

Chapitre 4

Thèmes classiques

Introduction à la théorie de la structure fondamentale

La théorie schenkérienne de la tonalité se réduit à considérer que toute œuvre tonale n'est, en dernière instance, qu'une vaste prolongation de l'accord de tonique. La structure minimale de cette prolongation, celle que Schenker appelle « structure fondamentale », est une descente mélodique, la « ligne fondamentale » depuis une première forme de l'accord de tonique, surmonté de sa tierce, de sa quinte ou de son octave, vers une autre forme du même accord où la note supérieure est la tonique elle-même. L'œuvre tonale est donc une arche mélodique jetée d'un accord de tonique à un autre ; le caractère descendant de la ligne mélodique et sa terminaison sur la tonique marquent l'aboutissement de la visée tonale et l'achèvement de l'œuvre. En outre, les notes de passage qui permettent ce mouvement descendant rendent possibles d'autres harmonies que celle de la tonique et sont donc le point de départ de tout le déploiement de l'œuvre. Dans tous les cas, la dernière note de passage de la ligne, le deuxième degré qui précède la tonique, est harmonisée par l'accord de dominante : c'est ainsi que se forme la cadence parfaite terminale. La structure harmonique minimale est donc I–V–I, que Schenker appelle « arpeggiation de la basse ».

Schenker note les degrés de la ligne fondamentale au moyen de chiffres arabes surmontés d'un accent circonflexe ; il conserve les chiffres romains pour désigner les degrés de l'harmonie. Les trois formes de base de la structure fondamentale sont donc 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 :

$$\begin{array}{ccc}
 \hat{3} & \hat{2} & \hat{1} \\
 \text{I} & \text{V} & \text{I}
 \end{array}
 \qquad
 \begin{array}{ccccc}
 \hat{5} & \hat{4} & \hat{3} & \hat{2} & \hat{1} \\
 \text{I} & & \text{V} & \text{I} &
 \end{array}
 \qquad
 \begin{array}{ccccccc}
 \hat{8} & \hat{7} & \hat{6} & \hat{5} & \hat{4} & \hat{3} & \hat{2} & \hat{1} \\
 & & \text{I} & & & & \text{V} & \text{I}
 \end{array}$$

Diverses variantes sont possibles, comme on le verra ci-dessous. Ce chapitre, cependant, ne décrit pas les structures fondamentales d'œuvres complètes, mais seulement celles de quelques thèmes classiques. Schenker indique en effet que des fragments d'œuvres peuvent comporter la même structure que des œuvres complètes. Les thèmes retenus pour être analysés ici débutent donc et se terminent sur un accord de tonique. Leur ligne mélodique se réduit essentiellement à une descente par mouvement conjoint. Cette descente se fait souvent depuis la quinte de l'accord de tonique ($\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$). Cette situation ne résulte pas d'un choix arbitraire effectué parmi les thèmes des œuvres consultées, mais du fait que les lignes mélodiques descendantes de thèmes classiques débutent souvent sur le cinquième degré : c'est un trait stylistique intéressant.

On constatera cependant qu'aucun de ces thèmes ne se réduit à une simple descente $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$. Tout l'intérêt de l'analyse réside précisément dans la découverte des dispositions particulières de chacune des pièces, dans l'identification des multiples procédés de prolongation de la structure fondamentale, qui font qu'aucune œuvre n'est jamais identique à aucune autre, quand bien même la structure fondamentale serait la

même. C'est par la mise en lumière de ces particularités que se révèlent les significations résultant de chaque mise en œuvre ; on verra en outre que ces significations individuelles sont toujours le résultat des procédés de prolongation.

