

Réécriture

L'ANALYSE SCHENKÉRIENNE débute généralement par une première réécriture qui simplifie la partition. Ce travail a été diversement décrit dans la littérature schenkérienne comme « réduction rythmique »¹, « continuo imaginaire »², « verticalisation » ou « réécriture verticalisée ». Les règles générales en sont les suivantes :

- conserver les barres de mesure et dans une certaine mesure le rythme de l'original ;
- verticaliser l'harmonie, en superposant des notes qui appartiennent à un même accord ;
- faire apparaître la conduite des voix en attribuant les différentes notes de ces accords à des voix séparées (identifiées par exemple par la direction des hampes de notes) ;
- indiquer une conduite des voix aussi stricte que possible, c'est-à-dire en particulier qui respecte les mouvements obligés (préparations ou résolutions de septièmes ou de notes sensibles, etc.) ;
- chercher à faire apparaître une ou plusieurs lignes mélodiques simples, normalement par mouvement conjoint.

La disposition du résultat peut varier³. Le modèle recommandé ici est celui des exercices classiques d'harmonie ou de contrepoint à quatre voix. Il n'est pas nécessaire d'écrire sur quatre portées et en clés anciennes, deux portées en clés de *sol* et de *fa* suffiront dans la plupart des cas.

La verticalisation consiste essentiellement à superposer les notes d'un même accord, en particulier lorsqu'elles sont arpégées dans la partition, et à chiffrer le tout de la manière usuelle. Il faut s'efforcer de respecter en outre deux principes importants :

- la « normalisation rythmique »⁴, qui découle du fait que les ornements déplacent généralement les notes qu'ils ornent et en raccourcissent la durée. La normalisation rythmique consiste à rendre aux notes ornées la place et la durée qui auraient été les leurs sans les ornements. La valeur de durée des notes d'ornement, lorsqu'elles sont éliminées de la réécriture ou notées en

¹ Allen FORTE et Steven E. GILBERT, *Introduction to Schenkerian Analysis*, New York, Londres, Norton, 1982, p. 10.

² Allen CADWALLADER et David GAGNÉ, *Analysis of Tonal Music*, 3^e éd., New York, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 66-68. Le terme fait référence à un commentaire de Schenker concernant les accompagnements par Schumann des Sonates pour violon seul de Bach, puis à un article de William ROTHSTEIN, « Rhythmic displacement and rhythmic normalization », *Trends in Schenkerian Research*, A. Cadwallader éd., Schirmer, New York, 1990, p. 87-113. Le principe est de réaliser la réécriture à la façon d'un continuo, en utilisant la basse comme basse continue, éventuellement chiffrée à la manière d'une basse chiffrée, et en réalisant des accords à la main droite. Ce modèle, cependant, est moins favorable à la mise en évidence de la conduite des voix.

³ Voir Stephen SLOTTOW, « Pedagogy in the Salzer and Oster teaching lines: An oral history approach », *Essays from the Fourth International Schenker Symposium*, vol. 1, A. Cadwallader éd., p. 271-274 pour une description de plusieurs modèles de ce type. Voir aussi Edward ALDWELL, Carl SCHACHTER et Allen CADWALLADER, *Harmony and Voice Leading*, 4^e édition, Boston, Schirmer, 2011, p. 692-695, pour une discussion de procédures de « réduction de la partition » (*score reduction*).

⁴ Voir William ROTHSTEIN, « Rhythmic displacement and rhythmic normalization », *op.cit.*

notes sans valeur rythmique (généralement des notes noires sans hampe), est rendue à la note qu'elles ornent. Ce type de normalisation rythmique s'applique à toutes les notes d'ornement, broderies, retards, syncopes, etc.

– la recherche de « mélodie fluide » (voir ci-dessous, p. 6), qui consiste à chercher autant que possible, derrière la musique telle qu'elle se présente dans la partition, des lignes mélodiques par mouvement conjoint.

Ces deux principes découlent de l'idée que la musique résulte de l'ornementation de structures simples. C'est une idée relativement évidente dans le cas du rythme, mais il faut se rendre compte que les déplacements rythmiques se font quasi nécessairement par des ornements mélodiques : c'est pourquoi la simplification rythmique s'accompagne d'une simplification des mélodies. La simplicité mélodique suppose généralement le mouvement conjoint, la « mélodie fluide ».

La première réécriture, la « verticalisation », se complète généralement d'une deuxième, le graphe schenkérien proprement dit, qui présente cette fois les choses de manière purement analytique : les valeurs de durée, en particulier, n'y indiquent plus le rythme mais seulement des hiérarchies entre les notes. La réalisation de ces graphes n'appartient pas vraiment à l'objet de la présente note ; on s'efforcera néanmoins de donner chaque fois quelques indications sur la façon de les établir.

* * *

Certaines réécritures sont faciles parce que la composition, faite d'accords arpégés, consiste en quelque sorte en un choral figuré. C'est le cas par exemple de l'exemple 1, la première phrase de la première *Romance sans paroles* de Mendelssohn.

Bien que les arpèges en doubles croches comptent chaque fois quatre notes, ils couvrent toujours une octave complète, de sorte que les deux notes extrêmes se doublent l'une l'autre : la réécriture peut donc en négliger la note la plus grave et se faire à quatre voix, trois pour les arpèges et une pour la basse ; le chant est maintenu sur une portée séparée. Au dernier temps de la mes. 3, à l'exception de la basse, toutes les voix sautent (comme le chant), mais des flèches indiquent comment la conduite des voix peut se ramener à des mouvements conjoints :

- si_2 de la partie de dessus monte à do_3 du ténor ;
- sol_2 de l'alto « descend » à fa_3 du dessus, avec un déplacement d'une octave ;
- mi_2 du ténor s'enchaîne à mi_3 de l'alto.

