

## Chapitre 5

# Structures fondamentales

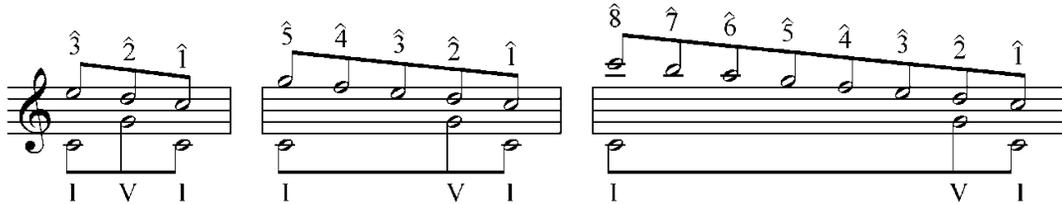
LA THÉORIE DE LA STRUCTURE FONDAMENTALE, qui apparaît tardivement dans le développement de la théorie schenkérienne<sup>1</sup>, découle directement des principes étudiés dans les chapitres ci-dessus. La **structure fondamentale** est la première élaboration, la plus abstraite, de l'accord de tonique, d'une part par arpégiation et d'autre part par une ou plusieurs notes de passage. L'**arpégiation de la basse** crée un **diviseur à la quinte**, sous la **ligne fondamentale** qui parcourt l'**espace tonal** de l'accord de tonique par un mouvement descendant. Nous ne nous arrêterons pas ici sur les présupposés de cette théorie, en particulier sur les raisons qui font que la ligne fondamentale est nécessairement descendante<sup>2</sup>. La structure fondamentale est souvent présentée à deux voix, parce que les voix extérieures suffisent à éclairer l'ensemble ; mais elle présuppose néanmoins des voix intérieures. Les notes sont écrites en blanches, reliées par des ligatures. La mélodie est chiffrée en chiffres arabes surmontés d'un accent circonflexe, l'harmonie en chiffres romains de la manière habituelle. La tonique est donc chiffrée  $\hat{1}$  en tant que note de la ligne fondamentale et I (ou i) en tant qu'harmonie.

La première note de la ligne fondamentale, sa **note de tête**, est nécessairement l'une des bornes de l'espace tonal, la tierce, la quinte ou l'octave. Les deux dernières notes du mouvement descendant sont nécessairement  $\hat{2}-\hat{1}$ . La rencontre du diviseur à la quinte de la basse et du degré  $\hat{2}$  de la ligne fondamentale produit un accord du V<sup>e</sup> degré.

<sup>1</sup> Schenker l'a décrite pour la première fois dans le troisième volume de *Das Meisterwerk in der Musik*, en 1930, en particulier en ce qui concerne la direction descendante de la ligne fondamentale. Comme on l'a lu dans l'Introduction, note 9, nous traduisons *Urlinie* en « ligne fondamentale » lorsqu'il s'agit de la ligne descendante décrite à partir de 1930, en « ligne originelle » pour les autres descriptions.

<sup>2</sup> Voir à ce sujet Nicolas MEEÛS, « La direction de la ligne fondamentale schenkérienne », *Revue belge de musicologie* LII (1998) (*Liber amicorum Célestin Deliège*), p. 311-320. Voir aussi Nicolas MEEÛS, « Fundamental Line(s) », Communication à l'*Internationales Schenker-Symposion* de la *GMTb* à Mannheim, 11 juin 2004, disponible à l'adresse <http://nicolas.meeus.free.fr/FundamentalLines.pdf>.

L'arpégiation de la basse représente donc au minimum un enchaînement harmonique I–V–I. Les trois formes de base de la structure fondamentale sont les suivantes, selon que la note supérieure du premier accord de tonique, la « note de tête » de la ligne fondamentale descendante, est la tierce, la quinte ou l'octave :



Bien que la structure fondamentale puisse se suffire des trois accords I–V–I, Schenker paraît supposer (même s'il ne l'a jamais affirmé explicitement) que l'harmonie d'une structure fondamentale complète comporte aussi un accord de préparation de la dominante, une **prédominante**. Pour souligner la présence de cet accord, Schenker utilise une **liaison à double courbe**, comme ceci : , dont on trouvera de nombreux exemples dans ce chapitre. Seules la tonique et la dominante sont notées en blanches, puisque ce sont les seules notes appartenant au sens propre à la structure fondamentale. La prédominante est notée en noire et la liaison qui la rattache au V<sup>e</sup> degré souligne qu'elle n'en est que la préparation.

