

Chapitre 2

Réécritures

L'ANALYSE SCHENKÉRIENNE accorde une importance primordiale à la **réécriture** des œuvres analysées. L'intention est notamment de montrer les pièces sous une forme qui s'adresse à la vue plutôt qu'à l'audition, parce que la vision traite la temporalité d'une autre manière. L'audition se fait nécessairement selon l'axe du temps, alors que la lecture n'est pas linéaire, elle peut mettre en relation directe des passages éloignés dans le temps, elle permet ce que Schenker a appelé l'« audition à distance », la mise en relation d'éléments qui se rattachent les uns aux autres par exemple par leur caractère motivique. Lire une œuvre musicale permet, pour peu que la représentation tienne en une page, de l'appréhender d'un seul regard et, par là même, d'en apprécier l'unité et l'homogénéité. L'analyse musicale passe presque toujours par une représentation visuelle schématisée, fut-ce dans les chiffrages ou dans les schémas formels, etc. Mais cet usage prend en analyse schenkérienne une dimension primordiale.

Schenker envisage des réécritures sur plusieurs niveaux, depuis la simplification de l'harmonie jusqu'à la recherche de la structure profonde de l'œuvre ; on en a vu plusieurs exemples dans les pages qui précèdent. Ce chapitre sera consacré surtout au premier niveau de la réécriture, la **verticalisation**, mais donnera en outre quelques indications sur les niveaux ultérieurs. L'analyse débute généralement par une première réécriture simplifiant la partition. Ce type de réécriture a été diversement décrit dans la littérature schenkérienne comme « réduction rythmique »¹, « continuo imaginaire »², ou « verticalisation ». 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 stricte des voix, c'est-à-dire qui respecte les mouvements obligés (préparations ou résolutions de septièmes ou de notes sensibles, etc.).

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 en est de réaliser la réécriture à la façon d'un continuo, en utilisant la basse comme basse continue, éventuellement chiffrée comme un continuo, 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.

– Chercher à faire apparaître une ou plusieurs lignes mélodiques simples, normalement par mouvement conjoint.

Écriture de choral

La procédure de réécriture s'inspire d'exemples anciens, par exemple l'analyse de l'harmonie et de la conduite des voix de l'Étude op. 10 n° 1 de Chopin par Carl Czerny dans son *Traité de composition*³ (exemple 2.1).

a) **Allegro**

b) **N°2. The ground-harmony of the first Study by Chopin, Op. 10.**
Allegro.

Exemple 2.1 : a) Frédéric CHOPIN, Étude op. 10 no 1, mes. 1-10 ;
b) Carl CZERNY, *School of Practical Composition* (1848), p. 92

Czerny élimine la plupart des doublures et aligne verticalement les notes des arpèges en leur donnant la valeur de la durée totale des accords. Il conserve la basse en octaves comme dans la partition de Chopin, mais il aurait pu en supprimer une des deux notes.

³ Carl CZERNY, *School of Practical Composition*, Londres, 1848, cité d'après Kofi AGAWU, « Schenkerian Notation in Theory and Practice », *Music Analysis* 8/3 (1989), p. 287. On notera que la mes. 10 de la réécriture ne correspond pas à celle de l'Étude de Chopin : Czerny paraît avoir oublié une mesure ou, plus précisément, avoir fondu en une seule les mes. 10 et 11. Nous ne nous attarderons pas ici sur ce point.

Il en résulte une écriture qui s'apparente à celle d'un continuo ou d'un choral, comme dans nombre des exemples examinés ci-dessous.

* * *

Carl Philip Emanuel Bach a publié à partir de 1765 les chorals à quatre parties issus de l'œuvre religieuse (cantates, passions, motets, etc.) de son père Jean-Sébastien, présentés sur deux portées pour en faciliter la lecture au clavier, mais supprimant les parties instrumentales éventuelles (y compris la basse chiffrée), les nuances et les articulations, ainsi que les textes chantés. L'exemple 2.2 montre le premier de ces chorals dans la version publiée chez Birnstiel, à Berlin et Leipzig en 1765, puis dans la version moderne de Breitkopf⁴.

Dans la première version, la portée supérieure (en clé d'*ut* première ligne) comporte le plus souvent trois voix, contre une seule à la main gauche, probablement pour présenter le choral dans la disposition la plus facile à jouer au clavier ; dans la version moderne, les quatre voix sont réparties deux à deux entre les deux portées et distinguées les unes des autres par la direction des hampes : la conduite des voix y est plus lisible, même si le jeu au clavier est un peu moins aisé. De haut en bas, les voix peuvent être appelées « dessus », « alto », « ténor » et « basse » : c'est la terminologie que nous utiliserons.

