

Chapitre premier

Élaborations simples

Introduction

L'une des idées fondamentales de la théorie schenkérienne est que les harmonies doivent faire l'objet une « élaboration compositionnelle » (*Auskomponierung*) qui les inscrit dans la durée par divers procédés, dont les plus simples seront décrits dans ce chapitre. L'élaboration des harmonies permet à la composition de se déployer dans le temps, de tendre vers un but et d'affirmer sa tonalité ; c'est par les élaborations que le compositeur dote l'œuvre de ce qui fait son individualité, qu'il met en place ses particularités mélodiques, harmoniques et rythmiques, qu'il lui donne sens. L'élaboration d'un accord prend généralement la forme d'un remplissage de ses interstices par des notes ou par des lignes mélodiques d'ornement. Les accords, en particulier les accords parfaits, sont constitués de notes disjointes, séparées par des intervalles susceptibles d'être comblés par des notes d'ornement : les triades (c'est-à-dire les accords parfaits) forment un « espace tonal », délimitant des intervalles ouverts au remplissage par des notes de passage ou des broderies.

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

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



musique est un art de répétitions. Chopin utilise ici deux procédés d'élaboration, l'arpégiation ascendante puis descendante ; et le remplissage par des notes d'ornement : la broderie $ré_3$ - do_3 - $ré_4$ à la mes. 1 et le mouvement de note de passage $ré_2$ - do_2 - si_1 aux mes. 2-3. Ces procédés, aussi simples soient-ils, et la répétition du motif, suffisent à individualiser le Prélude, à en faire une œuvre absolument différente de toute autre : nombreuses sont les œuvres qui élaborent un accord parfait, mais aucune ne le fait de cette manière. C'est la devise de Schenker : *Semper idem, sed non eodem modo*, « Toujours la même chose, mais pas de la même manière ».

Arpégiation

Le moyen le plus simple d'élaborer un accord et de l'inscrire dans le temps, c'est de l'arpéger – c'est-à-dire de transformer le phénomène essentiellement vertical de l'empilement de notes en un déploiement horizontal. L'arpégiation peut prendre des formes plus ou moins développées et plus ou moins complexes ; on en trouve d'innombrables exemples dans le répertoire tonal. L'exemple 1.1, 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, sans aucune note étrangère. Cette arpégiation met pourtant en place, dès le début de la Sonate, et par sa répétition variée dans la suite de la pièce, un motif mélodico-rythmique évocateur d'une sonnerie de chasse et qui donne le caractère de tout ce qui suit. Une élaboration aussi simple suffit à créer l'individualité de l'œuvre, alors qu'un accord de *do* majeur seul, même reconnu comme l'accord de tonique, n'aurait « signifié » que peu de chose par lui-même ; c'est l'arpégiation particulière proposée par Scarlatti et la répétition transformée de celle-ci dans la suite de l'œuvre qui, dans l'exemple 1.1 et dans toute cette sonate, dotent le motif d'arpège d'un pouvoir d'évocation non négligeable.

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

L'exemple 1.2, le début du Nocturne op. 17 n° 2 de Chopin, illustre une forme un peu plus élaborée de l'arpégiation. L'accord de tonique longuement répété à la main gauche est ici celui de *ré* bémol majeur. À la main droite, quelques notes d'ornement font de l'arpège un motif plus mélodique et plus chantant : mi_4 , à la mes. 2, est note de passage entre fa_4 et $ré_4$; si_4 , mi_4 et do_4 , à la mes. 4, sont des appoggiatures de notes de l'accord originel.

La réécriture proposée pour cet exemple s'efforce de rendre ceci plus immédiatement visible : les notes successives des arpèges de la main gauche sont ramenées les unes au-dessus des autres pour présenter l'accord sous sa forme verticale originelle, en rondes : c'est une « verticalisation » des arpèges. À la main droite, on lit un fragment d'arpège fa_4 - $ré_4$ à la mes. 2, avec une note de passage mi_4 , puis un arpège ascendant fa_3 - la_3 - $ré_4$ - fa_4 - la_4 de la mes. 2 à la mes. 4, redescendant ensuite la_4 - fa_4 - $ré_4$; ces trois dernières notes sont précédées chacune d'une appoggiature. Les notes de l'accord prolongé sont notées en noires ordinaires, les notes de remplissage (notes étrangères) en noires sans hampe ; un arc de liaison lie fa_4 à $ré_4$, à la mes. 2, passant par-dessus mi_4 , note

de passage ; les trois appoggiatures de la mes. 4 sont liées chaque fois à la note de l'accord de *ré* bémol dont elles constituent l'ornement. Un autre arc de liaison cherche à mettre en évidence l'arpège ascendant *fa*₃-*la*₃-*ré*₄-*fa*₄-*la*₄, mes. 2-4. La direction des hampes vise seulement à clarifier autant que possible la disposition de l'accord prolongé.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is the original score for measures 1-4 of Chopin's Nocturne op. 27 n° 2. It features a treble clef with a key signature of two flats and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Lento sostenuto'. The first measure has a piano (*p*) dynamic. The second measure is marked 'dolce'. The piece is performed 'sempre legato'. The bottom staff is a reworked version of the same measures, showing the left hand accompaniment as a series of chords and the right hand melody as a single line of notes, illustrating the Schenkerian analysis.

