

## Chapitre 4

### Lignes entre les voix

TOUT ACCORD PARFAIT, ouvert à l'élaboration, constitue un espace tonal dont les bornes (la prime, la tierce, la quinte et l'octave) sont séparées par des intervalles disjoints qui ouvrent un espace pour des notes de passage ou des broderies. Le chapitre premier était consacré à des remplissages de ce type, dont la superposition engendrait des accords intermédiaires. Ce quatrième chapitre examinera des remplissages d'un autre type, qui ne créent en général pas d'accords nouveaux : ce sont des lignes tendues entre les degrés d'un espace tonal unique. Les situations qui en résultent sont souvent complexes. On en a vu déjà quelques exemples dans les chapitres qui précèdent, mais il faut les examiner maintenant de manière plus systématique. Ces ornements sont de l'ordre de ce qu'on appelait à l'époque baroque des « diminutions » : la transformation des valeurs de durée des notes en des valeurs plus courtes, pour une durée totale égale. On parle aujourd'hui plutôt, dans le même sens, de « monnayage », c'est-à-dire de la possibilité de produire une somme globale ou, pour ce qui nous concerne, une durée globale par l'addition de pièces de monnaie (dans le cas d'une somme d'argent) ou de notes (dans le cas de la musique) de valeurs plus petites.

\* \* \*

Considérons les mes. 48-52 du 3<sup>e</sup> mouvement du Concerto *La Primavera* de Vivaldi (exemple 4.1). Les violons I et II de l'orchestre jouent une descente en tierces parallèles, si-la-sol<sup>b</sup>-fa<sup>#</sup>-mi  
sol<sup>b</sup>-fa<sup>#</sup>-mi-ré<sup>b</sup>-mi. Le violon soliste double cette descente d'abord par un arpège de tierce sur le premier temps de chaque mesure, puis en y ajoutant au deuxième temps la sixte, qu'il rattache à la tierce par une ligne de notes de passages : ce sont des « diminutions » d'accords de tierce et sixte, transformant dans chaque mesure un simple arpège de l'accord, pour lequel il eut suffi de trois notes (*sol<sup>#</sup><sub>4</sub>-si<sub>4</sub>-mi<sub>5</sub>*, etc.), en une suite de croches et doubles croches comprenant en particulier une ligne ascendante continue de

quatre notes, de la tierce à la sixte : les deux notes centrales de cette ligne sont des notes de passage, comme le montre la réécriture de l'exemple 4.1a.

**Exemple 4.1a :** Antonio VIVALDI, *La Primavera*, RV 269, 3<sup>e</sup> mouvement, mes. 48-52 et première réécriture

Mais ce passage comporte aussi une diminution d'un second niveau, puisque les mouvements descendants lient l'accord de *mi* majeur en position de sixte, à la mes. 48, au même accord en position fondamentale à la mes. 52 : toutes les notes intermédiaires sont elles aussi des notes de passage qui réalisent le changement de position de l'accord de *mi* majeur de I<sup>6</sup> à I (exemple 4.1b). Il y a donc ici deux diminutions : celle, à grande échelle, qui mène de I<sup>6</sup> à I et celle qui, à plus petite échelle, monnaie chacun des accords de sixte. Il s'agit dans les deux cas du passage d'une voix à une autre d'un seul accord. Les lignes ascendantes du violon principal passent de la tierce à la sixte de chacun des accords parallèles, tandis que les lignes de niveau supérieur, aux trois violons, parcourent l'espace tonal de l'accord de *mi* majeur.

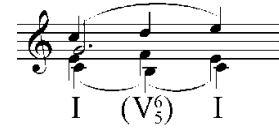
**Exemple 4.1b :** Deuxième réécriture

Il n'est pas utile de chiffrer les accords intermédiaires en chiffres romains, puisqu'ils n'ont aucun rôle harmonique : ils sont faits de notes de passage. Il en ira de même de la plupart des diminutions décrites dans ce chapitre, qui prennent leur origine dans une élaboration simple qu'ils développent pour la doter d'un contenu plus élaboré et plus individuel.