⁴ Les premiers chorals de la version (incomplète) de 1765 avaient été préparés par Marburg, mais c'est Carl Philip Emanuel qui en a assuré l'impression. Les éditions Breitkopf ont publié à partir de 1784, toujours sous la responsabilité de Carl Philip Emanuel, la collection complète de 371 chorals, d'abord en quatre volumes puis en un volume, toujours régulièrement republié aujourd'hui. De ces 371 chorals, 186 proviennent d'œuvres de Jean-Sébastien Bach qui n'ont pas été retrouvées ; c'est le cas d'*Aus meines Herzes Grunde* de l'exemple 2.2.

a) 1. *Aus meines Herzens Grunde.*

b) *Aus meines Herzens Grunde*
Exemple 2.2 : Jean-Sébastien BACH, Choral *Aus meines Herzens Grunde*, BWV 269

a) Dans la version de l'édition Birnstiel de 1765

b) dans la version moderne de l'édition Breitkopf V. A. 10

C'est ce deuxième modèle de réécriture que nous utiliserons prioritairement, généralement à quatre voix, parfois moins ou plus en fonction des besoins⁵. Il ne s'agira pas cependant, le plus souvent, d'une simple transcription comme chez Carl Philip Emanuel Bach, mais d'une simplification mettant en œuvre deux principes fondamentaux :

– La **normalisation rythmique**⁶, qui découle de la constatation que les ornements déplacent les notes qu'ils ornent et en raccourcissent la durée. La normalisation consiste à rendre aux notes ornées la place et la durée qu'elles auraient occupées sans les ornements. Elles peuvent s'appliquer à toutes les notes d'ornement, arpèges (comme dans l'exemple 2.1 ci-dessus), broderies, retards, syncopes, etc.

⁵ L'importance du « choral harmonisé » pour l'analyse schenkérienne avait été notée (et critiquée) par Theodor Wiesegrund ADORNO, « On the Problem of Musical Analysis », transcription et traduction par M. Paddison d'une conférence faite le 24 février 1969, *Music Analysis* 1/2 (1982), p. 175. D'autres modèles sont possibles. 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 d'entre eux. 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*).

⁶ Voir William ROTHSTEIN, « Rhythmic displacement and rhythmic normalization », *op.cit.*

– La **fluidité mélodique**, qui consiste à rechercher autant que possible, derrière la musique telle qu'elle se présente dans la partition, des lignes mélodiques par mouvement principalement conjoint.

Ces deux principes découlent de l'idée que la musique résulte de l'ornementation de structures simples, élaborées consciemment ou non par le compositeur et que l'auditeur, de même, perçoit consciemment ou non⁷. Les niveaux ultérieurs de la réécriture font usage d'un autre principe, qui ne sera observé que brièvement dans ce chapitre, que les valeurs de durée des notes n'y sont plus utilisées pour noter le rythme, mais bien pour en indiquer la position hiérarchique.

* * *

La quatrième des variations (Partita IV) pour orgue sur *O Gott, du frommer Gott*, BWV 767, de Jean-Sébastien Bach, est écrite à deux voix, mais la main droite parcourt en réalité trois voix qu'il est possible de distinguer les unes des autres. La première phrase de la variation, jusqu'à la demi cadence, est présentée à l'exemple 2.3a.

L'exemple 2.3b détaille la façon dont est préparée la réécriture de la main droite :

– Les notes marquées « nv », pour « notes voisines », sont des ornements locaux qui seront éliminés immédiatement. Il s'agit le plus souvent de broderies, mais aussi de quelques appoggiatures : c'est pour n'avoir pas à faire de distinction entre elles que Schenker les appelle **notes voisines** (par opposition aux notes de passage), notes ornant une seule note, dont elles sont voisines.

– Les autres notes sont attribuées chacune à une des trois voix : des traits (hampes) vers le haut marquent les notes de la voix supérieure, des traits vers le bas celles de la voix inférieure ; les notes sans traits appartiennent à la voix médiane.

L'exemple 2.3c présente le résultat de la réécriture proprement dite :

⁷ Ces idées appartiennent au contexte de la *Gestalt Psychologie* qui, comme d'autres idées importantes de Schenker, a son origine chez Goethe. Il s'agit d'une théorie de la perception qui se développe au début du XX^e siècle et qui donnera naissance à la phénoménologie (Husserl). Le fondement en est que la perception ne se fonde pas sur une succession de stimuli, mais bien sur l'organisation de ceux-ci en « formes » (*Gestalt*). Pour ce qui nous occupe, c'est ce type de perception qui ferait concevoir les rythmes complexes comme déformations de rythmes simples, ou les mélodies complexes comme déformations de mélodies fluides.