Exemple 1.2 : Frédéric CHOPIN, Nocturne op. 27 n° 2, mes. 1-4, et réécriture

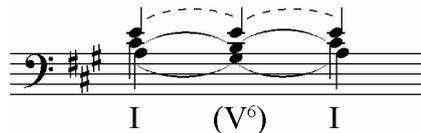
La réécriture montre comment la mélodie de Chopin se réduit à l'élaboration d'un accord unique. Mais elle ne montre en quelque sorte qu'en négatif ce qui la rend unique. La réécriture laisse au lecteur le soin de constater que la particularité de cette élaboration de l'accord de *ré* majeur, ce sont notamment la façon dont est réalisée l'arpégiation à la main gauche et les appoggiatures de la main droite, plus particulièrement *si*₄ qui est à la fois la note la plus aiguë du passage et la note la plus longue, marquée en outre par le soufflet de *crescendo* qui en fait la note la plus nettement accentuée de ce fragment.

Le procédé de réécriture proposé pour l'exemple 1.2, caractéristique de l'analyse schenkérienne, n'a d'autre but que de permettre une meilleure lecture de la partition elle-même en faisant apparaître les relations entre les notes et leur rôle dans l'élaboration de l'accord, ici de celui de *ré* bémol majeur : la réécriture doit toujours se lire par comparaison avec la partition qu'elle explique. La disposition graphique répond à quelques règles qui seront indiquées progressivement dans les chapitres qui suivent. On peut noter dès maintenant que les valeurs de notes n'ont plus pour but d'indiquer le rythme, mais bien les relations hiérarchiques entre notes de l'accord et notes de remplissage. La convention utilisée ici est que les notes de remplissage sont écrites sans hampe.

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

Élaboration par la dominante

Dans l'exemple 1.3a, les broderies *la-sol-la* à la basse et *do-si-do* à la voix médiane (marquées par les liaisons), en dessous de *mi* tenu à la voix supérieure (la tenue est soulignée par les liaisons pointillées), engendrent un enchaînement dont l'accord central n'est qu'un accord broderie (un « accord d'élaboration ») de celui de *la* majeur. Le chiffre I-V⁶-I peut se justifier à un niveau superficiel, indiquant une alternance de deux accords ; mais à un niveau plus profond il faut considérer qu'il n'y a qu'un seul accord, *la* majeur, orné passagèrement par des broderies.



Exemple 1.3a Broderies produisant une dominante apparente

Les exemples 1.3b à 1.3e ci-dessous montrent quatre réalisations concrètes de l'élaboration d'un accord de *la* majeur par sa dominante. Ces quatre exemples sont extraits des premières mesures de chacun des quatre mouvements de la Suite en *la* majeur pour clavecin, HWV 426, de Händel.

L'exemple 1.3b, la première mesure de la Gigue, diffère à peine du modèle de l'exemple 1.3a. La main gauche joue les deux broderies, tandis que la main droite donne *mi* à deux hauteurs différentes. On pourrait considérer que l'exemple 1.3a ci-dessus n'est qu'une simple réécriture de l'exemple 1.3b.



Exemple 1.3b : Georg Friedrich HÄNDEL,
Suite en *la* majeur, Gigue, mes. 1

Dans la Courante (exemple 1.3c), les mouvements de remplissage sont un peu plus complexes, notamment parce qu'ils impliquent des notes de passage. La première broderie de la voix médiane, *do₃ do₃-si₂-do₃*, au deux premiers temps de la mes. 1, s'inscrit comme simple ornement dans un environnement qui demeure celui de *la* majeur : elle ne nous retiendra pas ici, puisqu'elle n'engendre aucun accord, et elle ne sera pas représentée dans la réécriture. À partir du deuxième temps de la mes. 1, par contre, les mouvements descendants *mi₃-ré₃-do₃* à la partie supérieure et *do₃-si₂-la₂* à la plus aiguë des parties médianes, dans lesquels la note centrale est chaque fois une note de passage, et la broderie *la₂-sol₂-la₂* à la deuxième partie médiane, se superposent à la tonique tenue à la basse et forment un accord apparent de dominante (sur pédale) au troisième temps de la mesure, comme le montre la réécriture.



Exemple 1.3c : Georg Friedrich HÄNDEL, Suite en *la* majeur, Courante, mes. 1-2,
et réécriture

Dans la réécriture de l'exemple 1.3c, la note de basse a été écrite comme une blanche, de même que dans l'exemple 1.2 les notes de la main gauche avaient été écrites en rondes. Il a semblé que cela facilitait la comparaison avec la partition, soulignant que ces notes se prolongent sous les noires et les noires sans hampe qui représentent les notes de l'accord et les notes d'ornement.

