

Chapitre premier

Prolongations simples

LA PROLONGATION est l'un des concepts fondamentaux de la théorie schenkérienne. C'est la prolongation qui, en inscrivant les harmonies dans la durée, permet à l'œuvre de se déployer, de tendre vers un but et, par là, d'exprimer sa tonalité. C'est par la prolongation que le compositeur dote l'œuvre de ce qui fait son individualité, qu'il met en place ses particularités mélodiques, harmoniques et rythmiques. C'est la prolongation qui donne sens à la musique.

La conception schenkérienne de la prolongation a sa source dans une étude de l'ornementation baroque, notamment chez Carl Philipp Emanuel Bach. Schenker prend conscience, au cours de cette étude, que les ornements sont les véritables porteurs du sens musical. Il comprend que tout le processus de composition des œuvres tonales peut se ramener à une sorte de vaste travail d'ornementation. L'analyse musicale a dès lors pour tâche de montrer de quelle manière l'ornementation dote l'œuvre de son individualité et de son originalité. Pour ce faire, la première étape consiste à retrouver, sous les prolongations, la charpente qui leur a servi de fondement. L'analyse, en d'autres termes, ne fait qu'inverser le processus de composition ou d'improvisation : elle opère par réduction jusqu'à remonter à la charpente fondamentale de la pièce.

La notion de prolongation doit se comprendre en fonction d'une autre notion essentielle de la théorie schenkérienne, celle des niveaux. Ce que Schenker montre, c'est que tel passage qui semble à première vue relativement actif sur le plan harmonique ou mélodique à un niveau donné peut être analysé à un niveau supérieur comme un accord unique, orné ou « prolongé ». Parce que les exemples analysés dans ce cours ne sont généralement que des fragments assez brefs, le nombre des niveaux examinés demeure limité ; mais il faut bien comprendre que chaque fois qu'un fragment est analysé comme un accord unique prolongé, il s'inscrit, à un niveau plus élevé dans une succession d'accords qui est peut-être elle aussi une prolongation, etc.

Ce premier chapitre vise à mettre en lumière quelques procédés simples de prolongation. On verra que l'analyse des prolongations consiste souvent à découvrir dans l'harmonie des phénomènes de contrepoint (par exemple lorsque les différentes notes d'accords arpégés s'avèrent appartenir à autant de voix distinctes d'un contrepoint) ou, à l'inverse, à déceler, dans la conduite mélodique, des phénomènes harmoniques (par exemple lorsque les voix d'une polyphonie s'avèrent ne constituer que des notes de passage au sein d'un accord). Ceci met en évidence cet aspect fondamental de l'analyse schenkérienne, déjà mentionné, qu'elle se construit sur une dialectique constante entre les points de vue harmonique et contrapuntique.

Arpégiation

Le moyen le plus simple de prolonger un accord dans le temps, c'est de l'arpéger — c'est-à-dire de transformer un phénomène essentiellement vertical 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 1.1, 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. Cette arpégiation met en place, dès le début de la Sonate, un motif mélodico-rythmique évocateur d'une sonnerie de chasse, qui deviendra le motif de toute la pièce. C'est en ce sens que la prolongation crée l'individualité de l'œuvre : un accord de *do* majeur, même reconnu comme toni-

que, ne « signifie » que peu de chose par lui-même ; c'est l'arpégiation particulière proposée par Scarlatti qui, dans l'exemple 1.1 et dans toute cette sonate, le dote d'un pouvoir d'évocation non négligeable.

Exemple 1.1 : Domenico SCARLATTI, Sonate en *do* majeur,
L401, mes. 1-6

Conduite des voix

L'arpégiation a pour effet de diminuer le nombre apparent des voix de l'accord. Le fragment ci-dessus (exemple 1.1) est écrit à deux voix apparentes seulement, une à chaque main, alors qu'il fait entendre pas moins de douze notes différentes de l'accord de *do* majeur, réparties sur quatre octaves. Dans le cas d'une succession d'accords arpégés, chacune des notes de l'arpège peut s'inscrire dans une relation linéaire avec une note de l'accord qui précède et une autre de l'accord qui suit. L'analyse schenkérienne met ceci en lumière en « verticalisant » les arpèges : en réécrivant les arpèges successifs comme des accords, elle montre que chacune des notes de ceux-ci appartient à une ligne séparée et que la succession d'accords arpégés constitue en réalité un contrepoint à plusieurs voix.