(V) I (V) I V/III III (I) IV (I II⁶ I) V⁴ ^{ε3} (II⁷) V^b
I ——— III ——— IV ——— V ———

Exemple 2.3 : Jean-Sébastien BACH, *O Gott, du frommer Gott*, BWV 767, Partita IV.

a) mes. 1-4 ; **b)** préparation de la réécriture de la main droite ; **c)** réécriture

– La voix inférieure de la main droite (marquée par des traits vers le bas dans l'exemple 2.3b) a été reportée dans la portée en clé de *fa*, de manière à présenter deux voix par portée. Les deux autres voix de la main droite sont dans la portée en clé de *sol*, distinguées l'une de l'autre par la direction des hampes.

– Les notes de chacune des voix appartenant à un même accord ont été superposées verticalement, généralement en noires : c'est la « normalisation rythmique », la recherche du rythme simple qui avait guidé le compositeur⁸.

– Les sauts d'octave à la basse ont été supprimés, faisant aussi apparaître le rythme normalisé.

– Une seule note qui ne se trouvait pas dans la partition a été ajoutée entre parenthèses, *sol*₃ à l'alto au 4^e temps de la mes. 3. Bach n'a pas eu le moyen de l'écrire dans la figuration en doubles croches, mais cette note est nécessaire d'une part pour compléter l'accord et d'autre part pour éviter le mouvement chromatique direct, *la*_{b3}–*la*₃, du 3^e temps de la mes. 3 au 1^{er} de la mes. 4.

La partie de ténor, dans la réécriture, suit la partie de dessus en sixtes parallèles : on se rend compte par là que l'intervalle entre la notes la plus grave et la plus aiguë des mouvements en doubles croches de l'original était une sixte à chaque temps. La mélodie de la main droite est ce qu'on appelle une **mélodie composite**, une mélodie qui se présente comme une seule ligne sinueuse mais qui en contient plusieurs. La mélodie en doubles croches de Bach, chaque fois qu'elle fait mouvement disjoint, saute d'une voix à l'autre d'un accord ; puis, elle passe par mouvement conjoint à une note de l'accord suivant. C'est la recherche des « mélodies fluides », du mouvement conjoint, qui a

⁸ Dans ce cas, il ne fait aucun doute que ce rythme simple a été consciemment pensé par Bach, parce que c'est, à quelques détails près, celui du thème de ces variations.

permis de distinguer les lignes multiples et d'attribuer chacune des notes de la mélodie de Bach à une des trois voix distinctes de l'exemple 2.3b.

Le chiffrage harmonique montre, entre autres, l'emprunt passager au relatif majeur, V/III–III ; mais la seconde ligne de chiffrage souligne le mouvement harmonique global, la montée progressive vers la dominante et la demi-cadence, I–III–IV–V.

Mélodie fluide

Discutant du principe de la **mélodie fluide** 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 2.4a). Il cherche à montrer qu'il est possible de retrouver, derrière cette partition dont le cheminement mélodique est relativement complexe, une ou plusieurs lignes mélodiques plus simples, inspirées d'un contrepoint rigoureux. L'exemple 2.4b propose une première réécriture réalisée selon les principes exposés ci-dessus.

La façon de procéder consiste à conserver d'abord toutes les notes de la partition, ou presque, en se contentant de normaliser le rythme, c'est-à-dire en particulier de **verticaliser** les accords que Bach a écrits en arpèges. On examinera ensuite quelles doublures et quelles notes d'ornement peuvent être supprimées, ou éventuellement écrites en noires sans hampes, pour indiquer leur moindre importance hiérarchique, en gardant en mémoire que le but est de décrire la conduite des voix et de faire ressortir les **lignes fluides**. Ici par exemple, les six voix des cinq premiers temps (mes. 1-2) ont été intégralement conservées, malgré les doublures de *fa* et de *la*, parce que la conduite à partir de ces notes n'est pas la même à la main gauche et à la main droite. Les accords de dominante sur pédale des mes. 1 et 2 sont écrits en noires sans hampe parce qu'ils ne sont que des accords broderie, comme l'indique aussi leur chiffrage comme (V). L'utilisation de noires sans hampe permet de hiérarchiser les notes, de distinguer des notes d'ornements d'autres structurellement plus importantes. À partir de la mes. 3, la réécriture est à quatre voix, ou plus loin à trois seulement : les accords ne sont pas tous transcrits complètement, mais la comparaison attentive avec la partition ne laisse place à aucune hésitation.