La broderie $do_3-si_2-do_3$ des deux premiers temps de la mes. 1 et le retard de sol_2 à la fin de la même mesure n'ont pas été représentés : non pas qu'ils ont été jugés sans importance, mais parce qu'ils ne demandent pas d'explication particulière pour le lecteur compétent et qu'ils ne participent pas directement au mouvement d'élaboration engendrant la dominante que l'on voulait illustrer ici.

Dans les premières mesures du Prélude (exemple 1.3d), l'accord de tonique est d'abord parcouru, aux mes. [1]-[4], par des gammes qui forment des remplissages simples de l'espace tonal par des notes de passage. L'accord de la mes. [5], par contre, est le résultat de plusieurs notes de remplissage : les enchaînements en rondes de la mes. [3] à la mes. [7] sont, de haut en bas, $la_3-si_3-do_4$, $la_3-sol_3-la_3$ et $do_3-ré_3-do_3$; les parties plus graves doublent celles-ci à l'octave. Les gammes qu'on a entendues jusque là n'ont qu'une signification assez réduite, parce qu'elles ne constituent que de simples remplissages sans valeur harmonique. Il en va autrement des mouvements mélodiques qui accompagnent la production de l'accord de dominante apparent de la mes. [5], même s'ils ne sont eux aussi que des remplissages : le mouvement de note de passage à la voix supérieure, $la_3-si_3-do_4$ (en rondes) aux mes. [3]-[7], en particulier, est sans doute le mouvement mélodique le plus significatif de tout ce passage.

Exemple 1.3d : Georg Friedrich HÄNDEL, Suite en *la* majeur, HWV 426, Prélude, mes. [1-7], et réécriture des mes. [3-7]³

³ L'exemple 1.3d est conforme à la partition imprimée en 1720 (reproduite par la Händelgesellschaft, vol. II, 1859), sinon que des barres de mesure pointillées ont été ajoutées pour correspondre à l'indication de mesure, à laquelle correspondent aussi les numéros de mesure entre crochets : les [7] mesures reproduites ici correspondent donc à 4 mesures dans la partition originale.

On peut supposer que cette partition ne donne qu'une proposition d'ornementations improvisées des accords écrits en rondes. Plusieurs accords, dont celui de dominante au début de la mes. [5], demeurent sans ornementation, mais on peut supposer que là aussi le claveciniste était libre d'improviser, par exemple par un remplissage en gammes. D'une certaine manière, les doubles croches sont facultatives, les rondes sont obligées.

Le dernier exemple (exemple 1.3e) est le plus complexe : la ligne de basse est transformée ici en une ligne complète d'une octave descendante, $la_2-sol_2-fa_2-mi_2-ré_2-do_2-si_1-la_1$, exprimant un arpège de *la* majeur comblé par des notes de passage. On trouvera plus loin de nombreux autres exemples d'élaborations formant comme ici une ligne continue par mouvement conjoint. Au-dessus de la ligne de la basse, les notes de passage des deux petits motifs $mi-fa-sol-la$, de la quinte à l'octave (5-6-7-8)⁴ de l'accord de tonique, *la* majeur, à la main droite puis à la main gauche, forment à deux reprises des accords de dominante apparents, le premier par la rencontre de $mi_2-ré_2$ dans la ligne descendante de la basse avec mi_3 et sol_3 à la ligne supérieure ; le second par la note de passage sol_2 et l'appoggiature $ré_4$ au-dessus de si_1 à la basse⁵. La réécriture vise en particulier à mettre en lumière les lignes par mouvement conjoint et la façon dont elles s'appuient sur les bornes de l'accord de *la* majeur.

Exemple 1.3e : Georg Friedrich HÄNDEL, Suite en *la* majeur, Allemande, mes. 1, et réécriture.

Dans les réécritures, les arcs de liaison en trait plein servent généralement à rattacher les notes d'ornement aux notes ornées. Les tenues de notes sont marquées souvent par des liaisons pointillées. Les broderies sont rattachées par des liaisons en trait plein à la note brodée – qui se trouve normalement avant et après la broderie (exemple 1.3a). Dans le cas des notes de passage, la liaison s'étend de la note de départ de la ligne de passage jusqu'à la note d'arrivée, qui appartiennent toutes les deux à l'accord élaboré (exemple 1.3e). L'essentiel est de faire apparaître ce qui mérite l'attention du lecteur : l'utilisation des liaisons ne peut être prescrite dans tous les détails. Il appartient à l'analyste de rendre la réécriture aussi lisible que possible.

Le diviseur à la quinte

Les exemples 1.3a et 1.3b ci-dessus illustrent une dominante comme simple accord broderie, engendrant un accord V^6 avec la note sensible à la basse ; les exemples 1.3c et 1.3d montrent des accords broderie sur pédale de tonique ; l'exemple 1.3e enfin illustre d'une part une dominante sur V avec 7^e de passage à la basse ($mi_2-ré_2$ mes. 1, 1^{er} temps) et d'autre part un accord V^6 sur le deuxième degré (si_1) : ici encore, les notes de la basse ne sont de toute évidence que des notes de passage parce qu'elles s'inscrivent dans une ligne par mouvement conjoint.