Mais il est rare que les structures fondamentales des œuvres correspondent à ces descriptions théoriques. L'analyse visera notamment à montrer comment chaque œuvre réalise la structure fondamentale d'une manière individuelle, unique et originale : c'est la devise de Schenker, *semper idem, sed non eodem modo*, « toujours la même chose, mais pas de la même manière ».

Les exemples de ce chapitre concernent des fragments d'œuvres, notamment des thèmes d'œuvres classiques. Schenker indique en effet que des fragments peuvent montrer la même structure que des œuvres complètes. Dans chacun des passages analysés, la ligne fondamentale est une ligne de remplissage de l'espace tonal de tonique, descendant jusqu'au degré  $\hat{1}$  : c'est ce qui permet de considérer ces fragments comme des unités complètes en elles-mêmes. La ligne fondamentale ne se confond pas avec la mélodie, puisque celle-ci comporte généralement divers éléments d'ornement ; dans certains cas, la ligne fondamentale ne se décèle qu'à un niveau relativement caché.

## Structures fondamentales simple

Le thème du début du deuxième mouvement de la Sonate KV 280 de Mozart (exemple 5.1) présente une ligne mélodique qui, après un saut initial de quarte ascendante, descend de toute une octave de  $fa_4$  à  $fa_3$ . La réécriture (exemple 5.1a) et son chiffrage mettent en lumière la conduite de l'harmonie et des voix :

- mes. 1, le saut de quarte  $do_4$ – $fa_4$  déploie l'accord de tonique,  $fa$  mineur, comme le souligne la ligature oblique.

- mes. 2, la mélodie du dessus descend de la quinte à la tierce de l'accord  $ii_5^{o6}$  : c'est une ligne depuis une voix médiane transférée au-dessus de la voix supérieure (voir chapitre 4). Dans le même temps,  $re_4$ , tierce de l'accord, est broderie de  $do_4$ .
  - mes. 3, les voix intérieures déploient l'accord de septième de dominante par deux lignes montant depuis des voix médianes.
  - mes. 4,  $re_3$  au ténor est broderie de  $do_3$ , descendant à  $si_2$  pour une double broderie.
- Les mes. 5-6, identiques aux mes. 4 et 7, ne sont pas représentées dans la réécriture.

Adagio

**Exemple 5.1** : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *fa* majeur, KV 280,  
2<sup>e</sup> mouvement, mes. 1-8

i     $ii_5^{o6}$     V    VI ( $iv_5^{o6}$ )    V    7    i

**Exemple 5.1a** : Première réécriture de l'exemple 5.1

L'exemple 5.1b représente la structure fondamentale, sous une forme encore plus dépouillée puisqu'elle ne note plus que les voix extérieures ; la voix supérieure est chiffrée par le chiffrage mélodique schenkérien, la basse en chiffres romains. Les voix de la structure fondamentale sont en outre soulignées par des ligatures horizontales. L'accord VI des mes. 4 et 6 est analysé ici comme un accord broderie de V ; il n'est représenté qu'une fois. La liaison à double courbe indique le cycle des fonctions tonales, où  $ii^o$  est la prédominante comme décrit plus haut. Le choix de  $do_4$  plutôt que  $fa_4$  comme **note de tête** de la ligne fondamentale, analogue à celui qui avait été fait dans le cas du thème des Variations de Haydn à l'exemple 3.13c, demande justification.  $Fa_4$  apparaît dans une position métrique faible à la dernière croche de la mes. 1, où il apparaît comme anticipation de la septième de l'accord de II (mes. 2). Entre  $do_4$  à la mes. 1, quinte de l'accord de *fa* mineur, et  $do_4$  à la mes. 3, octave de l'accord de

dominante, l'accord du ii<sup>e</sup> degré de la mes. 2 amène la **note voisine** (broderie)  $ré_{b4}$ , marquée « nv » dans l'exemple 5.1b. La ligne de remplissage  $fa_4-mi_{b4}-ré_{b4}$  de l'accord du ii<sup>e</sup> degré est une élaboration de cette broderie.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two flats. The melody consists of six notes:  $ré_{b4}$  (marked 'nv'),  $mi_{b4}$ ,  $fa_4$ ,  $sol_4$ ,  $la_4$ , and  $si_4$ . Fingerings are indicated above the notes: 5, nv 5, 4, 3, 2, 1. Below the staff, a bass line is shown with notes  $fa_2$ ,  $mi_{b2}$ ,  $ré_2$ ,  $do_2$ ,  $si_1$ , and  $ré_2$ . Below the bass line, figured bass notation is provided: i, ii°, V, (VI), V, i.

