

Chapitre premier

Élaborations de l'espace tonal

L'UNE DES IDÉES FONDAMENTALES de la théorie schenkérienne est que les harmonies créent un **espace tonal** dans les intervalles qui séparent leurs notes et que cet espace fait l'objet d'une **élaboration** compositionnelle, par divers procédés dont les plus simples seront décrits dans ce chapitre. L'élaboration des harmonies permet à la composition de se déployer dans le temps, de tendre vers un but et d'affirmer sa tonalité ; c'est par l'élaboration que le compositeur dote l'œuvre de ce qui fait son individualité, qu'il met en place ses particularités mélodiques, harmoniques et rythmiques, qu'il lui donne sens. Les accords, en particulier les accords parfaits, sont constitués de notes disjointes, séparées par des intervalles susceptibles d'être comblés par des notes d'ornement, notes de passage ou broderies.

L'accord en lui-même n'est d'abord qu'une entité abstraite, qui ne prend vie que par l'élaboration. Schenker explique que, dans la composition musicale,

il s'agit généralement de métamorphoser l'abstraction des harmonies (triades ou septièmes) en un contenu vivant. Dans le Prélude op. 28 n° 6 de Chopin, par exemple, le motif



« Seule la répétition peut faire d'une série de notes quelque chose de déterminé, écrit Schenker, elle seule peut expliquer où est la série de notes et quel est son but »² : la musique est un art de répétitions.

Chopin réalise l'élaboration principalement par l'**arpégiation**, d'abord ascendante puis descendante et complétée par quelques notes d'ornement : les broderies *ré₃-do₃-ré₃* à la mes. 1 et *fa₃-mi-fa₃* à la mes. 3, ainsi que le mouvement de note de passage *ré₂-do₂-si₁* aux mes. 2-3. L'arpège ascendant se fait en doubles croches, son sommet est atteint après un temps ; l'arpège descendant au contraire occupe près de deux mesures. L'ambitus s'élargit progressivement : *si₁-ré₃* aux mes. 1-2, *si₁-fa₃* aux mes. 3-4, et jusqu'à *sol₁* à la mes. 5, qui marque le premier changement d'accord.

Assai lento

I ————— vi

Exemple 1.1 : Frédéric CHOPIN, Prélude op. 28 n° 6, mes. 1-5

Arpégiation

Le moyen le plus simple d'élaborer un accord et de l'inscrire dans le temps, c'est de l'arpéger – c'est-à-dire de transformer le phénomène abstrait et essentiellement vertical de l'empilement de notes en un déploiement horizontal. L'arpégiation peut prendre des formes plus ou moins développées et plus ou moins complexes ; on en trouve d'innombrables exemples dans le répertoire tonal.

* * *

L'exemple 1.2a, tiré d'une sonate de Domenico Scarlatti, est un cas extrême qui paraît étirer jusqu'à ses limites la possibilité d'arpéger l'accord de *do* majeur, sans aucune note étrangère. Cette arpégiation, plus simple que celle de l'exemple 1.1, met pourtant en place, dès le début de la Sonate et par sa répétition variée dans la suite de la pièce, un motif mélodico-rythmique évocateur d'une sonnerie de chasse qui donne le caractère de l'œuvre. L'arpégiation est d'ailleurs plus subtile puisque, outre les arpèges en doubles croches, on distingue un autre arpège à plus grande échelle, celui des premières notes des trois premières mesures, qui monte de *do₄* (mes. 1) à *mi₄* (mes. 2) puis à *sol₄* (mes. 3), partiellement repris en canon à la main gauche à la deuxième moitié des deux premières

² *Harmonielehre*, op. cit., p. 5.

mesures. Les arpéggiations se font ensuite plus rapides et balayent rapidement toute la tessiture.

L'élaboration de l'accord de *do* se prolonge encore après la mes. 6 ; mais cette fois les arpèges sont comblés par des notes de passage et des broderies, comme le montre l'exemple 1.2b où toutes les lignes s'appuient sur les notes de l'accord.

Exemple 1.2a : Domenico SCARLATTI, Sonate en *do* majeur, L401, mes. 1-6

Exemple 1.2b : Domenico SCARLATTI, Sonate en *do* majeur, L401, mes. 6-9 et réécriture

La direction des hampes dans la **réécriture** attribue les notes à quatre voix distinctes, après élimination des broderies en doubles croches, qui sont purement locales. La main droite présente d'abord, à la mes. 7, deux lignes en tierces parallèles, en syncopes. Celle du dessous descend de *sol*₄ à *do*₄ du dernier temps de la mes. 6 au dernier de la mes. 7. Celle du dessus débute par une broderie *sol*₄-*la*₄-*sol*₄ qui la retarde par rapport à la première : elle descend seulement jusqu'à *mi*₄. Ces lignes sont reprises à la main gauche à la mes. 8, deux octaves plus bas. À la mes. 9, la main droite paraît reprendre la mes. 7 une tierce plus bas, mais elle mène bientôt à un nouvel accord, celui de *sol* (V). Toutes ces lignes, et toutes celles qui les accompagnent, se déroulent d'une note à une autre de

l'accord de *do* majeur, ou en brodent une note : elles en remplissent l'espace tonal³. Pendant huit mesures et demie, soit près du quart de toute cette brève sonate, Scarlatti n'a fait qu'exposer longuement l'accord de tonique.