L'exemple 1.2 reproduit les deux premières mesures du Petit Prélude en *fa* majeur, BWV 927, de Jean-Sébastien Bach, qui paraît formé d'une succession de quatre accords arpégés, durant chacun deux temps (une demi-mesure) ; l'écriture est à trois voix apparentes, une à la main droite et deux à la main gauche.

Exemple 1.2 : Jean-Sébastien BACH, Petit Prélude en *fa* majeur,
BWV 927, mes. 1-2

L'analyse en sera faite en deux réductions successives. Une première réécriture, simplifiant le rythme et verticalisant les accords (exemple 1.2a), fait apparaître six voix distinctes ; les accords sont disposés sur une pédale de *fa* et le chiffre harmonique donne I-IV-V-I.

Mais les six voix de l'exemple 1.2a ne forment pas seulement une succession d'harmonies : elles constituent aussi un contrepoint dans lequel il est possible de discerner des broderies ou des notes de passage. Si les voix sont considérées du haut en bas, on y lit ceci :

- Voix 1 (voix supérieure), montée de *do* à *fa* par deux notes de passage, *ré* et *mi*.
- Voix 2, montée de *la* à *do* par une note de passage, *si*♭.
- Voix 3, montée de *fa* à *la* par une note de passage, *sol*.

- Voix 4, descente de *do* à *la* par une échappée, *ré*, et une note de passage, *si*♭.
- Voix 5, double broderie du *la* par *si*♭ et *sol*.
- Voix 6 (voix inférieure), tenue du *fa*.

Tout le passage apparaît alors comme un unique accord de *fa* orné par des notes étrangères. L'exemple 1.2b illustre ceci par un procédé graphique où les notes réelles sont écrites comme des blanches, les notes d'ornement comme des noires sans hampe ; les arcs de liaisons indiquent les mouvements mélodiques¹.

Exemple 1.2 a et b : Réductions de l'exemple 1.2

Deux niveaux de lecture, représentés respectivement par l'exemple 1.2a et l'exemple 1.2b, font apparaître, le premier, une succession de quatre harmonies, I-IV-V-I ; le second, la prolongation du seul accord de tonique par divers procédés mélodiques. Les mouvements essentiellement disjoints des arpèges écrits par Bach (exemple 1.2) se réduisent d'abord à des mouvements essentiellement conjoints à plusieurs voix (exemples 1.2a), puis à des ornements d'un accord unique (exemple 1.2b) ; l'analyse a consisté en la recherche de *lignes conjointes*, c'est-à-dire de lignes par mouvement conjoint², sous-jacentes à l'écriture en arpèges. La recherche de lignes conjointes est l'une des démarches essentielles de l'analyse schenkérienne.

Les quatre premières mesures du Prélude de la Suite BWV 1007 pour violoncelle seul (exemple 1.3) présentent un cas presque identique, en *sol* majeur :

Exemple 1.3 : Jean-Sébastien BACH, Suite en *sol* majeur pour violoncelle, BWV 1007, Prélude, mes. 1-4

Après élimination des broderies qui ornent la note supérieure sur les premier et troisième temps de chaque mesure (*si-la-si*, *do-si-do*, *si-la-si*, mes. 1, 2-3 et 4), 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

¹ Plus précisément : les arcs en trait plein lient les notes d'ornement aux notes qu'elles ornent et marquent les lignes mélodiques ; les arcs pointillés indiquent des tenues de notes.

² Voir à ce propos la note 8 ci-dessous.

sol (exemple 1.3a), qui constitue une prolongation de l'accord de *sol* majeur par une broderie à la voix supérieure (*si-do-si*) et une montée de la quinte à l'octave par deux notes de passage (*ré-mi-fa#-sol*) à la voix médiane (exemple 1.3b) :

Exemple 1.3 a et b : Réductions de l'exemple 1.3

Les exemples de ce type sont nombreux. On peut citer les quatre premières mesures du Prélude en *do* majeur du Premier livre du Clavier bien tempéré (exemple 1.4), qui présentent un phénomène analogue. Ici, la première réduction (exemple 1.4a) fait apparaître quatre accords que l'on peut chiffrer I-ii-V-I, avec une écriture à cinq voix.

