

Élaborations

Heinrich SCHENKER, *Harmonielehre*, p. 281 (trad. anglaise, *Harmony*, p. 211-212) :

... 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



rend tout à fait vivant le concept abstrait de la triade si-ré-fa#, tandis que



seul n'aurait l'effet que d'une idée à peine esquissée provisoirement.

Schenker veut sans doute montrer ici qu'une ligne mélodique suffit à rendre vivante l'abstraction de l'accord. Mais le Prélude de Chopin développe plus longuement l'accord, à la fois mélodiquement et harmoniquement :

Lento assai

Exemple 1 : Frédéric CHOPIN, Prélude en *si* mineur, op. 28 n° 6, mes. 1-4

Arpégiation

Allegro

Exemple 2 : Domenico SCARLATTI, Sonate en *do* majeur, L401, mes. 1-6

Élaboration d'un accord de do majeur pendant six mesures, par simple arpégiation, sans aucune note étrangère.

Exemple 3 : Frédéric CHOPIN, Nocturne op. 27 n° 2, mes. 1-6, et réécriture

La réécriture vise à rendre plus explicite l'élaboration : à la main droite, les notes de l'accord sont notées comme des noires, les notes d'ornement (note de passage et appoggiatures) comme des noires sans hampe. L'harmonie change après quatre mesures, en poursuivant le motif d'appoggiatures.

Élaboration par la dominante

Tous les exemples 4 ci-dessous sont tirés de la Suite en la majeur de Händel, produisant chaque fois un accord de dominante, formé de broderies ou de notes de passage dans l'accord de tonique. C'est ce surgissement d'un nouvel accord depuis l'intérieur d'un autre qui constitue l'« élaboration » au sens propre. Les notes de la triade de l'accord élaboré forment les bornes d'un « espace tonal » dans les interstices duquel se meuvent les broderies et les notes de passage pour engendrer le nouvel accord.

Exemple 4a : Broderies produisant une dominante apparente

Exemple 4b : Georg Friedrich HÄNDEL, Suite en *la* majeur, Gigue, mes. 1

Exemple 4c : Georg Friedrich HÄNDEL, Suite en *la* majeur, Courante, mes. 1-2, et réécriture

Exemple 4d : Georg Friedrich HÄNDEL, Suite en *la* majeur, HWV 426, Prélude, mes. 1-4, et réécriture des rondes des mes. 3 et 4

Exemple 4e : Georg Friedrich HÄNDEL, Suite en *la* majeur, Allemande, mes. 1, et réécriture

Le diviseur à la quinte

Exemple 5a : Diviseur à la quinte

La basse arpègie l'accord de tonique, ici celui de fa majeur. La rencontre entre la quinte de cet arpège et des notes de passage dans les voix supérieures produit l'accord de dominante. Ce que Schenker nomme le « diviseur à la quinte », c'est au sens propre la quinte de l'accord élaboré (dont l'arpège ne comporte d'ailleurs pas toujours la tierce et peut se faire avec la quinte seule) et, au sens étendu, l'accord qui naît au dessus de cette quinte.

Moderato

Exemple 5b : Joseph HAYDN, Sonate en *fa* majeur, Hob. XVI:29,
premier mouvement, mes. 1-4, et réécriture

La basse arpège l'accord de fa majeur ; les voix supérieures y ajoutent des broderies. Sur la dernière croche de la mes. 3, la broderie supérieure et la note de passage de la voix médiane semblent former une septième de dominante sur la quinte de l'arpège à la basse ; mais il est frappant que cet accord ne contient pas sa tierce, mi, la note sensible. Les liaisons en pointillée indiquent la tenue implicite des notes qu'elles relient.

