

Chapitre 2

La conduite des voix

L'ouvrage majeur de Schenker, publié en 1935 après sa mort, a pour titre *L'Écriture libre* : l'auteur veut indiquer par là que si les compositeurs jouissent d'une liberté dans la conception de leurs œuvres, le point de départ de leur activité se situe néanmoins dans l'« écriture stricte », en particulier celle qui s'apprenait dans les classes de contrepoint. Il pense que les compositeurs, après avoir été formés à l'écriture contrapuntique rigoureuse, en appliquent librement les règles dans leurs œuvres. Les exercices de contrepoint, comme les exercices les plus traditionnels des cours d'harmonie de nos conservatoires, s'écrivent « à voix réelles », généralement pour le quatuor vocal : soprano, alto, ténor et basse, quatre voix qui se continuent sans interruption du début à la fin de l'exercice¹. Schenker pense que cette écriture polyphonique transparait même dans des œuvres qui sembleraient écrites en accords. La recherche de la polyphonie sous-jacente, de la conduite polyphonique des voix, est l'un des aspects les plus caractéristiques et les plus intéressants de l'analyse schenkérienne. C'est ce à quoi sera consacré le présent chapitre.

Les notes de passage qui remplissent l'espace tonal lancent des lignes mélodiques entre les notes qui forment les bornes de cet espace. Dans la mesure où chacune de ces bornes peut elle-même être considérée comme constituant l'une des voix de la triade, il faut conclure que les lignes de remplissage ont pour effet, entre autres, de relier l'une à l'autre des voix distinctes à l'origine. On se trouve ainsi confronté à une situation paradoxale en apparence, où les notes de passage, dans lesquelles Schenker voit la source de la mélodie, ne font en même temps que relier entre elles les notes constitutives de mélodies d'un niveau supérieur. Même les arpèges ne font, en un sens, que sauter d'une voix à une autre. Il se produit de la sorte un réseau complexe de relations, où les notes de remplissage à un niveau donné comblent les espaces entre des lignes d'un niveau supérieur, tout en créant par elles-mêmes des lignes entre lesquelles des remplissages pourront être effectués à un niveau inférieur. Le but essentiel de ces opérations demeure la *prolongation*, l'inscription des œuvres dans la durée, comme on l'a vu déjà au chapitre précédent.

On examinera d'abord le cas de simples lignes ascendantes ou descendantes entre des voix d'un niveau supérieur. Ensuite, des cas où une ligne unique de la partition s'avère conduire simultanément plusieurs lignes du contrepoint : ce sont des cas de « mélodie composite ». En troisième lieu, des déplacements d'octave et des jeux sur les registres à distance d'une ou plusieurs octaves. Enfin, le cas complexe de ce que Schenker a appelé « surmarche »².

¹ C'est cette continuité des voix qui est visée dans l'expression « voix réelles » : les voix peuvent s'écrire sur des portés séparées. Les fugues baroques et classiques sont les meilleurs exemples de compositions à voix réelles, dont le nombre des voix est fixé dès le départ et ne varie pas tout au long de l'œuvre – même si par moment une ou plusieurs voix se taisent. Une des premières différences entre l'écriture stricte et l'écriture libre est, que dans cette dernière, les voix ne sont plus entièrement réelles : le nombre des voix peut varier d'un moment à l'autre.

² *Übergreifen*. « Surmarche » est la traduction de N. Meets dans *L'Écriture libre*. Voir aussi la note 3 ci-dessous.

La ligne fluide

Schenker a insisté plusieurs fois dans ses écrits sur l'importance de la « ligne fluide ». Ce concept, qu'il ne définit malheureusement jamais très clairement, paraît étroitement lié à l'histoire du contrepoint et de son enseignement : il remonte au moins au *Gradus ad Parnasum* de Fux, qui parle de *flexibili motus*, de « mouvement [mélodique] flexible ».

Ce que Schenker désigne par là, c'est un mouvement mélodique essentiellement conjoint, caché derrière les mouvements mélodiques superficiels. Toutes les analyses graphiques proposées dans les exemples de ce chapitre ont pour effet de réduire les mouvements mélodiques de surface (sauf ceux de la basse, le plus souvent) à des mouvements conjoints, éventuellement à plusieurs voix.

Sans entrer ici dans les détails d'une théorie complexe, il faut souligner que l'analyse schenkérienne accorde une importance considérable à la recherche des mouvements conjoints cachés. Ceci correspond probablement à une réalité de la perception musicale : l'oreille s'attache aux mouvements conjoints, qui constituent en quelque sorte les « formes simples » de la musique.

Lignes entre les voix

Les premiers cas examinés ici ne sont pas fondamentalement différents de ceux qui ont été analysés au chapitre précédent, puisqu'on y observait aussi des notes de passage entre les notes de l'espace tonal. Ce qui est différent dans les exemples qui vont suivre, néanmoins, c'est qu'on peut y suivre les voix de niveau supérieur d'un accord à l'autre, donc d'un espace tonal à l'autre.