* * *

L'exemple 1.3, le début du Nocturne op. 27 n° 2 de Chopin, illustre une forme plus élaborée de l'arpégiation. L'accord de tonique répété à la main gauche aux mes. 1-4 est celui de *ré* bémol majeur. À la main droite, quelques notes d'ornement font de l'arpège un motif plus mélodique et plus chantant : *mi*_{b4}, mes. 2, est note de passage entre *fa*₄ et *ré*_{b4} ; *si*_{b4}, *mi*_{n4} et *do*₄, mes. 4, sont des appoggiatures des notes de l'accord de *ré* bémol.

Exemple 1.3 : Frédéric CHOPIN, Nocturne op. 27 n° 2, mes. 1-6, et réécriture

La **réécriture** 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 sa forme verticale originelle (c'est-à-dire sa forme avant l'élaboration par les arpèges) : c'est une **verticalisation**. À la main droite, l'arpège est successivement descendant (mes. 2-3), ascendant (mes. 3-4), et descendant (mes. 4). La dernière descente se prolonge vers *la*_{b3}-*si*_{b3}, qui marque l'arrivée sur l'accord ii. Les notes du dernier arpège descendant sont précédées chacune d'une appoggiature, annonçant l'appoggiature *la*_{b3} de la mes. 5 qui appartient déjà au nouvel accord. Les notes de l'accord de *ré* bémol élaboré, mes. 1-4, sont notées à la main droite en noires ordinaires, les notes étrangères (notes de passage ou appoggiatures) en noires sans hampe.

Les mesures 1-4 constituent donc une élaboration de l'accord de *ré* bémol majeur. Mais la réécriture ne montre en quelque sorte qu'en négatif ce qui en fait l'originalité. C'est une fois encore la comparaison attentive avec la partition elle-même qui permet d'en apercevoir les particularités. L'arpège à la main gauche se caractérise notamment par

³ *Fa*₂, au premier temps de la mes. 7 à la main gauche, peut être considéré soit comme note de passage depuis *sol*₂, soit comme broderie depuis *mi*₂, appartenant tous deux à l'arpège de la mes. 6

la répétition de $ré_b$ qui ponctue la battue au grave sur chaque temps. Les arpèges ascendant puis descendant de la main droite aux mes. 3-4 transposent provisoirement la_b3 à l'octave aiguë, la_b4 , où l'appoggiature si_b4 apparaît comme la note la plus élevée et la plus accentuée de ces quatre premières mesures, annonçant si_b3 de la mes. 6. La résolution de cette appoggiature se fait sur une partie très faible du temps et les appoggiatures qui suivent à la mes. 4 forment une descente un peu haletante jusqu'à la_b3 . En tant que notes d'ornement accentuées (c'est-à-dire posées sur les parties fortes des temps), les appoggiatures créent la tension en déplaçant les notes qu'elles ornent vers des parties de temps moins accentuées. D'un point de vue structurel, les mes. 1-4 sont dominées à la main droite par la_b3 (mes. 3), quinte de l'accord de tonique, tendu vers si_b3 (mes. 6). À la mes. 5, la_b3 peut être compris comme note de passage chromatique entre la_b3 de la mes. 3 et si_b3 de la mes. 6.

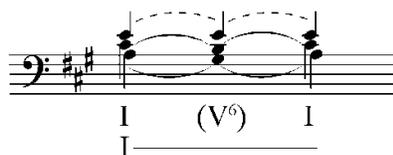
* * *

Un accord isolé, même élaboré en un motif harmonique et mélodique comme dans les exemples ci-dessus, demeure insatisfaisant notamment parce qu'on ne peut pas identifier sa position ni sa fonction dans la tonalité : l'accord doit s'inscrire dans une relation d'opposition ou de contraste par rapport à d'autres harmonies qui en éclaireront le rôle. Les notes de remplissage de l'accord peuvent se superposer pour former d'autres accords insérés dans le premier, puis ces nouveaux accords peuvent donner lieu à de nouvelles élaborations engendrant de nouveaux accords : une œuvre toute entière naît ainsi d'élaborations successives produisant des accords imbriqués les uns dans les autres⁴. À l'inverse, un passage qui semble formé de plusieurs accords enchaînés peut se révéler n'être, à un niveau supérieur, que l'élaboration d'un seul accord.

Élaboration par la dominante

Dans l'exemple 1.4a, les broderies $la-sol\sharp-la$ à la basse et $do\sharp-si-do\sharp$ à la voix médiane (marquées par les liaisons), en dessous de mi tenu à la voix supérieure (dont la tenue est soulignée par les liaisons pointillées), engendrent un enchaînement dont l'accord central est un accord broderie (un **accord d'élaboration**) de celui de la majeur. Le chiffre I-(V⁶)-I fait référence à l'alternance de deux accords au niveau superficiel ; les parenthèses indiquent que V⁶ est l'accord d'élaboration. À un niveau plus profond il n'y a qu'un seul accord, la majeur, orné passagèrement par des broderies, comme l'indique le deuxième chiffre de l'exemple.

⁴ Il faut souligner l'originalité de cette pensée, selon laquelle tout accord est *dans* un autre, plutôt qu'avant ou après un autre. C'est cette conception qui permet de considérer que l'œuvre se développe, à la manière d'une plante ou d'un organisme vivant, à partir de sa structure originelle.



Exemple 1.4a : Broderies produisant une dominante apparente

* * *

Les exemples 1.4b à 1.4e ci-dessous montrent quatre cas concrets de l'élaboration d'un accord de *la* majeur par sa dominante. Ils sont extraits des premières mesures de chacun des quatre mouvements de la Suite en *la* majeur pour clavecin, HWV 426, de Händel.

