

Franz Sauter

## Thèses sur la musique tonale

Voici un résumé des idées centrales du livre « Die tonale Musik » sous forme de thèses, c'est-à-dire de pures affirmations, sans les explications, les arguments et les preuves que l'on peut lire dans le livre lui-même.

La musique tonale se caractérise par un principe esthétique : Des formes sonores de même nature sont placées dans des relations où elles *vont bien ensemble*.

1. La musique tonale a son point de départ esthétique dans le fait que les sons musicaux vont ensemble grâce à la concordance de leurs parties sonores : Les tons s'harmonisent directement en raison de la coïncidence de leurs harmoniques. Ce principe est appelé *consonance* et se réalise complètement dans les triades majeures et mineures. Même les différences de forme dans l'occurrence des consonances – en tant que formes de base ou inversions des triades – résultent du principe de la concordance des parties sonores.

2. En ce qui concerne la dissonance, les tons ne s'harmonisent pas directement, mais par médiation : en tant que composantes de la dominante, de la sous-dominante et/ou de la tonique. La relation de ces consonances entre elles est déterminante pour la dissonance, mais aussi pour la cadence. Dans les deux formes sonores, la juxtaposition de la dominante et de la sous-dominante apparaît comme une tension harmonique, qui trouve sa résolution dans la tonique. La dialectique de la tension et de la détente est caractéristique de la tonalité. La *tonalité* (en tant que principe) est l'harmonie entre la tonique, la dominante et la sous-dominante, se cristallisant dans les tonalités majeures et mineures.

3. Les tonalités, pour leur part, entrent dans des relations harmoniques les unes avec les autres. Même principe ici : Leur aller ensemble, c'est-à-dire leur parenté, se fonde sur la concordance de leurs parties sonores. Plus elles ont de tons en commun, plus les tonalités sont étroitement reliées les unes aux autres. La relation harmonique entre les tonalités est réalisée dans la *modulation*. La modulation est une transition vers une nouvelle tonalité par une harmonie qui ne se produit pas dans l'inventaire tonal de la tonalité précédente. L'identité de la nouvelle tonalité est déterminée par sa proximité harmonique avec la tonalité précédente et par sa compatibilité avec l'harmonie modulante. C'est ainsi que l'harmonie entre les tonalités définit le processus de la modulation.

4. Le quatrième principe selon lequel les formes sonores vont bien ensemble consiste à ce que les harmonies se succèdent en principe à intervalles égaux. Ce principe est appelé *mesure*. La mesure n'est pas une chose prédéterminée pour les harmonies et à laquelle elles s'adaptent en changeant à la barre de mesure ; au contraire, la mesure n'est rien d'autre que la forme que les harmonies prennent par leur succession régulière. C'est seulement sur cette base que la mesure devient aussi un modèle dans lequel les harmonies peuvent s'insérer, de sorte qu'un changement d'harmonie peut aussi avoir lieu au sein de la mesure.

5. La concordance rythmique des tons à l'intérieur de la mesure est basée sur une *subdivision régulière de la mesure*, qui se poursuit pas à pas dans le sens d'une structure hiérarchique des subdivisions. La mesure n'est pas le résultat d'une combinaison de tons présumés, mais présume à l'inverse les segments en lesquels elle est divisée ; et les tons incorporent soit des segments individuels d'un niveau de division particulier, soit un produit de la fusion de plusieurs segments. La structure de la mesure se manifeste dans les accentuations relatives des tons : Celles-ci dépendent de la hiérarchie des segments, qui coïncident avec la position et la durée des tons. Cela s'applique également aux syncopes. Pour autant que les notes soient des composantes d'harmonies qui se succèdent de manière égale – sous forme de mesures –, leur hauteur n'a pas d'importance. Mais dans la mesure où ils représentent des segments de mesure fusionnés, le maintien de la hauteur du son est essentiel.

6. La hauteur est le critère selon lequel les tons sont placés dans des relations mélodiques : Ici, la concordance est une question de proximité en termes de hauteur. Les tons d'une tonalité apparaissent ainsi dans une échelle musicale – ordonnés non pas selon leur destination harmonique, mais selon leur hauteur. Bien que la tonalité se remarque dans des distances différentes entre les échelons de gamme, ces différences sont moins importantes que l'ordre des tons. Dans les mélodies, les tons sont les représentants des *échelons de gamme*. La succession des tons est marquée par des intervalles, et les intervalles ont leur mesure dans les degrés de gamme. Quand il s'agit de la transition vers une nouvelle tonalité, la gamme déterminant les échelons sur lesquels la mélodie continue de se déplacer change également. À ce point de la mélodie, il y a un intervalle entre les échelons de différentes gammes. Cet intervalle est déterminé par le fait que les tons communs des tonalités associées représentent également des échelons identiques en ce sens que l'intervalle entre eux est une prime dans chaque cas. Mais les tons des tonalités qui ne coïncident pas participent également à cette identité des échelons de gamme : Elles apparaissent comme les représentants d'un échelon altéré, c'est-à-dire un échelon de gamme qui était déjà là avant le changement de tonalité, mais qui est maintenant un peu plus proche de l'échelon supérieur ou inférieur.

7. Les mélodies sont mises en relation mélodique les unes avec les autres dans la polyphonie : Les mélodies se comparent selon le critère de leur forme de mouvement mélodique. Par cette comparaison, les mélodies sont des voix. Ainsi, les voix se déplacent parallèlement, à intervalles inégaux, dans des directions opposées, elles progressent ou font des pauses à des moments différents. L'esthétique de ces relations de mouvement est appelée *contrepoint*. L'analyse du contrepoint montre que le caractère distinctif des voix, qui est présumé dans le rapport des voix, est garanti par leurs propres relations de mouvement, c'est-à-dire qu'il est en même temps un résultat du contrepoint. C'est pourquoi l'identifiabilité des voix aujourd'hui ne dépend plus de sources sonores distinctes comme dans la phase de développement du contrepoint.

8. Dans leur avancement, les voix reprennent le mouvement qu'elles ont déjà parcouru et se comparent ainsi en termes du mouvement qu'elles accomplissent progressivement, que ce soit à l'intérieur d'une voix ou dans la relation des voix entre elles. La forme de cristallisation de cette comparaison continue est appelée *motif*. En faisant concorder d'autres sections du mouvement mélodique, un morceau de mélodie devient un motif. Ainsi, une séquence de tons n'est pas un motif en raison de son caractère spécial étant pour cette raison reprise sous telle ou telle forme, mais c'est indépendamment de sa forme mélodique concrète et seulement en raison de son imitation qu'elle est un motif. Le motif est le point final esthétique de la musique tonale, la dernière figure sonore caractéristique dans laquelle le principe esthétique de la musique se manifeste : Le motif est le résultat d'une relation dans laquelle des formes sonores de même nature – dans ce cas : des séquences de tons – vont bien ensemble.

Bien sûr, ce ne sont que des thèses. Et ils contredisent par ailleurs les opinions courantes, ce qui ne plaît pas à tout le monde. Mais les thèses sont le résultat d'une explication cohérente et systématique de la musique, et cela peut être vérifié. Malheureusement pas encore en français. Mais éventuellement il se trouve quelqu'un qui s'engage à faire une traduction.

Franz Sauter, Die tonale Musik. Anatomie der musikalischen Ästhetik, Norderstedt 2010

[www.tonalemusik.de](http://www.tonalemusik.de)

Franz Sauter, Tonal Music. Anatomy of the Musical Aesthetics, Norderstedt 2020

[www.tonalmusic.info](http://www.tonalmusic.info)