## Lignes montant vers la voix supérieure

Nous avons déjà rencontré plusieurs exemples de ligne montant d'une voix plus grave vers la voix supérieure, notamment dans l'analyse de la Valse op. 9 n° 1 de Schubert, à la fin de l'Introduction. Le début du deuxième mouvement de la Sonate op. 31 n° 1 de Beethoven présente un cas où le rapport entre le mouvement sous-jacent et le niveau de

la partition est un peu plus complexe. Le point de départ de ce passage est un remplissage simple de l'espace tonal de *do* majeur par un mouvement mélodique de tierce ascendante, *do-ré-mi*, au-dessus de *sol* tenu à la partie d'alto et de broderies *mi-fa-mi* et *do-si-do* aux parties inférieures (exemple ci-contre). C'est une situation dont on a vu plusieurs exemples au chapitre premier. Pour donner plus de contenu à ce passage, Beethoven lance deux fois une ligne ascendante, partiellement chromatique de surcroît, depuis *sol*<sub>3</sub> tenu à la partie d'alto vers *ré*<sub>4</sub> puis vers *mi*<sub>4</sub> de la voix supérieure (exemple 4.2). Le tout est supporté par des arpèges à la main gauche qui élaborent chacun des trois accords.



La ligne supérieure principale, *do*<sub>4</sub>-*ré*<sub>4</sub>-*mi*<sub>4</sub>, est soulignée dans la réécriture de l'exemple 4.2 par des arcs de liaison. Les ligatures obliques ↘ indiquent le saut depuis la voix supérieure vers la voix d'alto, qui se fait ici chaque fois par saut de tierce vers le haut suivi d'un arpège descendant, d'abord dans l'accord de tonique (*do*<sub>4</sub>-*mi*<sub>4</sub>-*do*<sub>4</sub>-*sol*<sub>3</sub>), mes. 1-2, puis dans celui de septième de dominante (*ré*<sub>4</sub>-*fa*<sub>4</sub>-*ré*<sub>4</sub>-*sol*<sub>3</sub>), mes. 3-4. La remontée depuis la voix d'alto vers la voix supérieure est plus courte la première fois, puisqu'elle ne parcourt qu'une quinte, *sol*<sub>3</sub>-*ré*<sub>4</sub>, contre une sixte la deuxième fois, *sol*<sub>3</sub>-*mi*<sub>4</sub>. Beethoven y ajoute donc la première fois la broderie inférieure *sol*<sub>3</sub>-*fa*<sub>3</sub>-*sol*<sub>3</sub> (mes. 2), pour monnayer les deux montées de la même manière, en doubles croches. Quant à la ligne représentée au ténor dans la figure ci-dessus, *mi-fa-mi*, elle se trouve chez Beethoven non seulement à la main gauche, à la première note de chacun des arpèges en croches, mais aussi à la main droite deux octave plus haut, dans la note supérieure des arpèges qui relie la voix supérieure à la voix d'alto. La montée de la ligne supérieure, *do*<sub>4</sub>-*ré*<sub>4</sub>-*mi*<sub>4</sub>, est primordiale d'un point de vue structurel, mais les lignes chromatiques entre la voix médiane et la voix supérieure sont évidemment les plus intéressantes du point de vue musical du passage.

**Adagio grazioso**

**Exemple 4.2 :** Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate op. 31 n° 1, 2<sup>e</sup> mouvement, mes. 1-5, et réécriture

## Lignes descendant vers la voix supérieure

L'idée qu'une ligne puisse *descendre* vers la voix supérieure peut sembler paradoxale. Cela n'est possible qu'à la condition qu'une voix intérieure de la polyphonie ait été transférée au-dessus de la voix supérieure pour y redescendre. On avait vu déjà au chapitre premier un exemple de cette situation, qui peut être rappelé ici : il s'agissait de l'exemple 1.8, reproduit ici comme exemple 4.3. L'élaboration de départ est une simple broderie de l'accord de *mi* majeur par sa sixte et quarte, comme l'illustre l'exemple ci-contre.