Les trois premiers temps de la première mesure de l'exemple 1.4b, le début de la Gigue, diffèrent à peine du modèle de l'exemple 1.4a. La main gauche joue les deux notes de broderie, *si*₂ et *sol*₂, tandis que la main droite donne *mi* à deux hauteurs différentes. L'alternance entre l'accord de tonique et les dominantes d'élaboration se prolonge ensuite pendant les deux premières mesures. Mais chacun de ces accords de dominante inséré se manifeste de manière individuelle : le premier, au deuxième temps de la mes. 1, est le résultat de broderies aux deux voix inférieures, comme on vient de le voir. Le deuxième, au quatrième temps, est en position fondamentale, ce qui lui accorde une importance plus grande, mais en même temps il s'inscrit dans un simple arpège de *la* à la basse, *la*₂-*mi*₂-*la*₁. Au deuxième temps de la mes. 2, l'accord est sans fondamentale, résultant de broderies dans les voix supérieures, au-dessus de la pédale de tonique. Le quatrième accord de dominante, au quatrième temps, est fait des mêmes broderies, mais la pédale se tait. À la mes. 3, *ré*₄ annonce le passage prochain à un véritable accord de dominante (qui n'apparaît qu'à la mes. 4, non représentée), mais la gamme à la main droite se déroule encore dans l'espace tonal de *la* majeur, de *do*₄ à *la*₄.

Exemple 1.4b : Georg Friedrich HÄNDEL, Suite en *la* majeur, Gigue, mes. 1-3

On constate en outre que les sauts d'octave de la main droite à la mes. 1, sur *mi* (la quinte de l'accord) et sur le rythme ♩ ♩ ♩ ♩, se retrouvent au grave à la mes. 3, sur *la* (la tonique) : c'est le début d'un mouvement motivique qui se répète de nombreuses fois dans la Gigue.

Dans la Courante (exemple 1.4c), les mouvements de remplissage sont du même ordre. La première broderie de la voix médiane, *do*₃ ~ *do*₃-*si*₂-*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, et elle n'est pas représentée dans la réécriture. À partir du deuxième temps de la mes. 1, par contre, les mouvements descendants $mi_3-ré_3-do\#_3$ à la partie supérieure et $do\#_3-si_2-la_2$ à la plus aiguë des parties médianes, et la broderie $la_2-sol\#_2-la_2$ 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. Les lignes par mouvement conjoint des mes. 3 et 4 donnent à plusieurs reprises l'illusion d'accords de dominante (en particulier par le passage par la note sensible, $sol\#$), mais le véritable changement d'accord se produit mes. 4. Jusque-là, toutes les lignes et tous leurs appuis se forment entre ou sur les notes de l'accord de tonique, la majeur.

I (V⁶) I V
I ————— V

Exemple 1.4c : Georg Friedrich HÄNDEL, Suite en *la* majeur,
Courante, mes. 1-4, et réécriture

L'exemple 1.4d, qui reproduit les premières mesures du Prélude, est conforme à la partition imprimée en 1720. Il s'agit d'un prélude « arpeggio » : l'indication *Harpegg.* à la mes. 3, indique que le claveciniste est invité à improviser une ornémentation des accords en rondes, dans un flux continu de notes plutôt que comme une simple arpeggiation vers le haut ou le bas. Comme souvent dans ces préludes, la position des barres de mesure est un peu arbitraire. Les deux premières mesures déroulent l'accord de tonique, exposé au complet en rondes au début de la mes. 3. Un mouvement mélodique, moins perceptible que les ornémentations en doubles croches, accompagne la production de l'accord de dominante apparent, au début de la mes. 4 : il s'agit du mouvement de note de passage à la voix supérieure, $la_3-si_3-do\#_4$ (mes. 3, début de la mes. 4, fin de la mes. 4). Il se superpose à des mouvements de broderie qui se lisent aussi depuis la mes. 3 jusqu'au début puis au milieu de la mes. 4 : $la-sol\#-la$ et $do\#-ré-do\#$, avec de nombreuses doublures à l'octave. La réécriture néglige les gammes en doubles croches et ne représente que les mouvements notés par Händel en rondes dans les mes. 3 et 4.

Exemple 1.4d : Georg Friedrich HÄNDEL, Suite en *la* majeur, HWV 426,
Prélude, mes. 1-4, et réécriture des rondes des mes. 3 et 4

Le dernier exemple (exemple 1.4e) est le plus complexe : la ligne de basse se transforme en une ligne complète d'une octave de *la*₂ à *la*₁, exprimant un arpège de *la* majeur comblé par des notes de passage. On trouvera plus loin de nombreux autres exemples d'élaborations formant comme ici une ligne continue par mouvement conjoint. Au-dessus de la ligne de la basse, les notes de passage des motifs *mi-fa#-sol#-la*, de la quinte à l'octave (5-6-7-8)⁵ de l'accord de tonique, à la main droite puis à la main gauche, (et qui répondent à la ligne inverse de l'anacrouse, 8-7-6-5, reprise au troisième temps de la mes. 1) forment à trois reprises des accords de dominante apparents, le premier par la rencontre de *mi*₂-*ré*₂ dans la ligne descendante de la basse avec *mi*₃ et *sol*₃ à la ligne supérieure ; le second par la note de passage *sol*₂ et l'appoggiature *ré*₄ au-dessus de *si*₁ à la basse⁶. Toutes les lignes parcourent l'espace tonal de *la* majeur.

⁵ Les chiffres arabes sont utilisés ici pour désigner les notes de la gamme ; pour ne pas surcharger le graphe, seuls les mouvements 5-6-7-8 et 8-7-6-5 ont été notés, puisque ce sont les plus caractéristiques.