Cette recherche des mouvements conjoints n'est pas gratuite, elle correspond réellement à ce qu'a fait Mendelssohn : on vérifiera que les enchaînements correspondants, aux deuxième et troisième temps de la mesure suivante (au dessus de $ré\sharp_2$ – $mi\sharp_2$ à la basse), s'effectuent exactement de la même manière, transposés une quinte plus haut, mais sans les sauts d'octave.

Le chant, écrit sur une portée séparée pour la facilité de la lecture, aurait pu être noté dans la même portée que les deux voix supérieures de l'accompagnement. Il reproduit presque exactement la partition, sinon que quelques notes sont écrites sans hampe et leur valeur de durée est rendue à d'autres notes qui deviennent des blanches :

- do_4 , au dernier temps de la mes. 4, est une échappée ; la conduite conjointe de la voix mène de si_3 au troisième temps à la_3 au premier temps de la mes. 5. Il faut noter que Mendelssohn aurait pu maintenir si_3 pendant les deux derniers temps de la mes. 4, puisqu'il est présent au ténor (main gauche du piano) dans l'arpège ; mais il n'a probablement pas voulu doubler cette septième.

– si_3 et fa_3 , au deuxième temps de la mes. 5, ont été superposés, puisque ce sont deux notes du même accord ; ils ont été écrits sans hampe parce que, comme à la mesure précédente, la conduite conjointe eut consisté à tenir la_3 , septième de la dominante, se résolvant sur sol_3 au troisième temps : si_3 est une échappée (comme do_4 à la mes. précédente) et $fa\sharp_3$ est une appoggiature de sol_3 .

a)

b)

I I⁶ V⁴ V⁷ I V³ I⁶ II⁵ V II³ V⁶ VI⁵ II⁷ V⁷ I II⁵ V⁴⁻³
 I ————— (II) V —————

Exemple 1 : Félix MENDELSSOHN, *Romance sans paroles* op. 19 n° 1, en *mi* majeur, mes. 1-6, et réécriture

Il serait possible de réaliser un chiffrage modulant, marquant l'emprunt au ton de la dominante à la fin de la mes. 3 et au début de la mes. 4, ainsi que celui au II^e degré au passage de la mes. 4 à la mes. 5 ; mais l'analyse schenkérienne vise au contraire à mettre en lumière l'unité tonale, dont le chiffrage proposé dans l'exemple 1 rend mieux compte. La deuxième ligne de chiffrage indique les harmonies principales, I–(II)–V–I, telles qu'on peut les déduire de la conduite des voix.

Les chiffrages de la première ligne sont un peu plus difficiles à hiérarchiser :

– Les accords V de la mes. 2 ne forment que le « diviseur à la quinte » de I, avec des broderies aux voix supérieures ($sol\sharp-la-fa\sharp-sol\sharp$ à l'alto, $mi-ré\sharp-mi$ au ténor) ; ils appartiennent en outre à un simple mouvement de « pendule harmonique », I–V–I.

- La partie de basse commence ensuite une longue ligne ascendante qui mène sans discontinuer jusqu'à V à la mes. 6 et dont la continuité même affaiblit l'importance des accords qu'elle supporte⁵.
- La mes. 4 est la transposition presque exacte de la mes. 3 une quinte plus haut, avec pour différence principale qu'alors que *mi*₄ au quatrième temps de la mes. 3, marqué à la fois par le saut à l'octave et par le signe >, formant septième de l'accord II (V/V), ne se retrouve pas au dernier temps de la mes. 4 où la septième est évitée au chant par l'échappée *do*₄.
- L'accord V du deuxième temps de la mes. 3 est un simple accord de passage, opérant le renversement de I en I⁶.
- L'accord II du quatrième temps de cette mesure marque un mouvement harmonique plus important, vers V sur le temps fort de la mesure suivante. À la basse, *la*₁ « tonicise » *si*₁ qui suit, en fait passagèrement une tonique (c'est un autre nom pour l'emprunt). C'est cet enchaînement qui sera retenu pour le deuxième chiffrage.
- II au deuxième temps de la mes. 4 est à nouveau un accord de passage opérant le renversement de V en V⁶.
- L'accord VI du quatrième temps de la mes. 4 (qui fait V/II) paraît équivalent à l'accord correspondant de la mes. 3, mais il se résout sur un accord dissonant II⁷, de sorte que la « tonicisation » est moins marquée.
- La mes. 5 fait un cycle de quintes à la basse, avec une cadence parfaite en *mi* majeur au troisième temps, mais cette cadence ne marque aucun arrêt et le mouvement harmonique se poursuit jusqu'à la demi cadence à la mes. 6.

La réécriture met en lumière deux choses :

- d'abord, que l'harmonie de cette phrase se forme essentiellement de broderies et de notes de passage : tous les accords sont des accords d'élaboration. Lorsque la basse fait des mouvements disjoints, il s'agit soit de simples changements de position de l'accord, comme aux mes. 1 et 2, soit de « basses projetées », qui présentent en position fondamentale des accords qui pour le reste ne résultent que de notes d'ornement (mes. 5).
- ensuite, l'importance des lignes conjointes. Le chant débute par *la*₃, appoggiature, septième de la dominante se résolvant sur *sol*₃, tierce de la tonique. Il parcourt ensuite une descente complète d'une octave, qui ramène à son point de départ *sol*₃ en raison du saut d'octave ascendant *mi*₃–*mi*₄ à la fin de la mes. 3 ; *sol*₃ est la sixte de la sixte et quarte, se résolvant sur *fa*₃ pour la demi cadence à la fin du passage. Le mouvement complet du chant est donc *la*₃–*sol*₃–*fa*₃–*mi*₃↗*mi*₄–*ré*₄–*do*₄–*si*₃–*la*₃–*sol*₃–(*la*₃–*sol*₃)–*fa*₃. À la basse, après les deux premières mesures qui effectuent un simple mouvement I–V–I, une ligne monte de *mi*₁ à la mes. 3 jusqu'à *fa*₂ à la mes. 5 et poursuit, cachée dans les harmonies, jusqu'à *si*₁ pour la demi cadence de la mes. 6 (voir les flèches dans la mes. 5).