Exemple 2.4a : Jean-Sébastien BACH, Suite anglaise en *ré* mineur, BWV 811, Prélude, mes. 1-15

i (V) i (V) i (V/iv iv₄ V)

i (ii)
la min. : vi⁶ ii^{o7} V⁷ i (V)

la min. : i VI⁷ ii^o V⁷ 6 5 i

Exemple 2.4b : Jean-Sébastien BACH, Suite anglaise en *ré* mineur, BWV 811, Prélude, mes. 1-15, première réécriture

La basse tient la tonique, *ré*₂, de la mes. 1 à la mes. 6, à quoi la voix de dessus répond par une descente de toute une octave, *ré*₄–*ré*₃, de la mes. 2 à la mes. 6. Ces deux éléments, la pédale à la basse et la **ligne conjointe** au-dessus, suffisent à indiquer que les

accords apparents dans ces mesures sont des accords d'ornement (ou d'**élaboration**) : c'est pourquoi ils sont chiffrés entre parenthèses. La mélodie saute à fa_4 à la mes. 6, complétant un mouvement d'arpégiation de $ré$ mineur depuis la_3 (mes. 1) et $ré_4$ (mes. 2-3). La pièce module en la mineur et la voix de dessus entame une descente qui mène jusqu'à la_3 , mes. 15. Il faut noter encore à la mes. 9 que le mouvement mélodique ascendant, $la_4-si_4-do_5$, a été transcrit une octave plus bas et en noires sans hampe : il mène manifestement à $ré_4$ à la mes. 10. On avait vu ci-dessus un cas semblable dans l'analyse de la Valse de Schubert, exemple 0.3, mes. 14. Le cas de la ligne ascendante $ré_4-mi_4-fa_4$ à la mes. 12 est différent parce que la seconde augmentée $fa-sol\sharp$ n'appartient pas au style de Bach, qui préfère l'écrire comme une septième diminuée, $fa_4-sol\sharp_3$. Malgré la modulation vers la mineur, la mélodie parcourt les intervalles de l'espace tonal de $ré$ mineur : de la_3 (mes. 1) à $ré_4$ (mes. 2-6), fa_4 (mes. 6-9), et la_3 , mes. 15. C'est de cette manière que le sentiment de la tonalité principale, $ré$ mineur, n'est pas perdu malgré la modulation.

Dans son *Traité de contrepoint*⁹, Schenker donne la réécriture de l'exemple 2.4c, dans laquelle on reconnaît la mélodie que l'exemple 2.4b mettait déjà en évidence, mais réécrite ici dans un rythme encore plus simple puisque les notes sont placées presque toutes sur le premier temps des mesures. Il élimine en outre la basse et les harmonies, puisque son but dans cet exemple est seulement d'illustrer la conduite mélodique, qu'il décrit comme un modèle de « mélodie fluide ».

120] T. 1 2 3 4 5 6 7
8 9 10 11 12 13 14 15
u. s. w.

Exemple 2.4c : Jean-Sébastien BACH, Suite anglaise en $ré$ mineur, BWV 811, Prélude, mes. 1-15, réécriture de la mélodie par H. Schenker, *Kontrapunkt* I, exemple 120

Exemples de réécritures

Félix Mendelssohn, Romance sans paroles en mi majeur, op. 19 n° 1, mes. 1-6

Examinons maintenant l'exemple 2.5, les six premières mesures de la première *Romance sans paroles* op. 19 n° 1, de Mendelssohn. La première réécriture semble à première vue assez simple parce qu'il s'agit d'une mélodie accompagnée par des arpèges réguliers. Pour la facilité de lecture, la mélodie est transcrite sur une portée séparée. Parce que les arpèges en doubles croches couvrent chaque fois une octave, on peut en supprimer systématiquement une note : l'accompagnement s'écrit à quatre voix, une pour la basse

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.

et trois pour les arpèges. On aperçoit alors que cette pièce est essentiellement un choral à cinq voix (mélodie chantée et quatre voix d'accompagnement). La réécriture se réduit à un exercice de recopie.