⁶ Il faut noter que Händel aurait pu écrire *la*₃-*si*₃-*do*₄ à la voix supérieure, répondant à *do*₂-*si*₁-*la*₁ à la basse et complétant la ligne ascendante. En remplaçant *si*₃ par *ré*₄, il évite un parallélisme en quarts entre la main droite et la voix médiane et il enrichit l'accord apparent de dominante sans fondamentale en faisant entendre sa septième.

Exemple 1.4e : Georg Friedrich HÄNDEL, Suite en *la* majeur, Allemande, mes. 1, et réécriture

Le diviseur à la quinte

Les exemples 1.4a et 1.4b ci-dessus illustrent une dominante comme accord broderie, V^6 avec la note sensible à la basse ; les exemples 1.4c et 1.4d montrent des accords broderie sur pédale de tonique ; l'exemple 1.4e enfin illustre divers cas de dominantes, toutes construites sur des notes de passage dans des lignes par mouvement conjoint.

Lorsque la dominante est amenée en position fondamentale par un mouvement disjoint de la basse, par contre, il semble à première vue qu'il ne puisse plus s'agir d'une dominante d'ornement. Cependant, le mouvement de la basse peut être un arpège, donc une élaboration de l'accord de tonique. Dès lors tous les mouvements, y compris celui de la basse, sont encore des mouvements d'élaboration et la dominante peut être considérée malgré tout comme dominante d'ornement, comme à l'exemple 1.5a, où la quinte de l'arpège de tonique à la basse se situe sous les notes de passage des voix supérieures.

Exemple 1.5a : Diviseur à la quinte

C'est ce que Schenker appelle le **diviseur à la quinte**, où la quinte (de l'accord orné) « se met au service de notes de passage ou de broderies pour former un accord

d'ornement »⁷. Les voix supérieures produisent l'accord par des notes d'ornement et la voix de basse en donne la note fondamentale par arpégiation.

* * *

C'est précisément ce qui se passe dans les premières mesures de la Sonate en *fa* majeur de Haydn, Hob. XVI:29, exemple 1.5b.

Moderato

I ————— I^b (V) I

Exemple 1.5b : Joseph HAYDN, Sonate en *fa* majeur, Hob. XVI:29, premier mouvement, mes. 1-4, et réécriture

La basse arpège l'accord de tonique, $fa_2 \nearrow la_2 \searrow do_2 \nearrow fa_2$; au-dessus de do_2 , à la dernière croche de la mes. 3, les voix supérieures forment une broderie, $fa_3 - sol_3 - fa_3$, et une note de passage, $do_3 - si_2 - la_2$, créant un accord de dominante. Le caractère ornemental de cet accord est confirmé par le fait qu'il ne fait pas entendre la note sensible, *mi* ; mais le mouvement de quarte ascendante à la basse souligne par contre l'effet cadentiel.

* * *

Les premières mesures de la Deuxième symphonie de Brahms, en *ré* majeur, présentent une situation similaire. Les violoncelles et les contrebasses arpègent l'accord de tonique, avec des broderies inférieures du premier $ré_2$ et de $fa\#_2$. À la mes. 4, tous les vents effectuent des broderies ou des notes de passage qui engendrent un accord de dominante : $ré - do\# - ré$ et $ré - mi - (fa\#) - mi - ré$ (en sons réels) aux cors, $fa\# - sol - (la) - sol - la$ au basson 1. L'accord de sixte et quarte des mes. 2-3 pourrait sembler constituer une

⁷ *Der Tonwille*, vol. 5, p. 4, note *. Les exemples 2.5 et 2.6 sont choisis ici parce que la basse y fait un arpège complet, passant par la tierce (1-3-5-1 ou 1-5-3-1). Mais l'arpégiation peut se faire par la quinte seulement : tout enchaînement I-V-I où les accords se succèdent en position fondamentale (comme dans l'exemple 1.4b, quatrième temps de la mes. 1) peut être considéré comme une arpégiation.

double appoggiature de la dominante, résolue à la mes. 4 ; mais sa durée, dans un environnement qui pour le reste ne donne à entendre que l'accord de *ré* majeur, fait percevoir que c'est la mes. 4 qui est l'ornement, plutôt que sa préparation aux mes. 2-3. Plus loin, à la mes. 6 et à la mes. 8, les ornements créent à nouveau des dominantes apparentes, cette fois sur la pédale de *ré* aux cordes graves.

Allegro non troppo

The musical score is for the first movement of Brahms' Symphony No. 2, measures 1-9. It features five staves: Flutes, Clarinet in B-flat, Bassoons, Horns in E-flat, and Violins and Cellos. The tempo is 'Allegro non troppo' and the time signature is 3/4. The key signature has two sharps (D major). Dynamics include *p* and *dolce*. A figured bass line is provided at the bottom, indicating the harmonic structure: I, I², (V), I⁶, I, (V), I, (V), vi, vi.