* * *

La technique de chiffrage utilisée ici, sans être très particulière, appelle malgré tout quelques remarques.

Il existe aujourd'hui un usage américain d'indiquer le mode des accords par des chiffrages en chiffres romains, majuscules pour les accords majeurs, ou minuscules pour les accords mineurs.

⁵ Ceci veut dire que la logique des mesures 3-4 est autant mélodique qu'harmonique.

Cet usage, qui se répand en France (en particulier à l'Université Paris-Sorbonne), est très intéressant et très recommandable. L'usage américain prévoit en outre un signe particulier pour les triades diminuées, en particulier celle du II^e degré en mineur, généralement chiffré ii° , où le signe $^{\circ}$ indique la quinte diminuée. Le premier renversement de ii° pourrait se noter par exemple ii°_5 . Mais ces distinctions, aussi intéressantes soient-elles, ne sont pas très utiles pour l'analyse schenkérienne où il est préférable d'indiquer que, quelle que soit la forme particulière des accords, en particulier quel que soit leur mode, ils ont ou peuvent avoir la même fonction. En outre, la mise en œuvre des chiffres romains majuscules et minuscules peut présenter parfois des difficultés. Ils ne seront donc pas utilisés ici, mais l'étudiant à qui ils sont familiers est libre d'en faire usage.

Le chiffrage en chiffres arabes des Conservatoires français vise essentiellement à étiqueter les accords et à en dire la forme particulière. Pour des raisons historiques auxquelles il n'y a pas lieu de s'arrêter ici⁶, une attention particulière y est accordée aux accords de septième de dominante, identifiés pour leur forme plutôt que pour leur fonction ; l'attention se porte plus précisément sur le triton ou la quinte diminuée qui les caractérise. Deux dispositifs sont utilisés dans ce but : les signes +, qui indique la note inférieure de la quinte diminuée (la note sensible), et 5 barré (5) qui en désigne la note supérieure (c'est-à-dire la 7^e de l'accord complet). La septième de dominante en position fondamentale est donc chiffrée $\bar{7}_3$ ou $\bar{7}_+$ et ses trois renversements sont successivement $\frac{6}{5}$, $^{+6}$ et $^{+4}$. Mais ces chiffrages ont le grave inconvénient de faire prendre la forme pour la fonction. Ils ne sont en outre pas justifiés historiquement par rapport à l'usage de la basse chiffrée.

Pour les septièmes, l'usage ici sera plus conforme à celui des chiffrages du XVIII^e siècle, dont le principe est de chiffrer les deux notes de l'intervalle caractéristique de la septième (la dissonance) : V^7 pour la position fondamentale (7 est dissonant par rapport à 8 sous-entendu), V^6_5 , V^4_3 et V^2 (2 est dissonant par rapport à 1 sous-entendu) pour les trois renversements. Ces chiffrages sont valables (moyennant changement du chiffre romain) pour toutes les septièmes, mais il faudra consulter la partition pour déterminer la forme précise des accord. En ce qui concerne les altérations, elles se lisent toujours par rapport à l'armure. Le II^e degré majorisé en majeur, par exemple, se lira donc II^{23} en *do* majeur et dans les tonalités avec dièses à l'armure, II^{23} dans les tonalités avec bémol. Pour cet accord, nous utiliserons parfois aussi le chiffrage V/V (« dominante de la dominante »).

Dans certains cas, les chiffrages en chiffres arabes indiqueront la conduite des voix plutôt que le renversement des accords. Ces cas s'identifient généralement par le fait que plusieurs chiffres arabes se succèdent, séparés par un tiret, par exemple V_{4-3}^{6-5} . Ici encore, seule la comparaison avec la partition permettra de déterminer le sens précis⁷. Il faut donc rappeler que si les graphes et

⁶ Très brièvement : la tradition du Conservatoire de Paris a été de considérer les septièmes de dominante comme « naturelles », obéissant à des règles de résolution et surtout de préparation différentes de celles qui s'appliquent aux autres septièmes, curieusement appelées « septièmes d'espèce ».

⁷ E. Aldwell et C. Schachter écrivent : « Les chiffres arabes n'indiquent pas seulement les renversements d'accords, mais aussi des transformations d'accords résultant de mouvements contrapuntiques au-dessus de la basse. Par exemple, si la basse est *do*, la notation I^{5-6} signifie que *sol* monte à *la* dans une voix supérieure ; *do-mi-sol* se transforme en *do-mi-la* (les deux ayant la même basse). Le même principe s'applique à la sixte et quarte de cadence : V_{4-3}^{6-7} montre la conduite des voix qui, au dessus de la basse, élabore et intensifie la dominante. L'utilisation de lignes horizontales reliant les chiffres arabes (pour les mouvements contrapuntiques) devrait prévenir toute ambiguïté de lecture. Dans la notation déjà citée, par exemple, I^{5-6} ne suggère pas que le deuxième

leurs chiffrages doivent parfois être lus isolément, leur sens complet n'est accessible que par une comparaison attentive avec la partition.

