

Chapitre premier

L'Espace tonal

La théorie schenkérienne prend pour point de départ l'idée qu'une œuvre tonale est un vaste déploiement de l'accord parfait de tonique, dont les espaces ont été remplis par des notes de passage ou des broderies. Parce que les notes de l'accord parfait sont nécessairement disjointes, elles délimitent entre elles un « espace tonal » dont les interstices peuvent être occupés par des notes d'ornement, broderies ou notes de passage. Les ornements ont deux fonctions : d'une part, ils assurent la *prolongation* de l'accord orné, c'est-à-dire son inscription dans la durée, dans le temps de l'œuvre ; d'autre part, ils en réalisent le déploiement mélodique, transformant les intervalles disjoints de l'accord en lignes mélodiques conjointes. Le point de départ de l'œuvre tonale est donc une harmonie, l'accord de la tonique, et son remplissage par des mélodies : les composants essentiels de la tonalité, harmonie et mélodie, se trouvent ainsi réunis dès l'origine.

La rencontre de plusieurs notes d'ornement superposées, à l'intérieur de l'accord originel, peut former des harmonies intermédiaires qui deviennent à leur tour de nouveaux espaces tonals, offrant la possibilité de nouveaux ornements, de nouvelles prolongations et de nouveaux déploiements. Tous les accords ont donc leur origine dans l'ornementation d'un accord de niveau supérieur. De proche en proche, toute l'œuvre se développe ainsi, mélodiquement et harmoniquement, à partir d'une origine unique, la triade de la tonique, de la même manière qu'une plante se développe toute entière à partir d'une seule graine, ou un organisme vivant à partir d'un seul embryon¹. Dans cette conception, toutes les œuvres tonales ont la même origine, toutes se fondent sur le même noyau originel qui est la triade de la tonique. Mais chacune est absolument différente de toutes les autres parce que la façon dont elles occupent l'espace délimité par la triade originelle est chaque fois différente. Ce qui individualise les œuvres, ce qui leur donne leur identité et ce qui les dote de leur signification musicale, c'est donc la façon particulière dont elles occupent l'espace tonal.

Le premier chapitre ci-dessous a pour but d'illustrer et de commenter un certain nombre de procédés simples par lesquels l'espace tonal peut être orné et déployé. On examinera ici en particulier des passages suffisamment brefs pour que, même s'ils comportent plusieurs accords, on puisse apercevoir comme ceux-ci s'analysent en fin de compte comme des remplissages d'un accord unique. Ces procédés peuvent être examinés de deux points de vue. Le premier est génératif, inductif, qui prend pour point de départ l'espace tonal originel, celui de l'accord prolongé, et étudie comment celui-ci se transforme jusqu'à constituer l'œuvre ou le fragment considéré ; l'analyse consiste ici en quelque sorte à imaginer comment le passage

¹ Ce point de vue quasi biologique est caractéristique de la vision « organiciste » de l'art dans la philosophie allemande du XIX^e siècle et qui demeure vivace dans les théories esthétiques de notre époque, décrivant l'œuvre d'art comme un organisme vivant, plutôt que comme une simple succession d'éléments plus ou moins indépendants.

pourrait avoir été construit ou, au minimum, à quelle logique de construction il répond². Le second point de vue est analytique, déductif, qui cherche à comprendre comment chaque accord de la partition examinée se rattache à un espace tonal de niveau supérieur, qu'il occupe et dans lequel il s'inscrit. Parce que l'analyse musicale prend pour point de départ les œuvres elles-mêmes, le second point de vue, déductif, semble devoir primer ; mais les exemples discutés ci-dessus le seront souvent à la fois des deux points de vue, expliquant la logique de la construction de l'œuvre en même temps que son analyse.

Espace tonal

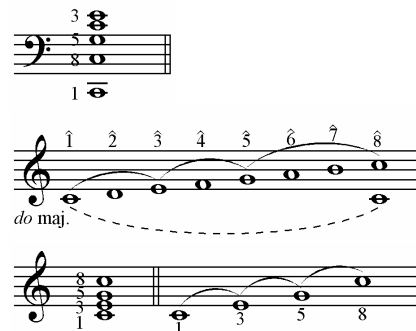
Schenker explique la théorie de l'espace tonal dans un texte intitulé « Clarifications » (*Erläuterungen*), auquel il paraît avoir accordé une certaine importance puisqu'il l'a publié quatre fois de 1924 à 1926³. En voici les premiers paragraphes :

L'accord de la nature est une triade :

Pour l'art en tant que création humaine, déjà en raison de la faible tessiture des voix, seule l'abréviation de l'accord naturel entre en ligne de compte, qui, prise en ordre de succession, fonde l'espace tonal :

La ligne originelle arpente l'espace tonal, amenant ainsi l'accord à l'expression, à la conscience :

La ligne originelle est le premier passage, comme telle la première mélodie et en même temps la diatonie. Il n'y a pas d'autres espaces tonals que 1-3, 3-5, 5-8, pas d'autre origine de la note de passage ni de la mélodie.