L'examen de la conduite des voix fait apparaître une anomalie à la mes. 3, où toutes les voix, à l'exception de la basse, sautent, d'une octave au chant, d'une quinte ou d'une sixte aux trois voix d'accompagnement. Des flèches indiquent comment la conduite des voix peut se ramener à des mouvements conjoints : si_2 de la partie de dessus monte à $do\sharp_3$ du ténor ; $sol\sharp_2$ de l'alto « descend » à $fa\sharp_3$ du dessus, avec un déplacement d'une octave, et mi_2 du ténor s'enchaîne à mi_3 de l'alto par un saut d'octave. Cette recherche des mouvements conjoints n'est pas gratuite, elle correspond à ce qu'a fait Mendelssohn : les enchaînements à la mes. 4 s'effectuent exactement de la même manière, transposés une quinte plus haut, et sans les sauts d'octave ni les changements de voix : $fa\sharp_3$ – $sol\sharp_3$ (dessus) correspond à si_2 – $do\sharp_3$ (dessus et ténor), $ré\sharp_3$ – $do\sharp_3$ (alto) à $sol\sharp_2$ – $fa\sharp_3$ (alto et dessus), si_2 (ténor) à mi_2 – mi_3 (ténor et alto). La réécriture fait donc voir à la fois comment le compositeur a procédé et comment l'auditeur perçoit ce passage.

a)

b)

I —⁶ (V³ —⁷) I (V⁴ I⁶ II³) V (II³ V⁶ VI⁵) ii⁷ (V⁷ I) ii⁵ V⁴ —⁵_{—³}
 I ————— (II) V ————— ii ————— V —————

Exemple 2.5 : Félix MENDELSSOHN, *Romance sans paroles* op. 19 n° 1, en *mi* majeur, mes. 1-6, et réécriture

Dans la partie du chant, $do\#_4$ au dernier temps de la mes. 4 est transcrit comme une noire sans hampe : c'est une échappée, la mélodie descend de si_3 à la_3 . Au deuxième temps de la mes. 5, si_3 et fa_3 ont été superposés, puisque ce sont deux notes du même accord ; ils ont été écrits sans hampe parce que, comme à la mesure précédente, le mouvement mélodique principal est le mouvement conjoint descendant, de la_3 vers sol_3 . La mélodie descend au total de $sol\#_3$, tierce de la tonique, à la mes. 3, préparé par la septième de la dominante la_3 , jusqu'à $fa\#_3$, au troisième temps de la mes. 6 ; elle le fait par un détour de toute une octave : $(la_3) - sol\#_3 - fa\#_3 - mi_3 \nearrow mi_4 - ré\#_4 - do\#_4 - si_3 - la_3 - sol\#_3 - fa_3$. Pendant ce temps, la basse fait mouvement contraire, montant de mi_1 à si_1 avec un détour un peu caché aux mes. 5-6, $fa\#_2 - sol\#_2 \searrow la_1 - si_1$.

La première ligne du chiffrage harmonique rend compte d'élaborations du type de celles qui ont été vues au chapitre premier : les mouvements de l'alto et du ténor sont des broderies, sous la note tenue au-dessus ; la basse accompagne ces mouvements en leur ajoutant des fondamentales. Les accords des mes. 3-5 s'inscrivent dans la rencontre de lignes de remplissages, en particulier la ligne ascendante de la basse, visant si_1 (V, mes. 4) par $la\#_1$, puis $fa\#_2$ (ii, mes. 5) par $mi\#_2$, et aboutissant à si_1 (V, mes. 6). La deuxième ligne de chiffrage ne marque que les accords ainsi visés, I-(II)-V-ii-V, où l'accord II de la mes. 3 n'est encore qu'un accord de passage et l'accord ii de la mes. 5 un accord broderie (un « diviseur à la quinte ») de V. Le mouvement essentiel se réduit à une progression de I à V et la phrase se termine par une demi-cadence.

Frédéric Chopin, Prélude en do majeur, op. 28 n° 1

La partition du Prélude op. 28 n° 1 de Chopin (exemple 2.6a), est un peu difficile à lire en raison d'une utilisation inhabituelle des triolets. Mais il suffit de normaliser les rythmes, de supprimer les doublures à l'octave et de verticaliser les harmonies pour arriver à la réécriture inscrite sous la partition (exemple 2.6b), qui dévoile la simplicité intrinsèque de cette écriture. Les deux voix médianes (alto et ténor) se doublent presque toujours à la tierce : elles ont donc été réécrites ensemble à la main droite, plutôt que séparées sur les deux portées – ce qui rend le résultat plus proche d'une réalisation de basse continue.