Exemple 1.6 : Johannes BRAHMS, Symphonie n° 2, en *ré* majeur, op. 73,
1^{er} mouvement, mes. 1-9, et réécriture

* * *

D'autres situations sont possibles. On peut considérer, de manière générale, que les mouvements des voix supérieures peuvent être supportés par n'importe quel mouvement, conjoint ou disjoint, de la basse, pour autant que celui-ci vienne compléter un accord qui, pour le reste, est une élaboration. L'évaluation du caractère ornemental ou affirmé de la dominante dépend d'un certain nombre de critères et, en particulier, du point de vue duquel on observe l'enchaînement. L'exemple 1.7 ci-dessous présente une alternance régulière d'accords de tonique et d'élaborations par la dominante, mais les cas sont chaque fois différents :

– À la mes. 2, la dominante résulte d'une note de passage à la basse entre la_{b1} et do_2 , sous les broderies $la_{b3}-sol_3-la_{b3}$ à la partie supérieure et $do_3-ré_{b3}-do_3$ à une partie médiane. La forme de la dominante est donc V_3^4 ; l'accord qui suit est un premier renversement (I^6).

– À la mes. 3, la partie supérieure fait une note de passage ascendante, $la_{b3}-si_{b3}-do_4$, à laquelle la basse aurait pu répondre par un mouvement contraire, $do_2-si_{b1}-la_{b1}$, mais l'accord de dominante en serait demeuré incomplet et Schubert a préféré remplacer si_{b1}

par sol_1 , avec un saut de quarte, do_2-sol_1 ; une voix intérieure fait entendre la note de passage $mi_{b3}-ré_{b3}-do_3$. La forme de la dominante est ici V_5^6 ; l'accord qui suit est en position fondamentale.

– La mes. 6 s'inscrit à nouveau dans un mouvement de I à I^6 mais, parce que la partie supérieure fait un mouvement descendant $do_4-si_{b3}-la_{b3}$, Schubert préfère inscrire la septième, $ré_{b2}$, à la basse, plutôt que le mouvement contraire $la_{b1}-si_{b1}-do_2$. La forme de la dominante est V^2 (mais sol , la note sensible, manque).

– La mes. 7, enfin, est analogue à la mes. 3 et mène vers l'accord en position fondamentale.

On notera en outre que les huit mesures de l'exemple 1.7 se subdivisent en deux groupes de quatre, marqués chacun par l'accord I en position fondamentale au début et à la fin, et par les accords renversés aux deuxième et troisième mesures de chaque groupe. Dans chacun de ces deux groupes, la première alternance I-(V)-I se fait sur deux mesures, la seconde sur une seule.

Allegretto
sempre legato

I (V₃) I⁶ (V₅) I I (V²) I⁶ (V₅) I

Exemple 1.7 : Franz SCHUBERT, Impromptu op. 142 n° 2, mes. 1-8

Élaboration par la sous-dominante

L'élaboration par la sous-dominante apparaît souvent sous la forme d'une simple sixte et quarte brodant l'accord de tonique. C'est le cas de l'exemple 1.8 ci-dessous, où les voix supérieures effectuent les broderies $si_3-do_{\#4}-si_3$ et $sol_{\#3}-la_3-sol_{\#3}$. La broderie de la voix supérieure est ornée en outre par un mouvement d'arpège, si_4-mi_4 , à la mes. 2, marqué par le signe \curvearrowright qui indique le **déploiement** de l'accord. La note de passage $ré_{\#4}$ redescend à $do_{\#4}$, formant un accord I^7 et suggérant un mouvement obligé vers la sixte et quarte qui suit. À la mes. 3, un autre mouvement d'arpège fait entendre la quarte la_4 , projetée au-dessus de la sixte $do_{\#4}$. Ces ornements sont secondaires par rapport à la broderie principale, $I_3^{5-6-5}_{-4-3}$.

Menuetto

I (IV₄) I
I₃ 5 — 8 — 7 — 6 — 5
4 — 4 — 3

Exemple 1.8 : Josef HAYDN, Sonate (Divertimento) en *mi* majeur, Hob. XVI:13, 2^e mouvement (Menuet), mes. 1-4, et réécriture

* * *

Dans l'exemple 1.9, le début du Prélude en *mi* majeur du Premier livre du Clavier bien tempéré de Bach, l'accord de tonique est élaboré d'abord par la sous-dominante, puis par la dominante.

a)

b)

c)

I (IV₄) I (vii^o) I
I

Exemple 1.9 : a) Jean-Sébastien BACH, Clavier bien tempéré I, Prélude en *mi* majeur, mes. 1-3 ; b) décomposition de la main droite ; c) réécriture

L'exemple 1.9b décompose la mélodie de la main droite en deux voix : c'est une **mélodie composite**. Mi_4 est tenu à la partie supérieure, tandis que la partie inférieure parcourt (si_3)– $do\#_4$ – si_3 – la_3 – $sol\#_3$, ces notes principales étant en outre presque toutes brodées en croches. Dans l'exemple 1.9b, les notes principales sont écrites en noires, la direction des hampes vers le haut ou vers le bas indiquant les deux voix ; les notes d'ornement sont en noires sans hampe. La mélodie supérieure de la main gauche suit en

tierces parallèles : $(sol\sharp_2)-la_2-sol\sharp_2-fa\sharp_2-mi_2$, ici encore avec des broderies en croches qui, alternant avec celles de la main droite, assurent un débit rythmique continu. L'exemple 1.9c résume la conduite des voix qu'il faut parvenir à lire dans la partition. L'élaboration par la sous-dominante, à la mes. 1, est une double broderie, $si\sharp_2-do\sharp_2-si\sharp_2$, $I_3^{5-6-5}-I_3^{4-3}$. L'élaboration par la dominante, au quatrième temps de la mes. 2, se fait par une broderie à la basse $mi_2-ré\sharp_2-mi_2$, sous les notes de passage $si_3-la_3-sol\sharp_3$ et $sol\sharp_2-fa\sharp_2-mi_2$.