Lignes ascendantes

Examinons les mes. 48-52 du Concerto *La Primavera*, op. 8 n° 1, d'Antonio Vivaldi, troisième mouvement, *Danza pastorale*. Le violon principal et les deux violons de tutti jouent à trois un bref épisode sans aucun autre accompagnement. Ensemble, ils effectuent une descente en tierces et sixtes parallèles ; le violon principal joue des lignes ascendantes qui combler l'espace entre la tierce et la sixte de chacun des accords, comme le montre l'exemple 2.1b. L'analyse graphique de l'exemple 2.1c met en évidence en outre que ces quatre mesures ne font que prolonger l'accord de *mi* majeur, qui passe du premier renversement à la position fondamentale. Le chiffrage harmonique des « accords » de l'exemple 2.1c, $I^6-VII^6-VI^6-V^6-I$, suffirait à montrer que la logique du passage n'est pas d'abord harmonique, mais bien mélodique : il s'agit essentiellement de passer de I^6 à I par des mouvements parallèles à toutes les voix ; ce n'est qu'à un niveau plus superficiel encore que le violon principal orne ces mouvements par des lignes conjoints à l'intérieur de chacun des accords de sixte.

Cet exemple illustre l'existence de plusieurs niveaux dans l'œuvre et dans sa description : au niveau le plus profond, il s'agit ici d'un accord de *mi* majeur, à quatre voix, $mi_4-sol\sharp_4-si_4-mi_5$, qui forme l'espace tonal du fragment. Au niveau illustré par l'exemple 2.1c, l'espace est rempli par trois lignes de notes de passage et de broderies, formant des tierces et sixtes parallèles. Au niveau de l'exemple 2.1b (le plus proche de la partition), l'espace entre la tierce et la sixte de ces accords est rempli par des lignes ascendantes du violon principal. On notera que si les lignes de remplissage sont ascendantes, elles se rattachent à des lignes de niveau supérieur, $mi_5-ré\sharp_5-do\sharp_5-si_4$ et si_4-la_4-

$sol\#_4-fa\#_4-sol\#_4$ qui, elles, sont essentiellement descendantes³. Par rapport à l'exemple 2.1c, la partition de l'exemple 2.1a est bien le résultat d'une prolongation : le mouvement très simple (et somme toute assez peu intéressant) de l'exemple 2.1c s'individualise et se transforme en une écriture caractéristique.

The image contains three musical examples labeled a), b), and c).
 a) A musical score for violin (VI. princ.) and two violas (VI. I and II). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/8. The violin part features a melodic line with slurs and accents. The viola parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.
 b) A single melodic line in G major, 3/8 time, showing a sequence of notes with slurs and ties, illustrating a specific melodic movement.
 c) A single chord in G major, 3/8 time, with a horizontal ligature connecting the notes, representing a specific harmonic structure.

Exemple 2.1 : a) Antonio VIVALDI, *La Primavera*, RV 269, 3^e mvt., mes. 48-52 ;
 b) Première analyse graphique ; c) Deuxième analyse graphique

* * *

Dans le second exemple, le début du deuxième mouvement de la Sonate op. 31 n° 1 de Beethoven, le rapport entre le mouvement sous-jacent et le niveau de la partition est un peu plus complexe. Le point de départ est un remplissage simple de l'espace tonal de *do* majeur par un mouvement mélodique de tierce ascendante, $do_4-ré_4-mi_4$, au dessus de sol_3 tenu à la partie d'alto et de broderies $mi-fa-mi$ et $do-si-do$ aux parties inférieures (exemple 2.2a). C'est une situation dont on a vu plusieurs exemples au chapitre premier. Pour donner plus de contenu à ce passage, Beethoven lance deux fois une ligne ascendante, partiellement chromatique de surcroît, depuis sol_3 à la partie d'alto vers $ré_4$ puis vers mi_4 à la voix supérieure (exemples 2.2b et 2.2c). Le tout est supporté par des arpegges à la main gauche.

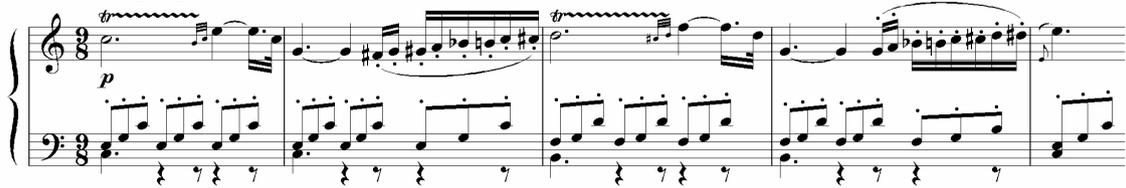
La ligne supérieure principale, $do_4-ré_4-mi_4$, est soulignée en c) par une ligature horizontale. Les ligatures obliques (\swarrow) indiquent le saut depuis la voix supérieure vers la voix d'alto, qui se fait ici chaque fois par un arpège, d'abord dans l'accord de tonique ($mi_4-do_4-sol_3$) aux mes. 1-2, puis dans celui de dominante ($fa_4-ré_4-sol_3$) aux mes. 3-4. La remontée depuis la voix d'alto vers la voix supérieure est entièrement chromatique à la mes. 2, à partir de $fa\#_3$, broderie inférieure de sol_3 ; mais le parcours plus long qui doit être effectué à la mes. 4 impose à Beethoven d'y supprimer $fa\#_3$ et $sol\#_3$.