La réécriture comporte deux chiffrages. Le premier, en chiffres arabes, est un chiffrage de basse chiffrée, qui vise à mettre en évidence la régularité des mouvements en croches, notamment les mouvements 5-6 particulièrement fréquents. Le deuxième chiffrage, en chiffres romains, réalise une analyse implicite qu'il faut détailler. On n'y trouve jamais plus d'un chiffre par mesure, ce qui indique qu'une des deux croches a été considérée chaque fois ornementale par rapport à l'autre. Les deux chiffrages combinés donnent par exemple, à la mes. 1, I^{5-6} plutôt que I-vi⁶. Comme on le lira dans l'annexe 2 concernant les chiffrages, « I^{5-6} ne suggère pas que le deuxième accord est le premier renversement d'un accord de tonique, comme le ferait I^6 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 »¹⁰. Il en va de même pour toutes les mesures qui suivent : le chiffre romain indique indirectement laquelle des deux croches a été considérée comme un ornement de l'autre. À la mes. 1, sur la basse *do* et le chiffre romain I, le chiffre 6 marque *la* comme broderie de *sol*. À la mes. 4 au contraire, sur le chiffre romain I, le chiffre 5 désigne *si* comme note de passage avant *do*, chiffré 6 : les mes. 3-4 donnent l'accord de *do*, la partie de dessus effectue la montée *sol*₃-*la*₃-*si*₃-*do*₄, 5-6-7-8. Chaque fois, les choix de la note réelle et de la note d'ornement reposent sur des considérations implicites concernant la logique de la progression harmonique et la fluidité de la ligne mélodique.

À partir de la mes. 13, le chiffrage devient plus difficile parce que la logique harmonique se fait moins évidente. Ce qui régit la composition, de la mes. 13 à la mes. 20, c'est principalement la conduite mélodique, en particulier les sixtes parallèles entre basse et dessus : de la mes. 12 à la mes. 21, ces deux voix montent d'une octave, de $\frac{do^4}{mi^2}$ à $\frac{do^5}{mi^3}$. Aux mes. 17-21, le chiffrage en chiffres romains ne pourrait être que IV⁶-V⁶-VI⁶-VII⁶-I⁶ et ces chiffres se suivant par degrés conjoints montrent en suffisance que la logique harmonique a cédé le pas à une logique mélodique.

Il est possible alors de donner une image d'ensemble du Prélude (exemple 2.6 c), visant en particulier à en expliquer la dynamique formelle. Seules les voix extérieures, dessus et basse, sont reproduites, la basse écrite une octave plus haut que dans la partition ; mais il faut les lire comme des représentations de tout le complexe contrapuntique et harmonique.

Les mes. 1-8 constituent une première phrase se terminant par une demi cadence, après quoi l'élan s'arrête et devra reprendre à son début : c'est ce que Schenker appelle l'**interruption**, qu'il dénote par le signe ||, comme on le verra au chapitre 5. L'accord de tonique se déploie dans un arpège qui monte à la mes. 5 jusqu'à *mi*₄, marqué comme la première note de la ligne fondamentale ($\hat{3}$), vers laquelle pointait toute la montée des mesures précédentes. La mélodie redescend ensuite à *ré*₄, fortement tendue vers *do*₄ qui ne vient cependant pas encore : c'est cette tension non résolue qui constitue le principe de la demi cadence, de l'interruption.

La phrase est reprise à la mes. 9, jusqu'à l'accord ii⁶ de la mes. 13 : ces mesures sont presque identiques aux mes. 1-5. Le passage en sixtes parallèles retarde la suite, qui ne se trouve qu'à la mes. 22, avec l'accord II⁶ comme à la mes. 6, menant à la cadence parfaite, mes. 23-25. Les mesures qui suivent ne sont plus qu'une coda. La deuxième phrase est plus de deux fois plus longue que la première, mais on se rend compte qu'elle n'en diffère que par l'insertion de la montée en sixtes parallèles, par laquelle l'accord I⁶ de la mes. 12 est transporté d'une octave vers le haut, à la mes. 21. Le passage de ii⁶ à II⁶, qui s'était fait immédiatement aux mes. 5-6, est retardé ici de la mes. 13 à la mes. 22.

