; avec une méthode d'accompagnement

Paris, Duchesne-Dessain
1764

ROUSSIÉ, Pierre-Joseph

Observations sur les différens points d'harmonie

Genève, Bailleux
1765

Une autre éd. portant la date erronée de 1755 serait de 1775 ou après

ROUSSIÉ, Pierre-Joseph

L'harmonie pratique ou exemples pour le traité des accords

Paris, Bailleux
1775

RÜEFF, Joseph Leonhard
(1760-1828)

Kurzer, fasslicher, doch vollständiger Unterricht zum Generalbass

Ravensburg, Gradmann
s.d.

RYBA, Jakub Simon Jan
(1765-1815)

Pocátkové a vsčabecni základové ke vsemu umeni hudebnímu [Principes premiers et généraux de tout l'art musical]

Prague, Enders
1817

SABBATINI, Padre Luigi Antonio
(?1732-1809)

La vera idea delle musicali numeriche segnatura diretta al giovane studioso dell' armonia

Venise, Valle
1799

- SAINT-AMANS, Louis Joseph Claude**
(1749-c.1820)
Table élémentaire des accords, contenant leur nomenclature, les notes sur lesquelles ils sont employés, leurs sons fondamentaux, l'énumération des intervalles qui les composent, le chiffre qui les désigne
Paris, Porro
1802
- SAINT-SAENS, Camille**
(1835-1921)
Harmonie et mélodie
Paris
1885
- SALZMANN, Carl Gottfried**
(1797-?)
Lehrbuch der Tonkunst
Vienne, A. Strauß & Sommer
1842
- SAVARD, Augustin**
(1814-1881)
Manuel d'harmonie, abrégé du Cours complet d'harmonie théorique et pratique
Paris, Girod
s.d.
28 éd.
- SAVARD, Augustin**
Cours complet d'harmonie théorique et pratique, 2 volumes
Paris, Maho
1853
13/1886
- SCHÄRTLICH, Johann Christian**
(1785-1859)
Handbuch der Harmonielehre für Seminarien, höhere Lehranstalten und zum Selbstunterricht
Potsdam, Riegel
1837
- SCHEIBE, Johann Adolf**
(1708-1776)
Über die musikalische Composition I, Die Theorie der Melodie und Harmonie
Leipzig, Schwickert
1773
- SCHEIBE, Johann Adolf**
Der critische Musicus, 2 volumes
Hambourg, Th. v. Wiering (1er vol.)-R. Beneke (2ème vol.)
1778-1740
2ème éd. augmentée en 1 vol.: Leipzig, B. Chr. Breitkopf, 1745
Reprint de la 2ème éd. : 1970
- SCHICHT, Johann Gottfried**
(1753-1823)
Grundregeln der Harmonie nach dem Verwechslungssystem
Leipzig, Breitkopf & Härtel
[1812]
- SCHILLING, Gustav**
(1805-1880)
Allgemeine Generalbasslehre, mit besonderer Rücksicht auf angehende Musiker, Organisten und gebildete Dilettanten
Darmstadt, Pabst
1839
3/1854
- SCHILLING, Gustav**
Polyphonomos, oder die Kunst, in 36 Lectionen sich eine vollständige Kenntniß der musikalischen Harmonie zu erwerben. Ein Lehrbuch, zugleich zur Weckung und Förderung einer ächten musikalischen Bildung
Stuttgart, Weise und Stoppani
1839
2ème éd. augmentée: Stuttgart, Stoppani, 1842. La 2ème partie de cette éd. a été éditée séparément sous le titre: *Leitfaden zum Unterricht in den Harmonielehre, ibid., 1842.*
- SCHMITT, H.**
Studien über die harmonische Progression
Vienne
1898
- SCHNEIDER, Johann Christian Friedrich**
(1786-1853)
Elementarbuch der Harmonie- und Tonsetzkunst. Ein Leitfaden beim Unterricht und Hilfsbuch zum Studium der musicalischen Composition
Leipzig, Peters
[1820]
2ème éd.: Leipzig, Peters, 1827
*Trad. anglaise : Londres, 1828

SCHNEIDER, Wilhelm

(1783-1843)

Das Moduliren oder leicht faßliche Anweisung durch einen einzigen Accord schnell und natürlich in die nahen und entferntesten Tonarten auszuweichen

