

Chapitre 3

Passages entre les voix

Les notes d'un accord, dans une écriture harmonique de type scolaire¹, appartiennent à des voix différentes. Les notes de passage peuvent donner l'illusion de relier entre elles dans une seule voix plusieurs notes de l'accord mais, en réalité, elles passent d'une voix à une autre. Cette situation complexe, auquel le présent chapitre invite à réfléchir, doit se comprendre dans le contexte des niveaux d'observation : la note de passage est en elle-même constitutive d'une ligne mélodique conjointe à un niveau donné, mais les notes qu'elle relie appartiennent à des voix distinctes du contrepoint (donc à des lignes distinctes) à un niveau supérieur.

Schenker a décrit particulièrement deux cas, qui concernent tous deux des lignes aboutissant à la voix supérieure : le premier est celui d'une ligne qui monte d'une voix intérieure vers la voix supérieure, le second celui d'une ligne issue d'une voix intérieure, qui effectue d'abord un transfert de registre ascendant pour redescendre ensuite vers la ligne supérieure. Schenker a créé pour ces phénomènes les néologismes allemands *untergreifen* (« saisir par dessous ») et *übergreifen* (« saisir par dessus »), traduits en français en « sous-marche » et « surmarche »². La sous-marche est nécessairement précédée d'un saut mélodique descendant, plus précisément d'un saut vers une voix intérieure, à partir de laquelle la ligne de sous-marche remonte vers la voix supérieure. La surmarche est précédée d'un saut ascendant (transfert de registre) depuis une voix inférieure pour atteindre la note à partir de laquelle la ligne de surmarche redescend vers la voix supérieure. On pourrait représenter graphiquement ces deux cas comme dans les figures ci-dessous.

On pourrait envisager d'autres cas encore, par exemple celui d'une ligne conjointe descendant de la voix supérieure à une voix intérieure, ou une ligne montant de la basse vers le ténor, etc. Si Schenker n'a pas envisagé ces lignes, c'est probablement parce qu'elles sont moins importantes pour la description des œuvres.

Sous-marche

L'exemple 3.1, début du Rondo KV 511 de Mozart, illustre le procédé de sous-marche — chute de la voix supérieure vers la voix intérieure, suivie d'une remontée vers la voix supérieure. Le *mi*⁴, quinte de l'accord de *la* mineur, brodé par le *ré*[#], se tait après le premier temps de la mes. 1 et fait apparaître le *la*³ qui appartient à une voix intérieure (alto). Une

¹ L'écriture scolaire visée ici est celle à voix réelles, généralement à quatre voix, pratiquée de longue date dans l'enseignement de l'harmonie. On se souviendra que l'écriture libre, selon Schenker, n'est qu'une application libre de principes issus de cette écriture stricte. À un niveau élémentaire, l'écriture harmonique scolaire n'accepte d'abord aucune note de passage : tout mouvement conjoint est aussi un changement d'accord. Lorsque les notes de passage sont admises, à un niveau ultérieur de l'étude, elles ne peuvent avoir d'autre effet que de modifier la position de l'accord dans lequel elles s'inscrivent : on voit ici combien la notion de note de passage est liée à celle de prolongation, c'est-à-dire d'inscription d'un accord dans le temps. Un mouvement mélodique conjoint résulte donc toujours soit de la prolongation d'un accord par une note de passage, soit d'une progression d'un accord à un autre.

² Sur ces traductions, voir N. MEEÛS, *Heinrich Schenker : Une introduction, op. cit.*, p. 52-54.

ligne chromatique remonte ensuite, de la mes. 1 à la mes. 3, jusqu'au *mi*⁴ initial ; cette ligne ascendante est la « ligne de sous-marche ». Les voix intérieures à la main gauche la doublent partiellement en accords de tierce et sixte. À la mesure 3, le *la*³ de la voix d'alto est passagèrement transféré à l'octave supérieure, pour préparer sa descente vers *sol*^{#3}, au travers de toute une gamme en doubles croches, de *la*⁴ à *la*³.