Structure fondamentale simple

Le premier exemple est le thème de la Sonate en *fa* majeur, KV 280, de Mozart. Ici, la dominante est atteinte dès la mes. 3, avant même que la ligne fondamentale commence sa descente. La structure fondamentale peut donc s'exprimer sous la forme que voici :

$$\begin{array}{ccccccc} \hat{5} & - & \hat{4} & \hat{3} & \hat{2} & \hat{1} & \\ I & & V & - & - & - & I \end{array}$$

Le passage du I au V est prolongé par deux mouvements mélodiques : d'une part, une surmarche qui, amenée par un transfert de la fondamentale de l'accord de tonique vers l'octave supérieure (*fa*⁴), redescend vers sa quinte par une ligne *fa*⁴-*mi*⁴-*ré*⁴-*do*⁴ aux mes. 2-3 ; d'autre part, une ligne de sous-marche qui prend son origine dans le *fa*³ implicite¹ de la mes. 1 et monte par *sol*³ (mes. 2-3) et *la*³ jusqu'au *si*³ (mes. 3-4).

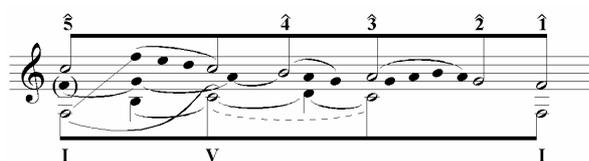
Exemple 4.1 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *fa* majeur, KV 280, 2e mouvement, mes. 1-8

La rencontre du *fa*⁴ et du *ré*⁴ de la ligne de surmarche avec le *sol*³ de la ligne de sous-marche crée l'occasion d'un accord *ii*⁶ à la mes. 2, supporté par le *si*³ à la basse : cet accord, qui découle essentiellement des mouvements mélodiques des voix supérieures, constitue une « pré-dominante », c'est-à-dire une préparation de la dominante². Le *si*³, point d'aboutissement de la ligne de sous-marche et degré ⁴ de la ligne fondamentale descendante, apparaît d'abord comme 7^e de l'accord du V^e degré, à la fin de la mes. 3 (ou 5), puis comme retard de la quinte *la*³, degré ³ de la ligne fondamentale, sur les accords du VI^e degré aux mes. 4 et 6. Chacun de ceux-ci prépare la sixte et quarte de dominante, aux mes. 5 et 7. Celle-ci se résout définitivement sur la septième de dominante de la fin de la mes. 7, amenant à la fois la cadence parfaite V-I et la fin de la descente mélodique, ²-¹.

¹ L'accord de *fa* mineur du début ne contient pas le *fa*³, mais il est évident que celui-ci est présent dans la résonance de tout l'accord.

² Sur le concept de pré-dominante, voir la note 8 du Chapitre 3, p. 37.

L'exemple 4.1a résume cette analyse conformément aux conventions graphiques de Schenker. La descente de la ligne fondamentale, $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ (*do*₄-*si*₃-*la*₃-*sol*₃-*fa*₃), est écrite en notes blanches. Elle est supportée par le mouvement harmonique fondamental, I-V-I, dont les degrés de basse sont inscrits aussi en blanches. Ces degrés, tant à la mélodie qu'à la basse, sont en outre inscrits sous une ligature qui marque leur appartenance à la structure fondamentale. Les mes. 4-5 et 6-7, qui sont des répétitions les unes des autres, ne sont représentées qu'une fois. Les notes d'ornement de la mélodie, y compris celles qui forment les lignes de surmarche et de sous-marche, sont en noires sans hampe. Deux notes de la basse sont écrites comme des noires, pour montrer l'importance relative des accord qu'elles représentent : le *si*₃ de la mes. 2, déjà signalé ci-dessus comme « pré-dominante », et le *ré*₃ des mes. 4 et 6, accord broderie, préparation de la sixte et quarte de dominante. La liaison pointillée reliant, à la basse, le *do*₃ de la mes. 3 à celui de la mes. 5 montre qu'en fin de compte le mouvement V-VI-V qui les sépare (deux fois, mes. 3-5 et 5-7) n'est que superficiel. Le passage dans son ensemble apparaît donc comme un mouvement I-V-I, harmonisant une descente mélodique de notes de passage de $\hat{5}$ à $\hat{1}$.