Leipzig, Friese

1834

SCHNEIDER, Wilhelm

Musikalische Grammatik oder Handbuch zur Selbststudium der musikalischen Theorie, in welchem das Logier'sche System theilweise mit den frühern Zweckgemaess verbunden ist

Dresde-Pirna, R. Friese

1834

SCHREYER, Christian Heinrich

(1751-1823)

Neue Generalbaßschule, oder Geist vereinfachter Grundsätze des Generalbasses mit 110 Beispielen, nebst einem Anhang über das Accompagnement der Generalbaßstimme bei Kirchenmusiken, für dem Selbstunterricht, besonders zum Behuf für Choralspieler

Meißen, F.W. Goedsche

1821

SCHRÖTER, Christoph Gottlieb

(1699-1782)

Deutliche Anweisung zum General-Baß, in beständiger Veränderung des uns angebohrnen harmonischen Dreyklanges, mit zulänglichen Exempeln

Halberstadt, J.H. Gross

1772

SCHUBERT, F.L.

Vorschule zum Componiren, zugleich als Compositionslehre für Dilettanten

Leipzig, Merseburger

1869 ou 1889

SCHÜTZE, F.W.

Generalbaß für Dilettanten, oder die Harmonielehre faßlich nach pädagogischen Grundsätzen für sich bildende Pianofortespieler und dem Lehrer dargestellt, nebst einem Beispielbuch

2/1839

SCHÜTZE, F.W.

Practisch-theoretische Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre nach den Grundsätzen eines bildenden Unterrichts und in methodischer Stufenfolge, für Lehrer und zum Selbstunterrichte, insbesondere Seminarien...

Dresde, Arnold

1835

SECHTER, Simon

(1788-1867)

Praktische Generalbaßschule, bestehend in 120 progressiven und mehrfach ausgeführten Übungen im Generalbasse, mit besonderer Rücksicht für jene, welche sich im Orgelspiele vervollkommenen wollen. Op. 49

Vienne, Czerny-Witzendorf

c.1835

SECHTER, Simon

Practische und im Zusammenhang anschaulige Darstellung, wie aus den einfachen Grundharmonien die verschiedenen Bezifferungen im Generalbasse entstehen in zehn Themas für die C-dur-Tonleiter und in neun derselben für die A-moll Tonleiter; mit vielen, sowohl diatonischen als chromatischen Variationen für das Pianoforte oder die Orgel in der Generalbaßbezeichnung als in Noten ordentlich ausgeschrieben, vorgestellt, und allen, welche sie gründlich unterrichten wollen, gewidmet. Op. 59.

Vienne, Artaria

c.1845

SECHTER, Simon

Die Grundsätze der musikalischen Composition. I, Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern
Leipzig, Breitkopf & Härtel
1853-1854

SEEGR, Joseph

(1716-1782)

J. Seegers bezifferte Bässe, in zwei Noten-Systemen vierstimmig und mit Beziehung auf harmonische Zergliederung durch Angabe der Hauptklänge. Bearbeitet von C.F. Pitsch

Prague, Marco Berra
?1833

SEHN, Joseph

Kurzgefaßte gründliche Harmonielehre nebst einer besonderen Anleitung zum Generalbaß-Spielen, besonders für Schulaspiranten und Präparanden

Würzburg, Stracker
1828

SELVAGGI, Gaspare

(1763-1847)

Trattato di armonia ordinato con nuovo metodo, e corredato di tavole a dichiarazione delle cose in esso esposte

Naples, R. Miranda
1823

SERRE, Jean-Adam

(1704-1788)

Essais sur les principes de l'harmonie, où l'on traite de la théorie de l'harmonie en général, des droits respectifs de l'harmonie et de la mélodie, de la basse fondamentale, et de l'origine du mode mineur

Paris, Prault
1753

Reprint : 1967

SERRE, Jean-Adam

Observations sur les principes de l'harmonie, occasionnées par quelques écrits modernes sur ce sujet, et particulièrement par l'article fondamental de M. d'Alembert dans l'Encyclopédie, le Traité de théorie musicale de M. Tartini, et le Guide harmonique de M. Geminiani

Genève, H.A. et J. Gosse
1763

Reprint t: 1967

*Trad. allemande commentée par J.A. Hiller dans *Wochentliche Nachrichten*, Leipzig, 1767.

SEWSKI, Ant.