Andante

Exemple 3.1 : Wolfgang Amadeus MOZART, Rondo en *la* mineur, KV 511, mes. 1-4

L'exemple 3.1a résume graphiquement ceci. La ligature oblique relie le *mi*⁴ au *la*³ indique que ces deux notes appartiennent à un même accord, celui de *la* mineur ; *mi*⁴ est la voix de dessus, *la*³ la voix d'alto. La ligne chromatique ascendante passe de l'une à l'autre : c'est la ligne de sous-marche. Les ligatures en pointillé indiquent la tenue implicite des deux notes, qui se retrouvent au deuxième temps de la mesure 3. À la mesure 4, le *mi*⁴ se tait pour permettre l'accord *ii*⁶ ; le *la*³ descend ensuite au *sol*[#], tierce de l'accord de dominante.

Exemple 3.1a : Réduction de l'exemple 3.2

* * *

Au début du deuxième mouvement de la Sonate n° 16 de Beethoven, deux lignes de surmarche se succèdent pour participer à un mouvement général ascendant (exemple 3.2). À la fin de la mesure 1, l'arpège de l'accord de *do* majeur relie le *do*⁴, qui appartient à la voix du dessus, au *sol*³ qui est de la voix d'alto : c'est cette chute qui prépare la sous-marche³. La montée chromatique de la mesure 2 est la ligne de sous-marche⁴, reliant la voix d'alto à celle du dessus et menant cette dernière jusqu'au *ré*⁴. Le même phénomène se reproduit aux mesures 3 et 4, pour accompagner la montée de la ligne du dessus jusqu'au *mi*⁴. La voix supérieure continue ensuite son mouvement ascendant.

³ Le *mi*⁴ de la mes. 1, comme le *fa*⁴ de la mes. 3, participent à la prolongation des accords concernés mais ne s'inscrivent pas dans des lignes conjointes : ce sont donc de simples arpéggiations.

⁴ Cette ligne prolonge l'accord de *do* majeur : le *fa*[#] sur lequel elle débute n'est qu'une broderie inférieure du *sol* ; *sol*[#]–*la*–*si*–*si*[#] sont ensuite des notes de passage chromatiques, menant à *do* qui, à strictement parler, est le point d'aboutissement de la ligne de sous-marche, puisque c'est là que s'arrête la prolongation de l'accord de *do*. On remarquera en outre que ce *do* ramené par la ligne de sous-marche n'est autre que celui sur lequel la prolongation avait débuté. Le *do*[#] qui suit est à nouveau une note de passage, mais son statut est un peu différent, puisqu'elle fait le lien entre les accords I et V⁶. Il en va de même de la ligne de sous-marche de la mesure 4, qui prolonge l'accord de *sol*, septième de dominante, jusqu'au *ré*⁴, alors que le *ré*[#] qui suit est note de passage vers le *mi*⁴.

Adagio grazioso

Exemple 3.2 : Ludwig van Beethoven, Sonate n° 16 en sol majeur, op. 31 n° 1,
2e mouvement, mes. 1-6

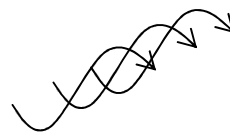
À un niveau supérieur, ces cinq mesures peuvent être considérées comme une prolongation de l'accord de *do* majeur. À l'alto, le *sol*³ est maintenu implicitement de la mesure 2 à la mesure 5. À la voix supérieure, le *ré*⁴ de la mesure 3, point d'aboutissement de la première ligne de sous-marche, n'est qu'une note de passage, harmonisée par un accord de notes voisines (V⁶) à la main gauche, supporté par le *si* qui brode le *do*. Le *fa*⁴ de la mesure 5 n'est lui aussi qu'une note de passage réalisant le reversement de l'accord de *do*, de I à I⁶, du premier au troisième temps, en passant par un accord apparent (IV⁶). L'exemple 3.2a propose une réduction sommaire de ce passage. On y notera en particulier les ligatures obliques, reliant le *do* et le *sol* des mesures 1-2 ainsi que le *ré* et le *sol* des mesures 3-4 : elles indiquent que ces notes appartiennent à deux voix distinctes d'un même accord — ce sont les notes entre lesquelles se déploie la ligne de sous-marche. On distingue par ailleurs clairement la montée de la voix supérieure, marquée par une ligature horizontale qui relie les notes *do*⁴–*ré*⁴–*mi*⁴ pour la première prolongation de l'accord de *do* majeur ; cette ligne se prolonge ensuite par *fa*⁴–*sol*⁴–*la*⁴, pour amener l'accord de sous-dominante.