³ Dans *L'Écriture libre*, Schenker a appelé *Untergreifen* (« sous-marche », dans la traduction de N. Meeüs) le phénomène des lignes ascendantes entre des voix qui descendent : il cherchait sans doute à les décrire symétriquement aux surmarches dont il sera question plus loin dans ce chapitre et qui, comme on le verra, sont des lignes descendantes dans un mouvement ascendant au niveau supérieur. Schenker a pensé que ces deux phénomènes étaient analogues, mais ce n'est probablement pas le cas : les lignes ascendantes dont il est question ici sont de simples lignes à l'intérieur d'un espace tonal et on verra ci-dessous des exemples de lignes descendantes du même type, qui ne sont pas des surmarches. C'est une question complexe, qui concerne des problèmes théoriques difficiles dépassant le cadre de ce cours. Nous considérerons donc ici que la notion de sous-marche peut être abandonnée et qu'il suffit de considérer que les lignes remplissant un espace tonal peuvent être ascendantes ou descendantes. La surmarche est un phénomène assez différent, comme on le verra.

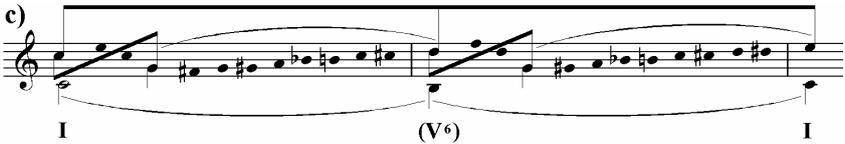
a)



b) **Adagio grazioso**



c)



Exemple 2.2 : Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate n° 16 en *sol* majeur, op. 31 n° 1, 2^e mouvement, mes. 1-5, a) situation théorique ; b) partition ; c) analyse graphique

Une telle analyse ne prétend pas établir une hiérarchie des notes au niveau de la perception : elle ne prétend pas que les notes de la ligne de niveau supérieur, do_4 – $ré_4$ – mi_4 , doivent être perçues comme plus importantes. Au contraire, les lignes ascendantes de remplissage aux mes. 2 et 4 sont peut-être les plus caractéristiques de ce passage, donc aussi les plus nettement perceptibles. Schenker insiste souvent sur le fait que ce sont les remplissages et les ornements – les prolongations – qui dotent l’œuvre de sa signification : le génie de Beethoven ne porte évidemment pas sur la création de l’enchaînement de l’exemple 2.2a, mais bien sur sa réalisation pleine d’imagination et de fantaisie dans la partition de l’exemple 2.2b.

* * *

Le troisième exemple donne le début de la Sonate KV 281 pour piano et violon de Mozart (exemple 2.3). Ce sont les mouvements à la main droite de la partie de piano qu’il faut examiner en particulier : ils constituent les mouvements mélodiques principaux puisque, comme c’est souvent le cas dans les sonates de Mozart, le violon n’a qu’un rôle d’accompagnement. Dès la levée de la mes. 1, l’espace tonal est fermement affirmé : il s’agit de la triade de *la* bémol majeur, la tonalité de ce mouvement. Les mouvements mélodiques qui nous intéressent occupent en particulier l’espace entre la_{b3} et mi_{b4} , en montant (1–2–3–4–5) et en descendant (5–4–3–2–1). L’insistance sur la_{b3} et mi_{b4} dans ce passage marque ces notes (et celles qui les entourent) comme constitutives de lignes de niveau supérieur.

Ces huit mesures, qui forment le premier thème du mouvement, se subdivisent clairement en deux fois quatre, antécédent et conséquent, avec une demi cadence à la mes. 4 et une cadence parfaite à la mes. 8. Les limites de l’espace tonal de *la* bémol majeur dans lequel se développe le thème, mi_{b4} et la_{b3} , sont nettement affirmé dès la levée de la première mesure. La main droite du piano développe aux mes. 1-3 une ligne ascendante la_{b3} – si_{b3} – do_4 – $ré_{b4}$ – mi_{b4} , puis, après une broderie mi_{b4} – fa_4 – mi_{b4} , redescend rapidement à la_{b3} et même jusqu’à sol_3 pour la demi cadence, au dernier temps de la mes. 3 et au début de la mes. 4. Ces mouvements donnent l’occasion d’harmonies apparentes :

- à la mes. 1, les broderies la_{b2} – sol_2 – la_{b2} à la main gauche du piano et do_3 – $ré_{b3}$ – do_3 au violon créent un accord apparent de dominante en dessous de si_{b3} , note de passage à la main droite du piano ;
- à la mes. 2, fa_2 à la basse harmonise la note de passage $ré_{b4}$ de la main droite, créant un accord apparent de sous-dominante (IV⁶).

– mi_{b4} est atteint à la mes. 3, au sommet d'un accord I^6 ; il est brodé par fa_4 au dessus de $ré_b$ à la basse, formant un accord II^6 , puis la ligne traverse à nouveau la quinte de l'espace tonal, descendant à la_{b3} et jusqu'à sol_3 pour l'accord V de la mes. 4.