Traité élémentaire d'harmonie pratique, à l'usage des enfants et des jeunes personnes, divisé en 22 leçons par demandes et réponses

Paris, Catelin
s.d.

SEYFRIED, Ignaz Xaver von

(1776-1840)

Ludwigs van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositionslehre. Aus dessen handschriftlichem Nachlasse gesammelt und herausgegeben

Vienne, Haslinger
[1832]

2ème éd. revue par Henry Hugh Pierson : Leipzig-Hambourg-New York, Schuberth, 1853

*Trad. française annotée par Fétis : *Etudes de Beethoven. Traité d'harmonie et de composition*, 2 volumes, Paris, Schlesinger, 1833

SHIELD, William

(1748-1829)

An introduction to harmony

Londres, Robinson
[1799]

SHIELD, William

Rudiments of thorough bass, for young harmonists; and precepts for their progressive advancement, exemplified by national airs, solfeggios, serenades, cavatinas, duos etc., with annotations, anecdotes, fac-similes, and a harmonical synopsis; also, a succinet account of the rise and progress of the philharmonic society, recently established in London. Being an appendix to An introduction to harmony. 5 volumes

Londres, Robinson

[1815]

SIEGMEYER, Johann Gottlieb

(1778-?)

Theorie der Tonsetzkunst

Berlin, Logier

1822

SILCHER, Friederich

(1789-1860)

Harmonie- und Composition-Lehre

Tübingen, Laupp

1851

2/1859

SIMON, C.A.

Anweisung zum Generalbaß

Posen, Simon

s.d.

SORGE, Georg Andreas

(1703-1778)

Vorgemach der musikalischen Composition, oder : ausführliche, ordentliche und vorheutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General-Bass, 3 volumes

Lobenstein, l'Auteur

1745 -1747

SORGE, Georg Andreas

Ausweichungs-Tabellen in welchen auf vierfache Art gezeigt wird wie eine jede Tonart in ihre Neben-Tonarten ausweichen könne

Nuremberg, Haffner

1753

SORGE, Georg Andreas

Anleitung zum Generalbass und zur Composition

Edité et annoté par Marpurg

Berlin, Lange

1760

SORGE, Georg Andreas

Compendium harmonicum oder kurzer Begriff der Lehre von der Harmonie, vor diejenigen, welche den Generalbass und die Composition studiren, in der Ordnung welche die Natur des Klangs an die Hand giebt

Lobenstein, l'Auteur

1760

SORGE, Georg Andreas

Kurze Erklärung des canonis harmonici

Lobenstein, l'Auteur

1763

STAINER, John

(1840-1901)

A theory of harmony, founded on the tempered scale

Londres-Oxford-Cambridge, Rivington

1871

autre éd.: November-Ewer, 1876, 7/1884

STEINER, J.

Grundzüge einer neuen

Musiktheorie

Vienne

1891

STILLINGFLEET, Benjamin [publié anonymement]

(1702-1771)

Principles and power of harmony

Londres

1771

STOEPPEL, Franz

(1794-1836)

Neues System der Harmonielehre und des Unterrichts im

Pianoforte-Spiel

Francfort, Andrea

1825

SWOBODA, August

(1781-1856)