Exemple 1.4 : Jean-Sébastien BACH, Clavier bien tempéré, vol. I, Prélude en *do* majeur, BWV 846a, mes. 1-4

Une lecture plus contrapuntique de l'exemple 1.4a montre que les mesures 2 et 3 ne comportent que des broderies (ou « notes voisines »³) : si le passage compte bien quatre accords au niveau superficiel, ceux-ci ne constituent, à un niveau plus élevé, qu'une broderie multiple de l'accord de *do* majeur. Comme le montre l'exemple 1.4b, les cinq voix effectuent respectivement les mouvements suivants :

Voix 1 : broderie du *mi* par la note voisine *fa* (mes. 2 et 3).

Voix 2 : broderie du *do* par la note voisine *ré* (mes. 2 et 3).

Voix 3 : broderie du *sol* par la note voisine *la* (mes. 2).

Voix 4 : broderie du *mi* par la note voisine *ré* (mes. 2 et 3).

Voix 5 : broderie du *do* par la note voisine *si* (mes. 3).

C'est le décalage des broderies les unes par rapport aux autres qui engendre les harmonies.

³ Le sens de l'expression « note voisine » sera détaillé au paragraphe suivant.

Exemple 1.4 a et b : Réductions de l'exemple 1.4

Les exemples 1.2 (Petit prélude en *fa* majeur), 1.3 (Prélude de la suite en *sol* majeur) et 1.4 (Prélude en *do* majeur) sont superficiellement semblables : il s'agit chaque fois d'une prolongation d'un accord unique, dont les notes d'ornement forment une succession de quatre accords exprimés par des arpèges. Cependant, la prise en compte des mouvements contrapuntiques sous-jacents rend manifeste la différence entre eux. Dans le premier cas (exemple 1.2), les notes de passage dessinent un mouvement général ascendant. La partie de dessus, en particulier, monte de la quinte de l'accord de tonique à son octave : cette montée engendre une tension croissante et met en place tout le dynamisme de la pièce. Dans le deuxième cas (exemple 1.3), la montée est la même, mais elle se situe à la voix médiane, de sorte que la tension qui s'instaure est moins forte. Dans le troisième cas enfin, les broderies ne créent aucun mouvement mélodique important, chacune des parties revient à son point de départ et la mesure 4 est identique à la mesure 1 : tout ceci confère au passage un statisme relatif qui convient à ces quatre mesures d'introduction.

On voit ici que l'analyse n'a pas pour seul but de montrer que ces passages sont des prolongations d'un accord de tonique, mais aussi d'attirer l'attention sur les procédés particuliers par lesquels la prolongation se réalise dans chaque cas, notes de passage dans les deux premiers, broderies dans le troisième : ce sont ces procédés et leur disposition singulière qui déterminent la signification musicale de chacun des fragments.

Notes voisines

Schenker appelle « notes voisines » les ornements qui affectent, par simple voisinage, une ou plusieurs notes de l'accord orné. Ce sont en premier lieu les broderies, mais on peut inclure aussi dans cette catégorie les appoggiatures et les échappées, qui sont en quelque sorte des broderies incomplètes : l'appoggiature est une broderie à laquelle manque la première note, tandis que l'échappée est une broderie à laquelle manque la dernière note. Schenker préfère l'expression « note voisine » précisément pour n'avoir pas à faire de distinction entre ces différents cas. Par ailleurs il oppose fortement la note voisine, en tant qu'ornement d'une seule note, à la note de passage qui, comme son nom l'indique, se situe nécessairement entre deux notes de l'accord orné (prolongé), entre lesquelles elle effectue le passage par mouvement conjoint.

Les premières mesures de la Sonate en *fa* majeur, Hob. XVI:29, de Haydn (exemple 1.5) illustrent l'ornementation d'un arpège par des notes voisines. Jusqu'au milieu de la mesure 3, on se trouve de toute évidence devant une prolongation par arpégiation de l'accord de *fa* majeur, comparable à celle de l'accord de *do* majeur de l'exemple 1.1, sinon qu'elle est ornée par des broderies à deux voix en tierces parallèles à la main droite (marquées *a* et *b*), dont le statut harmonique devra être examiné de plus près. La mesure 3 s'achève par une cadence parfaite (en *c*) qui ramène l'accord de *fa* majeur au début de la mesure 4.