La deuxième partie du fragment, mes. 5-8, reprend les mêmes éléments, mais la ligne ascendante de la_{b3} à mi_{b4} y est rendue chromatique. L'accord de dominante est avancé à la deuxième partie de la troisième mesure du groupe de quatre (mes. 7), pour laisser le temps de la cadence parfaite aux mes. 7-8, avec deux conséquences :

- la broderie fa_4 n'a plus le temps de se résoudre et n'est donc plus qu'une échappée ;
- la ligne descendante n'occupe plus que la tierce 3–1 de l'espace tonal, $do_4-si_{b3}-la_{b3}$, dont la première note, sixte de la dominante, donne l'occasion de la sixte et quarte de cadence.

Dans ce cas, les lignes de niveau supérieur demeurent très simples : ce ne sont pratiquement que des notes tenues, marquées dans l'exemple 2.1 par des liaisons pointillées ; mi_{b4} est orné par la note de broderie fa_4 , mes. 3 et 7, la_{b3} par la broderie sol_3 au moment de la demi-cadence, mes. 4. L'accord tenu est toujours celui de la bémol majeur.

a) **Adagio**

b)

I (V) I (IV⁶) I⁶ II⁶ V I (V) I (IV⁶) I⁶ II⁶ V I

Exemple 2.3 : a) Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate KV 481, 2^e mvt., mes. 1-8

b) Analyse graphique

Notes de tête

Schenker écrit :

Les lignes du déploiement compositionnel, lorsqu'elles descendent, signifient un cheminement vers une voix médiane du même accord ou de l'accord suivant ; lorsqu'elles montent, d'une voix médiane vers la voix supérieure. La note de tête maintenue d'une ligne descendante affirme donc la hauteur réelle de la voix supérieure, celle d'une ligne ascendante est une note de la voix médiane. Pour poursuivre le contenu, il suffit, dans le cas d'une ligne descendante, de se rattacher à sa note de tête, comme s'il n'existait pas de ligne intermédiaire. [...] La note de tête maintenue exprime ainsi une tension spirituelle propre, elle renforce et multiplie la corrélation. (*Das Meisterwerk in der Musik* II, p. 15.)

Les « notes de tête », ce sont les notes appartenant aux mélodies de niveau supérieur auxquelles se rattachent les lignes du remplissage. Ici, dans la Sonate de Mozart, ce sont mi_{b4} à l'aigu et la_{b3} au grave ; ces notes produisent des mélodies par broderie : $mi_{b4}-fa_4-mi_{b4}$ à l'aigu et $la_{b3}-sol_3-la_{b3}$ au grave, mais sans qu'il en résulte aucun nouvel espace tonal : les lignes sont tirées entre les notes d'un seul accord. Schenker indique aussi que les notes de tête demeurent implicitement maintenues pendant toute la durée des lignes qui s'y rattachent et que cela assure la cohérence du passage. Ailleurs, il explique encore que même si des notes d'ornement peuvent à un niveau donné rendre consonantes les notes de remplissage, celles-ci demeurent néanmoins des dissonances par rapport au niveau supérieur : c'est cette tension dissonante implicite qui crée le contenu musical.

Lignes descendantes

Le prélude en *do* dièse mineur du Premier livre du *Clavier bien tempéré* est entièrement construit sur des lignes généralement descendantes, tendues entre les bornes des espaces tonals. Seules les huit premières mesures seront considérées ici, mais l'analyse de la pièce entière pourrait se faire de la même manière. Les quatre premières mesures (exemple 2.4a) exposent le motif principal dans une disposition de type fugué : à la partie supérieure à la mes. 1, au ténor à la mes. 2, puis repris à la dominante aux mes. 3-4 dans la même succession soprano-ténor. L'analyse graphique de l'exemple 2.4b appelle peu de commentaire : les lignes de remplissage sont indiquées ici par une ligature oblique entre leur point de départ et leur point d'arrivée ; on voit bien comment elles remplissent l'espace de l'accord de *do* dièse mineur (I, mes. 1-2), puis de *sol* dièse majeur (V, mes. 3-4).

Exemple 2.4 : a) Jean-Sébastien BACH, Prélude en *do* dièse mineur, BWV 849a, mes. 1-4

b) Analyse graphique

Dans chacun de ces accords, les lignes descendantes parcourent généralement $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ puis $\hat{8}-\hat{7}-\hat{6}-\hat{5}$, s'appuyant donc sur les degrés $\hat{5}$ et $\hat{1}$. Sur le sixième temps de chacune des trois premières

mesures, le passage par le degré mélodique $\hat{6}$ provoque un mouvement dans les autres voix : aux mes. 1 et 2, $\hat{6}$ est accompagné par $\hat{4}$ pour former passagèrement la quarte et sixte de l'accord de tonique. Au 6^e temps de la mes. 3, $\hat{6}$ de l'accord de dominante est accompagné de même par $\hat{4}$, mais ce degré apparaît aussi à la basse, pour former l'accord apparent du I^{er} degré. La situation est différente à la fin de la mes. 4 parce que la dernière descente au ténor se fait ici à partir du 7^e degré, $fa\sharp$, septième de la dominante. Cette note était apparue à l'alto dès la mes. 3, où on pourrait penser que $fa\sharp$ remonte à $sol\sharp$; mais ce n'est pas possible, puisqu'il s'agit de la septième, qui doit se résoudre par mouvement descendant. Des liaisons en pointillé dans l'exemple 2.4b montrent comment $fa\sharp$ se déplace d'une voix à l'autre, pour préparer sa résolution au ténor où elle se fera au début de la mes. 5, comme on le verra à l'exemple 2.4c.