Harmonielehre, 2 volumes

Vienne, l'Auteur

1828 -1829

SWOBODA, August

Anleitung zum Componieren, 2 volumes

Vienne

1829

- TARTINI, Giuseppe**
(1692-1770)
Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia
Padoue, Stamperia del Seminario appresso G. Manfrè
1754
Reprints : 1966 et 1973
*Trad. allemande : 1966
*Trad. française
- TARTINI, Giuseppe**
De' principi dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere
Padoue, Stamperia del seminario
1767
Reprint : 1970
- TENNSTEDT, J.Chr.Aug.**
Harmonie. Système de la succession des tons (syntaxe)
Paris-Bruxelles-Londres-Mayence, Schott
[1868]
- TESTORI, Carlo Giovanni**
(1714-1782)
La musica ragionata espressa familiarmente in dodici passeggiate a dialogo
Vercelli, Giuseppe Paniali
1767
- TESTORI, Carlo Giovanni**
L'arte di scrivere a 8 reali e supplementi alla musica ragionata
1782
- THIELEMANS, Pierre**
(1825-1898)
Nouveau traité d'harmonie fondamentale considérée au point de vue théorique et ramenée au système de l'apomécométrie des sons
Paris-Mayence, Schott
[1888]
- THÜRLINGS, Adolph**
(1844-1915)
Die beiden Tongeschlechter und die neuere musikalische Theorie
Berlin
1877
Il s'agit de l'éd. d'un doctorat de l'Université de Munich (1877)
- TIEMANN, J.P.**
Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen, nebst einer Signaturtabelle
Altona
s.d.
- TIERSCH, Otto**
(1838-1892)
System und Methode der Harmonielehre : gegründet auf fremde und eigene Beobachtungen mit besonderer Berücksichtigung der neuesten physikalisch-physiologischen Untersuchungen über Tonempfindungen
Leipzig, Breitkopf & Härtel
1868
- TIERSCH, Otto**
Elementarbuch der musikalischen Harmonie- und Modulationslehre
Berlin, R. Oppenheim
1874
- TIERSCH, Otto**
Kurze praktische Generalbaß-, Harmonie- und Modulationslehre oder vollständige Lehrgang für den homophonen Vokalsatz in 24 Übungen
Leipzig, Breitkopf & Härtel
1876
- TISSOT, Abbé Joseph-Marie**
Manuel de chant et de composition musicale
Lyon-Paris, Girard
1869
- TÖRNWALL, J.Fr.**
Harmonilära. Första delen, fullständig systematisk accordlära
Stockholm, J. & A. Riis
1865
- TROESSLER, Bernard**
Traité d'harmonie et de modulation selon les six mouvements de la basse
Paris, Pleyel
s.d.
- TROESSLER, Bernard**
Traité général et raisonné de la musique, dédié à la mémoire de Gluck, Haydn et Dussek
Paris, l'Auteur-Fortic & Guerre
[1825]

TRYDELL, John

(c.1715-1776)

Two essays on the theory and practice of music. In the first are laid down the principles of the science. In the latter are demonstrated the rules of harmony, composition, and thorough bass. To which is added a new and short method of attaining to sing by note

Dublin, Boulter Grierson
1766

TRYDELL, John

Analogy of harmony

Dublin
1769

TÜRK, Daniel Gottlob

(1750-1813)

Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen

Halle-Leipzig, l'Auteur
1791

2ème éd. augmentée : *Anweisung zum Generalbaßspielen*, Halle-Leipzig, l'Auteur, 1800, 3/1816, 4/1824, 5/1841 (ces trois dernières éd. ont été revues par F. Naue); autre éd. : Vienne, S.A. Steiner, 1822; Vienne, Haslinger, s.d.

TÜRK, Daniel Gottlob

Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie

Halle
1800

VALLET, Georges

Grammaire harmonique, contenant les éléments de l'harmonie, du contrepoint, de la fugue et de la composition

Paris, Durdilly
[1892]

VALLOTTI, Francesco Antonio

(1697-1780)

Della scienza teorica e pratica della moderna musica, libro primo

Padoue, G. Manfrè
1779

Les livres 2 à 4 ont été édités par G. Zanon et B. Rizzi : *Trattato della moderna musica*, Padoue, 1950

van BLANKENBURG

Elementa musica of nieuw licht tot het welverstaan van de musie en de bas-continuo

La Haye

1739

Reprint: 1973

VANDERDOODT, J.B.

(1830-?)

Harmonie-leer. Ten gebruike der organisten, en die zich op de compositie toeleggen

Bruxelles, l'Auteur

1852

VANDERMONDE

Système d'harmonie applicable à l'état actuel de la musique (Extrait du Journal des sçavans, décembre 1778)

— *Second mémoire sur un nouveau système d'harmonie applicable à l'état actuel de la musique (Extrait du Journal de sçavans, janvier et février 1781)*

VANHAL, Johann Baptist

(1739-1813)

Anfangsgründe des Generalbasses

Vienne, A. Steiner

[1817]

VIALLO, Justinien

La science du compositeur, ou l'harmonie complète en 150 leçons, 2 volumes

Paris, l'Auteur

s.d.

VIALLO, Justinien

Abrégé harmonique à l'usage des écoles et des cours publics

Paris, Guillet

1852

VICENTINO, Domenico Quadri

Lezioni d'armonia per facilitare lo studio del contrapunto

3ème éd. augmentée : Rome, Ajani, 1841

VIERLING, Johann Gottfried

(1750-1813)

Kurze Anleitung zum Generalbass, Anhang zum Choralbuch

Leipzig, C.F.E. Richter

VIERLING, Johann Gottfried

Allgemein faßlicher Unterricht im Generalbasse mit Rücksicht auf den jetzt herrschenden Geschmack in der Composition mit treffenden Beispielen erläutert, 2 volumes

Leipzig, C.F.E. Richter
1805-1807

VINCENT, Ch.