Allegro non troppo

Exemple 6 : Johannes BRAHMS, Symphonie n° 2, en *ré* majeur, op. 73,
1^{er} mouvement, mes. 1-6, et réécriture

La sixte et quarte des mes. 2 et 3 pourrait être comprise comme une préparation de la dominante de la mes. 4 ; mais les rapports de durée sont tels que c'est cette dominante, au contraire, qui sonne comme broderie de l'accord de ré majeur : le chiffrage I_4^6 est donc justifié dans ce cas. La basse forme un arpège complet, mais commençant par la quinte : ré₂-la₁-fa₂-ré₂.

Autres formes de l'élaboration par la dominante

Allegretto
sempre legato

I (V³) I⁶ (V⁵) I I (V²) I⁶ (V⁵) I

Exemple 7 : Franz SCHUBERT, Impromptu op. 142 n° 2, mes. 1-8

Toutes les dominantes de cet exemple sont produites par des notes de passage ou des broderies :

- à la mes. 2, si_{b1} est note de passage entre la_{b1} et do₂ ; ré_{b3} est broderie de do₃ ; sol₃ et si_{b3} sont des broderies de la_{b3}.
- à la mes. 3, si_{b3} est note de passage entre la_{b3} et do₄, ré_{b3} entre mi_{b3} et do₃ ; la basse aurait pu répondre au dessus par un mouvement do₂–si_{b1}–la_{b1}, formant un échange de voix, mais Schubert a préféré compléter l'accord en faisant entendre la note sensible sol₁.
- aux mes. 5-7 de même, la_{b1}–si_{b1}–do₂ aurait pu répondre à do₄–si_{b3}–la_{b3} de la partie de dessus, mais Schubert a préféré faire entendre à la basse ré_{b2}, septième de la dominante.
- à la mes. 7, la basse se comporte comme à la mes. 3 pour faire entendre la sensible et le dessus fait le même mouvement que la basse aux mes. 5-7 pour donner la septième.

Élaboration par la sous-dominante

Menuetto

I (IV⁵) I

5 8 7 6 5
3 4 3

Exemple 8 : Josef HAYDN, Sonate (Divertimento) en mi majeur, Hob. XVI:13, 2^e mvt. (Menuet), mes. 1-4, et réécriture

La mes. 3 est une simple broderie de l'accord de mi majeur par sa sixte et quarte. La sixte est amenée depuis un déploiement de l'accord (représenté par le signe \mathcal{N} qui indique le passage d'une note à une autre du même accord), descendant par la septième de tonique (septième majeure) sur le dernier temps de la mes. 2. À la mes. 3, la₄ n'est que la doublure de la₃ de la main gauche.

a)

I (7) (IV) I

b)

I (7) (IV) I

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

L'accord de sous-dominante est formé par une broderie, sol_{#4}–la₄–sol_{#4}, et une ligne de notes de passage, mi₄–ré_{#4}–ré_{b4}–do_{#4}–do_{b4}–si₃, au dessus d'une basse qui fait entendre les fondamentales des accords. Dans la broderie, la₄ est précédé de l'appoggiature si₄ et sa résolution est retardée par l'arpéggiation mi₄–sol_{#4}.

Élaboration par deux ou plusieurs accords

Exemple 10 : a) Jean-Sébastien BACH, Clavier bien tempéré I, Prélude en *mi* majeur, mes. 1-3 ;
b) décomposition de la main droite ; c) réécriture

*Il s'agit ici plus précisément de deux élaborations simples successives, la première par la sous-dominante, la deuxième par la dominante. La main droite est une « mélodie composite », une ligne unique qui en cache deux, ici l'une qui tient mi_4 et l'autre qui fait si_3 - $do\#_4$ - si_3 - la_3 - $sol\#_3$; il faut souligner que ces deux lignes s'appuient sur les notes de l'accord de *mi* majeur. La deuxième moitié de la mes. 1 forme la sixte et quarte, IV_4^6 , par deux broderies, si_3 - $do\#_4$ - si_3 et $sol\#_2$ - la_2 - $sol\#_2$. La deuxième moitié de la mes. 2 forme la dominante par deux notes de passage, si_3 - la_3 - $sol\#_3$ et $sol\#_2$ - $fa\#_2$ - mi_2 , et par la broderie mi_2 - $ré\#_2$ - mi_2 .*