De la mes. 5 à la mes. 8, Bach effectue une descente vers l'accord de *mi* majeur, relatif majeur du ton principal. À chaque étape, correspondant à chacune des mesures 5 à 7, la note de la partie d'alto est projetée à l'octave supérieure, au-dessus de la note de la partie supérieure, puis une ligne relie cette note projetée à celle de la partie supérieure, comme le montre l'exemple 2.4d.

Exemple 2.4 : c) Jean-Sébastien BACH, Prélude en *do* \sharp mineur, BWV 849a, mes. 4-8
d) Analyse graphique

On peut rétablir sur la base de ces analyses graphiques la polyphonie sous-jacente du passage (exemple 2.4e) : il s'agit d'une écriture presque entièrement à quatre voix réelles : ceci montre de quelle manière une œuvre écrite en apparence très librement s'appuie en réalité sur un fondement d'écriture stricte⁴. Le passage commence par les harmonies de tonique et de dominante, puis une descente en contrepoint en syncopes, formant des septièmes successives en cycle de quintes, mène jusqu'au relatif majeur à la mes. 8.

Exemple 2.4 : e) Jean-Sébastien BACH, Prélude en *do* \sharp mineur, BWV 849a, analyse graphique des mes. 1-8

⁴ L'analyse fait apparaître néanmoins un dédoublement de la voix supérieure de la fin de la mes. 3 à la mes. 4 : $ré\sharp_4$ - mi_4 - $ré\sharp_4$ - $do\sharp_4$ au dessus, $ré\sharp_4$ - $do\sharp_4$ - $si\sharp_3$ - $do\sharp_4$ en dessous. C'est la seule entorse à une conduite rigoureuse à quatre voix réelles.

Mélodies composites

Les mélodies composites sont des mélodies dont il est possible d'extraire plusieurs voix. Les cas les plus simples sont ceux de mélodies arpégées : on en a vu plusieurs exemples au Chapitre premier (voir en particulier les exemples 1.8 à 1.11). Il en va de même de nombreuses formules d'accompagnement arpégé, les basses d'Alberti, par exemple.

L'exemple 2.5 ci-dessous, tiré de la suite *Holberg* de Grieg, en présente un cas plus développé. De la main droite, qui se présente comme une seule ligne arpégée en doubles croches, on peut déduire trois lignes ascendantes de plus d'une octave ; l'analyse se fait par une simple réécriture verticalisée, du type de celles qui ont été étudiées au Chapitre premier.

The image displays four staves of musical notation. The first staff shows the original notation for the first four measures of the piece, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff, labeled 'Allegro vivace', shows the original notation for measures 5-8, featuring a fast, rhythmic right hand and a more melodic left hand. The third staff is a verticalized analysis of the first four measures, showing three distinct melodic lines (soprano, alto, and tenor) derived from the arpeggiated right hand. The fourth staff is a verticalized analysis of measures 5-8, showing the continuation of the three melodic lines. The analysis uses various symbols like 's', 'a', 't', and asterisks to denote specific notes and their relationships across the staves.

Exemple 2.5 : Edvard GRIEG, Suite *Holberg*, op. 40, Prélude, mes. 1-8, et réécriture verticalisée

Il faut attirer particulièrement l'attention sur le détour de la voix supérieure aux mes. 3-5 : si_3 , atteint après une montée continue d'une octave depuis le début de la mes. 1, est transféré une octave plus bas, vers si_2 à la voix de ténor, où la montée se poursuit jusqu'à $ré_3$ avant un nouveau transfert, vers l'aigu cette fois, par lequel $ré_3$ s'enchaîne à $do\sharp_4$ à la partie de dessus. Ces transferts imposent de lire d'autres changements de voix, alto et ténor devenant dessus et alto à la mes. 3, pour retourner aux voix d'origine à la mes. 5. Ces déplacements sont matérialisés dans l'analyse graphique par des lignes obliques. Ce qui suggère cette lecture de la conduite des voix, c'est le mouvement conjoint : lues de cette manière, aucune des trois voix ne fait aucun mouvement disjoint (à l'exception bien entendu des transferts octavians de la voix supérieure), alors que, sans cette lecture, les trois voix

font mouvement disjoint de la mes. 2 à la mes. 3. L'oreille s'attache aux mouvements conjoints et l'analyse schenkérienne fait prendre conscience en outre que, dans une musique fondée sur l'harmonie et le contrepoint, tout mouvement disjoint peut toujours être perçu comme un mouvement d'une voix à une autre.