Harmony, Diatonic and Chromatic

Londres
1900

VINCENT, H.J.

Ist unsere Harmonielehre wirklich eine Theorie ?

Vienne
1894

VIRUÉS ESPINOLA, J.J.

(1770-1840)

Cartilla harmonica, ó el contrapunto explicado en seis lecciones

Madrid
1824

VIRUÉS ESPINOLA, J.J.

La geneuphonia ó Generación de la bien-sonacia musica, 3 volumes

Madrid, Imprimerie Royale
1831

*Trad. anglaise revue par F.T.A. Chaluz de Vernevil : *An Original Grammar of Harmony, Counterpoint, and Musical Composition, or the Generation of Euphony reduced to Natural Thruth, preceded by the Elements of Music*, 2 volumes, Londres, Longman, 1850

VITAL, C.-Antoine

Révolution harmonique. Précis d'une théorie harmonique entièrement neuve, vraie, facile et approfondie, dont les principes ont été approuvés par d'éminents artistes et par l'Institut de France

Nancy, Hinzelin
[1854]

VIVIER, Albert-Joseph

(1816-1903)

Traité complet d'harmonie théorique et pratique contenant les principes fondamentaux au moyen desquels on découvre l'origine de tous les accords, et les lois de succession qui les régissent

Paris-Bruxelles, Katto
1862

éd. revues et augmentées: 2/1867, 3/1870, 4/1877, 5/1890

VOGLER, Georg Joseph

(1749-1814)

Tonwissenschaft und Tonsetzkunst

Mannheim, Hofbuchdruckerei
1776

Reprint : 1970

VOGLER, Georg Joseph

Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, 3 volumes

Mannheim
1778-1781

Reprint : 1974

VOGLER, Georg Joseph

Gründe der Kuhrpfälzische Tonschule

Mannheim, Schwan-Götz
1778

VOGLER, Georg Joseph

Inledning til harmoniens kändedom

Stockholm
1794

VOGLER, Georg Joseph

Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule, zum Behuf der öffentlichen Vorlesungen im Orchestrations-Saale der k. k. Karl-Ferdinand Universität zu Prag

Prague, K. Barth
1802

VOLCKE, F.

Leerboek der harmonie

's Gravenhage, Hartmann
1829

**VOLCKMAR, Wilhelm Adam
Valentin**

(1812-1887)

*Harmonielehre. Zunächst zum
Gebrauch für Schullehrer-
Seminarien*Leipzig, Breitkopf & Härtel
1860**WACHS, Etienne-Victor-Paul***Petit traité pratique d'harmonie*Paris, Ergot
[1879]**WALDMANN, Joseph***Harmonik oder vollständige
heuristische Darstellung der
Harmonielehre und des
Generalbasses. Durch 504 Beispiele
erläutert und sowohl für zu
ertheilenden Unterricht als auch für
selbsteigene Ausbildung eingerichtet*Fribourg i. Brisgau, Herder
1845**WALTHER, J.A.***Elemente der Tonsetzkunst als
Wissenschaft*Bayreuth-Hof, G.A. Grau
1826**WALTHER, J.A.***Erläuterungen einiger der
verwickeltesten Ausweichungen
nach dem Dominant-Gesetze wie es
in seinen Elementen der Tonkunst...*Hof
1826**WEBER, Friedrich Dionys**

(1766-1842)

*Harmonielehre in Verbindung mit
der Anleitung, bezifferte Bässe zu
spielen, für den Unterricht im Prager
Conservatorium der Musik, 4
volumes*Prague, Marco Berra
1830-1841

2ème éd.: Prague, J. Propísil, 1841

WEBER, Friedrich Dionys*Theoretisch-praktisches Lehrbuch der
Harmonie und des Generalbasses für
den Unterricht am Prager
Conservatorium der Musik, 4
volumes*Prague, Marco Berra-J.H. Propísil
1830-1841**WEBER, Friedrich Dionys***Theoretisch-praktisches Lehrbuch der
Tonsetzkunst. Für den Unterricht am
Prager Conservatorium der Musik*