Le mouvement principal de la mélodie supérieure est la broderie  $si_3\text{--}do\sharp_4\text{--}si_3$ , ce qui se vérifie notamment par l'insistance sur *si* au début du fragment et par le trille du premier temps de la mes. 2, qui anticipe sur la broderie principale (le trille fait lui-même la même broderie). Mais Haydn met en place une diminution qui saute d'abord à l'octave de l'accord, puis redescend à la sixte en passant par la septième : ce mouvement mélodique  $5\text{--}8\text{--}7\text{--}6\text{--}5$  engendre l'accord de septième de tonique (septième majeure) au dernier temps de la mes. 2 et crée ainsi une sorte de nécessité de la progression, résultant de l'obligation de résoudre la dissonance. Dans la réécriture de l'exemple 4.3, la ligature oblique  $\text{↙}$  entre  $si_3$  et  $mi_4$  souligne que les deux notes appartiennent au même accord : c'est un cas de **déploiement**. Il n'y a pas de changement d'accord avant la sixte et quarte de la mes. 3. On notera les deux chiffrages superposés sous l'exemple 4.3 : le premier analyse l'accord de la mes. 3 comme un IV<sup>e</sup> degré en position de deuxième renversement ; le second montre que cette sixte et quarte est une broderie de l'accord du I<sup>er</sup> degré. On aperçoit ici la multiplicité des niveaux d'observation : du point de vue le plus rapproché,  $re\sharp_4$  est la septième de I, menant à IV ; d'un point de vue plus global, la ligne descendante à la voix supérieure est une diminution de l'accord de *mi* majeur, à l'intérieur de l'espace tonal duquel se maintiennent tous les mouvements mélodiques.

Menuetto

**Exemple 4.3 :** Josef HAYDN, Sonate (Divertimento) en *mi* majeur, Hob. XVI:13, 2<sup>e</sup> mouvement (Menuet), mes. 1-4, et réécriture

\* \* \*

L'exemple 4.4 présente un cas semblable. L'élaboration de départ engendre ici deux accords intermédiaires : d'abord la sixte et quarte, comme ci-dessus, formant la sous-dominante à la mes. 3 ; puis la dominante sur pédale de tonique, à la mes. 4, engendrée par la ligne descendante à la voix de dessus et la broderie  $mi_{b3}-ré_3-mi_{b3}$  au ténor. Comme Haydn dans l'exemple 4.3, Schumann fait d'abord sauter la ligne supérieure d'une note à l'autre de l'accord du I<sup>e</sup> degré, ici de la quinte à la tierce ( $si_{b3}-sol_4$ ), puis redescendre vers la sixte ( $do_4$ ). Il fait de même pour élaborer le deuxième accord, à la mes. 3, sautant de la sixte à l'octave. Au premier temps de la mes. 3,  $ré_4$ , petite note, peut être vu comme septième de I<sup>7</sup>, créant comme dans l'exemple précédent une pulsion à continuer vers IV. La même pulsion à descendre se retrouve plus loin avec  $la_{b3}$ , septième de l'accord de dominante au deuxième temps de la mes. 4. Au total, la ligne supérieure descend de toute une octave, de  $sol_4$  à  $sol_3$ , avec un détour à la mes. 3, et les septièmes, I<sup>7</sup> au début de la mes. 3 et V<sup>7</sup> à la mes. 4, entraînent inexorablement vers la résolution sur I à la mes. 5. Le double chiffrage sous la réécriture indique d'abord les accords apparents au-dessus de la pédale de tonique, I-(IV-V)-I, formant un cycle tonique-prédominante-dominante-tonique, puis la broderie de l'accord de tonique par sa sixte et quarte. Les liaisons à la voix supérieure marquent d'une part la broderie  $si_{b3}-do_4-si_{b3}$  et la descente  $si_{b3}-la_{b3}-sol_3$ , qui est une ligne dans l'espace tonal de  $mi_{b3}$  majeur ; d'autre part les lignes  $sol_4-fa_4-mi_{b4}$  et  $mi_{b4}-ré_4-do_4$ , qui se situent respectivement dans l'espace tonal de I et de IV. Enfin, la liaison pointillée de  $mi_{b2}$  à  $mi_{b2}$  indique la tenue de la pédale de tonique.