« L'accord de la nature », c'est pour Schenker celui dont le modèle est fourni par les cinq premiers sons harmoniques, comme le montre le premier exemple. Ce modèle doit (ou peut) être ramené dans une seule octave, « en raison de la faible tessiture des voix ». Si les notes de cet accord sont présentées en ordre de succession, les intervalles disjoints entre elles fondent l'« espace tonal » qui pourra être partiellement ou complètement occupé par des notes de passage (ou d'autres notes d'ornement) ; les espaces se situent bien entendu entre les notes de l'accord, donc entre 1 et 3, entre 3 et 5 ou entre 5 et 8, où « 1 » désigne la prime de l'accord, « 3 » sa tierce, « 5 » sa quinte et « 8 » son octave.

Schenker considère que le remplissage le plus simple de ces espaces forme ce qu'il appelle la « ligne originelle », ici une ligne de toute une octave. Il est très remarquable que celle-ci soit présentée en ordre ascendant dans le dernier exemple ci-dessus, puisque Schenker dira plus tard que cette ligne ne peut être que descendante (nous y reviendrons au chapitre 3). On notera en outre, dans cette figure, le chiffrage mélodique, $\hat{1} \hat{2} \hat{3} \hat{4} \hat{5} \hat{6} \hat{7} \hat{8}$, que Schenker utilise en particulier pour les notes de la « ligne originelle », et que nous retrouverons plus tard.

² Schenker insiste sur le fait que la description générative ne porte pas sur le processus réel de la composition (il n'est généralement plus possible de déterminer comment les compositeurs ont procédé réellement) mais indique plutôt une logique interne des œuvres.

³ *Der Tonwille* 8-9 (1924), p. 49-51 ; 10 (1924), p. 40-42; *Das Meisterwerk in der Musik* I (1925), p. 201-205; II (1926), p. 193-197.

Arpégiation

À un tout premier stade, l'accord originel peut être présenté simplement sous la forme d'un arpège, sans aucun remplissage. L'exemple 1.1 ci-dessous, tiré d'une sonate de Domenico Scarlatti, en est un exemple : ce passage paraît étirer jusqu'à ses limites la possibilité d'arpéger l'accord de *do* majeur. Cette arpégiation, néanmoins, met en place dès le début de la Sonate un motif mélodico-rythmique évocateur d'une sonnerie de chasse, qui deviendra le motif de toute la pièce. On aperçoit ici que le déploiement de l'accord, même s'il demeure aussi élémentaire qu'une simple arpégiation, peut conférer à l'œuvre une individualité et une signification : même si un accord de *do* majeur ne signifie que peu de chose par lui-même, son arpégiation particulière proposée ici par Scarlatti le dote, notamment en raison du rythme choisi, d'un pouvoir d'évocation non négligeable.

La dimension mélodique du passage reste pauvre, cependant, parce qu'il ne s'y trouve aucun mouvement conjoint. Les bornes de l'espace tonal, les notes de l'accord de tonique (ici, *do* majeur), délimitent en effet des intervalles nécessairement disjoints, qui n'ont donc pas vraiment de caractère mélodique. Le mouvement conjoint ne peut apparaître que comme le résultat d'un remplissage, dans lequel Schenker voit le germe de toute mélodie ; celle-ci ne peut naître que de notes d'ornement remplissant les espaces créés par l'arpégiation. Mais ce qui manque en outre, dans ce premier exemple, c'est le contenu harmonique : l'accord de *do* majeur est exprimé dès la première mesure ; les mesures qui suivent n'apportent rien de neuf. De toute évidence, aucune œuvre musicale ne saurait se satisfaire beaucoup plus longuement d'un procédé aussi élémentaire et, après ces six mesures, Scarlatti est contraint de passer à autre chose, à une autre harmonie. Mais cela ne pourra se faire que par des notes de remplissage de l'accord de *do* majeur qui, tout en assurant plus de mélodie, créeront aussi la possibilité d'autres harmonies.

Exemple 1.1: Domenico SCARLATTI, Sonate en *do* majeur, L401, mes. 1-6

* * *

L'exemple 1.2a, le début du Nocturne op. 17 n° 2 de Chopin, n'est pas très différent. L'accord de tonique longuement répété à la main gauche est ici celui de *ré* bémol majeur. La main droite fait à peine plus que l'arpéger ; quelques notes d'ornement y apportent un complément plus mélodique : *mi*_{b4}, à la mes. 2, est note de passage entre *fa*₄ et *ré*_{b4} ; *si*_{b4}, *mi*_{♮4} et *do*₄, à la mes. 4, sont des appoggiatures de notes de l'accord originel.