Prague, l'Auteur

1842

2ème éd.: Prague, M. Berra, 1843

WEBER, Jacob Gottfried

(1779-1839)

*Versuch einer geordneten Theorie
der Tonsetzkunst, mit
Anmerkungen für Gelehrtere, 3
volumes*

Mayence, Schott

1817-1821

2ème éd. : B. Schott, 1824-1825; 3ème éd. :
Mayence-Paris-Anvers, B. Schott, 1830-1832*Trad. anglaise par James F. Warner: *The
theory of musical composition, treated with a
view to a naturally consecutive arrangement
of topics*, 2 vols., édité et annoté par John
Bishop, Londres, R. Cocks, 1846, 2/1851

*Trad. française par G. Kastner : 1837

*Trad. danoise

*Trad. néerlandaise

WEBER, Jacob Gottfried*Allgemeine Musiklehre zum
Selbstunterricht, für Lehrer und
Lernende, in 4 Vorkapiteln*

Darmstadt, Leske

1822

2/1825, 3ème éd. : Mayence, Schott, 1831

WEBER, Jacob Gottfried*Die Generalbaßlehre zum
Selbstunterricht*

Mayence, Schott

1833

*Trad. anglaise par J.F. Warner : Boston, 1842

*Trad. néerlandaise : Leiden, 1829

WEBER, Johannès

(1818-1902)

*Traité analytique et complet de l'art
de moduler*

Paris, Brandus & Dufour

s.d.

WEBER, Johannès*Traité élémentaire d'harmonie*

Paris

s.d.

WEITZMANN, Carl Friederich

(1808-1880)

Der übermäßige Dreiklang

Berlin, T. Trautwein

1853

- WEITZMANN, Carl Friederich**
Der verminderte Septimenakkord
Berlin, H. Peters
1854
- WEITZMANN, Carl Friederich**
Geschichte des Septimen-Akkordes
Berlin, T. Trautwein
1854
- WEITZMANN, Carl Friederich**
Harmoniesystem
Leipzig, C.F. Kahnt
[1860]
2ème éd. : Leipzig, 1895, 3/1896
- WEITZMANN, Carl Friederich**
Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten
Leipzig, C.F. Kahnt
[1861]
- WERKER**
Die Theorie der Tonalität
Norden
1898
- WERNER, Johann Gottlob**
(1777-1822)
Versuch einer kurzen und deutlichen Darstellung der Harmonielehre, oder kleine Generalbassschule für Anfänger und zum Selbstunterricht, 2 volumes
Leipzig, Hofmeister
1818-1819
- WESTPHAL, Wilhelm**
Theoretisch-Praktischer Leitfaden zur Erlernung des Generalbasses
Hannovre, Hahn
1812
- WOHLFART, Heinrich**
(1797-1883)
Theoretisch-praktische Modulation-Schule
2ème éd. : Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1871
- WOHLFART, Heinrich**
Vorschule der Harmonielehre
Leipzig, Breitkopf & Härtel
1837
- WOLF, Georg Friedrich Theodor**
(1761-1814)
Neue Generalbaß Schule für Anfänger
Vienne, Coppi
1801
- WOLF von WOLFENAU, Anton**
Musikalische Scalen, oder Vorstellung der zwölf Dur- und zwölf Molltonarten
Leipzig
1802
- WÖLTJE, C.-L.-H.**
Versuch einer rationellen Construction des modernen Tonsystems
Celle, Schutze
1832
- WÖLTJE, C.-L.-H.**
Neue Grammatik der Tonsetzkunst
Leipzig, B. Hinze
1853
- ZEHETER, Matthäus et WINKLER, Max**
Vollständige theoretisch praktische Generalbaß- und Harmonielehre für junge Musiker überhaupt, besonders Orgelspieler, Schullehrlinge und zum Selbstunterricht bearbeitet
Nördlingen, Beck
1845-1847
- ZIEHN, Bernhard**
(1845-1912)
Harmonie- und Modulationslehre
Berlin
1887
2/1910
*Trad. anglaise de la première partie : *Manual of Harmony, theoretical and practical*, Milkauwee (Wisconsin), 1907
- ZIMMERMANN, Pierre-Joseph-Guillaume**
(1785-1853)
Traité d'harmonie, du contrepoint et de la fugue, la composition appliquée à l'orchestre et au théâtre
Paris, Troupenas
s.d.