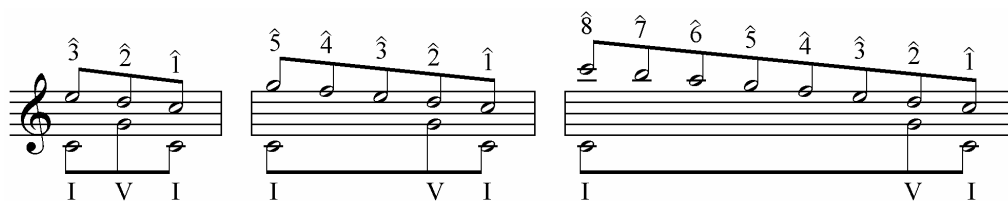


Structures fondamentales

La structure fondamentale se forme de la *ligne fondamentale*, ligne de remplissage de l'espace tonal de l'accord de tonique, et de l'*arpégiation de la basse*, arpégiation de ce même accord. La ligne fondamentale part de la tierce, de la quinte ou de l'octave de cet accord et descend par mouvement conjoint jusqu'à la tonique elle-même. L'arpégiation de la basse consiste plus précisément en l'arpégiation de l'accord par sa quinte (« diviseur à la quinte »). La rencontre de l'avant-dernier degré de la ligne fondamentale, $\hat{2}$, avec la quinte à la basse, V, engendre, depuis l'intérieur de l'accord de tonique, un accord de dominante qui pourra donner lieu à de nouveaux développements : c'est de cette manière que l'œuvre s'élabore organiquement à partir de sa tonique.

Les formes élémentaires de la structure fondamentale sont donc les suivantes, avec les conventions graphiques, ligatures de la ligne fondamentale et de l'arpégiation de la basse, et les chiffrages en chiffres romains pour les harmonies, en chiffres arabes avec accents circonflexes pour la ligne du dessus :



La structure fondamentale se présente comme une structure à deux voix, mais elle présuppose bien entendu des voix intérieures qui complètent les harmonies. La ligne fondamentale n'est pas nécessairement la mélodie principale, elle n'a pas *a priori* de valeur thématique ou motivique ; mais elle assure l'unité structurelle de l'œuvre.

Avant même les développements ultérieurs, le V^e degré de l'arpégiation de la basse peut faire l'objet d'une préparation. Celle-ci se fait le plus souvent par une sous-dominante, une « prédominante », généralement le IV^e ou le II^e degré. Schenker souligne alors cette situation au moyen d'une liaison à double courbe, comme ceci :



qui représente une « sinusoïde », le passage de la « dominante du dessous » (la sous-dominante) à la « dominante du dessus ». Mais la préparation peut se faire aussi par un complément de l'arpégiation elle-même, I–III–V–I. Ce cas, plus rare, n'est pas souligné particulièrement par Schenker. Il se produit par exemple, à très grande échelle, dans les formes-sonate en mineur, où le deuxième thème au relatif majeur représente le degré III et où le développement s'achève sur le degré V.

Schenker admet qu'une « ligne originelle » (celle d'où l'œuvre tire son origine) puisse comporter d'abord une partie ascendante ; mais il considère que seule la partie descendante forme la « ligne fondamentale ». Il considère aussi qu'une phrase se terminant par une demi cadence peut constituer une structure fondamentale inachevée, « interrompue », qu'il faut reprendre au début pour la mener à son terme. Les exemples ci-dessous illustrent brièvement ces divers cas, à partir de fragments d'œuvres présentant des structures fondamentales complètes.

Structures fondamentales simples

1. Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en fa majeur, KV 280, 2^e mv., mes. 1-8

Adagio

I II⁶ V VI (qIV) V—⁷ I

Première réécriture

5 nv 5 4 3 2 1

I II⁶ V—⁷ (VI) V I

Structure fondamentale

On pourrait se demander si la ligne fondamentale ne doit pas partir de fa_4 ($\hat{8}$) plutôt que de do_4 ($\hat{5}$). Mais re_{b4} , à la mes. 2, est broderie de do_4 , qui apparaît donc plus important. Une ligne médiane qui prend sa source dans fa_3 sous-entendu à la mes. 1 monte jusqu'à si_{b3} de la ligne supérieure : c'est une « ligne depuis une voix médiane ».

2. Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en fa majeur, KV 280, 1^{er} mv^{t.}, mes. 1-6

Allegro assai

Analyse graphique

Cet exemple est donné ici surtout pour illustrer l'analogie thématique entre les deux premiers mouvements de cette sonate. $R\acute{e}_4$ est ici aussi broderie de do_4 , pris depuis le haut par une ligne descendante. Dans les deux cas, la broderie appartient à l'accord de prédominante. Ici cependant, la ligne fondamentale ne se produira que plus loin : l'exemple ne montre que la broderie de la note de tête ($\hat{5}-\hat{6}-\hat{5}$).