Exemple 1.2a : Frédéric CHOPIN, Nocturne op. 27 n° 2, mes. 1-4

L'exemple 1.2b s'efforce de rendre ceci plus immédiatement visible : les notes successives des arpèges de la main gauche sont ramenées les unes au-dessus des autres pour présenter l'accord sous forme verticale, en rondes. À la main droite, on lit un fragment d'arpège fa_4 – $ré_{b_4}$ à la mes. 2, avec une note de passage mi_{b_4} , puis un arpège ascendant fa_3 – la_{b_3} – $ré_{b_4}$ – fa_4 – la_{b_4} de la mes. 2 à la mes. 4, redescendant ensuite la_{b_4} – fa_4 – $ré_{b_4}$; ces trois dernières notes sont précédées chacune d'une appoggiature. Les notes de remplissage sont notées chaque fois en noires sans hampe ; un arc de liaison les rattache en outre aux notes de l'accord dont elles dépendent : mi_{b_4} , à la mes. 2, est lié à fa_4 et à $ré_{b_4}$, puisque c'est entre ces notes qu'il effectue les passages ; les trois appoggiatures de la mes. 4, par contre, ne sont liées chaque fois qu'à une seule note de l'accord de $ré$ bémol, celles dont elles constituent l'ornement.

Exemple 1.2b : Réécriture de l'exemple 1.2a

Réécriture (1)

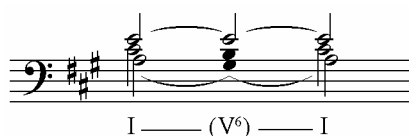
L'exemple 1.2b constitue une « réécriture » de l'exemple 1.2a : il s'agit d'une écriture simplifiée, cherchant à mettre en lumière ce qui se passe dans le fragment analysé. Les techniques de la réécriture feront l'objet du chapitre 2 ci-dessous, mais quelques principes généraux doivent être indiqués dès maintenant.

Le but de la réécriture n'est pas de remplacer la notation elle-même, mais seulement de l'expliquer : une erreur dont il faut se garder absolument serait de considérer que la réécriture est l'expression graphique de l'analyse. Cette dernière, au contraire, réside dans la comparaison entre la partition et sa réécriture (ou, le cas échéant, ses réécritures successives). Ceci veut dire aussi que la lecture d'une analyse schenkérienne requiert toujours une participation active du lecteur : c'est une analyse de haut niveau, qui ne s'adresse pas à des analphabètes musicaux.

Une convention mise en œuvre dans l'exemple 1.2b est que les valeurs de notes n'y indiquent plus des durées, mais bien des relations hiérarchiques. À la main droite, en particulier, les noires avec hampe représentent les notes qui délimitent l'espace tonal de l'accord de $ré$ bémol, tandis que les noires sans hampe en sont des notes de remplissage.

Broderies et notes de passage produisant un accord

Lorsque plusieurs notes d'ornement se superposent, elles peuvent créer à l'intérieur de l'espace tonal un nouvel accord inséré dans le premier : c'est de cette manière que naissent les successions d'harmonie. Dans l'exemple 1.3a, les broderies *la-sol#-la* à la basse et *do#-si-do#* à la voix médiane, en dessous de *mi* tenu à la voix supérieure, engendrent un enchaînement dont l'accord central n'est qu'un accord broderie de celui de *la* majeur. Le chiffrage I-V⁶-I peut se justifier à un niveau superficiel, indiquant une alternance de deux accords ; mais à un niveau plus profond on peut considérer qu'il n'y a qu'un seul accord, *la* majeur, orné passagèrement par des broderies.



Exemple 1.3a : Broderies produisant une dominante apparente

Les exemples 1.3b à 1.3^e montrent quatre réalisations concrètes de cette broderie de l'accord de *la* majeur, formant chaque fois un accord de dominante intermédiaire. Ces quatre exemples sont extraits des premières mesures des quatre mouvements de la Suite en *la* majeur pour clavecin, HWV 426, de Händel : malgré la variété de leurs dispositions, ils constituent certainement un élément unificateur de l'œuvre.

L'exemple 1.3b, la première mesure de la Gigue, diffère à peine du modèle de l'exemple 1.3a. La main gauche joue les deux broderies, tandis que la main droite donne *mi* à deux hauteurs différentes. On pourrait considérer l'exemple 1.3a ci-dessus comme une simple réécriture de l'exemple 1.3b.



Exemple 1.3b : Georg Friedrich HÄNDEL,
Suite en *la* majeur, Gigue, mes. 1

Dans la Courante (exemple 1.3c), les mouvements de remplissage sont un peu différents et impliquent des notes de passage. La première broderie de la voix médiane, *do#₃ ~ do#₃-si₂-do#₃*, au deux premiers temps de la mes. 1, s'inscrit comme simple ornement dans un environnement qui demeure celui de *la* majeur : elle ne nous retiendra pas ici, puisqu'elle n'engendre aucun accord. À partir du deuxième temps par contre, les mouvements descendants *mi₃-ré₃-do#₃* à la partie supérieure et *do#₃-si₂-la₂* à la plus aiguë des parties médianes, dans lesquels la note centrale est chaque fois une note de passage, et la broderie *la₂-sol#₂-la₂* à la deuxième partie médiane se superposent à la tonique tenue à la basse et forment un accord apparent de dominante (sur pédale) au troisième temps de la mesure, comme le montre la réécriture.