**Exemple 5.1b** : Structure fondamentale de l'exemple 5.1

Il est intéressant de noter que le début du thème du premier mouvement de cette même Sonate KV 280 présente une analogie avec celui qui vient d'être décrit, assurant l'unité entre les deux mouvements. Comme le montre l'exemple 5.1c, le saut de quarte  $do_4-fa_4$  se transforme en un saut d'octave  $fa_3-fa_4$ , après une ligne descendant à la mes. 2. À la mes. 4,  $ré_{b4}$  peut être considéré ici aussi comme note voisine de  $do_4$ , sur lequel il se résout à la mes. 6. La main gauche réalise, au-dessus de  $fa_2$  tenu à la basse, une ligne ascendante  $la_2-si_{b2}-do_3-ré_3-mi_3-fa_3$  qui contribue à la production d'un cycle tonal I – IV (mes. 4) – V (mes. 5) – I.

The image shows the first six measures of the first movement of Mozart's Sonata in F major, KV 280. The tempo is marked 'Allegro assai'. The melody begins with a quarter-note jump from  $do_4$  to  $fa_4$ . The bass line features a sustained  $fa_2$  and an ascending line  $la_2-si_{b2}-do_3-ré_3-mi_3-fa_3$ . The analysis below the staff shows the tonal cycle: I (mes. 1-3), (IV V) (mes. 4-5), and I (mes. 6).

**Exemple 5.1c** : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *fa* majeur, KV 280, 1<sup>er</sup> mouvement, mes. 1-6, et analyse graphique

\* \* \*

Le début du Nocturne op. 55 n° 1 de Chopin (exemple 5.2), présente lui aussi un saut de quarte initial pour une ligne qui redescend de l'octave vers la quinte de l'accord de tonique. La réécriture (exemple 5.2a) met en lumière la ligne descendante de la mélodie, d'abord trois descentes de  $fa_4$  à  $do_4$  (dont deux seulement sont représentées), puis sa continuation, jusqu'à  $fa_3$ . Comme dans les exemples ci-dessus, la première partie de la descente peut être considérée d'importance secondaire : c'est une ligne depuis une voix médiane transférée à l'octave. La position métrique faible du saut de quarte,  $do_4-fa_4$  et le retour répété de  $do_4$  sur les temps forts amènent à considérer cette note comme **note de tête** de la ligne fondamentale. La ligne se met véritablement en mouvement à la mes. 6,

au moment où la ligne de basse achève la montée  $fa_1-sol_1-la_1-si_b_1$ . Il est vrai que l'accord de la deuxième partie de la mes. 1 prend l'apparence de la dominante du relatif majeur se résolvant sur III à la mes. 2, comme l'indique le chiffreage (V/III III) dans l'exemple 5.2a ; mais l'accord du premier temps de la mes. 2 est incomplet, de sorte que la situation demeure ambiguë<sup>3</sup>.

**Andante**

$\text{L}ea$  \*  $\text{L}ea$  \*

$\text{L}ea$  \*  $\text{L}ea$  \*  $\text{L}ea$  \*  $\text{L}ea$  \*  $\text{L}ea$  \*  $\text{L}ea$  \*  $\text{L}ea$  \*  $\text{L}ea$  \*

**Exemple 5.2 :** Frédéric CHOPIN, Nocturne op. 55 n° 1, mes. 1-8

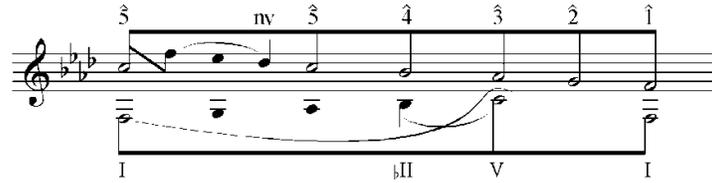
$i$  (V/III III)  $V_3^6$        $i$  (V/III III)  $\text{b}II^6$   $V_4^6=7$        $i$

**Exemple 5.2a :** Réécriture verticalisée de l'exemple 5.2

L'analyse graphique de la structure fondamentale (exemple 5.2b) ne représente que les deux voix extérieures et montre une seule fois les mesures répétées. Dans la ligne descendante des mes. 1, 3 et 5,  $re_b4$  est note voisine de la note de tête. À la basse, une ligne monte d'abord deux fois de la tonique à sa tierce, avant d'atteindre à la mes. 6 la prédominante  $si_b$ , qui porte la sixte napolitaine indiquée par le chiffreage  $\text{b}II$ . Ces descentes et ces montées ne sont montrées qu'une fois dans le graphe ci-dessous, qui indique le moment où elles parviennent à leur but.