**Allegretto**

I ——— (IV) V ——— I  
I (3) I

**Exemple 4.3 :** Robert SCHUMANN, *Schlummerlied*, *Albumbblätter* op. 124 n° 16, mes. 1-5, et réécriture

## Surmarche

Dans les exemples 4.2 et 4.3 ci-dessus, la ligne descendante résulte d'une arpégiation de l'accord qu'elle élabore, dont une note qui peut être considérée appartenant à une voix intérieure est projetée au-dessus de la voix supérieure. Ce déploiement de l'accord est marqué dans la réécriture par le signe  $\curvearrowright$ . Schenker décrit aussi des situations plus complexes, qu'il désigne par le terme *Übergreifen*, traduit ici en **surmarche**<sup>1</sup>, où la conduite des voix ne peut se réduire à un simple arpège, mais se fait plutôt par le transfert de tout un fragment de ligne descendante par-dessus une autre ligne descendante. Ce sont généralement des situations dont la complexité dépasse les objectifs de ce cours élémentaire, mais dont il faut avoir dès maintenant une idée. On n'en trouvera ci-dessous que deux cas.

\* \* \*

L'exemple 4.4 donne la partition et deux réécritures du début du Petit Prélude en *mi* mineur, BWV 941, de Jean-Sébastien Bach.

The image shows three musical staves for the beginning of the 'Petit Prélude en mi mineur, BWV 941' by J.S. Bach.   
 a) The original partition in G minor, 3/4 time, showing the first seven measures.   
 b) A verticalized rewrite of the first seven measures, with chord symbols: *i*, *(#vii°)*, *i*<sup>6</sup>, *V/III*, and *III*.   
 c) An analysis of voice leading for the first seven measures, showing the movement of individual voices across the staves.

**Exemple 4.4 :** Jean-Sébastien BACH, Petit Prélude en *mi* mineur, BWV 941, mes. 1-7, a) partition ; b) réécriture verticalisée ; c) analyse de la conduite des voix

<sup>1</sup> *Übergreifen* est un mot rare en allemand, qui peut signifier « surmonter », « se superposer » (il peut désigner notamment le croisement des mains au clavier). Sur la traduction en « surmarche », voir N. MEEÛS, *Heinrich Schenker. Une introduction*, Mardaga, Liège, 1993, p. 52.

La voix supérieure comporte plusieurs notes qui apparaissent superficiellement comme des appoggiatures et qui réalisent, de la mes. 4 à la mes. 7, la montée ( $mi_4$ )– $ré\sharp_4$ ↗( $fa\sharp_4$ )– $mi_4$ ↗( $sol_4$ )– $fa\sharp_4$ ↗( $la_4$ )– $sol_4$ . Chacune des appoggiatures résulte du transfert d'une voix médiane, comme l'indiquent les flèches dans la réécriture en 4.4b. Ce qui empêche de considérer ces sauts comme de simples arpéggiations, c'est que chacune des lignes paraît se prolonger sous l'appoggiature qui suit, par un transfert de la note de résolution de deux octaves vers le bas :  $ré\sharp_4$ , en particulier, la note sensible, doit se résoudre sur  $mi_4$  : cette résolution se fait très indirectement, puisque  $ré\sharp_4$  est d'abord transféré à la basse,  $ré\sharp_2$  à la mes. 4, avant de se résoudre sur  $mi_4$  à la mes. 5 ; les mouvements de la conduite des voix sont semblables dans les mesures qui suivent. Les **surmarches** se produisent dans un processus d'échange, où la voix supérieure est transférée chaque fois vers la main gauche, deux octaves plus bas, alors qu'une note de la voix médiane à la main droite est transférée vers l'aigu pour former l'appoggiature. De la mes. 1 à la mes. 5, l'accord se transforme de  $i$  en  $i^6$ , puis une cadence parfaite amène au relatif majeur. La réécriture en 4.4c montre le mouvement qui est à l'origine de la surmarche, en particulier à la voix supérieure : broderie  $mi_4$ – $ré\sharp_4$ – $mi_4$ , puis note de passage vers  $sol_4$ .