Lorsque la dominante est amenée en position fondamentale par un mouvement disjoint de la basse, par contre, il semble à première vue qu'il ne peut plus s'agir d'une dominante d'ornement. Cependant, le mouvement de la basse peut n'être alors qu'un arpège de l'accord de tonique : tous les mouvements, dans ce cas, y compris ceux de la basse, sont encore des mouvements d'élaboration et la dominante peut être considérée comme dominante d'ornement, par exemple comme ici, où la quinte de l'arpège de tonique à la basse se place sous les notes de passage des voix supérieures (exemple 1.4a). C'est ce que Schenker appelle le « diviseur à la quinte », où la quinte « se met au service de notes de passage ou de broderies pour former un accord

⁴ Les chiffres arabes sont utilisés ici pour désigner les notes de la gamme, de 1 (la fondamentale) à 8 (son octave).

⁵ Il faut noter que Händel aurait pu écrire $la_3-si_3-do_4$ à la voix supérieure, répondant à $do_2-si_1-la_1$ à la basse. En remplaçant si_3 par $ré_4$, il évite un parallélisme en quartes entre la voix supérieure et la voix médiane et enrichit l'accord apparent de dominante sur le deuxième temps de la mesure.

Allegretto
sempre legato
pp

I (V) I⁶ (V) I (V) I⁶ (V) I

Exemple 1.6 : Franz SCHUBERT, Impromptu op. 142 n° 2, mes. 1-8

Dans chacun de ces cas, la dominante est le résultat de mouvements d'élaboration aux voix supérieures. Les différences de chiffrage en chiffres arabes ne dépendent que de la note présente à la basse : elles attachent peut-être trop de poids à une caractéristique peu importante. C'est la raison pour laquelle le chiffrage de l'exemple 1.6 se contente des chiffres romains.

Élaboration par la sous-dominante

L'élaboration par la sous-dominante apparaît souvent sous la forme d'une simple sixte et quarte brodant la quinte et la tierce de l'accord de tonique. C'est le cas de l'exemple 1.7 ci-dessous, où les voix supérieures effectuent les broderie si_3 - do_4 - si_3 et sol_3 - la_3 - sol_3 ; la broderie de la voix supérieure est ornée en outre par un mouvement d'arpège, si_4 - mi_4 , à la mes. 2, d'où la note de passage $ré_4$ redescend à do_4 à la mes. 3, formant un accord I⁷ qui crée un mouvement obligé vers la sixte et quarte qui suit. À la mes. 3, un autre mouvement d'arpège fait entendre la quarte la_4 , projetée au dessus de la sixte do_4 . Ces ornements sont secondaires par rapport à la broderie principale, celle de la sixte et quarte. Il ne s'agit donc, à tout bien considérer, que d'une broderie I⁵⁻⁶⁻⁵₃₋₄₋₃ et pas d'un véritable accord de sous-dominante.

Menuetto

I (IV) I

Exemple 1.7 : Josef HAYDN, Sonate (Divertimento) en *mi* majeur, Hob. XVI:13, 2^e mvt. (Menuet), mes. 1-4, et réécriture

Dans la réécriture de l'exemple 1.7, il a été nécessaire d'indiquer trois niveaux hiérarchiques : les notes de l'accord élaboré (*mi* majeur) sont en blanches ; celles de la broderie principale, formant quarte et sixte, sont en noires ; enfin, les notes d'ornement secondaires mi_4 - $ré_4$ sont en noires sans hampes.

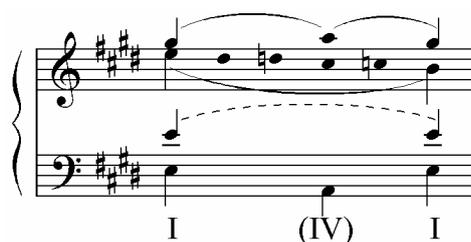
Dans l'exemple 1.8, le début du Prélude en *mi* majeur du Premier livre du Clavier bien tempéré de Bach, deux élaborations successives de l'accord de tonique font entendre, la sous-dominante comme résultat d'une double broderie à la deuxième partie de la mes. 1, ^{si-do-si} _{sol-la-sol}, la seconde, la dominante, par une broderie (*mi-ré-mi*) et des notes de passage (*si-la-sol* et *sol-fa-mi*) à la deuxième partie de la mes. 2. L'exemple 1.8 b) décompose la mélodie de la main droite, qui se subdivise en deux voix : *mi*₄ tenu à la partie supérieure, *si*₃-*do*₄-*si*₃-*la*₃-*sol*₃ à la partie inférieure, ces notes principales étant en outre souvent brodées en croches⁷. La mélodie supérieure de la main gauche suit en tierces parallèles : *sol*₂-*la*₂-*sol*₂-*fa*₂-*mi*₂, ici encore avec des broderies en croches qui, alternant avec celles de la main droite, assurent un débit rythmique continu.