<sup>3</sup> Certaines éditions ajoutent  $mi_b3$  à la main gauche à la deuxième noire de la mes. 6, de sorte que l'accord y est bien celui du III<sup>e</sup> degré. Mais cette note ne se trouve ni dans le manuscrit, ni dans les éditions originales de ce Nocturne. Chopin n'écrit explicitement l'accord du III<sup>e</sup> degré qu'aux mes. 27-28 et 75-76, dans cette reprise variée du thème :





Exemple 5.2b : Analyse graphique de l'exemple 5.2

## Note de tête, montée initiale et arpégiation initiale

Les formes de la ligne fondamentale se distinguent essentiellement par leur première note, que Schenker appelle la **note de tête**. Souvent, celle-ci n'est pas attaquée directement : elle est atteinte à la suite d'une ligne ascendante (**montée initiale**) ou d'une arpégiation ascendante (**arpégiation initiale**).

\* \* \*

L'exemple 5.3 montre le thème du Scherzo de la Sonate Hob. XVI:9 de Haydn, dont la note de tête  $do_5$  est atteinte par une arpégiation. En apparence, la ligne fondamentale opère ici son mouvement descendant en deux étapes, puisque l'arpégiation initiale est répétée deux fois (mes. 1-2 et 5-6) : une première descente de la mes. 2 à la mes. 4 n'atteint que la tierce,  $la_4$ , puis une nouvelle descente depuis  $do_5$  aux mes. 6-8 parvient jusqu'à  $fa_4$ . Mais un examen plus attentif fait apercevoir que l'arpégiation des mes. 5-6 n'est qu'une réminiscence de celle des mes. 1-2, alors que l'accord de  $fa$  est déjà solidement établi à la mes. 4, avec sa tierce  $la_4$  pour note supérieure (ce qui n'était pas le cas à la mes. 1) ; la descente  $si\flat-la$  des mes. 3-4 n'est pas répétée dans les mesures qui suivent et  $sol_4$  s'affirme sur le premier temps de la mes. 7. La conduite mélodique de la ligne fondamentale s'établit donc en réalité de  $la_4$  de la mes. 4 à  $sol_4$  de la mes. 7 ; la descente de la mes. 6 en est une élaboration. L'exemple 5.3a en donne une première description.

Le graphe de la structure fondamentale (exemple 5.3b) détaille la construction des élaborations : on voit que l'arpégiation initiale et la descente en doubles croches de la mes. 2, comme celles de des mes 5 et 6, élaborent l'accord de  $fa$  majeur, tandis que les figures en doubles croches des mes. 2 et 7 (non représentées) déploient l'accord de dominante. On notera aussi comment l'analyse schenkérienne écrit la descente vers la note sensible (mes. 7) :  $\hat{2}$  ( $sol_4$ ) est seul inscrit dans la ligne fondamentale et le mouvement  $sol_4-fa_4-mi_4$  est une ligne vers une voix intérieure ; il est d'ailleurs plus élaboré à la mes. 7 de la partition, où la ligne descend jusqu'à  $do_4$ .

Scherzo

**Exemple 5.3 :** Joseph HAYDN, Sonate (Divertimento) en *fa* majeur, Hob. XVI:9,  
3<sup>e</sup> mouvement, mes. 1-8

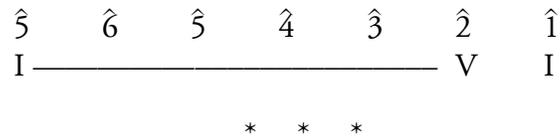
**Exemple 5.3a :** Première réécriture de l'exemple 5.3