Examinons d'abord la première broderie, en *a*, au deuxième temps de la mesure 2. On pourrait y lire un enchaînement I-IV⁶₅-I, mais cette lecture serait forcée : il est plus simple de n'y voir qu'une

broderie de la tonique par sa sixte et quarte, comme l'indique le chiffrage de l'exemple 1.5⁴. La deuxième broderie, en *b*, au quatrième temps de la mesure 2, en particulier si on y intègre la petite appoggiature *do*, pourrait donner le sentiment d'un accord de dominante incomplet (*do-sol-si*), dans un enchaînement I-V⁷-I sur une note de pédale *fa*. Ici comme en *a*, cependant, il paraît plus simple de ne lire qu'une broderie de la tierce de l'accord de *fa* majeur par la quarte (*la-si-la*) et de l'octave par la neuvième (*fa-sol-fa*). Mais il faut apercevoir qu'en réalité, dans les deux cas, les deux lectures ne se situent pas au même niveau d'observation⁵ : les lectures harmoniques sont « à la croche » et décrivent une harmonie assez active, tandis que la lecture mélodique est plus globale et ne voit, sur toute cette mesure 2, qu'un seul accord de *fa* majeur, orné seulement de deux broderies.

Exemple 1.5 : Joseph HAYDN, Sonate en *fa* majeur pour piano
(Hob. XVI:29), 1^{er} mouvement, mes. 1-4

La cadence parfaite en *c*, au quatrième temps de la mesure 3, même si elle comporte elle aussi une broderie, paraît essentiellement différente parce qu'elle s'appuie sur un mouvement harmonique matérialisé par la partie de basse, qui forme une cadence I-V⁷-I : il semble donc qu'ici la lecture harmonique doive primer. La théorie schenkérienne suggère cependant que ce cas n'est pas fondamentalement différent des précédents et que la lecture mélodique mérite aussi d'y être prise en compte. La partie de dessus comporte une broderie *fa-sol-fa* qui, en outre, s'inscrit dans la continuité de celles de la mesure 2, puisque ces trois broderies successives (*a*, *b* et *c*) affectent les trois notes d'un arpège descendant de *fa* majeur : *do*-(*ré*)-*do*, *la*-(*si*)-*la*, *fa*-(*sol*)-*fa* ; le ténor, en *c*, donne une note de passage, *do*-(*si*)-*la*. La basse fait un mouvement *la-do-fa* qui semble constituer une succession de fondamentales, mais où Schenker suggère de ne lire qu'une arpégiation de l'accord de *fa*. Le *do* grave harmonise les notes d'ornement et paraît les intégrer dans un accord de dominante, mais cela ne modifie pas leur statut essentiellement ornemental. L'exemple 1.5a résume cette analyse : on y voit clairement, dans la portée en clef de *fa*, l'arpégiation de l'accord de *fa*. Même si, en *c*, la lecture harmonique semble plus convaincante, la lecture mélodique demeure possible, comme en *a* et *b*. Mais, dans ce troisième cas comme dans les deux précédents, les deux lectures sont possibles⁶.

⁴ Ce chiffrage demande un mot d'explication. À la manière du chiffrage de basse continue, les chiffres arabes ⁴ indiquent ici des intervalles de sixte, *ré*, et de quarte, *si*, sur la basse *fa* représentée par le chiffre romain I. Le sens est donc différent de celui d'un chiffrage I⁴, qui indiquerait un accord du premier degré en position de sixte et quarte, *do-fa-la*. La lecture du chiffrage doit toujours se faire en comparaison avec la partition elle-même.

⁵ On ne peut s'empêcher de noter ici que la problématique des « niveaux d'observation » a constitué aussi un élément essentiel de la théorie analytique de Jacques Chailley, telle qu'elle est exprimée dans son *Traité historique d'analyse musicale*, publié en 1951 (2^e édition sous le titre *Traité historique d'analyse harmonique*, 1977). *L'Écriture libre* de Schenker avait connu une première édition assez confidentielle en 1935, mais l'édition qui l'a fait connaître est la seconde, de 1956 ; elle n'a d'ailleurs pratiquement pas été connue en France avant sa traduction en 1993. La simultanéité des idées de Schenker et de Chailley mérite donc d'être soulignée d'autant plus qu'elles se sont évidemment développées en complète indépendance.