Exemple 1.3c : a) Georg Friedrich HÄNDEL, Suite en *la* majeur, Courante, mes. 1-2 ; b) réécriture⁴

Réécriture (2)

Il faut souligner ici à nouveau que la partie b) de l'exemple ci-dessus n'est pas l'analyse de sa partie a), que l'analyse se situe dans la comparaison entre les deux. La réécriture ne représente qu'une partie du fragment, les deux derniers temps de la mes. 1 et le premier de la mes. 2. Si l'anacrouse et le premier temps de la mes. 1 n'y sont pas représentés, c'est que la broderie $do_{\#3}-si_2-do_{\#3}$ ne semble pas demander d'explication particulière. La réécriture ne concerne que les trois derniers temps du fragment, puisque c'est là seulement que les notes d'ornement produisent un accord apparent. De manière générale, les réécritures et les représentations graphiques schenkériennes doivent être adaptées à leur but, démontrant ce qui doit l'être mais sans chercher à tout montrer, sans quoi elles deviendraient rapidement illisibles.

Dans les premières mesures du Prélude (exemple 1.3d), l'accord de tonique est d'abord parcouru, aux mes. 1-3, par des gammes qui forment des remplissages simples de l'espace tonal par des notes de passage. L'accord du début de la mes. 4, par contre, est le résultat de plusieurs notes de remplissage, en rondes plutôt qu'en doubles croches (mes. 3-4) : de haut en bas, $la_3-si_3-do_{\#4}$, $la_3-sol_{\#3}-la_3$ et $do_{\#3}-ré_3-do_{\#3}$; les parties plus graves doublent celles-ci à l'octave. Les gammes qu'on a entendues jusque là n'ont qu'une signification assez réduite, parce qu'elles ne constituent que de simples remplissages sans valeur harmonique⁵. Il en va autrement des mouvements mélodiques qui accompagnent la production de l'accord de dominante apparent au début de la mes. 4, même s'ils ne sont eux aussi que des remplissages : le mouvement de note de passage à la voix supérieure, $la-si-do_{\#}$ (en rondes), en particulier, est sans doute le mouvement mélodique le plus significatif de tout ce passage, et sa signification naît précisément de ce qu'il participe à la production d'un accord.

⁴ On pourrait s'étonner que cette réécriture ne représente qu'une partie du fragment, les deux derniers temps de la mes. 1 et le premier de la mes. 2. Il faut se souvenir que la réécriture n'a d'autre but que d'expliquer la partition : elle ne propose pas une analyse complète, mais vise ici seulement à rendre apparent le lien avec l'exemple 1.3a. Si le début de la mes. 1 n'est pas représenté dans la réécriture, c'est que la broderie $do_{\#3}-si_2-do_{\#3}$ ne semble pas demander d'explication particulière de ce point de vue. De manière générale, les réécritures et les représentations graphiques schenkériennes doivent être adaptées à leur but, sans chercher à tout montrer, sans quoi elles deviendraient rapidement illisibles.

⁵ L'exemple 1.3d est conforme à la partition imprimée en 1720 (reproduite par la Händelgesellschaft, vol. II, 1859), dont on peut supposer qu'elle ne présente qu'une proposition d'ornementations improvisées des accords écrits en rondes. Plusieurs accords, dont celui de dominante au début de la mes. 4, demeurent sans ornementation, mais on peut supposer que là aussi le claveciniste était libre d'improviser. On peut considérer donc que les doubles croches sont facultatives, les rondes obligées.

a)

b)

Exemple 1.3d : a) Georg Friedrich HÄNDEL, Suite en *la* majeur, HWV 426, Prélude, mes. 1-4
b) réécriture des mes. 3-5.

Réécriture (3)

Non seulement la réécriture de l'exemple 1.3d ne concerne que les mesures 3-5 (puisque pour le reste, les gammes d'ornement ne demandent pas d'explication particulière), mais en outre elle n'en montre que les éléments principaux, les mouvements mélodiques les plus significatifs : $la_3-si_3-do\#_4$ à la voix supérieure ; son mouvement contraire, $do\#_3-si_2-la_2$, entre la main droite et la main gauche ; la broderie $la_3-sol\#_3-la_3$ à une deuxième voix de la main droite (mais aussi, une octave plus bas, à la main gauche) ; enfin les tenues de *la* et de *mi*, notes communes de ces trois accords. Le lecteur compétent retrouvera sans trop de peine ces mouvements de voix dans les nombreux redoublements à l'octave de la partition et comprendra ce que la réécriture veut montrer, comment les notes de passage et les broderies produisent un accord de dominante apparent sur la pédale *la* à la voix inférieure.