* * *

Comme l'accord de dominante, l'accord de sous-dominante peut se présenter en position fondamentale sans que son caractère d'ornement s'en trouve modifié : la fondamentale apparaît alors par mouvement disjoint sous les ornements qui forment la sous-dominante dans les voix supérieures. Dans l'exemple 1.10 ci-dessous, le IV^e degré résulte à la main droite de mouvements de remplissage de l'accord de tonique, *mi* majeur, qui sont représentés en b) : à la voix supérieure, la broderie $sol\sharp_4-la_4-sol\sharp_4$; à la deuxième voix, la ligne chromatique $mi_4-ré\sharp_4-ré\sharp_4-do\sharp_4-do\sharp_4-si_3$. La basse y ajoute la fondamentale du IV^e degré, *la*, doublant trois octaves plus bas la broderie de la voix supérieure. La ligne chromatique descendante fait entendre $ré\sharp_4$ au-dessus de l'accord de *mi* majeur, au 3^e temps de la mes. 9, formant V^7/IV qui souligne la progression harmonique $I^{57} IV-I$. La comparaison avec la partition montre comment Chopin élabore ces mouvements relativement simples. C'est en particulier l'appoggiature si_4 , à la mes. 10 qui crée des relations motiviques inattendues : le saut de tierce $mi_4-sol\sharp_4$, mes. 11-12, répond au saut $sol\sharp_4-si_4$, mes. 9-10, tandis que l'apparition tardive de la_4 , troisième temps de la mes. 10 (alors que sans l'appoggiature, on l'aurait attendu au premier temps), brise la symétrie des deux groupes de deux mesures formant ce groupe de quatre.

Exemple 1.10 : Frédéric CHOPIN, Valse posthume B44, mes. 9-12, et réécriture

Schenker a parfois donné aux situations comme celle de l'exemple 1.10 le nom de **diviseur à la quarte**, pensant que le cas était comparable à celui d'une arpégiation de la basse telle qu'elle est décrite aux exemples 1.5 et 1.6 ci-dessus. Il semble cependant avoir renoncé à cette idée, parce que la présence du IV^e degré par mouvement disjoint à la basse ne peut pas se justifier comme une simple arpégiation de l'accord élaboré, comme c'était le cas du **diviseur à la quinte**. Dans un cas comme celui de l'exemple 1.10, le IV^e degré à la basse se justifie comme transformation, par le jeu de la doublure, de la sixte et quarte sur *mi* au deux voix supérieures en une harmonie en position fondamentale. Le principe est semblable à celui du diviseur à la quinte : toute élaboration, par des broderies ou des notes de passage, peut recevoir sa fondamentale comme basse, par mouvement disjoint. On dit alors que l'accord repose sur une **basse projetée**.

Élaboration par deux ou plusieurs accords

Dans l'exemple 1.11, le début du Prélude en *do* majeur du premier livre du Clavier bien tempéré, l'élaboration se fait exclusivement par des broderies. L'analyse est réalisée ici en deux étapes :

- la première réécriture, la verticalisation, exemple 1.11b, réécrit les accords arpégés sous forme verticale, en respectant le nombre des voix (ici, cinq voix) pour faciliter la lecture du contrepoint ;
- la deuxième réécriture, l'analyse graphique proprement dite, exemple 1.11c, fait apparaître les remplissages, ici exclusivement des broderies, notées en noires sans hampe, à l'intérieur de l'espace tonal de l'accord originel de *do* majeur dont les notes sont écrites comme des noires.

Les broderies sont décalées les unes par rapport aux autres : celles des deux voix supérieures et de la quatrième voix (à compter du haut) occupent les mes. 2 et 3 ; celle de la troisième voix se fait à la mes. 2 et se résout dès la mes. 3, alors que celle de la basse ne se fait qu'à la mes. 3. Il en résulte une succession d'harmonies apparentes, I–ii–V–I ; mais toutes ces broderies s'insèrent dans l'espace tonal de l'accord de *do* majeur, qui se retrouve à la mes. 4 tel qu'à la mes. 1. L'élaboration paraît donc parcourir un cercle qui revient sur lui-même : elle forme de ce point de vue une unité indépendante, un cycle de fonctions tonales, un **cycle tonal**. Il comprend quatre accords, le premier et le quatrième qui sont l'accord de tonique (l'accord qui fait l'objet de l'élaboration) ; le troisième, l'accord de dominante ; et le deuxième, un accord de **prédominante**, de préparation de la dominante, ici le ii^e degré.

Bien que la préparation de la dominante soit souvent assurée par le IV^e degré, la sous-dominante, et bien que le cycle tonal soit souvent décrit comme une succession des fonctions de tonique, sous-dominante, dominante et tonique (T–S–D–T), il faut souligner que la fonction de préparation de dominante (**prédominante**) est distincte de celle de la sous-dominante proprement dite, celle que l'on voit par exemple dans la cadence plagale, ou dans l'élaboration par la sous-dominante décrite ci-dessus. Il faut donc distinguer deux fonctions possibles : prédominante, exercée généralement par le

IV^e ou le ii^e degré, parfois le vi^e, et menant à V ; et sous-dominante proprement dite, normalement exercée par le IV^e degré et menant à I.

a)

b)

c)

Exemple 1.11 : a) Jean-Sébastien BACH, Clavier bien tempéré I, Prélude en *do* majeur, BWV 846a, mes. 1-4 ; b) réécriture verticalisée ; c) deuxième réécriture

* * *

Le cycle tonal peut être produit par une élaboration encore plus simple, comme le montre l'exemple 1.12. Ici, la préparation de dominante est représentée par un VI^e degré en position de sixte (parce que *do*, à la basse, est tenu par la pédale du piano), obtenu par une simple broderie de la quinte de l'accord de tonique par sa sixte. La dominante elle-même apparaît ensuite par une broderie inférieure à la basse, *do*₃-*si*₂-*do*₃, avec une note de passage (*mi*₃-*ré*₃-*do*₃) et une broderie (*mi*₃-*fa*₃-*mi*₃) dans les voix intérieures. Ici aussi, la production des accords d'élaboration repose sur le décalage des broderies. Le dispositif, dans sa simplicité, est étonnamment semblable à celui de Bach dans l'exemple 1.11.