a)

Exemple 1.8 : a) Jean-Sébastien BACH, Clavier bien tempéré I, Prélude en *mi* majeur, mes. 1-3 ; b) décomposition de la main droite ; c) réécriture

Comme l'accord de dominante, l'accord de sous-dominante peut se présenter en position fondamentale, sans que son caractère d'ornement en soit modifié : comme dans le cas du diviseur à la quinte, la fondamentale apparaît alors par mouvement disjoint sous les ornements qui forment la sous-dominante dans les voix supérieures. Dans l'exemple ci-dessous (exemple 1.9), le IV^e degré résulte de deux mouvements de remplissage de l'accord de tonique, *mi* majeur : d'une part la broderie à la voix supérieure, *sol*₄-*la*₄-*sol*₄ ; d'autre part la ligne chromatique à la deuxième voix, *mi*₄-*ré*₄-*ré*₄-*do*₄-*do*₄-*si*₃, descendant de l'octave à la quinte de l'accord (8-7-7-6-6-5) ; la basse y ajoute la fondamentale du IV^e degré, *la*. Ici, la ligne chromatique descendante fait entendre *ré*₄ au-dessus de l'accord de *mi* majeur, au 3^e temps de la mes. 9, formant V⁷/IV qui souligne la progression harmonique I-⁷ IV-I ; mais la ligne descendant par mouvement conjoint de l'octave à la quinte détermine le caractère de ce passage comme simple élaboration de l'accord de *mi* majeur.

⁷ La ligne de la main droite forme une « mélodie composite » : il en sera question dans un prochain chapitre.



Exemple 1.9 : Frédéric CHOPIN, Valse posthume B44,
mes. 9-12 et réécriture

Ici encore, un certain nombre de notes n'ont pas été retenues dans la réécriture. Ce sont, à la mes. 9, *fa*₄, broderie inférieure de *sol*₄ ; à la mes. 10, *si*₄, appoggiature supérieure de *la*₄ ; à la mes. 11, *mi*₄, brodé par *fa*₄, à une voix intérieure qui redouble *mi*₃ de la main gauche, tandis que *la*₄ à la voix supérieure se tait provisoirement avant sa résolution sur *sol*₄ à la mes. 12. Ces notes sont pourtant peut-être les plus caractéristiques de la mélodie de Chopin, alors que la réduction proposée est musicalement plutôt raide. C'est parce que la réécriture schenkérienne a pour but de montrer la logique harmonique et mélodique sous-jacente du passage, pas de décrire ce qui fait son charme. Au contraire, les notes que les réécritures ne retiennent pas parce qu'elles ne sont qu'ornementales sont souvent les plus intéressantes : comme Schenker l'a dit plusieurs fois, ce sont les ornements qui sont porteurs du sens de la musique.

Schenker a parfois décrit une situation comme celle de l'exemple 1.10 comme « diviseur à la quarte », pensant que le cas était comparable à celui d'une arpégiation de la basse telle qu'elle est décrite aux exemples 1.4, 1.5 et 1.6 ci-dessus. Il semble cependant avoir renoncé à cette idée, parce que la présence du IV^e degré par mouvement disjoint à la basse ne peut pas se justifier comme une simple arpégiation de l'accord élaboré, comme c'était le cas du « diviseur à la quinte ». Il faut donc admettre que dans un cas comme celui de l'exemple 1.9, le IV^e degré à la basse ne se justifie que comme doublure de celui de la voix supérieure. Ce principe peut être généralisé : tout accord d'élaboration, formé de broderies ou de notes de passage, peut recevoir comme basse, par mouvement disjoint, la doublure d'une de ses notes – en particulier de sa fondamentale. On dit alors que l'accord repose sur une « basse projetée » vers le grave.

Élaboration par deux (ou plusieurs) accords

Dans l'exemple 1.10, le début du Prélude en *do* majeur du premier livre du Clavier bien tempéré, l'élaboration se fait exclusivement par des broderies. L'analyse est réalisée ici en deux étapes :

- la première, la « verticalisation », exemple 1.10 b), réécrit les accords arpégés sous forme verticale, en respectant le nombre des voix (ici, cinq voix) pour faciliter la lecture du contrepoint ;
- la deuxième, la réécriture proprement dite, exemple 1.10 c), fait apparaître les remplissages, ici exclusivement des broderies, à l'intérieur de l'espace tonal de l'accord originel de *do* majeur.