Le dernier exemple (exemple 1.3^e) est le plus complexe : la ligne de basse est transformée ici en une ligne complète d'octave descendante, $la-sol\#-fa\#-mi-ré-do\#-si-la$, exprimant un arpège de *la* majeur comblé par des notes de passage. Au-dessus de cette ligne, les notes de passage des deux petits motifs $mi-fa\#-sol\#-la$, à la main droite puis à la main gauche, forment à deux reprises des accords de dominante apparents – mais il ne s'agit chaque fois, en réalité, que des deux notes de passage entre la quinte et l'octave de l'accord de *la* majeur. Ces motifs, en outre, sont le renversement du début de la ligne descendante de la basse, $la-sol\#-fa\#-mi$. À la ligne supérieure, à la main droite, Händel aurait pu écrire une sixte ascendante continue, $mi-fa\#-sol\#-la-si-do\#$, répondant à $mi-ré-do\#-si-la$ de la basse ; il ne l'a pas fait, remplaçant si_3 par $ré_4$ qui forme à cet endroit la septième de la dominante.

a)

b)

Exemple 1.3^e : a) Georg Friedrich HÄNDEL, Suite en *la* majeur, Allemande, mes. 1
b) réécriture.

* * *

L'accord produit par la rencontre des notes de remplissage n'est pas toujours celui de la dominante. Toutes sortes de combinaisons sont possibles, qui peuvent produire n'importe quel degré harmonique. L'exemple 1.4 ci-dessous, le début du Prélude en *mi* majeur du Premier livre du Clavier bien tempéré de Bach, comporte une double broderie à la deuxième partie de la mes. 1, ^{si-do-si}/_{sol-la-sol}, formant sous-dominante, puis une broderie (*mi-ré-mi*) et notes de passage (*si-la-sol* et *sol-fa-mi*) formant dominante à la deuxième partie de la mes. 2. Plusieurs notes sont en outre brodées en croches, mais ces broderies n'ont pas été retenues dans la réécriture, puisqu'elles ne produisent pas d'accord.

Exemple 1.4 : a) Jean-Sébastien BACH, Clavier bien tempéré I, Prélude en *mi* majeur, mes. 1-3
b) réécriture

Broderies et notes de passage produisant plusieurs accords successifs

Un instant de réflexion concernant les possibilités de remplissage d'un espace tonal par des broderies et des notes de passage montre que les possibilités sont en nombre limité. Les bornes de l'espace tonal sont les notes de l'accord parfait, que l'on peut représenter conventionnellement par les chiffres 1, 3, 5 et 8⁶ ; les notes du remplissage sont alors 2, 4, 6 et 7. Les mouvements mélodiques de remplissage sont d'abord les broderies, supérieure ou inférieure, de chacune des trois notes de l'accord, soit six possibilités de broderie : 1-2-1 ou 1-7-1 (ou, mieux, 8-7-8) ; 3-4-3 ou 3-2-3 ; et 5-6-5 ou 5-4-5. Ensuite, les notes de passage, qui relient en montant ou en descendant deux notes de l'accord, à nouveau six possibilités : 1-2-3 ou 3-2-1 ; 3-4-5 ou 5-4-3 ; et 5-6-7-8 ou 8-7-6-5. Le cas de 5-6-7-8 (ou 8-7-6-5) est en principe le seul où deux notes de remplissage se suivent ; mais il est possible que des notes de remplissage fassent elles-mêmes l'objet de broderies, ce qui multiplie les possibilités. De manière générale, néanmoins, les remplissages d'espaces tonals se ramènent aux douze cas décrits ici.

L'exemple 1.5 montre comment des broderies et des notes de passage peuvent produire une succession de plusieurs accords. La ligne unique du violoncelle peut se décomposer en trois voix, comme à l'exemple 1.5b (où les broderies de la voix supérieure ont été négligées) ; le rythme harmonique par mesure produit les harmonies I-IV-V-I sur la pédale *sol*. Comme le montre l'exemple 1.5c, les remplissages de l'espace tonal sont semblables à ceux des

⁶ Le chiffre 8 représente évidemment la même note que le chiffre 1, à savoir la fondamentale de l'accord. Mais il est utile de disposer de ces deux chiffres, comme on le verra dans la discussion qui va suivre.

exemples précédents et conformes à l'espace tonal : broderie *si-do-si* (3-4-3) à la voix supérieure, notes de passage *ré-mi-fa#-sol* (5-6-7-8) à la voix médiane.

Exemple 1.5 : a) Jean-Sébastien BACH, Suite en *sol* majeur pour violoncelle, BWV 1007, Prélude, mes. 1-4 ; b) verticalisation ; c) réduction

Réécriture (4)

La réécriture de l'exemple 1.5 est faite en deux étapes.

La première est celle de la « verticalisation », où les notes successives des arpèges sont réalignées verticalement pour faire apparaître les accords ; les notes de ces accords sont néanmoins inscrites dans des voix séparées, identifiables par la direction des hampes, pour faire apparaître la conduite des voix. Les broderies de la partie supérieure (*si₂-la₂-si₂*, *do₃-si₂-do₃*, *do₃-si₂-do₃*, *si₂-la₂-si₂*) n'ont pas été incluses, puisque les notes de broderie n'appartiennent pas aux accords.