¹⁰ Ce texte est une citation d'Edward ALDWELL et Carl SCHACHTER, avec Allen CADWALLADER, *Harmony and Voice Leading*, 4^e éd., Boston, Schirmer, 2011, p. 697.

a) *Agitato*

b)

Chord symbols for the original score (a): I, (V), I, ii⁶, II⁶, V

Chord symbols for the revised score (b): I, (V), I, ii⁶, V/IV³, IV⁶, I⁴, IV), I⁶, II⁶, V

Exemple 2.6 : Frédéric CHOPIN, Prélude op. 28 n° 1, en *do* majeur,
a) partition ; b) réécriture

Exemple 2.6 c : Frédéric CHOPIN, Prélude op. 28 n° 1, en *do* majeur, analyse graphique de la structure fondamentale

Autres exemples

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

L’exemple 2.7a présente les huit premières mesures de la Sonate op. 90, en *mi* mineur, de Beethoven. Il n’est pas nécessaire de procéder dans ce cas à une réécriture de type choral, parce qu’après élimination des doublures à l’octave il ne reste que trois voix, dont les deux supérieures se suivent en tierces parallèles, et que les notes de passage sont aisément décelées. La réécriture de l’exemple 2.7b fait apparaître une descente continue d’une douzième à la basse, de *mi* à *si*, que la partition elle-même présente avec plusieurs sauts d’octave ascendants et descendants. La phrase, en *mi* mineur, est en deux membres, la première faisant cadence au relatif majeur, $i-V/III-III$, la deuxième à la dominante mineure, $III-V/v-v$. La ligne de dessus effectue une montée continue en deux étapes, $sol_3-la_3-si_3$ puis $si_3-do\#_4-ré_4$, doublée à la tierce inférieure. Aux mes. 1 et 5, l’accord est orné par une ligne de tierce, $sol_3-(fa_3)-mi_3$ à la mes. 1, $si_3-(la_3)-sol_3$ à la mes. 5, menant chaque fois de la tierce à la prime de l’accord : ce sont des « lignes vers une voix médiane », menant du dessus vers l’alto. Le chapitre 4 sera consacré aux lignes de ce genre.

Exemple 2.7 : Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate en *mi* mineur, op. 90, 1^{er} mouvement, mes. 1-8, et réécriture

La phrase entière constitue en quelque sorte une arpégiation de l'accord de tonique par I–III–V ; les deux lignes supérieures montent d'une tierce à chaque étape ; la basse leur répond par mouvement contraire et descend deux fois d'une sixte. Chaque groupe de quatre mesures est subdivisé en deux par la dominante de l'accord qui le termine, V/III puis V/v (mes. 2 et 6). Beethoven note cette subdivision par les indications de nuances, *f* pour le premier sous-groupe, *p* pour le deuxième. La phrase entière se réduit à une élaboration de l'accord de *mi* mineur. On notera en particulier l'aboutissement sur la dominante mineure, normal dans une pièce en mineur.

* * *

L'exemple 2.8a, un passage du premier mouvement de la Sonate « Au clair de lune », se caractérise lui aussi par une ligne descendante d'une octave à l'intérieur de l'accord de tonique, *do*[#] mineur, mais cette ligne est plus cachée. Il faut donc commencer par une réécriture à quatre voix, exemple 2.8b. La ligne supérieure descend de *do*₄ à *fa*₃, mes. 55-58, accompagnée en syncopes (c'est-à-dire en décalage rythmique d'un temps) par les voix d'alto et de ténor. La basse complète ces accords alternativement par la dixième et par l'octave inférieure, comme l'indiquent les chiffres qui notent l'intervalle entre basse et ténor. Dans le même temps, l'harmonie fait un cycle de quintes complet, i–iv– \natural VII–III–VI–ii^o–V–i, qui marque les mes. 55-57 comme élaboration de l'accord de tonique. L'accord ii^o de la mes. 58 est élaboré par un échange des voix, où le dessus monte *fa*_{#3}–*sol*_{#3}–*la*₃ pendant que la basse descend *la*₁–*sol*_{#1}–*fa*_{#1}. Ceci provoque un décrochage dans la conduite des voix : le dessus ne fera plus que doubler la basse à l'octave, tandis que la ligne principale se poursuit à l'alto, où elle descend *mi*₃–*ré*_{#3}–*do*_{#3} pour compléter l'octave. L'harmonie se réduit à un cycle tonique–prédominante–dominante–tonique.

i (iv \natural VII⁶₅ III VI⁶₅ ii^o V⁶₅) i ii^{o4}₃ ⁶/₅ V⁶₄ ⁵/_F i

i ii^o V i

Exemple 2.8 : Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate en *do* dièse mineur, op. 27 n° 2, 1^{er} mouvement, mes. 55-60, **a)** partition ; **b)** réécriture