* * *

Il ne faudrait pas en déduire cependant qu'une mélodie composite se meut toujours par mouvement disjoint. Dans le cas ci-dessus, la mélodie arpégée passe d'une voix à l'autre à chaque note. Mais il arrive que la mélodie composite fasse entendre plusieurs notes d'une même voix avant de sauter vers une autre voix. C'est le cas du thème de l'Impromptu en *si* bémol majeur de Schubert (exemple 2.6). La mélodie de la main droite et celle de la basse cachent chacune deux voix distinctes, que la réduction verticalisée de l'exemple 2.6b met en évidence. Il s'agit d'un thème en deux parties, antécédent-conséquent, avec une demi-cadence à la fin de la mes. 4 et une reprise menant à la cadence parfaite à la mes. 8. Dans l'analyse graphique, la direction des hampes indique l'appartenance aux différentes voix ; au début de chacun des membres de phrase, les passages d'une voix à l'autre se fait à l'intérieur des accords du I^{er} et du V^e degré, comme l'indiquent les ligatures obliques. Aux mes. 7-8, les deux voix de la main droite effectuent des sauts d'octave : *la*₃-*sol*₄-*fa*₅ à la voix inférieure, *ré*₄-*do*₅ à la voix supérieure.

Thema
Andante

I V⁷ I II⁶ V I V⁷ I \flat IV V I

Exemple 2.6 : a) Franz SCHUBERT, Impromptu en *si* bémol majeur, op. 142 n° 3, mes. 1-8
b) Réécriture verticalisée

* * *

Les sauts d'une voix à l'autre peuvent être comblés par des notes de passage : dans ces cas, les mélodies composites sont un peu plus difficiles à décèler. Dans le trio du menuet de la Sonate op. 2

n° 1 de Beethoven (exemple 2.7), l'écriture apparente est presque toujours formée de deux lignes seulement, une à chaque main, mais celles-ci se décomposent chacune en au moins deux voix distinctes. Dans les passages en croches, les deux voix sont reliées par des notes de passage.

Exemple 2.7 : Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate op. 2 n° 1, troisième mouvement, trio, mes. 1-10 et analyse graphique

Transfert de registre

À plusieurs reprises, dans les exemples ci-dessus, certaines voix ont opéré des sauts à l'octave. Dans le Prélude de la suite *Holberg* de Grieg (exemple 2.5), la partie de soprano fait un saut d'octave vers le ténor entre les mesures 3 et 4, puis revient à la partie supérieure à la mesure 5 : le saut est ici une septième, $ré_3 \nearrow do\#_4$, mais il faut supposer un saut d'octave implicite, $ré_3 \nearrow (ré_4) - do\#_4$. Dans l'Impromptu en *si* bémol majeur de Schubert (exemple 2.6), les deux voix de la main droite font des sauts de septième aux mesures 6 à 8, qui doivent être considérés eux aussi comme des sauts d'octave implicites : $ré_4 \nearrow do_5$ à la voix supérieure, $la_3 \nearrow sol_4 \nearrow fa_5$ à la voix d'alto. Dans le troisième mouvement de la Sonate op. 2 n° 1 de Beethoven (exemple 2.7), enfin, l'ordre des parties de la main droite s'inverse de la mesure 4 à la mesure 5, par un saut d'octave de l'alto par-dessus le soprano ; au même moment les deux voix de la main gauche changent de registre et descendent d'une octave vers le grave. Schenker donne à ces mouvements le nom de *transfert de registre* ou *transfert à l'octave* (*supérieure* ou *inférieure*).

Aux mes. 4-8 du Prélude en *do* dièse mineur de Bach (exemple 2.4c et 2.4d), les notes de la partie inférieure à la main droite sont systématiquement doublées à l'octave supérieure, comme l'indiquent les liaisons en pointillé dans l'analyse graphique : les sauts d'octave de la partie d'alto vers l'aigu engendrent une nouvelle voix qui n'est que la copie de la première. Schenker donne à ce phénomène le nom de *couplage*.

Ces sauts d'octave sont des moyens de prolongation très utilisés. Mozart en particulier en a fait un usage abondant. L'exemple 2.8a ci-dessous reproduit le premier thème de la Sonate en *do* majeur, KV 545. De la mes. 5 à la mes. 9, Mozart y effectue une descente par mouvement conjoint de *la* à *ré*, mais cette descente s'effectue à deux voix distantes d'une octave, reliées entre elles par des gammes en doubles croches, comme le montre l'exemple 2.8b. C'est un cas de couplage ; cette double descente permet le passage de l'accord du IV^e degré à celui du II^e degré.

À partir de la mesure 9, les déplacements d'octave se poursuivent, mais d'une manière un peu différente : la descente mélodique *ré-do-si*, menant du II^e degré au V^e, s'opère essentiellement à la hauteur $ré_4 - do_4 - si_3$, mais la note de passage *do* y apparaît d'abord transférée à l'octave supérieure, do_5 , comme le montre l'exemple 2.8c. Il faut souligner que, dans ce cas, un saut ascendant de

septième tient lieu de saut d'octave : le saut $ré_4-(do_5)-do_4$ doit évidemment être compris comme un saut $ré_4-(ré_5-do_5)-do_4$, ou la septième apparente est précédée d'une octave implicite.