La deuxième étape est la réécriture proprement dite, ici pour faire apparaître les bornes de l'espace tonal et les notes de remplissage de cet espace. On notera en particulier la voix médiane, montant de la quinte à l'octave de l'accord et qui comporte donc deux notes de passage successives ; on avait déjà rencontré ce mouvement mélodique caractéristique à l'exemple 1.3^e. Les liaisons pointillées indiquent des notes tenues : *sol₁* à la basse, qui forme pédale, et *si₂* à la partie supérieure, qui peut être considéré comme tenu si on néglige sa broderie.

* * *

Considérons les deux premières mesures du Petit Prélude en *fa* majeur, BWV 927 (exemple 1.6a). La verticalisation de l'harmonie fait apparaître une écriture à six voix, trois à chaque main, avec un rythme harmonique en blanches (exemple 1.6b) formant une succession I-IV-V-I au dessus de la pédale de tonique à la basse ; les voix ont été écrites sur trois portées pour faciliter la lecture.

La réécriture de l'exemple 1.6c montre comment les mouvements des voix se réduisent à des remplissages de l'espace tonal de *fa* majeur par des notes de passage ou des broderies : de bas en haut, les voix numérotées de 1 à 6 effectuent les mouvements suivants :

- 1. tenue du *fa* à la basse, fondamentale de l'accord dont les autres voix effectuent le remplissage ;
- 2. note de passage, précédée d'une échappée, entre la tierce et la prime, *la₂-(si₂)-sol₂-fa₂*, 3-(4)-2-1 ;

- 3. même mouvement, en parallélisme à la tierce, entre la quinte et la tierce, $do_3-(ré_3)-si_2-la_2$, 5–(6)–4–3 ;
 - 4. note de passage entre la prime et la tierce, $fa_3-sol_3-la_3$, 1–2–3 ;
 - 5. note de passage entre la tierce et la quinte, $la_3-si_3-do_4$, 3–4–5 ;
 - 6. notes de passage entre la quinte et l’octave, $do_4-ré_4-mi_4-fa_4$, 5–6–7–8.
- Cette superposition de mouvements de remplissage crée une succession d’harmonies sur pédale qui peut donc se lire aussi comme une ornementation multiple de l’accord de la tonique.

Exemple 1.6 : a) Jean-Sébastien BACH, Petit Prélude en *fa* majeur, BWV 927, mes. 1-2 ;
b) verticalisation ; c) réécriture

Le mouvement mélodique ascendant (5–6–7–8) de la voix supérieure (et dans une moindre mesure ceux des deuxième et troisième voix) crée une tension croissante qui se prolonge dans les deux mesures qui suivent (mes. 3-4) : la montée complète est d’une sixte, de la quinte do_4 à la tierce la_4 de l’accord de *fa* majeur (5–6–7–1–2–3). Pour compléter de cette manière la ligne mélodique, Bach transfère à la main gauche les trois voix que la main droite avait jouées aux mes. 1-2 ; à la main droite, la reprise des mouvements de la main gauche est plus complexe. De bas en haut, les six voix font les mouvements que voici :

- 1. $fa_2-sol_2-la_2$ (1–2–3), voix 4 des mes. 1-2, transposée à l’octave inférieure ;
- 2. $la_2-si_2-do_3$ (3–4–5), voix 5 des mes. 1-2, transposée à l’octave inférieure ;
- 3. $do_3-ré_3-mi_3-fa_3$ (5–6–7–8), voix 6 des mes. 1-2, même transposition ;
- 4. $la_3-si_3-si_4-la_3$ (3–4–3), broderie de la tierce ; si_4 est transposé à l’octave supérieure au premier temps de la mes. 4 : c’est le seul moyen d’expliquer à la fois cette note isolée dans l’aigu et de justifier le mouvement de remplissage de cette voix. On peut ajouter que Bach reproduit ainsi dans l’aigu le mouvement de la voix 3 au premier temps de la mes. 2 ;
- 5. $do_4-ré_4-mi_4-fa_4$ (5–6–7–8), doublant la voix 3 ;
- 6. $fa_4-sol_4-la_4$ (1–2–3), doublant la basse.

Entre les mes. 1-2 et les mes. 3-4, la différence principale tient à ce que les premières paraissent construites sur une pédale tenue à la basse, alors que dans les secondes la basse participe au mouvement ascendant. Mais on voit bien que cette différence n’est que superficielle et que, même sans la pédale, les mes. 3-4 apparaissent aussi clairement comme un remplissage de l’espace tonal de l’accord de *fa* majeur. La pédale est un indice d’une situation de remplissage, mais elle n’en est pas une condition nécessaire.

Exemple 1.7 : a) Jean-Sébastien BACH, Petit Prélude en *fa* majeur, BWV 927, mes. 1-4
 b) verticalisation des mes. 3-4 ; c) réduction des mes. 3-4 ; d) combinaison des exemples 1.6c et 1.7c

* * *

Les quatre mesures du Petit Prélude en *fa* majeur qui viennent d'être analysées se caractérisent par la tension croissante résultant le mouvement général ascendant des notes de passages. L'exemple suivant, les quatre premières mesures du Prélude en *do* majeur du Premier livre du Clavier bien tempéré (exemple 1.8), montre comment l'utilisation privilégiée de broderies, plutôt que de notes de passage, peut engendrer une situation considérablement moins marquée par la tension, même si l'effet harmonique est pratiquement le même. Les réécritures proposées sont semblables à celles des exemples précédents. On peut lire ici cinq voix, produisant les harmonies I–ii–V–I ; mais tous les mouvements des voix sont des broderies, de sorte qu'on peut lire aussi ces quatre mesures comme une ornementation de l'accord de tonique.