* * *

La conduite des voix est plus complexe encore dans l'exemple 2.9, le début du mouvement lent de la Sonate « Pathétique » de Beethoven. La réécriture est assez simple : les doubles croches de la voix médiane de la partition se répartissent sans peine entre des voix d'alto et de ténor. Les sauts de la partie de dessus de la mes. 3 à la mes. 7, $si_{b3} \searrow mi_{b3} - mi_{b3} - fa_3 \searrow si_{b2} - (do_3 - ré_{b3}) - mi_{b3} \searrow la_{b2} \nearrow ré_{b3}$, cachent des croisements de voix ; les flèches dans la réécriture montrent de quelle manière on peut lire des lignes continues par mouvement conjoint. On notera en particulier que cette conduite cachée met en lumière la préparation et la résolution de l'accord VI⁷ (V⁷/ii) du deuxième temps de la mes. 6 : mi_{b3} prépare à la partie de dessus la septième, mi_{b2} au ténor, qui se résout sur $ré_{b3}$ au-dessus. Les sauts ont une valeur motivique dès la première mesure : $do_3 - si_{b2} \nearrow mi_{b3} - ré_{b3} - do_3$ à la partie de dessus répond à $la_{b1} \nearrow ré_{b2} - do_2 \searrow sol_1 - la_{b1}$ à la basse, assurant l'élaboration de l'accord de tonique pendant ces trois premières mesures. La basse entame ensuite une descente $la_{b1} - sol_1 - fa_1 \nearrow fa_2 - mi_{b2} - ré_{b2} - do_2$, menant de I à la mes. 3 jusqu'à I⁶ à la mes. 6 et se prolongeant, par un détour, jusqu'à $do_2 - (-) - si_{b0}$ à la mes. 7. Cette descente continue permet de considérer ces mesures comme une nouvelle élaboration de l'accord de tonique. Le mouvement harmonique essentiel se réduit donc à I-ii-V-I, tonique-prédominante-dominante-tonique.

Adagio cantabile

I (V² I⁶ V⁵) I vi II³ V ————— 2 ————— I⁶ VI⁷ ii V I
I ii V I

Exemple 2.9 : Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate en *do* mineur, op. 13, « Pathétique », 2^e mouvement, mes. 1-8, et réécriture

* * *

Ce chapitre a détaillé surtout la première réécriture, la verticalisation, en forme d'écriture de choral. Il a montré aussi quelques exemples de l'utilisation des noires sans hampe. Il n'a donné qu'un seul exemple du graphe schenkérien proprement dit, à l'exemple 2.6c (on en avait déjà vu un autre à l'exemple 0.7). À mesure qu'on se familiarisera avec les techniques schenkériennes, la première réécriture deviendra moins nécessaire : il suffira souvent de l'esquisser pour les passages plus difficiles. Par contre, surtout pour l'analyse d'œuvres de plus grandes dimensions, il sera utile ou même indispensable de produire des graphes intermédiaires, entre la verticalisation et le graphe

de la structure fondamentale, pour expliciter le raisonnement qui permet de passer de l'une à l'autre.

Toutes les étapes de ce processus consistent en une *réduction* de la partition, dont les représentations successives deviennent de plus en plus succinctes et de plus en plus abstraites. Les notes ou les autres éléments supprimés d'une étape à l'autre ne le sont pas parce qu'ils seraient jugés *musicalement* moins importants ; c'est seulement qu'ils le sont moins *structurellement*. Ce sont eux, pourtant, qui donnent à l'œuvre son originalité, de la même manière que les éléments décoratifs d'une façade donnent plus d'individualité à une architecture que la charpente du bâtiment, ou que les feuilles d'un arbre en font plus sûrement la beauté que le tronc et les branches maîtresses.

Aucun graphe n'est le but de l'analyse, aucun d'entre eux ne constitue l'analyse. C'est ce point qui a créé les plus grands malentendus à propos de l'analyse schenkérienne. On a cru que Schenker cherchait à ramener toutes les œuvres à une structure fondamentale de quelques notes, alors qu'au contraire il ne cherche à montrer cet élément structurel que pour qu'on puisse voir à quels éléments décoratifs il sert de fondement. C'est la raison pour laquelle, lorsque l'analyse a été poussée jusqu'au graphe le plus réduit, il faut la reprendre dans l'autre sens, la relire de la fin vers le début, pour voir comment la structure fondamentale est revêtue progressivement des ornements qui en font l'individualité, et jusqu'à la partition elle-même dont la lecture la plus attentive constitue évidemment le but final de l'analyse. Schenker lui-même a d'ailleurs généralement présenté ses analyses en partant du dernier graphe, le plus dépouillé, et en montrant comment l'œuvre se construit à partir de cette structure profonde.