

# Analyse schenkérienne – Licence 3<sup>e</sup> année

Session de rattrapage, septembre 2011  
Examen écrit, durée 3 heures

## Corrigé

Ce contrôle consiste en quelques questions posées à propos de trois extraits de musique, aux trois pages suivantes.

Les réponses peuvent être données sur ces pages elles-mêmes (faites alors des brouillons sur les feuilles qui vous seront fournies) ou sur les feuilles qui vous seront distribuées (les brouillons peuvent alors être faits sur les pages ci-jointes). Dans tous les cas, la *qualité graphique* des réponses fournies est importante : efforcez-vous de faire vos graphes aussi propres, aussi lisibles et aussi convaincants que possible. Évitez les graphes surchargés, préférez la simplicité : faites la preuve de votre capacité à expliquer les choses simplement.

Pour les quelques mots demandés en réponse à la fin des pages 1 et 2, de même, cherchez la concision : il est possible chaque fois de donner une réponse complète en peu de mots.

Pour les questions 1 et 2, une version des réponses textuelles attendues est donnée en italique.

Pour les trois questions, quelques commentaires supplémentaires sont ajoutés en rouge.

1

**Allegro** ♩.176  
*legato*

Frédéric CHOPIN, Étude en *do* majeur, op. 10 n° 1, mes. 1-9

Procédez à une réécriture à quatre voix de ce passage, dans les portées ci-dessous, en vous inspirant de la première mesure écrite et des autres indications fournies (la partie de basse est donnée en entier). Ajoutez-y un chiffrage harmonique.

I      IV    V/V      V      V/V    V      I

Ce passage constitue une phrase tonale complète, comprenant Tonique, Préparation de dominante (sous-dominante), Dominante, Tonique : soulignez les chiffres romains de votre chiffrage exprimant ces quatre fonctions principales. Par rapport à ce cycle de fonctions tonales, comment expliquez-vous l'accord de la mesure 6 ? Quelques mots suffisent.

*L'accord de la mesure 6 n'est qu'un accord broderie (« diviseur à la quinte »), ornant l'accord de dominante des mesures 5 et 7.*

On peut noter encore que cet accord broderie s'inscrit dans les mouvements chromatiques des voix intérieures : *do-si-la-la-sol* et *sol-fa#-fa-mi*, qui sont des remplissages de l'espace tonal de l'accord de *do* majeur.

Par ailleurs, les notes retenues dans la réécriture ne sont pas toujours à la hauteur à laquelle elles se trouvent dans les arpèges de Chopin : *ré* du dernier temps de la mes. 4 et *ré#* du dernier temps de la mes. 8, en particulier, sont été déplacés vers l'octave supérieure pour montrer la conduite des voix.

**Rondeau**  
**Allegro**

Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *si* bémol majeur, KV 281, 3<sup>e</sup> mvt., m. 1-8

Les portées ci-dessous donnent le début d'une réécriture à deux voix (dessus et basse) pour ce thème de Mozart. Le thème est en deux parties, antécédent et conséquent. Les notes ligaturées à la voix supérieure mettent en évidence le début d'une ligne conjointe importante,  $fa_4-mi_{b4}-mi_{b4}-ré_4$ , qui se prolonge plus loin jusqu'à  $ré_4-do_4$  à la fin de l'antécédent (première moitié de la mes. 4), ou jusqu'à  $do_4-si_{b3}$  à la fin du passage entier. Le début de cette descente est formé de deux répétitions d'un même motif, dont les deux dernières notes ont été considérées moins importantes que celle qui tombe sur le premier temps des mes. 1 et 2, parce qu'elles ne font que déployer l'accord : ii,  $mi_{b4}-(ré-do)$ , à la mes. 1 ; I,  $ré-(do-si_{b3})$ , à la mes. 2.

