

Lignes entre les voix

Lignes simples

Exemple 1a : Antonio VIVALDI, *La Primavera*, RV 269, 3^e mvt., mes. 48-52
et première réécriture

Exemple 1b : Deuxième réécriture

Les lignes apparaissent à deux niveaux superposés : le violon principal complète les accords de sixte successifs par des lignes de notes de passage 5–6–7–8 dans chacun des accords. Mais, en outre, les trois instruments mènent, de la mes. 48 à la mes. 52, de l'accord I⁶ à l'accord I : descente 8–7–6–5 au dessus (violon principal), 5–4–3–(2)–3 à la voix médiane (violon I) et 3–2–1–(7)–1 à la voix inférieure (violon II). Toutes ces lignes s'appuient sur les notes qui bornent l'espace tonal de mi majeur.

Lignes descendant vers la voix supérieure (« surmarches »)

Menuetto

I $\overset{5}{\underset{3}{\text{I}}}$ $\overset{6}{\underset{4}{\text{IV}}}$ $\overset{5}{\underset{3}{\text{I}}}$

Exemple 2 : Josef HAYDN, Sonate (Divertimento) en *mi* majeur, Hob. XVI:13, 2^e mvt. (Menuet), mes. 1-4, et réécriture

Cet exemple a déjà été vu dans le texte 1, *Élaborations, exemple 8*. Il s'agit d'une simple élaboration par la sous-dominante, ici une broderie par la sixte et quarte, mais la sixte est amenée par une ligne descendant depuis l'octave de l'accord élaboré : 8–7–6–(5). L'octave elle-même avait été atteinte par un « déploiement » de l'accord, un saut 5↗8 marqué par le signe \curvearrowright .

Allegretto

Mit Pedal

I $\overset{5}{\underset{3}{\text{I}}}$ $\overset{3}{\underset{2}{\text{I}}}$ $\overset{2}{\underset{1}{\text{I}}}$ $\overset{7}{\underset{6}{\text{IV}}}$ $\overset{6}{\underset{5}{\text{VII}}}$ $\overset{5}{\underset{4}{\text{I}}}$ $\overset{3}{\underset{3}{\text{I}}}$

Exemple 3 : Robert SCHUMANN, *Schlummerlied, Albumblätter* op. 124 n° 16, mes. 1-5, et réécriture

Ici aussi, la sixte de la sixte et quarte est amenée depuis le haut, depuis un saut 5↗3 dans l'accord de *mi* bémol majeur. La ligne descend ensuite 3–2–1–7–6–(5–4–3), toujours à l'intérieur de l'espace tonal de la tonique.

Les deux exemples ci-dessus ne constituent pas encore des « surmarches » au sens propre, parce que Schenker désigne par là des cas plus complexes où plusieurs lignes descendantes se superposent ; nous qualifierons celles-ci de « pseudo-surmarches ». Le concept de surmarche au sens propre est complexe et dépasse le niveau que ce cours veut atteindre. On n'en trouvera ci-dessous que deux exemples, à titre d'information.

Surmarches proprement dites

I (VII^{#4}) I (VII^{#5}) I⁶ V/III III
I ————— V/III III

Exemple 4 : Jean-Sébastien BACH, Petit Prélude en *mi* mineur, BWV 941, mes. 1-7, et deux réécritures

Chacun des départs de lignes descendantes de la voix supérieure se prolonge à l'une des voix de la main gauche, par échange des voix. Mais Bach aurait pu écrire ce passage dans superposition de lignes, comme le montre la deuxième réécriture, qui montre en quelque sorte le contrepoint original des mes 3-7.

I (V⁴ — 3) II⁴ — 3 (VI⁴ — 3) III⁴ — 3

Exemple 5 : Jean-Sébastien BACH, Petit Prélude en *do* majeur, BWV 924, mes. 1-3 et réécriture

Exemple de surmarche véritable : chacune des trois voix de la main droite entame un mouvement descendant qui se prolonge au-delà de ce que montre l'exemple ; chacune des deux voix grave opère à un moment donné un saut ascendant pour « surmarcher » les autres : de haut en bas, mi_4 — $ré_4$ — do_4 — si_3 ; do_4 — si_3 — la_3 ↗ la_4 — sol_4 et sol_3 ↗ sol_4 — fa_4 — mi_4 . La descente de chacune de ces voix résulte plusieurs fois d'un mouvement « obligé », la résolution d'un retard 4–3, comme l'indique le chiffrage. Les mouvements descendants de toutes les voix se prolongent encore pendant plusieurs mesures après la mes. 3.

Lignes montant vers la voix supérieure

The image shows a musical score for Example 6. At the top, a short melodic phrase is shown with Roman numerals I, (V₃), and I below it. Below this is a piano introduction in 3/8 time, marked *p*. The right hand has a tremolo on the first few notes, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The piano part is followed by a vocal line, also in 3/8 time, marked *p*. The vocal line is a single melodic line with a chromatic ascent. Roman numerals I, (V₃), and I are placed below the notes to indicate harmonic structure.