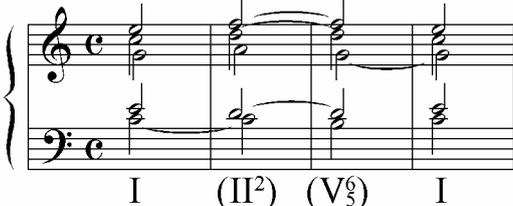
Les broderies sont décalées les unes par rapport aux autres : toutes commencent dès la mes. 2, sauf celle de la basse qui ne prend son départ qu'à la mes. 3 ; toutes se résolvent à la mes. 4, sauf celle de la troisième voix qui le fait dès la mes.3. Il en résulte une succession d'harmonies apparentes, I-ii-V-I ; mais toutes ces broderies s'insèrent dans l'espace tonal du seul accord de *do* majeur, qui se retrouve à la mes. 4 tel qu'il était à la mes. 1. L'élaboration paraît donc parcourir un cercle qui revient sur lui-même : elle forme de ce point de vue une unité indépendante, un cycle de fonctions tonales, un « cycle tonal ». Il comprend quatre accords, le premier et le quatrième qui sont

l'accord de tonique (l'accord qui fait l'objet de l'élaboration) ; le troisième, l'accord de dominante ; et le deuxième, un accord de « préparation de la dominante »⁸, ici le ii^e degré.

a)



b)



c)



Exemple 1.10 : a) Jean-Sébastien BACH, Clavier bien tempéré, vol. I, Prélude en *do* majeur, BWV 846a, mes. 1-4 ; b) verticalisation ; c) réécriture

La réécriture de l'exemple 10 se fait en deux étapes, dont la première est la « verticalisation » : cette première étape éclaire considérablement la situation et permet souvent de débrouiller des situations difficiles ; elle est moins nécessaire dans des cas plus simples, ou à mesure que l'analyste devient plus habile à réaliser les réécritures. Il faut ajouter que, dans le cas précis de ce Prélude, Bach lui-même, dans le Petit Livre de clavier de Wilhelm Friedemann, en a écrit des passages entiers sous cette forme verticalisée – en rondes plutôt qu'en blanches cependant : ici, les blanches ont été préférées parce que la direction des hampes permet de visualiser l'appartenance des notes à l'une ou l'autre des cinq voix.

Le cycle tonal peut être produit par une élaboration encore plus simple, comme le montre l'exemple 1.11. Ici, la préparation de dominante est représentée par un VI^e degré en position de sixte et quarte, obtenu par une simple broderie de la quinte de l'accord de tonique par sa sixte ; cet accord du VI^e degré pourrait être compris comme IV sans fondamentale : sa fonction de préparation de dominante ne fait aucun doute. La dominante elle-même apparaît ensuite par une broderie inférieure de la tonique à la basse, *do*₃-*si*₂-*do*₃, avec une note de passage (*mi*₄-*ré*₄-*do*₄) et une broderie (*mi*₄-*fa*₄-*mi*₄) dans les voix intérieures. Ici aussi, la production des accords d'élaboration

⁸ Bien que la préparation de la dominante soit souvent assurée par le IV^e degré, la sous-dominante, et bien que le « cycle tonal » soit souvent décrit comme une succession des fonctions de tonique, sous-dominante, dominante et tonique (T-S-D-T), il faut souligner que la fonction du IV^e degré en tant que préparation de dominante est distincte de celle qu'il peut exercer, par exemple, dans la cadence plagale ou dans l'élaboration par la sous-dominante décrite ci-dessus. Pour distinguer ces deux fonctions, les analystes américains ont imaginé le terme « pré-dominante », pour « préparation de la dominante » : ce terme sera utilisé parfois dans les pages qui suivent.

repose sur le décalage des broderies. Le dispositif, dans sa simplicité, est étonnement semblable à celui de Bach dans l'exemple 1.10.

Exemple 1.11 : Frédéric CHOPIN, Nocturne op. 48 n° 1, mes. 1-2, et réécriture

L'exemple 1.12 a) reproduit les quatre premières mesures du Petit Prélude en *fa* majeur, BWV 927, de Jean-Sébastien Bach. Ici, l'élaboration de l'accord de *fa* majeur produit deux cycles I-IV-V-I successifs, chacun de deux mesures, à raison d'un accord par demi mesure. Comme dans l'exemple 1.11, l'analyse est réalisée en deux étapes : l'exemple 1.12 b) procède à la verticalisation, ici à six voix (écrites sur trois portées) et l'exemple 1.12 c) en donne une réécriture analytique. Ce qui est particulièrement intéressant dans ce fragment, c'est l'économie des mouvements de note de passage entre les notes de l'accord de tonique : les lignes formées par les notes de passage sont *fa-sol-la* (1-2-3), *la-si-do* (3-4-5) et *do-ré-mi-fa* (5-6-7-8), dans différentes variantes et différentes combinaisons. On ne trouve qu'un seul mouvement descendant, *do-(ré)-si-la* (5-4-3), à la quatrième voix à compter du haut, aux mes. 1-2. Il faut noter aussi particulièrement la réalisation du mouvement *la-si-do* à la troisième voix, mes. 3-4, où *si* comporte un saut à l'octave.