Exemple 11 : a) Jean-Sébastien BACH, Clavier bien tempéré I, Prélude en *do* majeur, BWV 846a, mes. 1-4 ; b) verticalisation ; c) réécriture

Ici par contre, l'élaboration passe par deux accords issus de broderies décalées. Ces broderies sont, de haut en bas, mi_4 - fa_4 - mi_4 ; do_4 - $ré_4$ - do_4 ; sol_3 - la_3 - sol_3 ; mi_3 - $ré_3$ - mi_3 et do_3 - si_2 - do_3 . C'est parce que les broderies ne se présentent pas toutes au même moment et parce qu'elles n'ont pas toutes la même durée qu'elles engendrent deux accords.

Exemple 12 : Frédéric CHOPIN, Nocturne op. 48 n° 1, mes. 1-2, et réécriture

Ce cas est, à peu de chose près, la version en mineur du précédent : broderies $\text{sol}_4\text{-la}_4\text{-sol}_4$, $\text{mi}_3\text{-fa}_3\text{-mi}_3$ et $\text{do}_2\text{-si}_1\text{-do}_2$; ligne avec note de passage $\text{mi}_3\text{-ré}_3\text{-do}_3$.

Exemple 13 : a) Jean-Sébastien BACH, Petit Prélude en *fa* majeur, BWV 927, mes. 1-4 ;
b) verticalisation ; c) réécriture

Ici, ce sont plutôt les lignes avec notes de passage qui prédominent. Toutes se font entre les notes de la triade de *fa* majeur, c'est-à-dire à l'intérieur de l'« espace tonal » de cet accord. Les lignes montent de *fa* à *la* (1-2-3), de *la* à *do* (3-4-5) ou de *do* à *fa* (5-6-7-8). On notera en particulier le mouvement $\text{la}_3\text{-si}_3\text{↗si}_4\text{↘do}_4$ à la troisième voix à compter du haut. Les doubles croches de la main droite aux mes. 1-2 passent à la main gauche aux mes. 3-4 ; les croches de la main gauche aux mes. 1-2 inversent leur superposition pour passer à la main droite aux mes. 3-4.

Exemple 14 : Jean-Sébastien BACH, Suite en *sol* majeur pour violoncelle, BWV 1007, Prélude, mes. 1-4, et deux réécritures

Mélodie composite : la ligne unique en doubles croches du violoncelle énonce en réalité trois voix superposées, sol_1 tenu au grave, la ligne de notes de passage $ré_2-mi_2-fa\#_2-sol_2$ (5-6-7-8) à la voix médiane, et la broderie $si_2-do_3-si_2$ à la partie de dessus.

Exemple 15 : Jean-Sébastien BACH, Choral *Herr Jesu Christ, du höchsten Gut* (Breitkopf 294), mes. 1-2, et réécriture

Toutes les lignes parcourent l'espace tonal de l'accord de *si* mineur. La ligne la plus remarquable est la ligne de la basse, descendant toute une octave de si_2 à si_1 , avant de faire entendre les fondamentales des deux derniers accords. Le ténor parcourt l'espace de $ré_3$ à $fa\#_3$ (3-5), avec une broderie inférieure $ré_3-do\#_3-ré_3$ dont la note de broderie est elle-même brodée, $do\#_3-si_2-do\#_3$. L'alto occupe l'espace de $fa\#_3$ à si_3 (5-8), avec une broderie inférieure de $fa\#_3$. Le soprano monte de si_3 (avec broderie inférieure, $la\#_3$) à $ré_4$, puis redescend. Les lignes croisées entre $si_3-ré_4$ et $ré_2-si_1$ soulignent l'échange des voix.