Exemple 6 : Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate op. 31 n° 1, 2^e mvt., mes. 1-5, et réécriture

On peut lire au dessus de l'exemple la situation originelle à quatre voix : la voix supérieure monte do-ré-mi (1-2-3), les deux voix inférieures font les broderies mi-fa-mi (3-4-3) et do-si-do (1-7-1) ; sol est tenu à l'alto. Dans la réalisation de Beethoven, la main droite fait entendre successivement le soprano et l'alto ; le passage de l'une à l'autre de ces voix est marqué par le signe \curvearrowright . Une ligne chromatique remonte de l'alto au soprano, d'abord de sol₃ à ré₄ (en commençant par la broderie sol₃-fa₃-sol₃), puis de sol₃ à mi₄.

The image shows a musical score for Example 7. At the top, a short melodic phrase is shown with Roman numerals VI, II, V, and I below it. Below this is a piano introduction in 3/8 time, marked *f*. The right hand has a tremolo on the first few notes, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The piano part is followed by a vocal line, also in 3/8 time, marked *f*. The vocal line is a single melodic line with a chromatic ascent. Roman numerals VI, II, V, and I are placed below the notes to indicate harmonic structure.

(Suite de l'exemple 7 page suivante)

c)

VI II

d)

VI II V I 6^e augm. V

Exemple 7 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate KV 331, 2^e mvt., mes. 19-30
 a) Situation originelle ; b) partition ; c) détail des mes. 19-23 ; d) analyse graphique

Comme le montre la situation originelle dans l'exemple 7 a), il s'agit ici d'une progression VI-II-V-I menant à l'accord de la mineur ; il s'agit plus précisément d'une marche d'harmonie, $V^7/II-II^3 - V^7-I^3$, où la partie supérieure donne chaque fois la 7^e et sa résolution, $mi_4-ré_4$ puis $ré_4-do_4$, et où la partie médiane présente chaque fois la note sensible et sa résolution, $la\sharp_3-si_3$ et $sol\sharp_3-la_3$. Chaque fois, une ligne ascendante monte de la note sensible à la résolution de la septième qui lui correspond. Ce qui est remarquable dans cet exemple, c'est d'abord qu'il ne fait aucun doute que ces lignes sont d'importance secondaire par rapport aux lignes principales, puisque le mouvement de celles-ci est « obligé » : résolution de la septième à la ligne supérieure, de la note sensible (une octave plus bas) à la voix médiane. En outre, la ligne qui remonte vers la voix supérieure fait elle-même l'objet d'une ornémentation par des lignes de « pseudo-surmarche » : c'est ce que montre l'exemple 7 c) pour la première des deux lignes. Dans l'exemple 7 d), le saut de la voix supérieure à la voix médiane est représenté chaque fois par le signe \curvearrowright . La résolution des deux notes sensibles, $la\sharp_3$ et $sol\sharp_3$, se trouve chaque fois à la basse, une octave plus bas. L'exemple montre encore les deux mesures suivantes, la sixte augmentée et sa résolution.

Lignes ascendantes et descendantes

Adagio

dolce p

I V I⁶ (V⁵) I V

Exemple 8a : Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate op. 2 n° 1, 2^e mvt., mes. 1-4
 et réécriture

Cet exemple fait apparaître des voix multiples et de multiples lignes entre elles. Mes. 1, la main droite conduit une ligne de la partie supérieure, la_3 , vers une voix médiane, fa_3 , 3-2-1 de l'accord de fa majeur ; la partie supérieure de la main gauche double cette ligne à la tierce inférieure, de do_3 à la_2 , 5-4-3. Les deux notes ainsi atteintes font ensuite l'objet de broderies inférieures, $fa_3-mi_3-fa_3$ et $la_2-sol_2-la_2$, produisant l'accord de dominante de la mes. 2 ; la résolution de ces broderies s'accompagne chaque fois d'une ligne depuis do_3 , remontant vers fa_3 , 5-6-7-8, et descendant vers la_2 , 5-4-3-2. L'exemple se termine par une demi cadence où la voix de dessus aboutit à 5, sol_3 , depuis une ligne descendante, 5-4-3-2, obtenue par un déploiement (\curvearrowright) de l'accord I de la mes. 3. La direction des hampes dans l'exemple 8a indique les différentes voix.

I IV (V² I⁶) IV V₄⁶—₃⁷ I

Exemple 8b : Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate op. 2 n° 1, 2^e mvt., mes. 5-8
et réécriture

Ici encore, des lignes relient entre elles différentes voix qui forment chacun des accords. Mes. 5, elles mènent de la₃ à fa₃ et de do₃ à la₂, dans l'accord de fa majeur. Mes. 6-7, la voix supérieure parcourt les notes de l'accord IV par des lignes de notes de passage passant de ré₄ à fa₄, puis retombant à si_{b3}. À plus grande échelle, si_{b3} et ré₂ ne sont que des broderies de la₃ et de do₂, engendrant l'accord IV. Cette phrase est le conséquent de la précédente, elle s'achève par une cadence parfaite.