\* \* \*

L'exemple 4.5 illustre un cas de **surmarche** où la voix supérieure paraît monter de même par des appoggiatures, qui préparent chaque fois les retards 4–3 sur les temps forts.

**Exemple 4.5 :** Jean-Sébastien BACH, Petit Prélude en *do* majeur, BWV 924, mes. 1-3 et réécriture

Toutes les voix sont entraînées au même moment dans des mouvements descendants déterminés par la tenue des notes communes et par la résolution des retards : chacune des appoggiatures prend son origine dans le transfert d'une voix médiane. La voix qui commence à  $mi_4$ , la voix supérieure au début du fragment, notée avec les hampes vers le haut dans la réécriture, descend  $mi_4$ – $ré_4$ – $ré_4$ – $do_4$ – $si_4$  (et continue plus bas encore dans la suite du Prélude). Les deux autres voix de la main droite, réécrites avec les hampes vers le bas, effectuent chacune à son tour un saut d'octave ascendant, le premier dès la mes. 1 :  $sol_3$ ↗ $sol_4$ – $fa_4$ – $mi_4$ , le deuxième à la mes. 2,  $do_4$ – $si_3$ – $la_3$ ↗ $la_4$ – $sol_4$ . Toutes les voix

descendent, mais l'effet global qu'elles produisent est ascendant. On notera en outre qu'abstraction faite des retards, les notes supérieures sur le premier temps de chaque mesure sont en tierces parallèles avec la basse :  $\begin{matrix} mi^4-fa^4-sol^4 \\ do_2-ré_2-mi_2 \end{matrix}$ , tandis que les harmonies montent de même par mouvement conjoint : I–ii–iii. Bach transforme cette montée en un cycle de quintes, en interpolant chaque fois un accord qui est la quinte du précédent : I–(V) ii–(vi) iii. Mais ce cycle est en quelque sorte « rétrograde » : on aurait attendu plutôt iii–vi–ii–V–I. L'apparente simplicité de ce fragment cache ainsi une écriture assez remarquable.

## Lignes ascendantes et descendantes

L'exemple 4.6, le début de la partie B du Menuet de la Sonate KV 331 de Mozart, combine des descentes et des montées vers la voix supérieure. La situation originelle (exemple 4.6a) est une descente de tierce à la voix de dessus,  $mi_4-ré_4-do_4$ , accompagnée par une double broderie à la partie médiane,  $la_3-si_3-sol_3-la_3$ , sur un cycle de quintes VI–ii–V–i à la basse. C'est à partir de cette donnée que Mozart élabore le passage.

**Exemple 4.6a** : Situation originelle des mes. 19-27  
du Menuet de la Sonate KV 331 de Mozart

L'exemple 4.6b donne la partition en prolongeant jusqu'à la mes. 30 pour inclure la préparation de dominante par la sixte augmentée de la mes. 29. L'exemple 4.6c montre comment à chaque étape de la descente  $mi_4-ré_4-do_4$  la voix supérieure saute vers la voix médiane, par un **déploiement** marqué chaque fois ↘, puis remonte de la voix médiane vers la voix supérieure. La voix médiane opère ensuite un transfert à l'octave, à la fin de la mes. 27, pour redescendre vers  $ré_4$  par une ligne descendant depuis la voix médiane transférée ;  $ré_4$  est la sixte augmentée, se résolvant à la mes. 30 sur la dominante. Aux mes. 28-29, Mozart déplace  $do_4$  vers le registre supérieur,  $ré_4 \nearrow do_5 \searrow ré_4$ , pour éviter la seconde augmentée qu'il transforme en septième diminuée.





L'exemple 4.8a en donne la partition, accompagnée de ces quelques indications de forme.