Exemple 2.8a : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *do* majeur, KV 545, premier mouvement, premier thème

Exemple 2.8b : analyse graphique des mes. 5-9

Exemple 2.8c : mesures 9-12 et analyse graphique

Le deuxième thème de ce même mouvement (exemple 2.8d) présente lui aussi des cas de transferts de registre intéressants. Les mes. 18-21 opèrent le renversement de l'accord de *sol* : en position de

sixte à la mes. 18, il se retrouve en position fondamentale à la fin de la mes. 21 pour aboutir à l'accord de *la* aux mes. 22-23. La main gauche y présente un cas de couplage simple : les notes extrêmes se suivent à distance d'octave, tandis que des arpèges ascendants comblent l'espace entre elles. À la main droite, dans chaque mesure, l'espace entre les notes extrêmes n'est que d'une septième, à nouveau comblés par des arpèges, descendant cette fois. Mais ces intervalles de septième tiennent lieu de secondes, déployées dans deux registres différents. Comme le montre la deuxième analyse graphique de l'exemple 2.8e, les lignes des deux mains, une fois annulés les sauts de registre, se suivent en tierces parallèles

Exemple 2.8d : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *do* majeur, KV 545, premier mouvement, deuxième thème

Exemple 2.8e : Deux analyses graphiques des mes. 18-23

Les mesures 26 et 27 de l'exemple 2.8d montrent un autre cas de jeu sur les registres, la simple reprise d'un même motif décalé d'une octave. Il faut souligner enfin un dernier transfert de registre : celui qui sépare la dernière note de la mélodie du premier thème, *ré*₄, mes. 12 (voir exemples 2.8a et 2.8c) de la première note de celle du deuxième thème, *ré*₅, mes. 14 (exemple 2.8d).

Surmarche

Il faut décrire enfin brièvement une situation particulièrement complexe de la conduite des voix, que Schenker a nommée *surmarche* (*Übergreifen*⁵). Il s'agit de moments où les lignes individuelles sont contraintes à descendre, pour des raisons contrapuntiques ou harmoniques (résolution de dissonances, par exemple), alors que le mouvement général des voix de niveau supérieur est ascendant. Chacune des lignes descendantes est appelée « ligne de surmarche » et le phénomène général est la « surmarche ». Nous en examinerons brièvement trois exemples.

Le premier est le début du Prélude en *mi* bémol majeur du Premier livre du Clavier bien tempéré (exemple 2.9). La situation d'ensemble est comparable à celle des exemples 1.5 (Bach, Suite en *sol* majeur pour violoncelle), 1.6-7 (Bach, Petit prélude en *fa* majeur) et 1.8 (Bach, Clavier bien tempéré I, Prélude en *do* majeur) du chapitre précédent : quatre accords font entendre successivement la tonique, la sous-dominante (prédominante), la dominante et la tonique. Ici, chacun de ces accords est amené par une ligne descendante de plus en plus élevée : à la main droite, l'accord de *mi* bémol s'exprime d'abord par la ligne $sol_3-fa_3-mi_{b3}$; une nouvelle ligne depuis $ré_{b4}$ transforme cet accord en V/IV, se résout sur do_4 à la mes. 2 et poursuit sa descente jusqu'à la_{b3} ; une nouvelle ligne part de fa_4 , anticipation de la quinte de l'accord de dominante de la mes. 3, et descend jusqu'à si_{b3} ; la septième de la dominante, la_{b4} , forme le début d'une nouvelle ligne qui se résout sur sol_4 à la mes. 4 et poursuit sa descente jusqu'à mi_{b4} . Ces quatre lignes de surmarche participent au transfert de l'accord de *mi* bémol, qui se trouve à la mes. 4 une octave plus haut qu'à la mes. 1. La main gauche présente une disposition semblable, mais les lignes s'y déroulent à l'intérieur de chacun des accords et n'engendrent donc pas les mêmes superpositions que les lignes de surmarche de la main droite.

The image shows a musical score for the beginning of the Prelude in E-flat major, BWV 852, measures 1-4. It is presented in two systems, each with a treble and bass clef. The first system shows the harmonic structure with labels I, V⁷, IV, and I below the notes. The second system shows the melodic lines with slurs and ties.