* * *

La lecture des arpèges peut être un peu plus difficile, comme dans le Prélude op. 28 n° 1 de Chopin (exemple 2), mais il suffit de simplifier les rythmes et de supprimer les doublures à l'octave pour arriver à un résultat satisfaisant. Parce que les deux voix médianes (alto et ténor) se doublent presque toujours à la tierce, il a été jugé préférable de les écrire ensemble à la main droite dans la réécriture, plutôt que de les séparer sur les deux portées – le résultat est plus proche d'un « continuo imaginaire », tel qu'il a été mentionné au début de ce document.

The image displays the musical score for Frédéric Chopin's Prélude op. 28 n° 1, showing the original notation and a simplified harmonic analysis below it. The original score is in 3/8 time, marked 'Agitato' and 'mf'. It features a complex texture with many sixteenth notes and triplets. The simplified analysis below consists of two systems of chords, each with a treble and bass clef staff. The first system covers measures 1-15, and the second system covers measures 16-30. The chords are labeled with Roman numerals and figured bass notation (e.g., I, V⁶, I, II⁶, V⁷, I, V, I, I⁶, II⁶, I⁴₃, IV⁶, V⁴). The analysis shows how the complex original texture is reduced to a single line of chords, with some notes indicated by numbers (e.g., 6, 7, 3) to show their position relative to the bass line.

Exemple 2 : Frédéric CHOPIN, Prélude op. 28 n° 1, en *do* majeur, et réécriture

accord est le premier renversement d'un accord de tonique, comme le ferait le symbole I⁶ en lui-même. Le symbole « 5–6 » indique une succession d'intervalles ; l'accord de *la* mineur provient d'un mouvement mélodique, pas d'un renversement de l'harmonie ». Edward ALDWELL et Carl SCHACHTER, avec Allen CADWALLADER, *Harmony and Voice Leading*, 4^e éd., Boston, Schirmer, 2011, p. 697.

À la partie supérieure, les deux notes de chaque mesure sont, l'une, la note réelle, l'autre, un ornement ; leur identification ne peut se faire que par une prise en compte des harmonies. Dans la réécriture, la note réelle est chaque fois une noire, la note d'ornement est écrite sans hampe. La réécriture permet une première analyse de la pièce : les trois premières mesures brodent l'accord de tonique, qui change de position à la mes. 4 ; une première ligne ascendante de la basse mène à V, demi cadence, aux mes. 7-8, par la « prédominante » II²⁻³. Le début est repris ensuite à l'identique, mes. 9-12. La basse et le dessus se suivent ensuite en sixtes parallèles de la mes. 12 à la mes. 21, pour une élaboration par laquelle l'accord I⁶ est transporté à l'octave supérieure. La cadence parfaite se fait ensuite par II-V-I, mes. 22-25, où II à la mes. 22 est altéré en sixte augmentée. Le mouvement mélodique *mi₄-ré₄*, résolvant la sixte de la sixte et quart de la dominante, se répète de la mes. 24 à la mes. 28 pour se résoudre sur *do₄* seulement à la mes. 29 : ce n'est qu'à ce moment que la mélodie revient enfin à la tonique. La coda se prolonge encore pendant quatre mesures.

* * *

Discutant du principe de la « mélodie fluide » (c'est-à-dire, essentiellement, de la primauté du mouvement conjoint), dans le premier volume de son *Traité de contrepoint*, Schenker donne l'exemple des quinze premières mesures du Prélude de la Suite anglaise en *ré* mineur, BWV 811, de Jean-Sébastien Bach (exemple 3). Il cherche à montrer qu'il est possible de retrouver, derrière cette partition dont le cheminement mélodique est relativement complexe, une ligne mélodique plus simple, inspirée d'un contrepoint rigoureux⁸. Dans l'exemple 3a, des traits verticaux ont été ajoutés au dessus de la partition pour marquer les notes qui semblent pouvoir s'inscrire dans cette « mélodie fluide ». L'exemple 3b propose une première réécriture.

Au troisième temps de la mes. 9, *la₄* est écrit comme une noire sans hampe, de même que les croches de la main droite à la mes. 12 et que *la₃-sol₃* à la mes. 14, parce que ce sont des notes ornamentales par rapport à la ligne mélodique descendante continue que l'on veut mettre en lumière ; les notes qu'elles ornent sont écrites avec la durée complète. Les mes. 1-6 élaborent l'accord du I^{er} degré. Après l'accord-broderie du 3^e temps de la mes. 1, toutes les lignes que l'on peut y déceler s'inscrivent dans l'espace de l'accord de *ré* mineur, *ré₄-ré₃* à la partie supérieure, *ré₃-mi₃-fa₃-fa₃[#]-sol₃-fa₃* (avec *sol₃* broderie supérieure de *fa₃*) au premier alto, et des broderies de *ré₃* et de *la₂* au deuxième alto et au ténor. L'harmonie module ensuite vers *la* mineur, dominante mineure du ton principal. Les lignes superposées se font moins nombreuses, mais la ligne principale, *fa₄-mi₄-ré₄-do₄-si₃[#]-la₃*, s'appuie encore sur des notes de l'accord de *ré* mineur, même si la dernière note de passage est *si₃[#]* au lieu de *si₂*.