Exemple 4.1a : Réduction de l'exemple 4.1

Montée initiale et arpégiation initiale

Souvent, la première note de la ligne fondamentale, que Schenker appelle la « note de tête », n'est pas attaquée directement. Elle est atteinte par une ligne ascendante (« montée initiale ») ou par une arpégiation ascendante (« arpégiation initiale »). L'exemple 4.2 montre un thème, celui du Scherzo de la Sonate en *fa* majeur, 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 *do*₅-*si*₄-*la*₄ se fait de la mes. 2 à la mes. 4, puis une nouvelle descente depuis *do*₅ aux mes. 6-8. 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 pour note supérieure (ce qui n'était pas le cas à la mes. 1) ; la descente *si*₄-*la*₄ des mes. 3-4 n'est pas répétée dans les mesures qui suivent. La conduite mélodique de la ligne fondamentale s'établit donc en réalité du *la* de la mes. 4 au *sol* de la mes. 7, vers lequel la descente de la mes. 6 ne fait qu'une surmarche, comme on le voit dans l'exemple 4.2a. On notera aussi dans cet exemple l'utilisation de la liaison à double courbe par laquelle Schenker marque la présence d'un enchaînement tonique – pré-dominante – dominante.

Scherzo

Exemple 4.2 : Joseph HAYDN, Sonate (Divertimento) en *fa* majeur, Hob. XVI:9, 3^e mouvement, mes. 1-8

Exemple 4.2a : Réduction de l'exemple 4.3

La réduction détaille la construction des prolongations : on voit que l'arpégiation initiale et la descente en doubles croches de la mes. 2, *do-si_b-la-sol-fa*, ne font que déployer l'accord de *fa* majeur en menant de sa quinte à sa fondamentale (*do5-fa4*), ce qu'indique la ligature oblique reliant ces deux notes, tandis qu'à la mes. 3 la figure en doubles-croches (qui n'est pas représentée complètement) déploie l'accord de septième de dominante, menant en particulier de sa tierce à sa septième, *mi4-si_b4*, comme l'indique la ligature oblique. D'une certaine manière, il s'agit donc d'une mélodie composite, associant la descente *fa4-mi4* d'une voix d'alto à la descente *do5-si_b4* de la voix de dessus. Cette prolongation de l'accord de *fa* se retrouve intégralement aux mes. 5 et 6, mais avec la différence essentielle par rapport au début du thème, déjà signalée, qu'alors que la première prolongation de l'accord de tonique (mes. 1-3) prenait son origine dans un arpège initial effectuant un transfert de registre *do4-do5*, la deuxième commence à la mes. 4 où la tierce a été fortement installée : l'attente auditive, dès ce moment, vise la résolution du *la4* vers le *sol4* et la remontée vers le *do5* ne paraît être que de l'ordre de l'arpégiation de l'accord. On voit donc ici à quel point le contexte peut être déterminant pour l'interprétation d'un passage et combien les répétitions en apparence littérales peuvent être trompeuses.

Les parties intérieures ne sont pas représentées dans l'exemple 4.2a parce qu'elles n'ajoutent rien d'important à la structure fondamentale. On notera pourtant que la partie supérieure de la main gauche effectue deux fois la descente *la3-sol3-fa3*, d'abord en tierces (ou plutôt en dixièmes) sous la descente de la ligne fondamentale *do5-si_b4-la4* (mes. 1-4), puis en octaves sous la fin de la ligne fondamentale (mes. 5-8).

On trouvera d'autres cas de montée ou d'arpégiation initiale dans les exemples 4.6 et 4.10 en fin de chapitre.