Exemple 3.2a : Réduction de l'exemple 3.1

* * *

Surmarche

L'exemple le plus remarquable de surmarche (descente vers la voix supérieure après un transfert de registre ascendant) dans le répertoire tonal est probablement celui du premier mouvement de la Cinquième Symphonie de Beethoven, dont l'exemple 3.3 reproduit les mesures 33-44. Chacune des voix monte à son tour par dessus les autres pour redescendre ensuite par mouvement conjoint vers la note de la partie supérieure, effectuant un dessin que le graphique ci-contre tente d'illustrer. La ligne de dessus effectue une montée de toute une octave, de *do*₄ à *do*₅ : il est caractéristique de la surmarche, en effet, que, si les lignes individuelles y sont descendantes, l'effet global est ascendant parce que chacune prend son départ plus haut que la précédente. L'exemple 3.3a, qui propose une réduction de cette vaste prolongation de l'accord de *do* mineur, montre bien comment chaque surmarche débute par un transfert à l'octave. Les lignes de surmarche forment en quelque sorte les appoggiatures des notes d'une ligne ascendante continue, (*do*₄-*si*₃)-*do*₄-*ré*₄-*mi*₄-*fa*₄-*sol*₄-*la*₄-*si*₄-*do*₅.



Exemple 3.3 : Ludwig VAN BEETHOVEN, Cinquième Symphonie,
1^{er} mouvement, mes. 33-44

Exemple 3.3a : Réduction (verticalisation) de l'exemple 3.3

* * *

L'exemple 3.4, le début de la deuxième partie du menuet de la Sonate KV 331 de Mozart, illustre un cas plus complexe, où la ligne de niveau supérieur résultant de la surmarche est elle-même une ligne de sous-marche. On notera d'abord la surmarche qui prolonge aux mesures 20-22 l'accord de septième de dominante de *si* mineur jusqu'à sa résolution sur le I^{er} degré : trois petites lignes descendantes de deux notes chacune forment ensemble une ligne ascendante (*si*)-*la*_# — (*do*_#)-*si* — (*ré*)-*do*_# — (*mi*)-*ré* ; le mouvement ascendant de surmar-

che se poursuit et prolonge l'accord de *si* : (*fa*[♯])–*mi* — (*sol*₂)–*fa*[♯], comme le montre l'exemple 3.4a. Le *si*₃ (mes. 21) est note de passage dans l'accord de dominante, le *mi*₄ (mes. 23) est note de passage dans l'accord de tonique.

Mais le *ré*₄ de la mesure 23, qui constitue le point d'aboutissement de la première succession de lignes de surmarche, était préparé par le *mi*₄ de la mesure 19, septième de l'accord de dominante, dont il constitue la résolution. Les notes principales de la première partie de la montée représentée à l'exemple 3.4a, *la*[♯]–*si*–*do*[♯]–*ré* constituent ensemble une ligne de sous-marche qui mène du *la*[♯]₃ de la mesure 20 au *ré*₄ de la mesure 23 et qui sous-tend une ligne supérieure descendante *mi*₄ (mes. 19)–*ré*₄ (mes. 23). La même figure est répétée un degré plus bas aux mesures 24-26, en *la* mineur, où une nouvelle ligne de sous-marche, prolongée par des lignes de surmarche comme dans l'exemple 3.4a, prolonge elle-même la descente du *ré*₄ (mes. 23) vers le *do*₄ (mes.27), comme le montre l'exemple 3.4b où le chiffrage est donné dans le ton de *la* majeur/mineur, avec un VI^e degré majorisé à la mesure 20, tonicisant⁵ le ii^e degré qui suit. La phrase se termine à la mesure 30 sur l'accord de dominante, *mi* majeur, tonicisé par le quatrième degré haussé, *ré*[♯]. On notera les transferts d'octave et la gamme descendante qui, aux mesures 27-29, ont pour fonction d'éviter la seconde augmentée ascendante directe *do*₄–*ré*[♯], présentée plutôt comme une septième diminuée descendante (*do*₄–*si*₃–*la*₃ ↗ *la*₄–*sol*₄–*fa*₄–*mi*₄–*ré*[♯]₄, suivi de *do*₅–*ré*[♯]₄).