⁸ Cherubini avait écrit dans son *Traité de contrepoint* que l'écriture rigoureuse du contrepoint à deux voix demandait autant que possible le mouvement conjoint. Schenker le cite sur ce point mais, comme tous les traducteurs allemands de Cherubini au XIX^e siècle, il traduit l'expression française « mouvement conjoint » en *fließender Gesang*, « mélodie fluide ». C'est une traduction intéressante parce qu'elle paraît indiquer qu'à défaut d'un mouvement toujours conjoint, il peut suffire d'une simplicité mélodique, d'une « fluidité ».

a)

b)

I ————— III⁴ VI⁷

#IV⁷ V II⁷ V II⁷ V

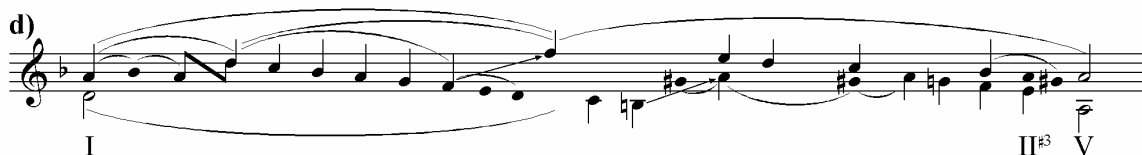
Exemple 3 : Jean-Sébastien BACH, Suite anglaise en *ré* mineur, BWV 811, Prélude, mes. 1-15, première réécriture

La réécriture de l'exemple 3b est un outil de travail intéressant pour qui veut jouer l'œuvre. Elle dégage les harmonies du texte de Bach, suggère de travailler d'abord ces mesures en accords plaqués et invite à s'interroger sur les notes qui pourraient être tenues au clavecin ou à l'orgue par la « pédale des doigts ». Elle permet de visualiser les grands contours des phrases et prépare à la conception d'un graphe analytique (exemple 3d).

Schenker, à l'exemple 120 du premier volume de son *Traité de contrepoint*⁹, réécrit la ligne mélodique de ce passage pour en mettre évidence sa « fluidité » (exemple 3c). Il simplifie encore le rythme puisqu'il n'écrit plus qu'une note par mesure. En particulier, il supprime les syncopes du texte de Bach. Mais il ne s'agit pas d'une analyse graphique (qu'il n'avait pas encore imaginée à cette époque). L'exemple 3d propose un graphe à deux voix, dessus et basse, qui montre d'abord que les six premières mesures sont une élaboration de l'accord de *ré* mineur, où les gammes de la partie de dessus dessinent un arpège *la*₃-*ré*₄-*fa*₄; puis que les mesures suivantes forment une longue transition vers II^{#3}, par mouvement conjoint parallèle des deux voix. Le passage se termine par une demi cadence.



Exemple 3c : Réécriture de la mélodie selon Schenker



Exemple 3d : Graphe analytique

* * *

Les cas sont si divers qu'il paraît impossible de donner d'autres règles générales concernant les réécritures. On en trouvera ci-dessous des exemples supplémentaires, illustrant quelques-uns des problèmes qui peuvent se présenter.

L'exemple 4 présente les huit premières mesures de la Sonate op. 90, en *mi* mineur, de Ludwig van Beethoven. La réécriture décèle assez rapidement la descente continue d'une douzième à la basse, de *mi* à *si*, avec plusieurs sauts d'octave ascendants et descendants. Les accords principaux sont I-V/III-III-V/V-V. La ligne de dessus effectue une montée continue de *sol*₃ à *ré*₄, doublée à la tierce inférieure. Aux mes. 1 et 5, l'accord est orné par une arpégiation de tierce, *sol*₄-*mi*₄ à la mes. 1 (accord de *mi* mineur), *si*₄-*sol*₄ à la mes. 5 (accord de *sol*, relatif majeur); ces tierces sont remplies chaque fois par une note de passage, de sorte qu'il s'agit de « lignes vers une voix médiane », menant en l'occurrence du dessus vers alto. Le mouvement global de ces huit mesures est un arpège harmonique I-III-V, menant de la tonique à la dominante mineure en passant par le relatif majeur; Schenker explique qu'en mineur la dominante est normalement mineure et qu'une dominante majeure n'y serait qu'un emprunt au mode majeur.

⁹ Heinrich SCHENKER, *Kontrapunkt*, vol. I, Vienne, Universal, 1910, p. 136, exemple 120; *Counterpoint*, traduction de J. Rothgeb et J. Thym, New York, Schirmer, 1987, p. 96, exemple 120.

En plus des lignes continues à la basse et au soprano, cette réécriture montre la division en deux groupes de quatre mesures. Chaque groupe de quatre mesures est lui-même subdivisé en deux par la dominante de l'accord qui termine le groupe. Beethoven note cette subdivision par les indications de nuances, *f* pour le premier sous-groupe, *p* pour le deuxième. La réécriture ne fait pas grand-chose de plus que lire attentivement la partition, mais elle apporte une aide non négligeable à la lecture.

Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck

I V/III III V/V V

Exemple 4 : Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate en *mi* mineur, op. 90, 1^{er} mvt., mes. 1-8, et réécriture

L'exemple 5, un passage de la Sonate « Au clair de lune », est un peu difficile au premier abord parce qu'on n'y distingue pas tout de suite les lignes conjointes qui unifient le fragment. Il faut procéder pour cela à une verticalisation des harmonies, dans une réécriture à quatre voix, qui fait apparaître une ligne en syncopes au ténor, *mi*₃[#]-*fa*₃[#]-*mi*₃[#]-*ré*₃[#]-*do*₃[#]-*si*₂[#]-*do*₃[#], presque entièrement doublée à la tierce à l'alto. La basse suit la partie de ténor, en faisant alterner les intervalles de dixième et d'octave et le dessus complète les harmonies en créant une alternance d'accords en position fondamentale et en premier renversement (6). Il en résulte un cycle de quintes, I-IV-VII-III-VI-II-V-I, qui élabore l'accord de tonique pendant trois mesures. Le II^e degré de la mes. 58, prédominante, fait l'objet d'un échange entre basse et dessus, avec des notes de passage. La phrase se termine par une cadence parfaite avec sixte et quarte de la dominante.