Exemple 2.9 : Jean-Sébastien BACH, Clavier bien tempéré, vol. 1, Prélude en *mi* bémol majeur, BWV 852, mes. 1-4, et analyse graphique

Le deuxième exemple est le début de la Sonate en *mi* bémol majeur, Hob. XVI:28, de Joseph Haydn (exemple 2.10). Ici, la main droite effectue d'abord deux fois la descente $si_{b3}-la_{b3}-sol_3-fa_3-mi_{b3}$, qui n'est qu'une ligne de remplissage de l'espace tonal de *mi* bémol majeur. Elle saute ensuite à mi_{b4} , à la mes. 4, pour descendre vers $ré_4$, note sensible dans l'accord de dominante de la mes. 5 ; mais à la mes. 6, la descente se poursuit vers $ré_{b4}$, qui forme la septième dans l'accord de V/IV : la ligne doit ensuite continuer à descendre, ce qu'elle fait jusqu'à sol_3 à la mes. 8. À la mes. 5, si_{b3} de la main gauche saute par-dessus la ligne de la main droite, pour effectuer la descente $si_{b4}-la_{b4}-sol_4-$

⁵ *Surmarche* est la traduction proposée par N. Meeùs dans *L'Écriture libre*. *Übergreifen* n'est pas un mot très courant en allemand. Il signifie « empiéter », « imbriquer », et peut être utilisé par exemple pour désigner le croisement des mains au piano. Le concept de surmarche est difficile et a fait l'objet de débats dans la littérature schenkérienne. Il ne sera décrit ici que sommairement.

fa_4-mi_{b4} ; ici aussi, la descente est requise : si_{b4} est l'appoggiature de la_{b4} et sol_4 est la septième de l'accord du IV^e degré. Comme dans l'exemple précédent, les superpositions de lignes de surmarche réalisent un transfert à l'octave supérieure : la dernière ligne est semblable à celles des mes. 1-2 et 3-4, mais une octave plus haut.

Exemple 2.10 : Joseph HAYDN, Sonate en *mi* bémol majeur, Hob. XVI:28, 1^{er} mvt., mes. 1-8, et analyse graphique

Pour l'analyse du troisième exemple, le début de la deuxième variation du troisième mouvement de la Sonate op. 109 de Beethoven, il faut commencer par examiner brièvement la conduite des voix des premières mesures du thème (exemple 2.11a).

Gesangvoll, mit innigster Empfindung
Andante, molto cantabile ed espressivo

mezza voce

Exemple 2.11a : Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate en *mi* majeur, op. 109, 3^e mvt., thème, mes. 1-5, et analyse graphique

Aux deux premiers temps de la mes. 1, dessus et basse s'échangent leurs notes. $Sol\#_1$, à la basse au 2^e temps, est le point de départ d'une ligne ascendante jusqu'à mi_3 au 1^{er} temps de la mes. 3. À la partie de dessus, mi_3 descend à $ré\#_3$ à la mes. 2 et remonte à mi_3 la mes. 3, pour continuer ensuite vers $fa\#_3$. Il y a en outre un nouvel échange de notes au début de la mes. 2. Quand à $sol\#_3$ de la partie de dessus au 1^{er} temps de la mes. 1, il est le point de départ d'une ligne qui montera par $la\#_3$ jusqu'à si_3 aux mes. 4-5.

La disposition relativement complexe de ces premières mesures du thème offre à Beethoven une grande richesse d'éléments pour les variations qui vont suivre. À la deuxième variation, les premières mesures du thème sont variées deux fois ; c'est le deuxième exposé qui nous retiendra ici,

celui des mes. 5-8. L'exemple 2.11b en donne la partition, surmontée de l'analyse graphique proposée par Schenker dans *L'Écriture libre*, exemple 101.3. La voix de dessus monte ici de $sol\#_3$ à $do\#_4$, mais cette dernière note n'est qu'une broderie qui se résout sur si_3 à la mes. 9.

Exemple 2.11b : Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate en *mi* majeur, op. 109, 3^e mvt., 2^e variation, mes. 5-9, et analyse graphique de Schenker (*L'Écriture libre*, exemple 101.3)

Schenker paraît considérer que les lignes de surmarche comportent d'abord un mouvement disjoint : $sol\#_3-mi_3-ré\#_3$ (mes. 5-6), $la_3-fa\#_3-mi_3$ (mes. 6-7), $si_3-sol\#_3-fa\#_3$ (mes. 7-8) et $do\#_4-la_3-sol\#_3$ (mes. 8-9). Mais cette solution n'est pas très satisfaisante, parce qu'elle ne tient pas compte de l'échange des voix qui peut être constaté dans le thème⁶. Il vaut mieux considérer que les deux notes à distance de tierce au début de chacune des lignes proposées par Schenker appartiennent en réalité à deux voix distinctes, ce qui permet de proposer l'analyse graphique que voici :

Exemple 2.11c : Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate en *mi* majeur, op. 109, 3^e mvt., 2^e variation II, mes. 5-9, autre analyse graphique

Les lignes de surmarche sont ici $mi_3-ré\#_3$ (mes. 5-6), $sol\#_3-fa\#_3-mi_3$ (mes. 5-7), $la_3-sol\#_3-fa\#_3$ (mes. 6-8), $si_3-la_3-sol\#_3$ (mes 7-9) et enfin $do\#_4-si_4$ (mes. 8-9) qui constitue la broderie finale de si_3 .

⁶ En général, les analyses de Schenker sont extrêmement réfléchies et il est imprudent de chercher à les amender. Ici, néanmoins, l'analyse du thème semble indiquer que les sauts de tierce au début de chaque ligne de surmarche sont des passages d'une voix à une autre. La question de la surmarche est certainement l'une de celles que Schenker n'avait pas entièrement éclaircies à sa mort en 1935.