The image shows a musical score for Frédéric Chopin's Nocturne op. 48 n° 1. The top part is the original notation for measures 1-2, marked 'Lento' and 'mezza voce'. The bottom part is a re-notation of the same measures, showing the figured bass symbols: i , (VI^6) , (V^5) , i .

Exemple 1.12 : Frédéric CHOPIN, Nocturne op. 48 n° 1 en *do* mineur, mes. 1-2, et réécriture

* * *

L'exemple 1.13a reproduit les quatre premières mesures du Petit Prélude en *fa* majeur, BWV 927, de Jean-Sébastien Bach. Ici, l'élaboration de l'accord de *fa* majeur produit deux cycles I–IV–VII–I successifs, chacun de deux mesures, à raison d'un accord par demi-mesure. Comme dans l'exemple 1.11, l'analyse est réalisée en deux étapes. L'exemple 1.13b procède à la verticalisation, ici à six (ou sept) voix, par une réécriture quasi automatique qui superpose les notes à chaque main dans chaque demi-mesure : trois voix apparaissent ainsi dans chaque portée. La main droite des mes. 1-2 se retrouve à l'identique à la main gauche aux mes. 3-4, une octave plus bas ; à la main gauche, les trois dernières doubles croches de la mes. 2 et la première de la mes. 3 terminent la figure de la main droite et la transposition ne commence réellement que sur la deuxième croche de la mes. 3. Les croches de la main gauche aux mes. 1-2 se retrouvent à la main droite aux mes. 3-4, mais avec des modifications dans l'ordre de superposition des voix. La recherche du mouvement conjoint dans la conduite des voix, qui constitue l'un des principes fondamentaux de l'analyse schenkérienne, amène à considérer que la troisième voix à compter du haut fait un saut d'octave, $si_{b3} \nearrow si_{b4} \searrow do_4$; abstraction faite de ces sauts, c'est la reprise exacte du mouvement de la deuxième voix aux mes. 1-2. Les deux autres voix de la main droite aux mes. 3-4 font les mouvements conjoints fa_4 – sol_4 – la_4 et do_4 – $ré_4$ – mi_4 – fa_4 . On peut vérifier ensuite que toutes les voix se déroulent dans l'espace tonal de *fa* majeur. L'exemple 1.13c représente ces six voix deux à deux sur trois portées, pour en montrer mieux la conduite.

a)

b)

I (IV) (vii°) I I (IV) (vii°) I

c)

Exemple 1.13 a) Jean-Sébastien BACH, Petit Prélude en *fa* majeur, BWV 927, mes. 1-4 ; **b)** verticalisation ; **c)** réécriture

Ce qui distingue cet exemple des précédents (exemples 1.11 et 1.12), c'est qu'alors que là les élaborations étaient fondées surtout sur des broderies, ici elles se forment de notes de passages, presque toujours ascendantes. Il en résulte un effet de tension croissante. En raison de la pédale, aucun des accords d'élaboration n'apparaît en position fondamentale.

* * *

Les quatre premières mesures du Prélude de la Suite en *sol* majeur pour violoncelle seul (exemple 1.14) présentent un cas analogue. Après élimination des broderies en doubles croches qui ornent la note supérieure sur les premier et troisième temps de chaque mesure ($si_2-la_2-si_2$, $do_3-si_2-do_3$, $do_3-si_2-do_3$, $si_2-la_2-si_2$), on distingue aisément une écriture à trois voix, à raison d'un accord par mesure, formant un enchaînement I-IV-V-I sur une pédale de *sol* (exemple 1.14b), qui constitue une élaboration de l'accord de *sol* majeur par une broderie à la voix supérieure ($si_2-do_3-si_2$) et une montée 5-6-7-8 ($ré_2-mi_2-fa\sharp_2-sol_2$) comblant l'interstice supérieur de l'accord de *sol* majeur (exemple 1.14c). Cette montée construit ici aussi une tension croissante, mais tempérée d'une part parce qu'elle se trouve à une voix intérieure et d'autre part en raison de la broderie à la voix supérieure, ramenant l'accord de tonique à la mes. 4 dans une position presque

identique à celle de la mes. 1. La pédale de tonique à la basse assure en outre une relative immobilité de l'ensemble.

Exemple 1.14 : Jean-Sébastien BACH, Suite en *sol* majeur pour violoncelle, BWV 1007, Prélude, mes. 1-4, et deux réécritures

* * *

On terminera ce chapitre par la discussion d'un exemple un peu plus complexe, la première phrase du choral *Herr Jesu Christ, du höchsten Gut*, de Jean-Sébastien Bach (exemple 1.15). L'accord de la fin du fragment, au troisième temps de la mes. 2, est identique à celui du début, à la levée de la mes. 1, sinon que la basse a été transférée d'une octave vers le bas, de si_2 à si_1 . Ce transfert s'opère par une descente de toute une octave par mouvement conjoint, jusqu'au premier temps de la mes. 2, d'où il est suivi d'un mouvement I-V-I, un **diviseur à la quinte**.