Exemple 3.4 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *la* majeur, KV 331, 2^e mouvement, mes. 19-30

Exemple 3.4a : Réduction des mesures 20-22 de l'exemple 3.4

Exemple 3.4b : Réduction des mesures 19-27 de l'exemple 3.4

⁵ Sur ce terme, voir la note 2 du Chapitre 2, p. 24.

Méodies composites

Dans un arpège, le saut d'une note à l'autre représente aussi un déplacement d'une voix à une autre. Il n'est pas rare qu'une ligne mélodique comprenant des mouvements disjoints (c'est-à-dire des mouvements d'arpège) à un niveau donné paraisse lier entre elles plusieurs lignes d'un contrepoint de niveau supérieur : la mélodie de niveau inférieur est alors une « mélodie composite », réalisant à elle seule plusieurs parties du contrepoint⁶. L'exemple 3.5, le thème initial de l'Impromptu op. 142 n° 3 de Schubert, illustre un cas de ce type. La mélodie de la main droite y dessine en réalité deux parties contrapuntiques distinctes, comme le montre l'exemple 3.5a, où l'on notera les transferts de registre ascendants dans les deux dernières mesures.

Thema
Andante

Exemple 3.5 : Franz SCHUBERT, Impromptu en *si* bémol majeur, op. 142 n° 3, mes. 1-8

Exemple 3.5a : Réduction (verticalisation) de l'exemple 3.5

La réécriture de la main droite en deux voix contrapuntiques met en lumière la prolongation de l'accord de tonique, *si* bémol majeur. La phrase se subdivise en deux parties de quatre mesures. La première partie s'interrompt sur la dominante (mesure 4), avant d'avoir atteint son but⁷. Le mouvement mélodique général de la voix supérieure est une descente de la tierce à la prime, avec note voisine supérieure de la tierce : *ré-(mi_b)-ré-do-si_b*, qui s'interrompt sur

⁶ On pourrait dire, d'une certaine manière, que c'était déjà le cas des fragments analysés au Chapitre 1, exemples 1.1 et 1.2. Ce qui distingue les cas examinés ici, c'est qu'on n'y compte que deux (ou trois) voix distinctes, dont de petits fragments mélodiques de quelques notes sont reliés entre eux, de sorte que la conduite simultanée des mélodies multiples est plus apparente que dans de simples arpéggiations.

⁷ Ce phénomène d'« interruption » sera discuté plus en détail au chapitre suivant.

le *do* à la mesure 4, pour reprendre et s'achever dans les quatre mesures qui suivent — avec un transfert de registre par lequel les deux dernières notes, *do-si*, se placent une octave plus haut qu'on ne les attendait. La voix d'alto descend d'abord de l'octave à la quinte, *si-la-sol-fa*, puis de l'octave à la tierce, *si-la-sol-fa-mi-ré* — avec plusieurs transferts de registre pour les dernières notes. Les rencontres des notes étrangères de ces mélodies supérieures, la note voisine *mi* et la note de passage *la* d'une part, les notes de passage *do* et *sol-(fa)-mi*, d'autre part, produisent des accords de dominante (mes. 2 et 6) puis de pré-dominante⁸ et de dominante (mes. 3-4 et 7-8).

* * *

Le jeu des mélodies composites fait que le contrepoint apparent cache le contrepoint réel — ou, en d'autres termes, que le contrepoint écrit par le compositeur cache le contrepoint sous-jacent. L'exemple 3.6, tiré de la première Polonaise de Chopin, illustre cette situation. L'écriture est en apparence à quatre voix, mais elle cache un contrepoint sous-jacent à cinq voix, comme le montre l'exemple 3.6a. On notera que si c'est principalement la ligne supérieure écrite qui se subdivise, il y a en outre un passage de voix entre les deux mains entre la mesure 51 et la mesure 52 et une ligne de sous-marche, *mi-fa-sol*, entre la deuxième et la troisième voix de la main droite, au milieu de la mesure 52.