Mozart prolonge la suite de chacune des deux phrases par un *transfert de registre* : complétez le graphe à deux voix de l'antécédent dans la première portée ci-dessous, en continuant aussi le chiffrage harmonique, pour montrer comment ce transfert fait la liaison avec la fin de la phrase ; et réalisez le graphe du conséquent dans la deuxième portée.

Décrivez ensuite en quelques mots ce qui empêche Mozart de traiter la fin du transfert de registre du conséquent (mes. 7-8) de la même manière qu'il l'avait fait pour l'antécédent (mes. 3-4) et indiquez comment il résout ce problème.

*Mozart dispose de moins de temps à la fin du conséquent (1) parce que, devant aboutir à la tonique, il doit avancer la dominante à la mesure précédente, (2) parce qu'il veut faire précéder la dominante par une sous-dominante qui souligne le caractère conclusif de la cadence. Il remplace la descente par mouvement conjoint  $si_{b4}-la_4-sol_4-fa_4-mi_{b4}-ré_4-do_4$  des mes. 2-4 par une descente arpégée,  $si_{b4}-sol_4-mi_{b4}-do_4$ , mes. 7.*

Le graphe ci-dessus montre les syncopes entre les deux lignes descendantes des mes. 2-4 ; des traits obliques indiquent la correspondance entre les deux voix ; on peut choisir aussi de ne pas indiquer les syncopes et d'aligner verticalement les notes concernées. À la mes. 7, des lignes entrecroisées dans le graphe soulignent l'échange des voix  $mi_{b4}-sol / sol-mi_{b4}$  ; mais cette indication aussi est facultative.

Avant l'accord (VI) des mes. 0 et 4, on peut supposer un accord I sous entendu, sous  $fa_4$  à la voix supérieure, de sorte que  $si_{b4}$  à la basse ne soit que note de passage entre  $si_{b4}$  (sous-entendu) et  $do$ .

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

Complétez la réécriture commencée dans les portées ci-dessous, en vous inspirant des mesures déjà remplies. Ajoutez-y un chiffrage harmonique.

I ————— IV<sup>(7)</sup> VII III<sup>(7)</sup> VI II<sup>(7)</sup> V I II<sup>6</sup> V I

Les quatre premières mesures ne font qu'arpéger l'accord de *fa* majeur. Aux mesures 5, 7 et 9, la note du deuxième temps à la basse est chaque fois la 7<sup>o</sup>e de l'accord, se résolvant sur la 3<sup>o</sup>e de l'accord de la mesure suivante, dont la basse est donnée sur le deuxième temps. On obtient ainsi un cycle de quinte complet, partant de I aux mes. 1-4 et ramenant à I au premier temps de la mes. 11, pour la cadence finale I-II<sup>6</sup>-V-I.

Complétez ensuite ce graphe à deux voix de la structure fondamentale de ces 12 mesures :

La ligne supérieure descend d'une quinte, de  $\hat{5}$  à  $\hat{1}$  ; on aura identifié  $ré_5$  comme broderie (note voisine) de la note de tête  $\hat{5}$ ,  $do_5$ . Le cycle des quintes à la basse n'a pour fonction que d'assurer le passage de I à II<sup>6</sup>, de la tonique à la préparation de dominante menant à la cadence finale.

Le graphe ci-dessous ajoute un détail qui n'était pas demandé : la direction donnée ici aux hampes décompose la partie de basse en deux voix apparentes, de sorte que le graphe paraît écrit à trois voix (deux notes ont été ajoutées pour compléter la partie supérieure de la basse, *la* au début et *mi* à la fin). Cette disposition fait voir qu'en réalité le cycle des quintes à la basse engendre deux lignes par mouvement conjoint, dont la ligne inférieure n'est qu'une descente directe de I à II<sup>6</sup>, *fa-mi-ré-do-si*, tandis que la ligne supérieure double la ligne de dessus à la tierce (dixième) inférieure. Le cycle des quintes s'avère alors n'avoir été qu'un moyen d'enchaîner I à II<sup>6</sup> par des mouvements conjoints à toutes les voix