**Exemple 5.3b :** Analyse graphique de l'exemple 5.3

## Note voisine de premier ordre

On a vu, dans les exemples tirés de la Sonate KV 280 de Mozart (exemples 5.1, 5.1b et 5.1c) et du Nocturne op. 55 n° 1 de Chopin (exemples 5.2 et 5.2b) que la note de tête  $do_4$  de la ligne fondamentale comporte une broderie par le 6<sup>e</sup> degré de la gamme ( $ré_4$  en mineur,  $ré_4$  en majeur). Schenker montre que cette situation est fréquente et que, souvent, la note de tête de la structure fondamentale comporte une note voisine importante, qu'il appelle **note voisine de premier ordre** – ce qui signifie que la note en question, une broderie, appartient au niveau le plus élevé de l'analyse de la pièce. Il souligne en outre que cette note voisine de premier ordre est nécessairement supérieure à la note de tête qu'elle brode, parce qu'une note voisine inférieure créerait une confusion avec le départ de la ligne fondamentale descendante : la note voisine inférieure ne pourrait jamais appartenir au « premier ordre » (c'est-à-dire à la structure fondamentale),

elle créerait nécessairement des relations avec des phénomènes de niveau inférieur. Si la note de tête est  $\hat{5}$ , la structure fondamentale prend donc une forme de ce type :



Le thème du Klavierstück KV 33B de Mozart (exemple 5.4) est un autre cas de cette note voisine, dont l'exemple 5.5a propose deux réécritures différentes. La première réécriture reproduit toutes les notes de la partition, mais on voit que les doublures à l'octave y sont nombreuses et cachent un peu la conduite des voix. La seconde met mieux en lumière les mouvements de la main gauche qui effectue le cycle de quintes complet I-IV<sup>7</sup>-vii<sup>o7</sup>-iii<sup>7</sup>-vi<sup>7</sup>-ii<sup>7</sup>-V<sup>7</sup>-I, réalisant la descente de la basse de *fa* à *do* ; on voit ici comment un cycle de quintes se ramène à un mouvement conjoint, un accord sur deux ayant pour fonction de préparer le suivant : le mouvement est ici I-(IV)-vii<sup>o</sup>-(iii)-vi-(ii)-V. Le IV<sup>e</sup> degré à la mes. 4, amène la broderie *rés* à la partie du dessus ; celle-ci se prolonge sur le vii<sup>e</sup> degré de la mes. 5. La descente mélodique vers *fa*<sub>4</sub> est ensuite très évidente.

Exemple 5.4 : Wolfgang Amadeus MOZART, Klavierstück en *fa* majeur, KV 33B, mes. 1-12

Exemple 5.4a : Deux réécritures de l'exemple 5.4

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of seven notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, and A3. Above the notes are fingerings: 3, 6, 5, 4, 3, 2, 1. Below the staff, a dashed line indicates a harmonic structure: I (under G), ii<sup>6</sup> (under F), V (under E), and I (under A).

**Exemple 5.4b** : Structure fondamentale de l'exemple 5.4

\* \* \*

L'exemple 5.5, le thème du quatrième mouvement du Divertimento Hob. XVI:8 pose un petit problème d'identification de la ligne fondamentale qui mérite d'être commenté. Comme le montre la réécriture verticalisée, les quatre premières mesures élaborent l'accord de tonique par sa sixte et quarte à la mes. 3 et la mes. 5 donne un diviseur à la quinte. Le rythme harmonique accélère ensuite pour un cycle tonal I-ii<sup>6</sup>-V-I.

The image shows a musical score for a piano accompaniment in 3/8 time, marked 'Allegro'. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The key signature is one sharp (F#).

**Exemple 5.5** : Joseph HAYDN, Sonate (Divertimento) en sol majeur, Hob. XVI:8, 4<sup>e</sup> mouvement, mes. 1-8

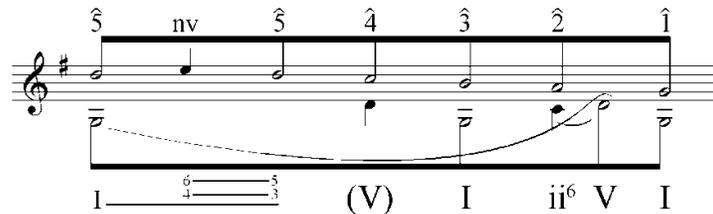
La réécriture verticalisée (exemple 5.5a) fait apparaître deux voix à chaque main, mais on note que la voix de dessus ne forme pas une ligne continue. La mélodie continue est celle qui se lit à l'alto, descendant de ré<sub>4</sub> à sol<sub>3</sub>, avec une note voisine de premier ordre au moment de la sixte et quarte de la tonique, ce que confirme aussi le fait qu'elles tombent sur les temps forts de chaque mesure. Les notes de la partie de dessus peuvent être considérées comme des projections à l'octave supérieure de notes des voix intérieures.