Note voisine de premier ordre

Schenker montre 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 appartient au niveau le plus élevé de l'analyse de la pièce. Il souligne en outre que cette note voisine de premier ordre ne peut être que 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 le $\hat{5}$, la structure fondamentale prend donc une forme de ce type :

$$\begin{array}{cccccc} \hat{5} & \hat{6} & \hat{5} & \hat{4} & \hat{3} & \hat{2} & \hat{1} \\ I & \text{-----} & & & & & V & I \end{array}$$

L'exemple 4.3 en illustre un premier cas ; on en trouvera plusieurs autres (exemples 4.6 à 4.10) dans les exercices en fin de chapitre. La note de tête, dans l'exemple 4.3, est *si*³ ; la note voisine de premier ordre est donc *do*⁴. Elle est atteinte dès la mes. 17, comme point d'aboutissement d'une surmarche *mi-ré-do* ; elle y participe à une sixte et quart (accord broderie) de l'accord de tonique. La note de tête est ensuite transférée à l'octave supérieure à la fin de la mes. 18. Une descente en accords parallèles de tierce et sixte déploie l'accord de *mi* majeur aux mes. 19-20. La note voisine est répétée à la mes. 21, toujours transférée à l'octave supérieure, avant la descente de la ligne fondamentale. Cette descente est superficiellement semblable à celle des mes. 19-20 ; elle en diffère cependant en ce qu'elle s'appuie sur des harmonies plus affirmées, formant un enchaînement *i-ii⁶-V-i*. On notera, dans l'exemple 4.3a, les chiffres $\hat{6}$, qui indiquent les notes voisines de premier ordre, écrites comme des notes noires rattachées à la ligature qui marque l'appartenance à la ligne fondamentale.

Exemple 4.3 : Joseph HAYDN, Sonate (Divertimento) en *mi* majeur, Hob. XVI:13, 2^e mouvement (Menuet), mes. 15-24

A musical score in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Above the notes are Schenkerian symbols: s-hat, 6, s-hat, 6, s-hat, 4, 3, 2, 1-hat. Below the notes are Roman numerals: i, ii6, V, I. A dashed line indicates a lower-level structure.

Exemple 4.3a : Réduction de l'exemple 4.3

Interruption

Nombre de thèmes classiques se subdivisent en deux parties, antécédent et conséquent, la première s'achevant par une demi cadence tandis que la deuxième mène à une cadence parfaite. Dans ce cas, la ligne fondamentale descend jusqu'au $\hat{2}$, au dessus de la dominante de la demi cadence ; elle reprend ensuite à son début, pour se terminer normalement sur la tonique à la fin du conséquent. Schenker souligne que le passage de la fin de l'antécédent au début du conséquent ne peut en aucun cas être considéré comme une cadence V–I : ce n'est pas une continuation, mais bien une reprise. Ceci se manifeste notamment dans le fait que le $\hat{2}$ de la ligne fondamentale ne se résout pas normalement vers $\hat{1}$. La structure fondamentale est donc ici du type que voici :

$$\begin{array}{cccc} \hat{5} & \hat{4} & \hat{3} & \hat{2} & || & \hat{5} & \hat{4} & \hat{3} & \hat{2} & \hat{1} \\ I & \text{---} & V & & & I & \text{---} & V & I \end{array}$$

Schenker donne à l'arrêt sur la demi cadence le nom d'*interruption* ; il le dénote par deux petits traits verticaux. On en trouvera deux exemples ci-dessous. Le premier est le thème du Rondeau de la sonate KV 281, de Mozart (exemple 4.4).

Rondeau
Allegro

A musical score for a piano piece in 3/4 time, key of B-flat major. The title is 'Rondeau Allegro'. The first system shows measures 1-4 with a piano (p) dynamic. The second system shows measures 5-8 with a forte (f) dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. There are two vertical lines above measure 4, indicating an interruption.