Exemple 1.8 : a) Jean-Sébastien BACH, Clavier bien tempéré, vol. I, Prélude en *do* majeur, BWV 846a, mes. 1-4 ; b) verticalisation ; c) réécriture

Diviseur à la quinte

Il faut envisager maintenant un cas particulier d'ornements produisant un nouvel accord, celui où l'arpégiation de l'accord originel passe par le 5^e degré à la basse au moment où les notes d'ornement aux voix supérieures paraissent produire un accord de dominante. Ce nouvel accord apparaît alors en position fondamentale, ce qui lui donne plus de poids que dans les exemples précédents. Du point de vue de l'espace tonal originel dans lequel il s'insère, l'accord n'est encore qu'une dominante apparente ; mais, en raison du poids supplémentaire résultant de sa position fondamentale, elle pourrait former une dominante à part entière pour des développements ultérieurs. Les exemples proposés ici, cependant, ne montrent encore que des cas où la dominante ne donne pas lieu à d'autres développements.

Diviseur à la quinte

Le concept de « diviseur à la quinte » est l'un de ceux que Schenker n'a pas décrit très précisément : les avis à son propos sont divergents. La description qui en est faite ici n'est pas celle que privilégient aujourd'hui les spécialistes américains, mais elle repose sur une lecture attentive des textes de Schenker lui-même.

Ce qui est caractéristique, dans le diviseur à la quinte tel qu'il est décrit ici, c'est que la basse y fait un mouvement disjoint – dans le cadre de l'arpège de l'accord originel –, contrairement aux autres voix qui ne se meuvent par mouvement conjoint. La note disjointe de la basse, écrit Schenker, « se met au service » des notes de passage et des broderies des voix supérieures⁷, pour former avec elles la dominante apparente.

Il faudra revenir sur cette question au chapitre ***. Pour le moment, convenons que l'expression « diviseur à la quinte » désigne un accord de dominante qui, au niveau général de l'espace tonal originel, demeure un accord apparent, même si au niveau local il prend plus d'importance.

Au début de la Deuxième Symphonie de Brahms, les cordes graves (violoncelles et contrebasses) font un arpège $ré_2-la_1-fa\#_2-ré_2$. Aux mes. 2-3, la quinte (*la*) est à la basse, de sorte que l'accord de tonique est en position de sixte et quarte. La mes. 4 présente une série d'ornements⁸ qui paraissent former un accord de septième de dominante : $ré-mi-(fa\#)-mi-ré$ au cor 1 (en sons réels), $fa\#-sol-(la)-sol-la$ au basson 1 et $ré-do\#-ré$ au cor 2 (en sons réels). Il est intéressant que la note de passage *sol*, qui forme la septième de la dominante à la mes. 4, se trouve inscrite dans un mouvement de passage globalement ascendant qui nie en quelque sorte sa valeur de septième, puisque celle-ci ne se résout pas. Au total, sur les six mesures de l'exemple 1.9, cinq présentent l'accord de tonique, *ré* majeur, dont deux (les mes. 2 et 3) le donnent en deuxième renversement (sixte et quarte). C'est pour cette raison qu'il semble relativement simple de considérer la mes. 4 comme une mesure d'ornements plutôt que comme une dominante véritable.

Dans l'exemple 1.10 par contre, la quinte de l'arpégiation à la basse n'apparaît qu'au moment même où des notes d'ornement s'ajoutent aux autres voix. En *fa* majeur, la basse fait $fa_2-la_2-do_2-fa_2$. À la mes. 2, la main droite fait deux broderies doubles sur des notes qui

⁷ *Der Tonwille* 5 (1923), p. 4, note *.

⁸ Deux des trois ornements de la mes. 4 sont eux-mêmes brodés : *mi-fa\#-mi* (en sons réels) au cor 1 et *sol-la-sol* au basson 1 sont l'un la broderie de *mi*, lui-même broderie de *ré*, l'autre la broderie de *sol*, note de passage dans la ligne *fa\#-sol-la* : ces ornements ne produisent pas d'accord, pas plus que les broderies de *ré* et de *fa\#* aux mes. 1 et 5.

arpègent elles aussi l'accord de tonique : $\begin{matrix} do-ré-do \\ la-si-la \end{matrix}$ et $\begin{matrix} la-si-la \\ fa-sol-fa \end{matrix}$. Ce mouvement de broderies de l'arpège se poursuit à la mes. 3 par la broderie $fa_3-sol_3-fa_3$; mais celle-ci apparaît au-dessus d'un mouvement de note de passage à la voix médiane, $do_3-si_{b2}-la_2$, au moment du passage par la quinte de l'arpège à la basse. On a donc le sentiment d'une dominante sur la dernière croche de la mes. 3 ; il faut souligner cependant que celle-ci ne comporte pas la note sensible, *mi*, ce qui en affaiblit quelque peu la valeur fonctionnelle.