Exemple 1.15 : Jean-Sébastien BACH, Choral *Herr Jesu Christ, du höchsten Gut* (BWV 113), mes. 1-2, et réécriture

- Il faut noter la situation particulière de chacun de ces accords d'élaboration :
- de la levée au troisième temps de la mes. 1, les broderies qui se superposent au-dessus de la ligne de basse engendrent un cycle i–(ii)–(V)–i⁶ dont les deuxième et troisième accords résultent exclusivement de notes d'ornement.
 - du troisième temps de la mes. 1 au premier temps de la mes. 2, la ligne ascendante *si*₃–*do*_{#4}–*ré*₄ répond à la ligne de basse *ré*₂–*do*_{#2}–*si*₁ : c'est un **échange des voix**, c'est-à-dire une situation où les deux voix, dessus et basse, s'échangent leurs notes, ^{*si*₃}/_{*ré*₂} devenant ^{*ré*₄}/_{*si*₁} avec deux notes de passage ; l'échange est indiqué par les deux lignes obliques entrecroisées. Les autres voix accompagnent par d'autres notes de passage, *fa*_{#3}–*sol*_{#3}–*la*_{#3}–*si*₃ et *ré*₃–*mi*₃–*fa*_{#3}, produisant des accords si passagers qu'il n'y a pas lieu de les chiffrer.
 - La dernière dominante, sur le deuxième temps de la mes. 2, parce qu'elle est en position fondamentale et qu'elle est le résultat d'un mouvement disjoint à la basse, affirme plus nettement la fonction de dominante que les deux précédents : c'est le seul accord plus ou moins fonctionnel dans ce passage, mais c'est un diviseur à la quinte, notamment parce qu'il n'est pas précédé d'une préparation.

* * *

Ce chapitre a montré comment un accord unique peut être élaboré, d'abord par un simple arpège, puis par des notes d'ornements qui produisent des accords apparents, en particulier des accords de dominante ou de sous-dominante. Les ornements comblent les interstices de l'accord parfait (ou éventuellement de l'accord dissonant)⁸ qu'ils élaborent. Les cas à envisager sont peu nombreux :

- les trois (ou quatre) notes de l'accord élaboré, 1–3–5(–8), peuvent être ornées par une note de broderie⁹ supérieure ou inférieure : 1–2–1 ou 8–7–8 ; 3–4–3 ou 3–2–3 ; 5–6–5 ou 5–4–5. Les exemples 1.4b, 1.6, 1.8, 1.9, 1.11 ont montré des cas de production d'un ou de plusieurs accords formés exclusivement par des broderies.
- des notes de passage peuvent remplir les interstices entre ces même notes, en montant ou en descendant : 1–2–3 ou 3–2–1 ; 3–4–5 ou 5–4–3 ; 5–6–7–8 ou 8–7–6–5, et diverses combinaisons de ces mouvements. Les exemples 2.4c, 2.4d, 2.4e, 2.5b, 2.6, 2.7, 2.9, 2.10, ont illustré des cas où les accords d'élaboration sont produits notamment par des notes de passage.
- ces ornements peuvent se combiner en outre avec des arpèges, en particulier à la basse, produisant par exemple le diviseur à la quinte. Schenker souligne que la basse est moins soumise que les autres voix aux exigences du mouvement conjoint : en fin de compte,

⁸ Dans le texte cité à la première page de ce chapitre, Schenker parlait de « métamorphoser l'abstraction des harmonies (triades ou septièmes) » et semblait donc admettre la possibilité d'élaborer des accords de septième. Mais cette question demeure controversée parmi les spécialistes : nous n'en discuterons pas plus avant. On pourra consulter à ce propos Yosef GOLDENBERG, *Prolongation of Seventh Chords in Tonal Music*, Lewinston, etc., The Edwin Mellen Press, 2009.

⁹ Ou les ornements assimilés aux broderies, notamment les appoggiatures ou les échappées, que l'on peut considérer comme des broderies incomplètes ; Schenker les appelle toutes **notes voisines**.

n'importe quelle note peut être projetée à la basse pour compléter une harmonie engendrée par des ornements aux voix supérieures, comme on l'a vu à l'exemple 1.10. La basse ne fait alors généralement que doubler une note de l'une des voix supérieures.

Il faut noter encore que les exemples de ce chapitre n'ont envisagé qu'un seul niveau d'élaboration : l'accord élaboré produit un ou quelques accords dans les interstices de son espace tonal. Dans l'analyse de passages plus étendus et de situations plus complexes, l'élaboration peut se faire sur plusieurs niveaux : les accords d'élaboration ouvrent de nouveaux espaces tonals qui peuvent à leur tour être élaborés de la même manière. Il n'est souvent pas possible alors de détailler aussi complètement les élaborations successives : l'analyse se contente de donner des aperçus pris à quelques niveaux d'élaboration, sans reconstituer complètement tous les processus successifs.

D'un point de vue méthodologique, deux types de réécriture ont été utilisés jusqu'ici : la verticalisation, consistant à réécrire verticalement ce qui peut l'être (en particulier les arpéggiations), pour faire apparaître la conduite des voix de la polyphonie, en conservant dans une certaine mesure le rythme de la partition et ses barres de mesure ; et la réécriture proprement dite, utilisant les valeurs de notes pour indiquer leur hiérarchie : noires pour les notes appartenant à l'accord élaboré, noires sans hampe pour les notes d'élaboration. Le chapitre 2 détaillera ces procédures.