Exemple 4.4 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *si* bémol majeur, KV 281, 3^e mouvement, mes. 1-8

Plusieurs points doivent être soulignés. D'abord, il faut apercevoir que le *fa* du premier temps tient lieu d'un accord de tonique sous-entendu, *si* bémol majeur ; le *si* à la basse peut dès lors être considéré comme une note de passage chromatique entre *si* et *do*. Ensuite, il faut bien comprendre le rôle des notes de la mélodie à la première moitié des mes. 1 et 2 (ainsi que 5 et 6, qui en sont la reprise). Il s'agit chaque fois d'une brève

prolongation, par une arpégiation remplie par une note de passage menant de la tierce à la prime, de l'accord de *do* mineur (mes. 1 et 5), puis de *si* bémol majeur (mes. 2 et 6) ; les notes importantes sont chaque fois la tierce de l'accord, qui forment les degrés $\hat{4}$ et $\hat{3}$ de la ligne fondamentale. Aux mes. 3-4, une ligne de surmarche, issue du transfert du *si* \flat 3 à l'octave supérieure et partiellement doublée en dixièmes parallèles à la basse, amène à la dernière note ($\hat{2}$) de la ligne fondamentale interrompue. Aux mes. 6 et 7 par contre, Mozart doit gagner un temps pour achever la descente de la ligne fondamentale : la ligne de surmarche est remplacée par un simple arpège descendant. L'exemple 4.4a résume cette analyse.

Exemple 4.4a : Réduction de l'exemple 4.4

Le deuxième exemple est le thème du troisième mouvement de la Sonate KV 333 (exemple 4.5). C'est une mélodie composite, comportant aux mes. 2-3 une ligne de sous-marche qui relie la voix inférieure de la main droite (*la* \flat 3) à la voix supérieure (*ré* \flat 4). Ici aussi, l'obligation de gagner un temps empêche la reproduction de cette sous-marche dans le conséquent (mes. 6-7). On notera par ailleurs que le *sol* \flat 4 de l'antécédent, à la mes. 2, ne peut pas être analysé comme note voisine de premier ordre parce que, bien qu'il se retrouve dans le conséquent à la mes. 6, il n'y est pas résolu vers le *fa* \flat 4 : il faut en conclure que le *sol* \flat 4 n'est chaque fois que l'arpégiation du *mi* \flat 4 qui précède. Enfin, il faut noter la fin de la ligne fondamentale, mes. 7-8 : bien que la mélodie du dessus paraisse faire un mouvement *do-si* \flat -*la-si* \flat , ($\hat{2}$ - $\hat{1}$ - $\hat{7}$ - $\hat{1}$), seules les notes *do-si* \flat , ($\hat{2}$ - $\hat{1}$) ont été retenues dans la ligne fondamentale. Schenker considère en effet que le mouvement qui mène du 2^e degré à la note sensible n'est qu'une arpégiation de l'accord de dominante — ce qui revient à dire que la note sensible appartient à une voix intérieure. Ici, en effet, on peut lire à une deuxième voix de la main droite un mouvement mélodique qui débute à la mes. 6 : *la-si* \flat -*sol* \flat -*la-si* \flat .

Allegretto grazioso

Exemple 4.5 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *si* bémol majeur, KV 333, 3^e mouvement, mes. 1-8

Exemple 4.5a : Réduction de l'exemple 4.5

Exercices

Le premier exercice est réalisé de manière détaillée, pour illustrer les étapes de l'analyse. Il s'agit du thème³ du Menuet de la Sonate en *ré* majeur, Hob. XVI:14, de Haydn (exemple 4.6).

Exemple 4.6 : Joseph HAYDN, Sonate (Divertimento) en *ré* majeur, Hob. XVI:14, 2^e mouvement (Menuet), mes. 15-22

La première étape consiste à réaliser une réduction « verticalisée » et un chiffrage harmonique, comme le montre l'exemple 4.6a. La lecture verticale met en lumière une écriture à quatre voix, avec de fréquents sauts de registre. La note de tête apparaît dès la mes. 15 : c'est le *fa*[#], $\hat{3}$ de l'accord de tonique⁴. Elle est brodée à la mes. 16 par le *sol*, $\hat{4}$. Ce mouvement de note voisine de premier ordre est transféré ensuite à l'octave, pour revenir au registre initial à la mes. 21. Des liaisons pointillées marquent les transferts de registre et les notes tenues. Les liaisons en ligne continue indiquent le lien de la note

³ Ou, plus précisément, de sa reprise : le premier exposé, aux mes. 1 à 8, se termine à la dominante ; c'est la version s'achevant sur la tonique qui a été choisie ici.