⁶ On notera d'ailleurs que la note sensible *mi* n'est présente ni en *c*, ni lors de la broderie *b*. La fonction de dominante des accords concernés s'en trouve singulièrement affaiblie, puisqu'un élément essentiel, la montée de la sensible à la tonique, est absent. De plus, l'accord apparent de dominante se trouve inséré entre deux accords de tonique : c'est une situation de



Exemple 1.5a : Réduction de l'exemple 1.5

Ce que la théorie schenkérienne enseigne, c'est d'envisager plusieurs lectures possibles, qui se situent à des niveaux d'observation différents. Dans l'exemple de Haydn qui vient d'être examiné, une lecture harmonique (excessivement) détaillée fragmente le passage et y fait voir plusieurs événements de type cadentiel, que l'on pourrait matérialiser par un chiffrage $I-IV_4^6-I^V-I^7-I$ (où le petit chiffre V représente la dominante sur pédale de tonique), alors que la lecture mélodique l'unifie au contraire et le fait apparaître comme la prolongation d'un seul accord de *fa* majeur. Si Haydn a pu rendre plus intéressant ce long accord de *fa* majeur, c'est bien en lui adjoignant des notes d'ornements qui en ont augmenté le « contenu » et lui ont donné l'apparence d'un mouvement mélodique produisant une succession d'accords.

Ligne directrice

Dans chacun des exemples décrits ci-dessus, la prolongation de l'accord prend la forme d'une progression harmonique relativement simple, $I-IV-V-I$ (exemples 1.2 et 1.3), $I-ii-V-I$ (exemple 1.4) ou même $I-V-I$ (exemple 1.5). Dans l'exemple qui va être analysé maintenant, au contraire, la succession des harmonies demeure plus confuse, à tel point que l'explication mélodique s'avère considérablement plus convaincante. Il s'agit des premières mesures du mouvement initial de la Sonate op. 109 de Beethoven (exemple 1.6) qui peuvent se lire, de la même manière que les exemples précédents, comme une succession d'accords arpégés. L'exemple 1.6a, qui verticalise les accords, met en évidence une harmonie que l'on pourrait chiffrer $I-V^6-vi-iii^6-IV-I^6-V^7-I$. Mais ce chiffrage est assez peu éclairant ; on note par ailleurs que la verticalisation ne parvient pas à produire des lignes conjointes : les parties de dessus et de ténor de l'exemple 1.6a restent disjointes.

C'est que la logique de ce passage n'est pas exclusivement harmonique. L'exemple 1.6b élucide la conduite des quatre parties et montre comment chacune, à sa manière, participe au déploiement de l'accord de *mi* majeur.



Exemple 1.6 : Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate n° 30
en *mi* majeur, op. 109, 1^{er} mouvement, mes. 1-4

type « A-B-A », où l'accord B tend à se présenter comme un accord broderie de l'accord A — même si les deux accords A ne sont pas dans la même position.

Exemple 1.6a : Première réduction de l'exemple 1.6

Exemple 1.6b : Deuxième réduction de l'exemple 1.6

— la voix 2 (alto) est la plus remarquable : elle effectue une descente par mouvement conjoint de toute une octave, de *sol* \sharp à *sol* \sharp , de la tierce à la tierce de l'accord prolongé. C'est manifestement la « ligne directrice » de ce passage, celle qui régit tout l'ensemble et d'où découlent les autres voix.

— la voix 4 (basse) suit d'abord l'alto à la dixième inférieure (voir les liaisons pointillées et les chiffres 10 dans l'exemple 1.6b), effectuant une descente de la prime à la tierce de l'accord, *mi-ré* \sharp -*do* \sharp -*si-la-sol* \sharp . Le *fa* \sharp qui aurait permis, à la deuxième partie de la mes. 3, la fin de la descente en dixièmes parallèles jusqu'au *mi* est remplacé par le *si* qui réalise la cadence parfaite terminale du passage : c'est une situation comparable à celle de la cadence finale de l'exemple 1.5 ci-dessus, où une note de basse est ajoutée pour donner un contenu harmonique à une conduite essentiellement mélodique⁷.