I[#] (IV VII[#] III VI[#] II V[#]) I II V[#] $\frac{6}{5}$ I

Exemple 5 : Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate en *do* dièse mineur, op. 27 n° 2, « Au clair de lune », 1^{er} mvt., mes. 55-60, et réécriture

La réécriture de l'exemple 6, le début du mouvement lent de la Sonate « Pathétique » de Beethoven, ne pose pas de problèmes particuliers : les doubles croches de la voix médiane se répartissent sans peine entre des voix d'alto et de ténor, pour une écriture à quatre voix. Ce qui est plus difficile dans cet exemple, c'est la lecture de la conduite des voix : les sauts de quinte descendante, aux mes. 3-4, 5 et 6, sont des croisements et des déplacements d'octave, comme le montrent les flèches dans la réécriture. Le saut de quarte $si_{b2}-mi_{b3}$ aux mes. 1-2 vient d'une doublure inattendue de mi_{b3} dans l'accord I^6 du premier temps de la mes. 2 : Beethoven aurait pu écrire $si_{b2}-do_3-ré_{b3}$ (ou $si_{b2}-la_{b2}-ré_{b3}$), mais la mélodie eut été moins intéressante, alors que $si_{b2}-mi_{b3}-ré_{b3}$ fait écho à $la_{b1}-ré_{b2}-do_1$ de la basse.

Adagio cantabile

I (V²) I (V³) I VI II⁶ V I⁶ VI³ II V⁶⁻⁵ I⁴—3

Exemple 6 : Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate en *do* mineur, op. 13, « Pathétique »,
2^e mvt., mes. 1-8, et réécriture

Dans l'exemple 7 ci-dessous, les notes étrangères sont presque toutes des broderies, marquées « nv » (pour « notes voisines »). Quelques cas sont plus complexes et appellent un commentaire :

- mes. 2, deuxième temps, la_{b3} pourrait être considéré comme une note de passage vers sol au troisième temps, mais serait éliminé à ce titre aussi bien que comme note voisine de si_{b3} .
- mes. 3, premier temps, $ré$ a été lu ici comme appoggiature de mi_{b3} au temps suivant. On pourrait considérer cependant qu'il s'agit d'un mouvement mélodique 5–6 sur fa de la basse, transformant l'accord du iv en accord ii^6 . Bien que cette lecture soit possible, elle est partiellement contredite par le rythme harmonique général : sauf exceptions, Bach écrit un accord par temps.
- mes. 3, deuxième temps, la_{b3} forme un mouvement 5–6–5 sur la basse do : ce n'est pas une note étrangère dissonante et on pourrait considérer qu'elle provoque un changement d'harmonie $i-VI^6-i$. Mais cette lecture, qui supposerait des changements d'harmonie en doubles croches, est à rejeter évidemment en raison du rythme harmonique général.
- mes. 3, troisième temps, si_{b3} est appoggiature, comme $ré$ au premier temps. Il s'agit d'une note étrangère dissonante, de sorte qu'aucune hésitation n'est possible ; il faut considérer cependant que le parallélisme entre les deux moitiés de cette mesure justifie rétrospectivement la lecture faite pour la première moitié.
- mes. 4, premier temps, les trois notes marquées d'une astérisque (*), $la_{b3}-do-la_{b3}$, sont en réalité un retard (do retardant si_{b3}) et une appoggiature (la_{b3} appoggiature d'un sol sous-entendu) : il

aurait donc fallu les éliminer comme notes étrangères. Elles ont été maintenues dans la réécriture, néanmoins, pour conserver autant que possible le rythme général.

– mes. 4, deuxième temps, le rythme harmonique s'accélère en croches, de sorte que Bach ne dispose plus d'assez de notes pour compléter les accords : la ligne qui manque est celle de la voix d'alto qui, après *la* sur le premier temps, devrait faire entendre *sol-fa#-(ré)* en dessous de *si-la-la-sol*, notamment pour que la dernière septième de dominante (V/V) comporte la note sensible. Cette conduite non écrite de la voix d'alto est si évidente que la réécriture aurait pu l'indiquer, par exemple entre parenthèses¹⁰.

Dans le chiffrage de l'exemple 7, l'inscription de chiffres romains entre parenthèses vise à indiquer le mouvement harmonique principal, I–III–IV–V, à raison d'un accord par mesure.

(V) I (V) I V/III III III (I) IV (I) II⁶ I V⁴ ^b3 (II⁷) V[#]

Exemple 7 : Jean-Sébastien BACH, *O Gott, du frommer Gott*, BWV 767, Partita [Variation] IV pour orgue, et réécriture

* * *

Nous terminerons par une analyse complète de la Mazurka op. 7 n° 2 de Chopin, dont l'exemple 8 donne la partition, à laquelle on a ajouté quelques indications de forme. L'œuvre se subdivise en groupes de huit mesures. Elle se compose d'une section principale en deux phrases, antécédent et conséquent, A_1 et A_2 , mes. 1-8 et 9-16, et de deux sections de transition, la première, B, mes. 17-24, qui ramène la phrase A_2 aux mes. 25-32 ; la seconde, C C' C, mes. 33-56, qui prépare la reprise des deux phrases A_1 et A_2 .

A₁ et A₂

L'exemple 8a propose une réécriture des phrases A_1 et A_2 . Après élimination des doublures (en particulier entre les notes de la main droite et les notes supérieures de la main gauche), il est assez facile de distinguer une écriture à trois ou quatre voix. Les deux premières mesures brodent l'accord de tonique, *la* mineur, par sa sixte et quarte. La mes. 3 présente l'accord de dominante, faisant à la mes. 4 une cadence imparfaite (non conclusive) parce que la mélodie ne descend que jusqu'à la tierce. Mais cette dominante peut être décrite aussi comme un accord broderie, un « diviseur à la quinte » de celui de *la* mineur.