The image shows a verticalized piano accompaniment for Example 5.5. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The notes are arranged vertically to show harmonic structure. Below the staves, a harmonic structure is indicated: I (under G), a bracketed section containing 6 (under F) and 4 (under E), 3 (under D), V (under C), I (under B), ii<sup>6</sup> (under A), V (under G), and I (under F).

**Exemple 5.5a** : Réécriture verticalisée de l'exemple 5.5

La représentation de la structure fondamentale (exemple 5.5b) en découle immédiatement. On voit ici comment la recherche de la fluidité mélodie guide l'analyse. Le graphe ci-dessous est volontairement réduit au minimum, les notes de la voix de dessus y ont été supprimées, pour montrer que ce qu'il montre est une abstraction et que sa lecture n'a pas de sens si elle ne prend pas en compte au même moment le graphe

précédent et la partition elle-même. Les notes supprimées ne sont pas sans importance, au contraire ; seulement, elles n'ont aucun rôle dans cette structure profonde de la phrase.



Exemple 5.5b : Graphe de la structure fondamentale de l'exemple 5.5

## Interruption

Il reste à examiner les structures fondamentales comportant une **interruption**, c'est-à-dire, sommairement, une structure de type antécédent-conséquent dont l'antécédent se termine par une demi cadence et le conséquent par une cadence parfaite. L'interruption se caractérise par un arrêt de la **ligne fondamentale** sur  $\hat{2}$ , c'est-à-dire un degré avant son point d'aboutissement, et une **arpégiation de la basse** incomplète, I-V. Schenker insiste sur le fait qu'après l'interruption, la **structure fondamentale** doit être reprise depuis son début, pour aboutir cette fois à son but, le degré mélodique  $\hat{1}$  au-dessus du degré harmonique I. L'interruption peut déterminer la forme à grande échelle ; nous n'aurons pas l'occasion d'en examiner des cas dans ce cours élémentaire.

\* \* \*

Le thème du Rondeau de la Sonate KV 281 de Mozart (exemple 5.6) a la forme que Schoenberg décrit comme *Period*<sup>4</sup>, phrase de type antécédent-conséquent, avec demi cadence au premier temps de la mes. 4 et cadence parfaite au premier temps de la mes. 8. L'analyse graphique de l'exemple 5.6a combine des éléments de la réécriture verticalisée et d'autres du graphe de structure fondamentale. À la mesure de levée et à la fin de la mes. 4, il faut supposer un  $si_{b2}$  que Mozart n'a pas écrit, parce que  $si_{b2}$  est de toute évidence une note de passage chromatique qui ne s'explique que de cette manière. De la dernière noire de la mes. 2 au début de la mes. 4,  $do_4$  ( $\hat{2}$ ) est amené par une **ligne descendant vers la voix supérieure**. L'**interruption** à la mes. 4 est marquée par le signe ||. Le graphe du conséquent est moins détaillé que celui de l'antécédent, dans la mesure où les mes. 5-6 sont pratiquement identiques aux mes. 1-2. Parce qu'il veut terminer sur  $\hat{1}$  à la mes. 8, Mozart n'a plus le temps de procéder à la descente complète de la mes. 3. Elle est remplacée par un arpège qui amène  $\hat{2}$  dès la deuxième partie de la mes. 7.

<sup>4</sup> Arnold SCHOENBERG, *Fundamentals of Musical Composition*, Londres, Faber & Faber, 1967, exemple 45c.

**Rondeau**  
**Allegro**

**Exemple 5.6 :** Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *si* bémol majeur, KV 281,  
3<sup>e</sup> mouvement, mes. 1-8

**Exemple 5.6a :** Analyse graphique de l'exemple 5.6

\* \* \*

Comparons le thème du Rondo de la sonate KV 333 (exemple 5.7) à celui de la sonate KV 281<sup>5</sup>.

**Allegretto grazioso**

**Exemple 5.7 :** Wolfgang Amadeus Mozart, Sonate en *si* bémol majeur, KV 333,  
3<sup>e</sup> mouvement, mes. 1-8

<sup>5</sup> Cf. Arnold SCHOENBERG, *op. cit.*, exemple 45j.