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Adagio' and 'dolce', with dynamics 'p' and 'DC'. The second system is marked 'CP'. The third system is marked 'pp' and 'mf', with dynamics 'CP'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

**Exemple 4.8a :** L. VAN BEETHOVEN, Sonate op. 2 n° 1, 2<sup>e</sup> mouvement, Adagio, mes. 1-16

D'un point de vue motivique, l'antécédent  $a_1$  se compose de deux membres de deux mesures, consistant chacun en une descente de quarte :  $la_3-sol_3-fa_3-mi_3$  (doublé à la sixte inférieure à la voix médiane) et  $do_4-si_3-la_3-sol_3$ , prenant chacun leur origine dans une note de l'accord de tonique  $fa$  majeur et aboutissant chaque fois à une note de l'accord de dominante. Ce premier membre de phrase se subdivise donc en deux mouvements de demi-cadence, chaque fois I-V. Mais le premier d'entre eux descend en réalité vers une voix intérieure, tandis que le second résulte d'un déploiement vers l'aigu suivi d'une redescende vers la voix supérieure, comme le montre l'exemple 4.8b.

Entre ces deux demi phrases, une ligne remonte de la voix de ténor vers la voix d'alto, de  $do_3$  à  $fa_3$ , tandis qu'une autre descend du ténor vers la basse, de  $do_3$  à  $la_2$ . Le mouvement mélodique général de la voix supérieure dans ces quatre mesures est  $la_3-sol_3$ , au-dessus d'une voix médiane dont le mouvement général est  $fa_3-mi_3$ , une tierce plus bas. La direction des hampes dans la réécriture montre comment la ligne mélodique de la main droite se subdivise en deux voix reliées entre elles par les lignes de notes de passage : c'est d'une certaine manière une **mélodie composite**.

I                    V                    I<sup>6</sup> (V<sup>5</sup>)    I                    V

**Exemple 4.8b :** Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate op. 2 n° 1, 2<sup>e</sup> mouvement, mes. 1-4 et réécriture

Le conséquent (a<sub>2</sub>, exemple 4.8c) débute de la même manière : après un conduit remontant vers la voix supérieure, la même ligne qu'à la mes. 1 descend du dessus vers l'alto à la mes. 5, doublée à la sixte à la main gauche.

I                    IV (V<sup>2</sup> I<sup>6</sup>)    IV                    V<sup>4</sup>     $\frac{7}{3}$                     I

**Exemple 4.8c :** Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate op. 2 n° 1, 2<sup>e</sup> mouvement, mes. 5-8 et réécriture

La première demi phrase amène cette fois un accord de sous-dominante à la mes. 6. La ligne supérieure aurait pu se contenter de monter vers *si*<sub>3</sub>, pour une simple broderie de *la*<sub>3</sub>. Mais Beethoven a préféré doubler la tierce de l'accord IV en faisant sauter la voix supérieure vers *ré*<sub>4</sub>. Il aurait été possible de descendre ensuite, pour rejoindre *do*<sub>4</sub> à la mes. 7, semblable à celui de la mes. 3, mais Beethoven monte d'encore une tierce, jusqu'à *fa*<sub>4</sub>, pour en redescendre par une ligne d'une octave complète jusqu'à *fa*<sub>3</sub> à la mes. 8. Du deuxième au troisième temps de la mes. 6, il fait sauter les voix intérieures, *so*<sub>3</sub>-*do*<sub>4</sub> / *do*<sub>3</sub>-*fa*<sub>3</sub> (formant des quintes parallèles !), mais la réécriture de l'exemple 4.8b rétablit la

conduite des voix originelle en supprimant le croisement des voix indiqué par des flèches dans la partition : l'alto descend en réalité de  $sol_3$  à  $fa_3$  et le ténor tient  $do_3$ . La phrase se termine par une cadence parfaite.

La phrase b (exemple 4.8d) est une pédale de septième de dominante ornée par sa sixte et quarte. La main droite est formée de deux voix, une octave plus haut que dans les phrases précédentes, reliées l'une à l'autre par des lignes de doubles croches de  $do_5$  à  $mi_4$  et retour. La comparaison avec les phrases précédentes montrera les analogies motiviques entre ces lignes et celles des mes. 2, 3, 5 et 7.