V₃⁷—₄⁶—₃⁵ 6—₄—₃ 6—₄—₃ 7—₃—₆—₄—₃ 7 I

Exemple 8c : Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate op. 2 n° 1, 2^e mvt., mes. 9-13
et réécriture

Il s'agit ici d'une phrase de transition entre les deux phrases précédentes et la reprise variée du conséquent (exemple 8d) pour terminer ce thème de 16 mesures. Comme le montre la réécriture, il s'agit plus particulièrement d'une septième de dominante, ornée trois fois par sa sixte et quarte, avec des lignes descendante puis ascendante, entre do₅ et mi₄ (8-5) de l'accord de dominante. Le passage revient à I pour la reprise du conséquent.

13

sf

I IV (I⁶) IV V⁶₄ ⁵/₃ I

Exemple 8d : Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate op. 2 n° 1, 2^e mvnt., mes. 13-16
et réécriture

La comparaison entre ce deuxième conséquent du thème et le premier (exemple 8b) est éclairante : parce que le début est transféré ici une octave plus haut, le passage à ré₄, tierce de l'accord IV, ne demande plus un saut comme celui des mes. 6-7. Derrière ces mouvements relativement superficiels, le mouvement principal est à nouveau la broderie supérieure de la₃ par si₃, puis la descente vers la tonique, la₃-sol₃-fa₃.

Il faut ensuite tenter de ramener les quatre parties de l'exemple 8 à une seule et de comprendre la stratégie globale de ce thème de seize mesures. Les premiers antécédent et conséquent, mes. 1-8, demeurent globalement dans l'octave 3, dans laquelle se fait le mouvement mélodique principal, la₃-sol₃ | la₃-sol₃-fa₃. Le saut vers do₄ à la mes. 3, puis vers ré₄-mi₄-fa₄ à la mes. 6, indique néanmoins déjà une tendance forte vers le registre aigu. Les quatre mesures de transition qui suivent, mes. 9-12, confirment cette tendance à monter à l'aigu en montant jusqu'à do₅, brodé par ré₅, et redescendant à la₄ pour la reprise du conséquent une octave plus haut qu'au début. L'exemple 8d, à comparer avec 8b, traite l'accord IV un peu différemment, puisqu'il l'atteint mélodiquement depuis l'octave supérieure. La cadence parfaite qui clôt le thème à la mes. 16 se fait une octave plus haut qu'à la mes. 8.

a)

Adagio

p

dolce

p

5

5

(Suite de l'exemple 9 page suivante)

b)

I (V) I (IV⁶) I⁶ II⁶ V I (V) I (IV⁶) I⁶ II⁶ V I

Exemple 9 : a) Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate pour piano et violon en *mi* bémol majeur, KV 481, 2^e mvt., mes. 1-8 ; **b)** réécriture

La main droite du piano se décompose en deux voix, $mi_{b4}-fa_4-mi_{b4}$ et $la_{b3}-sol_3-la_{b3}$, répétées deux fois, avec des lignes entre elles. Parce que Mozart veut terminer le conséquent par une cadence parfaite, il n'a plus le temps d'effectuer la ligne descendante aux mes. 7-8. Il n'en conserve que la fin, $do_4-si_{b3}-la_{b3}$, et termine la broderie $mi_{b7}-fa-mi_{b7}$ à la main gauche.

Sostenuto
con espressione e semplice

p

I V I V I V I

Exemple 10a : Frédéric CHOPIN, Prélude en *ré* bémol majeur, op. 28 n° 15, mes. 1-4, et réécriture

Ce fragment, répété deux fois, forme le thème du Prélude (mes. 1-8). La mélodie de la main droite se décompose en deux voix qui se suivent en sixtes parallèles : $fa_4-sol_{b4}-fa_4-mi_{b4}-ré_{b4}$, entre lesquelles une ligne monte de la_{b3} à sol_{b4}

9

p

Lea * Lea * Lea * Lea * Lea * Lea *

I V V/IV IV I V/V₄ 7 V₁₃

Exemple 10b : Frédéric CHOPIN, Prélude en ré bémol majeur, op. 28 n° 15, mes. 9-13, et réécriture

Le parallélisme entre les voix de la main droite se poursuit, mais à la tierce : $\text{mi}_{b_4}\text{-fa}_4\text{-mi}_{b_4}$, après quoi la voix inférieure descend à la_{b_3} pour la demi cadence.

Méodies composites

Adagio

p

I (II² V₃⁶ I II₃⁶ V₄⁶ 5₃)

Exemple 11 : Wolfgang Amadeus MOZART, Concerto en *la* majeur, KV 488, deuxième mouvement, mes. 1–4, et réécriture

L'expression « mélodie composite » désigne des mélodies qui se décomposent en deux ou plusieurs voix. C'était déjà le cas dans plusieurs des exemples ci-dessus, mais ici les voix font des mouvements plus longs, sans lignes entre elles. L'écriture est au total à quatre voix, même si en apparence elle n'en compte que trois.