¹⁰ Voir A. FORTE & S. GILBERT, *Introduction to Schenkerian Analysis*, exemple 61, qui présente effectivement ces notes entre parenthèses.

Mazurka.

F. CHOPIN. Op. 7, No 2.

A₁
Vivo, ma non troppo. (♩ = 160)

6.

A₂
f stretto.

10. *cresc.* *poco rall.*

B
a tempo. *Fin.*

15. *cresc.*

20. *A₁*

25. *poco rall.*

30. *a tempo.*

C

dolce

sempre legato.

34. *scherz.*

38. **C'**

43. *riten.*

f *f*

a tempo. *ca*

p dolce.

48. *scherz.*

53. *scherz.*

D. C. al Fine.

Exemple 8 : Frédéric CHOPIN, Mazurka op. 7 n° 2

La ligne de la partie supérieure poursuit ensuite sa descente, do_4-si_3 , mes. 4-6, en sautant d'abord à une voix médiane d'où elle remonte, $la_3-sol\sharp_3-la_3-si_3$, mes. 5-6. L'accord de la mes. 6 est celui de la dominante mineure, *mi* mineur, dont la quinte, si_1 , apparaît rapidement à la basse. Deux niveaux de lecture sont possibles alors. Le premier voit dans la fin de la phrase un emprunt au ton de *mi* mineur, avec à la mes. 7 l'accord de dominante, préparé par sa sixte et quarte et se résolvant par une cadence parfaite sur *v* à la mes. 8 : c'est la lecture que font la réécriture et le chiffrage de l'exemple 8a. La deuxième lecture considère que l'accord est celui de *mi* mineur de la mes. 6 à la mes. 8, présenté en position fondamentale puis en deuxième renversement, avec deux notes de broderie, $re\sharp_3$ et $fa\sharp_2$, au troisième temps de la mes. 7 : ce serait un nouveau cas de « diviseur à la quinte », comparable à celui de la mes. 3.

Ces deux lectures sont relativement équivalentes, elles font apparaître seulement deux niveaux hiérarchiques distincts de l'analyse. La première lecture s'inscrit dans une logique de succession d'harmonies, où l'accord de *la* mineur des mes. 4-5 est suivi d'un accord de *V/V*, se résolvant lui-même dans l'accord de *V*, alors que la seconde envisage plutôt des harmonies engendrées en quelque sorte « de l'intérieur », imbriquées les unes dans les autres, où le *V/V* naît dans l'accord de *v* dont il est la broderie, de la même manière que l'accord de *V* de la mes. 3 naît de l'intérieur de l'accord de *la* mineur qu'il brode. Quoi qu'il en soit, un enjeu probablement plus important est de comparer la dominante majeure de la mes. 3 à la dominante mineure des mes. 6-8. La première ne se manifeste assez nettement que comme accord d'ornement, alors que la seconde s'affirme plus fortement, notamment comme dominante d'arrêt à la mes. 8, ou même comme un emprunt à *mi* mineur.

La phrase A_2 commence comme la phrase A_1 , les mes. 9-11 sont identiques aux mes. 1-3. La suite est assez différente : la dominante de la mes. 11 se résout par une cadence rompue sur le VI° degré à la mes. 12 ; celui-ci se transforme en dominante du degré napolitain, $V^{7}/\flat II$, menant à $\flat II$ à la mes. 14. Après un arrêt à toutes les voix à la fin de la mes. 14, le fragment s'achève par une cadence parfaite en *la* mineur. L'accord $\flat II$, l'accord « napolitain » (c'est en quelque sorte une sixte napolitaine en position fondamentale), joue le rôle d'une prédominante.

Ce qui unifie ces deux phrases, malgré leurs différences du point de vue harmonique, c'est la ligne mélodique fluide (conjointe) qui apparaît dans la réécriture : elle commence sur la quinte de l'accord de *la* mineur, mi_4 , et subit une broderie supérieure aux deux premières mesures de chacune des deux phrases. Elle descend ensuite dans les deux cas vers la prime de l'accord, la_3 , conformément à la règle du remplissage de l'espace tonal. Dans la première phrase, A_1 , cependant, elle s'interrompt avant d'avoir atteint son but, sur si_3 de l'accord de dominante à la mes. 8 : c'est l'« interruption ». Dans la seconde phrase, A_2 , la ligne descend jusqu'à la_3 , mais y aboutit par le degré napolitain, $si\flat_3$, qui se résout sur $si\sharp_4$ à la voix de ténor pour la cadence finale, tandis que la mélodie supérieure descend à $sol\sharp_3$, qui appartient en réalité à la voix d'alto.

A₁ Vivo, ma non troppo

A₂

$I(\frac{3}{3}) = \frac{6}{4} \text{ ————— } \frac{5}{3} \quad V^7 \quad I \quad \quad \quad II \frac{6}{4} \text{ ————— } \frac{5}{\#3} \quad V$

$I(\frac{3}{3}) = \frac{6}{4} \text{ ————— } \frac{5}{3} \quad V^7 \quad VI \quad V^7/bII \quad bII \quad V^7 \quad I$

Exemple 8a : Frédéric CHOPIN, Mazurka op. 7 n° 2, mes. 1-16, et réécriture

Ces seize mesures forment à la fois le début et la fin de la Mazurka. On peut en proposer un graphe analytique sommaire, exemple 8b. Les deux phrases de huit mesures apparaissent clairement. La première s’interrompt à l’arrivée sur la dominante mineure (la dominante « normale » d’une tonalité mineure), sous le deuxième degré mélodique à la partie de dessus, et précédée du II^e degré majorisé, formant V/V⁺ et « tonicisant¹¹ » la dominante. La seconde phrase poursuit jusqu’à la tonique, précédée de la dominante majeure pour la cadence parfaite ; la ligne mélodique descend jusqu’au premier degré. On notera que le degré napolitain est à peine signalé par le chiffrage en chiffres romains, et pas du tout dans le chiffrage mélodique : c’est parce qu’il n’est qu’un substitut du II^e degré véritable. La liaison à double courbe à la basse indique chaque fois le cycle des fonctions, tonique – prédominante – dominante – tonique, interrompu bien entendu la première fois avant d’atteindre la tonique.