La structure fondamentale de ce passage, réduite à sa forme la plus abstraite, serait pratiquement la même pour ces deux thèmes. Cette constatation serait de peu d'intérêt et ce qu'il faut voir au contraire, c'est comment chacune de ces Sonates réalise cette structure d'une manière qui lui est propre. L'exemple 5.7a donne l'analyse graphique de l'exemple 5.7, qu'il faut comparer avec celle de l'exemple 5.6a. La main droite dessine ici deux voix. L'alto commence par une broderie,  $si_{b3}-la_3-si_{b3}$ , puis remonte vers la voix supérieure par une **ligne depuis la voix médiane** à la mes. 3. Le point d'aboutissement,  $ré_4$  ( $\hat{3}$ ), apparaît sur V à la basse, dont il forme la sixte. Dans l'exemple 5.6a au contraire,  $\hat{3}$  apparaissait sur I à la basse, avant que celle-ci se mette réellement en mouvement. Comme dans le cas précédent, Mozart n'a plus le temps, dans le conséquent, de produire les mêmes élaborations. La ligne depuis la voix médiane de la mes. 3 est remplacée par un saut vers  $ré_4$ ,  $\hat{3}$ , au-dessus de  $I^6$  au premier temps de la mes. 7, c'est-à-dire une mesure plus tôt que dans l'antécédent. La poursuite de la descente de la ligne fondamentale se fait, mes. 7-8, au-dessus du cycle tonal  $I^6-IV-V-I$ . Et le graphe de l'exemple 5.7a fait apparaître à ce moment une ligne intérieure plus cachée, montant de  $fa_3$  dans l'accord  $I^6$ , par  $sol_3$  et  $la_3$  vers la tonique elle-même,  $si_{b3}$  : c'est une ligne 5-6-7-8 à l'intérieur de l'espace tonal de  $si_{b3}$  majeur.

The image shows a musical score for Example 5.7a. It consists of two phrases of music on a single staff. Above the notes are figured bass symbols:  $\hat{5}$ ,  $\hat{4}$ ,  $\hat{3}$ ,  $\hat{2}$  for the first phrase, and  $\hat{5}$ ,  $\hat{4}$ ,  $\hat{3}$ ,  $\hat{2}$ ,  $\hat{1}$  for the second. Below the notes are chord symbols: I, (ii V I<sup>6</sup>), ii<sup>6</sup> V<sup>4</sup>,  $\hat{5}$  for the first phrase, and I, I<sup>6</sup> IV V, I for the second. The notes are connected by lines, and there are some slurs and ties.

Exemple 5.7a : Analyse graphique de l'exemple 5.7

\* \* \*

Les exemples examinés jusqu'ici dans ce chapitre avaient tous la quinte pour **note de tête**. C'est une caractéristique des thèmes de l'époque classique, mais ce n'est pas la situation la plus fréquente. La **ligne fondamentale** peut en théorie prendre pour point de départ n'importe quelle borne de l'espace tonal, c'est-à-dire n'importe quelle note de la triade de tonique. Les lignes fondamentales d'œuvres romantiques ont plus souvent pour point de départ la tierce. C'est le cas par exemple de la Valse de Schubert analysée dans l'Introduction (exemple 0.7), ou du Prélude op. 28 n° 1 de Chopin dans le chapitre 2 (exemple 2.6 c). Ce dernier exemple mérite en outre d'être relu parce qu'il s'agit d'une structure à interruption.

\* \* \*

Le dernier exemple que nous examinerons est le thème de la Valse posthume en *mi* majeur de Chopin, dont nous avons déjà vu un passage au chapitre premier (exemple

1.10). C'est une structure fondamentale depuis  $\hat{3}$ , c'est-à-dire dont la ligne fondamentale a pour note de tête la tierce de l'accord de tonique. Les huit premières mesures sont une introduction, après quoi le thème compte seize mesures, avec antécédent et conséquent de huit mesures chacun (exemple 5.8).