— la voix 1 (dessus) descend d'abord un arpège de *mi* majeur, *si-sol* \sharp -*mi* ; ces trois notes sont doublées au ténor, comme le montre la disposition des hampes dans l'exemple 1.6b. Le soprano remonte ensuite au *sol* \sharp par une note de passage, *fa* \sharp ; cette remontée est doublée à la tierce inférieure par *ré* \sharp , broderie du *mi*, qui complète l'accord de dominante de la fin de la mesure 3.

— la voix 3 (ténor) n'est pas véritablement indépendante : elle double alternativement le soprano et la basse ; pour mettre ceci en lumière, les notes du ténor ont été complétées dans l'exemple 1.6b par des hampes qui les rattachent aux notes du dessus ou de la basse qu'elles doublent alternativement.

Ce qui différencie absolument l'exemple 1.6 des exemples 1.2 à 1.5, c'est qu'alors que dans ceux-là la verticalisation et le chiffrage harmonique (exemples 1.2a, 1.3a, 1.4a et 1.5a) paraissent fournir un point de départ satisfaisant pour l'analyse, il n'en va pas de même du chiffrage de l'exemple 1.6a, qui ne donne qu'une information peu satisfaisante. La leçon de l'analyse schenkérienne, dans ce dernier cas, est qu'une prolongation, ici celle de l'accord de *mi* majeur, peut avoir une origine principalement ou exclusivement mélodique, plus pertinente que l'harmonie.

⁷ Les notes écrites en blanches dans l'exemple 1.6b sont celles de l'accord prolongé de *mi* majeur : *mi*, *sol* \sharp et *si*. On pourrait objecter que les *si* de la basse (mesures 2 et 3), supportant respectivement des accords de *iii*⁶ et de V, ne font pas partie, au moment où ils apparaissent, de l'accord prolongé. Mais la théorie schenkérienne invite à lire la gamme descendante de la basse comme un arpège de *mi* majeur, *mi-si-sol* \sharp -(*si*)-*mi*, et à ne considérer les accords de *iii*⁶ et de V que comme des accords résultants, provoqués par des notes de passage sur une note de basse qui doit être considérée comme la seule note réelle.

Le *fa* \sharp omis à la basse (représenté entre parenthèses dans l'exemple 1.6b) se trouve présent au soprano. Si la partie de basse avait terminé son mouvement conjoint descendant par *sol* \sharp -*fa* \sharp -*mi*, celui-ci aurait répondu au mouvement ascendant *mi-fa* \sharp -*sol* \sharp du soprano, dans une figure contrapuntique qui s'appelle « échange des voix », marquée dans l'exemple 1.6b par deux lignes qui se croisent pour relier le *mi* au *mi* et le *sol* \sharp au *sol* \sharp . Mais la doublure de la note de passage *fa* \sharp eut été insatisfaisante : c'est pour cette raison aussi que Beethoven a préféré interpoler le *si* grave.

La ligne directrice a le plus souvent le caractère d'un arpège rempli par des notes de passage. Parfois, elle suffit par elle-même à assurer la prolongation de l'accord qu'elle arpège, sans qu'aucune harmonie nouvelle paraisse en résulter. Beethoven, à la fin du premier mouvement de sa Deuxième symphonie (exemple 1.7), effectuée au basson et au violoncelle, sur dix mesures, une montée chromatique de toute une octave, qui n'a d'autre but que de remplir par des notes de passage un arpège de l'accord initial, *ré-fa#-la-do*, qui se transforme en *fa#-la-do-mi*, à la troisième mesure du passage. Tout se joue sur des échanges de voix (c'est-à-dire par des voix qui s'entrecroisent, éventuellement en sautant à l'octave), comme on le lit dans l'exemple 1.7a :

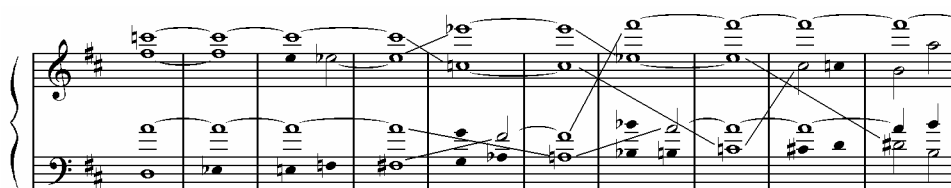
— le *do* de la partie supérieure passe à la deuxième voix à la cinquième mesure du passage, puis à la basse à la huitième mesure, pour revenir à la deuxième voix à la neuvième mesure.