a) **Allegro non troppo**

b)

Exemple 1.9 : a) Johannes BRAHMS, Symphonie n° 2, en *ré* majeur, op. 73, 1^{er} mvt, mes. 1-6
b) réécriture

a) **Moderato**

b)

Exemple 1.10 : a) Joseph HAYDN, Sonate en *fa* majeur, Hob. XVI:29, premier mouvement, mes. 1-4 ; b) réécriture

L'exemple 1.11, le début de la Sonate op. 109 de Beethoven, présente une situation plus complexe au premier abord, mais qui se révèle en fin de compte assez semblable aux précédentes. La réduction sera proposée en deux étapes, verticalisation et réécriture, comme ci-dessus.

The image shows three parts of a musical score for the beginning of Beethoven's Sonata No. 30 in E major, Op. 109, first movement, measures 1-4. Part (a) is the original notation in 2/4 time, marked 'Vivace, ma non troppo' and 'Sempre legato', with dynamics 'p dolce'. Part (b) shows the verticalization of the chords, with symbols I, V⁶, vi, iii⁶, IV, I⁶, V⁷, and I written below the bass line. Part (c) shows the rewritten notation, featuring slurs and fingerings (10) to highlight the voice-leading and parallelisms between the bass and alto parts.

Exemple 1.11 : a) Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate n° 30 en *mi* majeur, op. 109, 1^{er} mouvement, mes. 1-4 ; b) verticalisation ; c) réécriture

Le chiffrage harmonique de la verticalisation s'avère peu éclairant : la succession des accords ne semble répondre à aucune logique tonale (sauf à la cadence). Mais cette verticalisation fait apparaître d'autres phénomènes qui méritent l'attention. On constate d'abord que la voix d'alto forme une ligne descendante de toute une octave, *sol*₃–*fa*₃–*mi*₃–*ré*₃–*do*₃–*si*₂–*la*₂–*sol*₂, descendant de la tierce à la tierce de l'accord de tonique, *mi* majeur ; ensuite, que la basse suit cette descente en dixièmes parallèles, de *mi*₂ à *sol*₁, de la prime à la tierce de l'accord, avant deux mouvements disjoints formant la cadence finale apparente, I⁶–V–I. La partie de dessus arpège d'abord en descendant l'accord de *mi* majeur, *si*₃–*sol*₃–*mi*₃, avant de remonter vers sa tierce par une note de passage, *mi*₃–*fa*₃–*sol*₃. Le mouvement de la partie de ténor est un peu plus difficile à élucider : on vérifiera que le ténor double la basse à l'octave supérieure sur le premier temps de chaque mesure, et le dessus à l'octave inférieure sur le deuxième temps – sauf au deuxième temps de la mes. 3, où il continue de doubler la basse.

La réécriture s'efforce de clarifier tout ceci. Les notes qui bornent l'espace tonal (ici, celles de l'accord de *mi* majeur) sont exceptionnellement notées en blanches, les notes d'ornement en noires sans hampe ; pour marquer le rattachement de la voix de ténor aux voix de dessus et de basse, cependant, des hampes ont été conservées qui la relient alternativement à l'une et à l'autre. La réécriture souligne aussi le parallélisme en dixièmes entre basse et alto, par des liaisons pointillées accompagnées du chiffre 10. Enfin, deux signes s'efforcent d'éclairer les mouvements des deux dernières mesures. Deux traits entrecroisés soulignent un « échange des voix » : au moment où la voix de dessus remonte de *mi*₃ à *sol*₃, la basse saute à l'inverse de *sol*₁ à *mi*₁ ; *fa*₁ entre parenthèses à la basse et le chiffre 10 entre parenthèses qui le surmonte montrent que Beethoven aurait pu prolonger à cet endroit le parallélisme entre basse et

alto, faisant en outre qu'au mouvement ascendant $mi_3-fa\#_3-sol\#_3$ de la partie de dessus aurait répondu un mouvement contraire $sol\#_1-fa\#_1-mi_1$ à la basse. Mais Beethoven a préféré remplacer ce mouvement contraire par un mouvement de cadence, remplaçant $fa\#_1$ de la basse par si_0 qui fait précisément le diviseur à la quinte – c'est-à-dire arpégeant à cet endroit l'accord de mi majeur par $sol\#_1-si_0-mi_1$ à la basse. On voit alors que, jusqu'au premier temps de la mes. 3, toutes les notes étrangères à l'accord de mi majeur s'expliquent comme notes de passage dans l'espace tonal de cet accord ; les accords engendrés par ces ornements ne sont qu'apparents. Il en irait de même au deuxième temps de la mes. 3, si Beethoven n'y avait pas projeté sous la ligne de basse implicite la quinte de l'accord, si_0 , créant la septième de dominante en position fondamentale qui termine le fragment par une cadence parfaite.