L'introduction affirme d'abord la dominante et la tonique en tant que notes isolées, *si* et *mi*, mes. 1-5, puis fait alterner la septième de dominante et la tonique, mes. 6-8, chaque fois avec une appoggiature supérieure de *si*, comme fondamentale de l'accord de dominante ou comme quinte de l'accord de tonique. L'introduction s'achève sur la septième de dominante à la mes. 8, préparant le début du thème proprement dit à la mes. 9. Parce que la ligne supérieure paraît descendre sans discontinuer de *si*<sub>4</sub> à *fa*<sub>#4</sub> (mes. 10-16), puis de *si*<sub>4</sub> à *mi*<sub>4</sub> (mes. 18-24), on pourrait se demander si la **ligne fondamentale** n'a pas *si*<sub>4</sub> ( $\hat{5}$ ) pour **note de tête**. Mais cette hypothèse ne résiste pas un instant à l'examen, puisque *si*<sub>4</sub>, aux mes. 10 et 18, est chaque fois appoggiature de *la*<sub>4</sub>, octave d'un **diviseur à la quarte** (IV) et **note voisine** de la tierce de la tonique, *sol*<sub>4</sub>. C'est d'ailleurs ce que montrait déjà l'exemple 1.10. L'accord IV des mes. 10 et 18 n'est que le support d'une sixte et quarte de tonique, se résolvant aux mes. 12 et 20. La ligne descend jusqu'à *fa*<sub>#4</sub> ( $\hat{2}$ ) à la mes. 14 ; l'accord de dominante se prolonge ensuite, mes. 15-16, sous un conduit mélodique qui mène à la reprise de la phrase, mes. 17. À la fin du conséquent, l'accord de dominante ne se maintient que pendant deux mesures, 22-23, et la cadence mélodique et harmonique se fait à la mes. 24 sur le premier degré, *mi*<sub>4</sub>,  $\hat{1}$ , au-dessus de l'harmonie de tonique.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-8) shows the introduction. The second system (measures 9-16) shows the first phrase. The third system (measures 17-24) shows the second phrase. The bass line is annotated with 'lea' and asterisks below the notes.

Exemple 5.8 : Frédéric CHOPIN, Valse posthume en *mi* majeur, B44, mes. 1-24

L'analyse graphique de cette phrase peut s'écrire alors comme à l'exemple 5.8a, qui montre brièvement l'introduction, puis les deux phrases, antécédent et conséquent, séparées par l'**interruption**. Ce graphique met aussi en évidence la ligne très intéressante de la voix intérieure, descendant depuis la tonique, *mi*<sub>4</sub>, jusqu'à *la*<sub>3</sub> à l'interruption, puis jusqu'à *sol*<sub>3</sub>, tierce de l'accord, à la cadence finale. On voit dans cet exemple combien un tel graphe, même si ce n'est pas son but premier, est révélateur de la forme de ce qu'il décrit.

Exemple 5.8a : Frédéric CHOPIN, Analyse graphique de l'exemple 5.8

\* \* \*

La théorie de la structure fondamentale a été la cause de nombreux malentendus concernant l'analyse schenkérienne, comme il a été dit à plusieurs reprises ci-dessus. L'analyse n'a certainement pas pour but de découvrir la structure fondamentale des œuvres, qui présente généralement assez peu d'intérêt par elle-même. Par contre, la recherche de cette structure, les étapes qui y mènent, mettent en évidence les moyens d'élaboration qui, pour chaque œuvre, la transforment en quelque chose d'unique. Chaque fois qu'on est remonté jusqu'à la structure fondamentale, il faut reprendre l'analyse par le chemin qui remonte vers la partition, pour voir comment les élaborations l'enrichissent : c'est dans ce sens, depuis la structure fondamentale vers la partition, que l'analyse schenkérienne dévoile tout son intérêt.

On aura constaté dans ce chapitre qu'aucun graphe ne présente la structure fondamentale dans sa forme entièrement dépouillée, consistant exclusivement en la ligne descendante à la voix supérieure et l'arpégiation I–V–I de la basse. C'est qu'en effet cette structure abstraite n'a pratiquement aucun intérêt. Même les graphes les plus simples présentent déjà quelques premiers éléments de son élaboration. Pour autant, la théorie de la structure fondamentale n'est pas inutile : elle constitue un guide puissant pour l'analyse. Schenker lui-même est parvenu tardivement à cette théorie, qu'il expose pour la première fois dans le troisième volume de *Das Meisterwerk in der Musik*, en 1930. Mais même avant cette date la majorité de ces analyses reposaient sur une structure de ce type. Ceci montre que la théorie n'est pas une construction artificielle, mais le résultat d'une longue expérimentation et d'une longue familiarité avec les œuvres.