Cet exemple ne fait donc que parcourir l'espace tonal de l'accord de *fa* majeur. Ce qui le distingue des exemples 1.10 et 1.12, cependant, c'est qu'alors que là les élaborations étaient fondées surtout sur des broderies, ici elles se forment de notes de passages, presque toujours ascendantes. L'accord de tonique change de position pendant son élaboration, passant non seulement de I à I⁶, mais aussi d'une position où la voix supérieure était la quinte à une autre où elle est la tierce :

- la voix supérieure monte 5-6-7-8 aux mes. 1-2, puis 1-2-3 aux mes. 3-4 ;
- la deuxième voix monte 3-4-5 puis 5-6-7-8 ;
- la troisième voix fait 1-2-3 puis 3-4-5, le 4 sautant à l'octave, par-dessus la voix supérieure, au premier temps de la mes. 4 ;
- la quatrième voix descend 5-(6)-4-3, puis remonte 5-6-7-8 ;
- la cinquième voix fait d'abord une broderie double 3-4-2-3, puis monte 3-4-5 ;
- la sixième voix enfin tient la pédale de tonique.

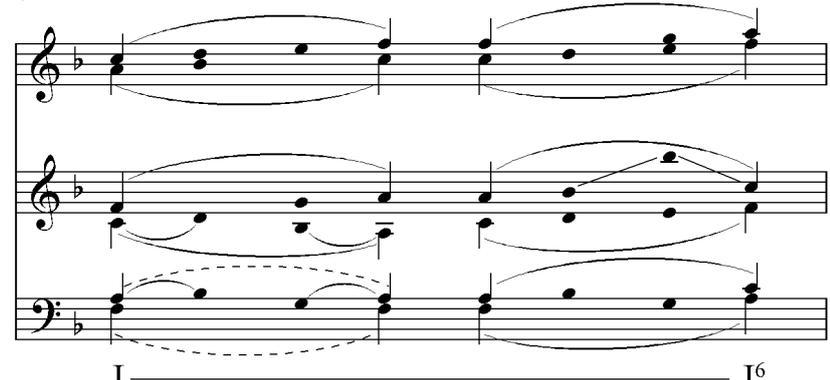
a)



b)



c)



Exemple 1.12 a) Jean-Sébastien BACH, Petit Prélude en *fa* majeur, BWV 927, mes. 1-4 ;
b) verticalisation ; **c)** réécriture

Les quatre premières mesures du Prélude de la Suite BWV 1007 pour violoncelle seul (exemple 1.13) présentent un cas analogue, en *sol* majeur. 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 *sol* (exemple 1.13b, verticalisation), qui constitue une élaboration de l'accord de *sol* majeur par une broderie à la voix supérieure (*si-do-si*) et une montée 5-6-7-8 (*ré-mi-fa-sol*) comblant l'interstice supérieur de l'accord de *sol* majeur (exemple 1.13c). Cette montée construit ici aussi une tension croissante, mais tempérée d'une part parce qu'elle se trouve à une voix intérieure et d'autre part en raison de la broderie à la voix supérieure, ramenant l'accord de tonique à la mes. 4 dans une position presque identique à celle de la mes. 1, et de la pédale à la basse qui assure une relative immobilité.

Exemple 1.13 : Jean-Sébastien BACH, Suite en *sol* majeur pour violoncelle, BWV 1007, Prélude, mes. 1-4, et deux réécritures

On terminera ce chapitre par la discussion d'un exemple un peu plus complexe, le début du choral *Herr Jesu Christ, du höchsten Gut*, de Jean-Sébastien Bach (exemple 1.14). Il s'agit d'une élaboration de l'accord de *si* mineur.

Exemple 1.14 : Jean-Sébastien BACH, Choral *Herr Jesu Christ, du höchsten Gut* (Breitkopf 294), mes. 1-2, et réécriture

L'accord de la fin du fragment, au troisième temps de la mes. 2, est identique à celui du début, à la levée de la mes. 1, sinon que la basse a été transférée d'une octave vers le bas, de si_2 à si_1 . Ce transfert s'opère par une descente de toute une octave par mouvement conjoint, jusqu'au premier temps de la mes. 2, d'où il est suivi d'un simple mouvement pendulaire, un « diviseur à la quinte », I–V–I. Les accords qui apparaissent pendant la descente de la basse s'appuient en particulier sur les notes de l'arpège descendant de *si* mineur, si_2 – fa_2 – $ré_2$ – si_1 , même si les interstices de cet arpège sont remplis par des notes de passage :

– sur fa_2 , les broderies si_3 – la_3 – si_3 à la voix du dessus et $ré_3$ – do_3 – $ré$ au ténor engendrent un accord du V^e degré ;

– sur $ré_2$, le retour aux notes du début crée un accord I⁶ ;

Entre l'accord I⁶ du troisième temps de la mes. 1 et l'accord I du premier temps de la mes. 2, les voix extrêmes (dessus et basse) procèdent à un « échange des voix » : à $ré_2$ – do_2 – si_1 de la basse répond si_3 – do_4 – $ré_4$ au dessus, de sorte que le *si* de la basse se retrouve au dessus, tandis que le *ré* du dessus passe à la base : cet échange est souligné dans la réécriture par deux lignes croisées

reliant les notes échangées. Pendant cet échange, les voix intérieures remplissent les interstices de l'accord : $fa_3-sol_3-la_3-si_3$ (5-6-7-8) à l'alto, $ré_3-mi_3-fa_3$ (3-4-5) au ténor.