⁴ On pourrait se demander si la note de tête n'est pas plutôt *la* $\hat{3}$, $\hat{5}$, à la mes. 18. Deux raisons s'y opposent : la première, que cette note n'apparaît pas dans un accord de tonique et ne peut donc appartenir au début de la structure fondamentale ; la seconde, qu'elle ne réapparaît pas comme note importante à la fin du thème et ne donne donc pas lieu à une descente par mouvement conjoint jusqu'à la tonique *ré*.

voisine à la note de tête, $fa\#3-sol3-fa\#4$ (en tierces avec la broderie *ré-mi-ré* de la basse) aux mes. 15-17, puis $fa\#4-sol4-sol3-fa\#3$ aux mes. 17-21, ainsi que l'arpéggiation de l'accord du IV^e degré, *sol-si*, à la mes. 19 (le graphe ne détaille pas sa reprise à la mes. 20). À partir de cette première analyse, il est aisé d'établir la seconde réduction, qui rend compte de la structure fondamentale. Pour rendre la lecture plus claire, le transfert de registre du *ré* à la deuxième voix de la main droite n'y est pas représenté. Les deux premières harmonies de dominante, mes. 16 et 18, ne sont que des accords de notes voisines réalisant la prolongation de l'accord de *ré* majeur sur quatre mes. Les quatre dernières mesures forment une cadence IV-V-I sous la descente $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$.

Exemple 4.6a : Première réduction de l'exemple 4.6

Exemple 4.6b : Deuxième réduction de l'exemple 4.6

* * *

On analysera de la même manière les exemples suivants.

Exemple 4.7: Wolfgang Amadeus MOZART, Klavierstück en *fa* majeur, KV 33B, mes. 1-12

Exemple simple d'une structure fondamentale dont la note de tête comporte une note voisine de premier ordre.

Allegro

Exemple 4.8 : Joseph Haydn, Sonate (Divertimento) en *sol* majeur, Hob. XVI:8,
4^e mouvement, mes. 1-8

La difficulté de cet exercice consiste à déceler le registre principal, compte tenu du transfert initial de *ré*⁴ à *ré*⁵, de la mes. 1 à la mes. 2. On apercevra rapidement que le *ré* initial ne trouve de véritable ligne conjointe qu'au niveau du *ré*⁴ : les mouvements *ré*⁵-*do*⁵ (mes. 2-3) et *la*⁵-*sol*⁵ (mes. 5-6) n'ont aucune continuation véritable à cette hauteur. La ligne fondamentale se situe donc en *ré*⁴-*do*⁴-*si*³-*la*³-*sol*³ et les autres notes n'en sont que des doublures : c'est ce que la réduction proposée tentera de mettre en évidence.

Allegro assai

Exemple 4.9 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *fa* majeur, KV 280,
1^{er} mouvement, mes. 1-13

La note voisine de premier ordre, *ré*⁴, est atteinte dès le deuxième temps de la mes. 2. Une ligne descendante à la fin de la mes. 2 déploie l'accord de *fa* majeur. À la mes. 3, une ligne de surmarche chromatique redescend vers la note voisine *ré*⁴, tandis que deux voix en tierces parallèles à la main gauche montent vers la sixte et quarte de l'accord de tonique. Une première descente *si*³-*la*³-*sol*³ s'opère aux mes. 7-9 ; elle est reprise et complétée jusqu'au *fa* aux mes. 10-13.