3. Frédéric CHOPIN, Nocturne op. 55 n° 1, mes. 1-8

Andante

p

Rea. * Rea. * Rea. * Rea. * Rea. * Rea. * Rea. * Rea. *

Rea. * Rea. * Rea. * Rea. * Rea. * Rea. * Rea. *

I (V/III) III V I II V I

Réécriture verticalisée

5 4 3 2 1

I II V I

Structure fondamentale

Le graphe de la structure fondamentale aurait pu considérer re_{b4} comme broderie de do_4 , par analogie avec les exemples précédents. Ici, que re_{b4} soit atteint depuis le haut évite des quintes parallèles avec la basse. La différence avec les exemples précédents est que l'accord au moment de la résolution de re_{b4} sur do_4 est peut-être I^6 , les mes. 1-6 n'étant alors qu'une élaboration de l'accord I ; mais cet accord pourrait aussi être III (comme le montre le chiffrage de la réécriture), dans une arpégiation I-III-V. Chopin laisse planer l'ambiguïté en ne donnant que deux notes de l'accord, la_b et do , mes. 2, 4 et 6.

Note de tête, montée initiale et arpéggiation initiale

4. Joseph HAYDN, Sonate (Divertimento) en fa majeur, Hob. XVI:9,
3^e mouvement, mes. 1-8

Scherzo

I V I ii V I

Réécriture verticalisée

I (V) I V I

Structure fondamentale

On notera que les mes. 5-6, qui se présentent en apparence comme une reprise des mes. 1-2, ne sont pas traitées de la même manière.

Note voisine de premier ordre (Note voisine de la note de tête)

(Voir aussi les exemples 1-3)

5. Wolfgang Amadeus MOZART, *Klavierstück en fa majeur, KV 33B, mes. 1-12*

I I IV VII III VI II V I II V I

I IV⁻⁷ VII⁷ III⁻⁷ VI⁷ II⁻⁷ V⁷ I II⁶ V I

Deux réécritures

5 6 5 4 3 2 1

I II⁶ V I

Structure fondamentale

6. Joseph HAYDN, Sonate (Divertimento) en mi majeur, Hob. XVI:13,
2e mouvement (Menuet), mes. 15-24

Réécriture

Structure fondamentale

La note voisine de premier ordre se présente ici deux fois : si_3 - $do\#_4$ - si_3 , puis si_4 - $do\#_5$ - si_4 .

7. Joseph HAYDN, Sonate (Divertimento) en ré majeur, Hob. XVI:14,
2^e mouvement (Menuet), mes. 15-22

Réécriture verticalisée

Structure fondamentale

La note de tête est ici la tierce ($fa\#, \hat{3}$). Elle est brodée deux fois à deux octaves différentes, comme dans l'exemple précédent, mais les transferts de registre sont un peu plus complexes.

8. *Joseph HAYDN, Sonate (Divertimento) en sol majeur, Hob. XVI:8,*
4^e mouvement, mes. 1-8

Allegro

I ————— 6 ——— 5
 4 ——— 3 V I II⁶ V I

Réécriture verticalisée

5̂ 6̂ 5̂ 4̂ 3̂ 2̂ 1̂
 I V I II⁶ V I

5̂ 6̂ 5̂ 4̂ 3̂ 2̂ 1̂
 I II⁶ V I

Deux propositions de représentation de la structure fondamentale

La seconde représentation est surtout plus synthétique que la première, plus détaillée. Dans tous les cas, les notes les plus aiguës du fragment ne participent pas à la ligne fondamentale : ce sont des doublures de notes de voix plus graves, ou des notes complétant les harmonies.

Interruption

Schenker appelle « interruption » une structure fondamentale inachevée, s'arrêtant sur la dominante, puis reprenant son parcours depuis le début. Le signe qui marque l'interruption est la double barre ||.

9. Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en si bémol majeur, KV 281, 3^e mouvement, mes. 1-8

Rondeau
Allegro

5 4 3 2 || 5 4 3 2 1
I (IV) V I IV V I

Structure fondamentale

La descente conjointe relativement lente de la mes. 4, (la_4 -) sol_4 - fa_4 - mi_4 - $ré_4$ - do_4 , est remplacée par un arpège à la mes. 8, si_4 - sol_4 - mi_4 - do_4 , par quoi Mozart avance l'accord V de deux temps et trouve le temps de terminer le conséquent de cette phrase demeurée inachevée dans l'antécédent.

10. Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en si bémol majeur, KV 333,
3^e mouvement, mes. 1-8

Allegretto grazioso

p

p

5 4 3 2 || 3 4 3 2 1

I (ii V I) V I (ii V I) IV V I

Structure fondamentale

11. Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate op. 2 n° 1, 2^e mouvement, mes. 1-8

Adagio

dolce p

3 4 3 2 || 3 4 3 2 1

I V I V I IV V I

Structure fondamentale

Broderie de la note de tête ; noter le mouvement $\text{ré}_4\text{-mi}_4\text{-fa}_4$ de la mes. 6, ramené à sa hauteur d'origine dans le graphe de la structure fondamentale.

11. Franz SCHUBERT, *Ländler* D366 n° 16

Première réécriture

Structure fondamentale

Ce dernier exemple illustre le cas d'une structure fondamentale couvrant une œuvre complète (mais brève). Les huit premières mesures ne font qu'élaborer la dominante, mais la ligne mélodique y est celle d'une structure fondamentale à interruption : *mi*–*ré*–*do*–*si* || *mi*–*ré*–*do*–*si*–*la*.