The musical score for Example 4.8d consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and a melodic line in the right hand. The vocal line is a single melodic line. Dynamics include *sf* and *pp*. The second system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and a melodic line in the right hand. The vocal line is a single melodic line. Dynamics include *pp*. The score is in G major and 3/4 time.

**Exemple 4.8d :** Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate op. 2 n° 1, 2<sup>e</sup> mouvement, mes. 9-13 et réécriture

La quatrième phrase ( $a_2'$ , exemple 4.8e) est une variante de la deuxième, transposée à l'octave supérieure.

The musical score for Example 4.8e consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and a melodic line in the right hand. The vocal line is a single melodic line. Dynamics include *sf*. The second system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and a melodic line in the right hand. The vocal line is a single melodic line. Dynamics include *sf*. The score is in G major and 3/4 time.

**Exemple 4.8e :** Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate op. 2 n° 1, 2<sup>e</sup> mouvement, mes. 13-16 et réécriture

La ligne entre les voix descend à la mes. 14 jusqu'à *ré*<sub>4</sub>, qui avait été atteint plutôt par un saut à la mes. 6. Il est immédiatement repris à l'octave supérieure et la voix de dessus saute à *fa*<sub>5</sub>, qui rappelle *fa*<sub>4</sub> atteint à la mes. 6, pour redescendre à *fa*<sub>4</sub>, comme en a<sub>2</sub>. Dans la mesure où on peut distinguer les voix de la main droite, la voix de dessus monte de *la*<sub>4</sub> à *si*<sub>b4</sub>, atteint par la ligne descendant depuis *fa*<sub>5</sub>, tandis que l'alto fait un mouvement (*do*<sub>4</sub>)–*ré*<sub>4</sub>↗*do*<sub>5</sub>↘*si*<sub>b3</sub>↗*si*<sub>b4</sub>. Les deux voix se rejoignent ensuite et descendent ensemble vers *fa*<sub>4</sub>.

L'étudiant devrait désormais être assez familiarisé avec la lecture des réécritures pour qu'il ne soit plus nécessaire de détailler toutes les étapes de l'analyse. Les quelques exemples qui terminent ce chapitre décrivent sommairement des cas analogues à ceux qui ont été examinés ci-dessus. La compréhension de ces exemples passe par une comparaison attentive entre les réécritures et les partitions.

\* \* \*

Dans ce thème (exemple 4.9), ce sont les mouvements à la main droite de la partie de piano qu'il faut examiner en particulier : ils constituent les mouvements mélodiques principaux puisque, comme c'est souvent le cas dans les sonates de Mozart, le violon a un rôle d'accompagnement.

a) **Adagio**

b)

I (V) I (IV°) I° ii° V I (V) I (IV°) I° ii° V I

**Exemple 4.9 :** a) Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate pour piano en *mi* bémol majeur, KV 481, 2<sup>e</sup> mouvement, mes. 1-8 ; b) réécriture

Dès la levée de la mes. 1, l'espace tonal est fermement affirmé : il s'agit de la triade de *la* bémol majeur. Les mouvements mélodiques qui nous intéressent occupent en particulier la quinte  $la_{b3}-mi_{b4}$ , en montant et en descendant. Ces huit mesures se subdivisent en deux fois quatre, antécédent et conséquent, avec demi cadence à la mes. 4 et cadence parfaite à la mes. 8. La main droite du piano développe aux mes. 1-3 une ligne ascendante  $la_{b3}-si_{b3}-do_4-ré_{b4}-mi_{b4}$ , puis, après une broderie  $mi_{b4}-fa_4-mi_{b4}$ , redescend rapidement jusqu'à  $sol_3$  pour la demi cadence, au début de la mes. 4. Le mouvement ascendant se reproduit aux mes. 5-6, mais la cadence finale ne permet plus le mouvement descendant, remplacé par un simple saut : la dominante est atteinte dès le milieu de la mes. 7, supportant seulement les dernières notes de la descente,  $do_4-si_{b3}-la_{b3}$ .