Meno mosso
con anima

Exemple 3.6 : Frédéric CHOPIN, Polonaise op. 26 n° 1, mesures 50-53

Exemple 3.6a : Réduction de l'exemple 3.6

La réécriture du contrepoint fait apparaître la prolongation de l'accord de *ré* bémol majeur. Du haut en bas, les quatre voix supérieures effectuent les mouvements suivants :

⁸ Le terme « pré-dominante » ne fait pas partie du vocabulaire de Schenker. Il désigne ici tout accord de préparation de la dominante : sous-dominante, ii° degré, dominante de la dominante, etc. — pour autant, bien entendu, que ces accords mènent effectivement à la dominante. On notera qu'ici le deuxième degré majorisé est chiffré II (mes. 4 et 7), plutôt que V/V. Schenker cherche à souligner l'unité tonale (ici, en *si* bémol majeur), alors que le chiffrage V/V tendrait à signaler un emprunt à *fa* majeur.

— Voix 1 (voix supérieure), descente d'une octave, de la tierce à la tierce de l'accord, *fā*–*mi*_b–*ré*_b–*do*–*si*_b–*la*_b–*sol*_b–*fā*.

— Voix 2, descente de la quinte à la prime de l'accord, avec note voisine supérieure de la note initiale. La première note est implicite au début de la mes. 50, mais doit être supposée pour que le *si*_b3 de la fin de la mesure puisse s'expliquer comme une broderie : [*la*_b]–(*si*_b)–*la*_b–*sol*_b–*fā*–*mi*_b–*ré*_b. Le *la*_b du premier temps de la mes. 51 se rattache au *sol*_b du dernier temps de la mesure 52, vers lequel la voix 3 remonte (les voix 2 et 3 se fondent en une seule à ce moment).

— Voix 3, broderie du *fā* par le *sol*_b, descente chromatique par le *fā*_b vers le *mi*_b, puis remontée par une ligne de sous-marche vers le *sol*_b de la deuxième voix, pour descendre avec elle vers le *ré*_b.

— Voix 4, montée de la quinte à l'octave de l'accord, *la*_b–*la*_♯–*si*_b–*do*–*ré*_b, puis broderie *ré*_b–*do*–*ré*_b.

La partie de basse transforme ces mouvements mélodiques en harmonies : le *sol*_b à la fin de la mesure 51, sous les notes de passage *si*_b et *fā*_b, crée un accord de septième diminuée qui fait fonction de pré-dominante ; la sous-marche qui lie les voix 2 et 3, les dernières note de passage des première et deuxième voix et la note voisine de la quatrième voix sont complétées par le *la*_b de la basse pour former l'accord de dominante de la mes. 52.

Exercices

Analysez les exemples suivants. Commencez chaque fois par une première réduction verticalisée, puis cherchez les lignes conjointes, les transferts de registre, les surmarches et sous-marches, les mélodies composites.

The image displays three systems of musical notation for a prelude in D minor by Jean-Sébastien Bach. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is D minor (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The first system shows measures 1-4, featuring a descending eighth-note melody in the right hand and a bass line with dotted rhythms. The second system shows measures 5-8, with a more active right-hand melody and a bass line of dotted notes. The third system shows measures 9-10, concluding with a final cadence in the right hand and a sustained bass line.

Exemple 3.7 : Jean-Sébastien BACH, Clavier bien tempéré, vol. I,
Prélude en *do* dièse mineur, mesures 1-10

Vivace

Lea * Lea * Lea * Lea * Lea *

Lea * Lea * Lea * Lea * Lea *

13
cresc.
Lea * Lea * Lea *

Exemple 3.8 : Frédéric CHOPIN, Mazurka en *fa* dièse mineur,
op. 59 n° 3, mesures 1-16