Il faut enfin dire quelques mots des mouvements qui mènent à la dominante d'élaboration au début du passage, de la levée de la mes. 1 jusqu'à son deuxième temps : à l'alto, fa_3 est brodé par mi_3 , tandis qu'au ténor la descente de $ré_3$ à do_3 est élaborée par un mouvement plus complexe, $ré_3-do_3-si_2-do_3$, au moment où la basse descend par sol_2 vers fa_2 . Il en résulte, sur le premier temps de la mes. 1, un accord $sol_2-do_3-mi_3-si_3$, que l'on pourrait prendre pour un accord II_3^4 ; puis, sur la deuxième partie du temps, un accord $sol_2-si_2-mi_3-si_3$, IV^6 . L'accord II_3^4 n'est pas acceptable, parce qu'il en résulterait une conduite des voix fautive, où do_2 , fondamentale de l'accord du II° degré, descendrait vers sa propre septième si : do ne peut manifestement être compris que comme une note de passage, en aucun cas une note réelle, de sorte que le seul accord qui puisse éventuellement être pris en compte est celui de IV^6 . Mais celui-ci aussi n'est qu'une élaboration du passage de I à V.

Comme celle de l'exemple 1.8 ci-dessus, la réécriture de l'exemple 1.14 établit trois niveaux hiérarchiques des notes : les occurrences de l'accord de si mineur qui fait l'objet de l'élaboration sont en blanches ; les notes de la broderie principale produisant l'accord de dominante du deuxième temps de la mes. 2 sont en noires ; toutes les autres sont en noires sans hampe.

Cette première phrase du choral se réduit donc à une élaboration de l'accord de si mineur par des notes d'ornement produisant plusieurs fois des dominantes apparentes et, à un niveau encore inférieur, une sous-dominante de passage.

* * *

Ce premier chapitre a montré comment un accord unique peut être « élaboré », d'abord par un simple arpège, puis par des notes d'ornements qui produisent des accords apparents, en particulier des accords de dominante ou de sous-dominante. Les ornements comblent les interstices de l'accord parfait⁹ qu'ils élaborent, ce qui réduit considérablement le nombre des cas à envisager :

- les trois (ou quatre) notes de l'accord élaboré, 1-3-5(-8), peuvent chacune être ornées par une note de broderie¹⁰ supérieure ou inférieure : 1-2-1 ou 8-7-8 ; 3-4-3 ou 3-2-3 ; 5-6-5 ou 5-4-5.
- des notes de passage peuvent remplir les interstices entre ces mêmes notes, en montant ou en descendant : 1-2-3 ou 3-2-1 ; 3-4-5 ou 5-4-3 ; 5-6-7-8 ou 8-7-6-5. Dans l'exemple 1.16 ci-dessus, comme dans l'exemple 1.3e qui lui est fort semblable, la basse parcourait successivement ces trois mouvements de remplissage descendants : 8-(7-6)-5-(4)-3-(2)-1.

La voix de basse, cependant, se comporte souvent d'une autre manière que les voix supérieures : alors que celles-ci réalisent des élaborations par broderies ou par notes de passage, la basse peut procéder par mouvement disjoint : elle complète alors l'accord produit par les voix supérieures.

En vérité, il n'existe pas vraiment d'autres possibilités que celles-ci et toutes les élaborations plus complexes qui seront décrites dans les chapitres suivants peuvent être ramenées, de près ou de loin, à celles qui ont été décrites ici.

D'un point de vue méthodologique, deux types de réécriture ont été utilisés : la « verticalisation », consistant à réécrire verticalement ce qui peut l'être (en particulier les arpéggiations), pour faire apparaître la conduite des voix de la polyphonie, en conservant dans une certaine mesure le

⁹ Dans le texte cité à la première page de ce chapitre, Schenker parlait de « métamorphoser l'abstraction des harmonies (triades ou septièmes) » et semblait donc admettre aussi la possibilité d'élaborer des accords de septième. On en rencontrera en effet des cas dans les chapitres qui suivent. Mais cette question demeure controversée parmi les spécialistes : nous éviterons d'en discuter ici.

¹⁰ Ou les ornements assimilés aux broderies, notamment les appoggiatures ou les échappées, que l'on peut considérer comme des broderies incomplètes.

rythme de la partition et ses barres de mesure ; et la réécriture proprement dite, utilisant les valeurs de notes pour indiquer leur hiérarchie : noires pour les notes appartenant à l'accord élaboré, noires sans hampe pour les notes d'élaboration. Dans certains cas, des blanches ont été utilisées dans ce chapitre pour marquer un niveau hiérarchique plus élevé, mais on verra plus loin que les blanches seront réservées souvent à des buts plus spécifiques.