— le *fa#* de la deuxième voix descend par une note de passage, à la troisième mesure, à *mi*, qui monte à l'octave à la voix du dessus à la cinquième mesure, revient à la deuxième voix à la septième mesure et se transforme en *ré#* à la basse à la dixième mesure.

— le *la* de la troisième voix passe à la basse à la cinquième mesure et revient à la troisième voix à la mesure suivante.

— la basse, qui est la ligne directrice du passage, monte de *ré* à *fa#*, puis *la*, *do* et enfin *ré#*, en remplissant tous les intervalles par mouvement chromatique.

Exemple 1.7 : Ludwig VAN BEETHOVEN, Deuxième symphonie, premier mouvement, mes. 326-335.



Exemple 1.7a : Réduction de l'exemple 1.7

* * *

Les analyses réalisées ci-dessus prennent généralement leur point de départ dans une réécriture verticalisée et un chiffrage harmonique, qui constituent une première étape quasi obligée de l'analyse schenkérienne : il serait impossible, en effet, d'identifier avec certitude les notes d'ornements si ce n'était par rapport aux accords qu'elles ornent ; avec l'habitude, on peut se dispenser d'écrire cette réduction, mais elle doit être faite au moins mentalement — cela demande cependant une certaine pratique. On peut éliminer dès ce premier stade les notes étrangères à l'harmonie les plus évidentes (comme dans l'exemple 1.3a). À cette première lecture harmonique fait suite une lecture mélodique et contrapuntique — et une seconde réduction — qui identifie certaines notes comme des ornements à un niveau supérieur. Dans certains cas, comme dans l'exemple 1.6, la lecture harmonique paraît moins éclairante que la lecture mélodique. Dans d'autres cas au contraire, la lecture mélodique est moins édifiante que la lecture harmonique. L'analyse schenkérienne ne prétend pas a priori que l'une prime sur l'autre ; il serait erroné de croire, comme on l'a dit parfois, qu'elle néglige l'harmonie au profit de la mélodie et du contrepoint : elle opère plutôt par une sorte d'aller-retour constant de l'un à l'autre.

Dans la conception schenkérienne, un mouvement disjoint est toujours de l'ordre de l'arpège : il représente un passage d'une note à une autre de l'accord, donc d'une voix à une autre du contrepoint. Les notes de passage forment des *lignes conjointes*⁸, dont la recherche est l'un des éléments importants de l'analyse schenkérienne. Les lignes conjointes sont le résultat du remplissage d'arpèges par des notes de passage : il faut en déduire qu'une ligne conjointe relie nécessairement deux notes différentes d'un même accord.

L'analyse des prolongations se fait toujours à plusieurs niveaux, que l'on peut résumer comme suit :

- Le passage prolongé apparaît d'abord comme une progression, généralement une progression harmonique ; c'est ce que mettent en lumière les premières réductions pratiquées ci-dessus et le chiffrage harmonique qui les accompagne.
- On constate ensuite que cette progression est le résultat de divers procédés d'ornementation, arpéggiations, broderies et notes de passage, qui constituent la prolongation au sens strict, comme le montrent les deuxièmes réductions ci-dessus.
- À un niveau supérieur, le passage apparaît à nouveau comme un élément unique orné (prolongé), un degré de l'harmonie par exemple.
- Celui-ci s'inscrit sans doute, à un niveau plus élevé encore, dans une progression de rang supérieur, qui elle aussi pourra s'analyser comme une prolongation.
- Etc. : le processus est répétitif et permet en principe de remonter, niveau par niveau, jusqu'à présenter l'oeuvre entière comme la prolongation d'un élément fondamental qui est nécessairement l'accord de tonique⁹.

⁸ Le terme allemand utilisé par Schenker est *Zug*, mot très polysémique qui signifie « ligne », mais aussi « trait », à la fois dans le sens d'un tracé et dans celui d'une flèche : la ligne conjointe est une ligne dirigée vers un but.

⁹ Au niveau d'initiation de ce cours, on ne trouvera pas beaucoup d'exemples du processus de répétition caractéristique de l'analyse schenkérienne, parce que les fragments analysés sont trop brefs. Le Chapitre 2 ci-après en donnera cependant une idée.