¹¹ « Tonicisation » est le terme utilisé par Schenker pour désigner ce qu’on appelle plus communément « emprunt » : l’accord « tonicisé » est transformé en tonique locale.

The image shows two measures of music from Chopin's Mazurka op. 7 n° 2. Above the notes are figured bass symbols: 5̂, 4̂, 3̂, 2̂ for the first measure, and 5̂, 4̂, 3̂, 2̂, 1̂ for the second. Below the notes are chord symbols: I, II⁺ V⁺ for the first measure, and I, (b)II V⁺ I for the second. The notes are connected by a long slur across both measures.

Exemple 8b : Frédéric CHOPIN, Mazurka op. 7 n° 2, mes. 1-16, graphe analytique

B

Comme indiqué plus haut, la section B n'est qu'une section de transition vers A_2 . La réécriture (exemple 8c) n'est à première vue pas très parlante, mais elle fait apparaître les lignes chromatiques qui, à partir de l'accord de tonique qui terminait A_2 à la mes. 16, mènent vers le IV^e degré de la mes. 25, qui s'enchaîne immédiatement avec la tonique pour la reprise de A_2 . Le graphe analytique qui pourra en être déduit (exemple 8d) est plus explicite. Toute la partie B se résume à des lignes chromatiques descendantes, menant de I à la fin de A_2 à IV à la fin de B, pour reprendre à I au début de A_2 .

The image shows two staves of music. The top staff is the original notation for section B, starting with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. It features a melodic line with chromatic descents and a bass line with block chords. The bottom staff is a rewritten version of the same section, highlighting the chromatic lines in both hands with a large slur. The section is labeled 'B' and 'A₂'.

Exemple 8c : Frédéric CHOPIN, Mazurka op. 7 n° 2, mes. 17-25 et réécriture

The image shows an analytical graph for section B. It consists of two staves. The top staff shows a melodic line with chromatic descents, starting from a note labeled (A₂) and ending at a note labeled A₂. The bottom staff shows a bass line with chromatic descents, starting from a note labeled I and ending at a note labeled IV, which then leads to a note labeled I. The section is labeled 'B'.

Exemple 8d : Frédéric CHOPIN, Mazurka op. 7 n° 2, mes. 17-25 et réécriture

C et C'

La section C expose quatre variations d'une même formule cadencielle (exemple 8e) qui peut s'analyser comme une élaboration de l'accord de *la* majeur. La section C' effectue d'abord une broderie répétée de l'accord du VI^e degré (*fa*♯) par sa sixte et quarte, puis transforme la sixte et quarte en II[♯] pour toniciser V qui suit (exemple 8f). La section C est répétée ensuite avant le Da capo qui reprend A₁ et A₂.

I IV II[♯] V⁷ I (V)

Exemple 8e: Section C

VI (II[♯]) VI II[♯] V

Exemple 8f: Section C'

* * *

Les concepts introduits dans ce document sont en premier lieu ceux qui concernent la réécriture :

- La **verticalisation** consiste à superposer verticalement les notes appartenant à chacun des accords, surtout si elles ne sont pas simultanées dans la partition. Les doublures sont supprimées et l'écriture se fait souvent à quatre voix, à la manière des exercices d'harmonie ou de contrepoint.
- Le **continuo imaginaire** est une autre disposition de la verticalisation, à la manière de la basse continue : les accords sont donnés à la main droite, au dessus de la basse à la main gauche. Cette disposition met moins en lumière la conduite des voix.
- La **normalisation rythmique** consiste à éliminer de la notation rythmique tout ce qui appartient aux ornements. L'idée est que, derrière les diminutions ou les monnayages de la partition, il existe une version plus simple et plus régulière du rythme.
- La **fluidité mélodique**, qui fait référence à des mélodies essentiellement par mouvement conjoint. Ce sont celles-ci qu'il faut rechercher dans les réécritures. Même lorsque les lignes réelles font des mouvements disjoints, elles s'appuient en général sur des mouvements conjoints sous-jacents.

Il a été question en outre des concepts suivants :

- **Interruption**, qui désigne l'arrêt d'un parcours mélodique et harmonique avant qu'il atteigne son but, le retour au I^{er} degré. L'arrêt, l'interruption, se fait généralement sur V à la basse, la mélodie étant descendue jusqu'au 2^e degré : c'est une demi cadence.
- **Tonicisation**. C'est l'équivalent de l'emprunt : un accord est affirmé passagèrement comme tonique locale, généralement en raison de la majorisation d'un accord précédent qui en devient la dominante (dans ce cas on peut faire usage de chiffrages du type V/V ; mais préférer II[♯]).
- **Diviseur à la quinte**. Accord de dominante, dans la mesure où il peut être considéré comme une simple élaboration de l'accord de I, par exemple parce qu'il résulte seulement de la rencontre du 2^e degré mélodique, note de passage, et du V de l'harmonie, quinte de l'arpège du I^{er} degré.