\* \* \*

Le Prélude op. 28 n° 15 de Chopin est lui aussi assez largement construit sur des voix multiples reliées entre elles par des lignes de notes de passage. L'exemple 4.10 en reproduit les quatre premières mesures, qui sont répétées deux fois pour former le premier thème. La réécriture montre comment ce thème, à la main droite, est fait de deux voix parallèles à distance de sixte, avec une longue ligne de notes de passage remontant depuis  $la_{b3}$  au deuxième temps de la mes. 1 jusqu'à  $sol_{b4}$  au deuxième temps de la mes. 3. Les figurations produisent une alternance d'accords de tonique et de dominante.

**Exemple 4.10a :** Frédéric CHOPIN, Prélude en *ré* bémol majeur, op. 28 n° 15, mes. 1-4 et réécriture

Le Prélude se poursuit de la même manière : à partir de la mes. 9, les deux voix de la main droite se font plus proches, souvent à une tierce de distance, et les lignes entre elles sont moins visibles. La réécriture de l'exemple 4.10b n'en identifie que deux, la première à la levée de la mes. 9, de  $do_4$  à  $mi_{b4}$ , la seconde au début de la mes. 10, descendant de  $sol_{b4}$  vers  $ré_{b4}$ .

I   V   V/IV   IV   (I)   V/V<sub>4</sub><sup>6</sup><sub>7</sub>   V<sub>3</sub>

**Exemple 4.10a :** Frédéric CHOPIN, Prélude en *ré* bémol majeur, op. 28 n° 15, mes. 9-13 et réécriture

## Méodies composites

Les exemples ci-dessus extraient généralement d'une seule ligne mélodique plusieurs voix reliées entre elles par des notes de passage. Dans d'autres cas, il est possible d'extraire plusieurs voix sans qu'aucune ligne ne les relie : ce sont des **méodies composites**, dont on a déjà rencontré plusieurs cas. Le début de l'Adagio du Concerto en *la* majeur, KV 488 (exemple 4.11), en est encore un exemple. La mélodie débute par un saut de sixte arpégé, *do*<sub>4</sub>–*fa*<sub>4</sub>–*la*<sub>4</sub>, dont les notes extrêmes sont le point de départ de deux lignes qui se suivent approximativement à la sixte : *la*<sub>4</sub>–*sol*<sub>4</sub>–*fa*<sub>4</sub>–*mi*<sub>4</sub>–*ré*<sub>4</sub>–(*do*<sub>4</sub>) au-dessus, *do*<sub>4</sub>–*si*<sub>3</sub>–*la*<sub>3</sub>–*sol*<sub>3</sub>–*fa*<sub>3</sub>–*mi*<sub>3</sub> à l'alto ; cette ligne de l'alto est probablement la ligne la plus importante de tout le fragment : c'est la **ligne directrice**.

Adagio

i   (ii<sup>°2</sup>   V<sub>3</sub>)   i   ii<sup>°5</sup>   V<sub>4</sub>

**Exemple 4.11 :** Wolfgang Amadeus MOZART, Concerto en *la* majeur, KV 488, deuxième mouvement, mes. 1–4, et réécriture

\* \* \*

On conçoit sans peine ce que les conduites des voix relativement complexes mises en lumière dans les exemples ci-dessus peuvent contenir de suggestions pour les interprètes. L'analyse schenkérienne, encore une fois, ne *prescrit* pas l'interprétation, elle ne dit pas *comment* il faut faire entendre ces lignes. Mais il fait peu de doute qu'une interprétation intelligente en donne à entendre au moins quelques-unes. La première condition, pour cela, c'est que l'interprète les ait présentes à l'esprit. Le rôle de l'analyse est de faire prendre conscience des lignes qui traversent les partitions, s'appuyant sur les harmonies et régissant le flux musical. C'est à l'interprète ensuite qu'il appartient de faire entendre ces suggestions à l'auditeur.