

Fascicules d'Analyse Musicale

Vol. II n° 1, janvier 1989

SOMMAIRE

Introduction	3
Société belge d'Analyse musicale: statuts	5
Agenda	9
Note à l'attention des auteurs	10
Nicolas MEEUS, Systématique des progressions harmoniques	11
J. S. Bach, choral <u>Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht</u> , BWV 335, Bpf 295	15
Paulus Scotus, frottola <u>Fallace speranza</u>	17
J. S. Bach, choral <u>Gottlob es geht nunmehr zu Ende</u> , BWV 321, Bpf 192	18
Max DE BEER, La rhapsodie en sol min. op. 79 de Johannes Brahms	21
Nicolas MEEUS, Index d'exemples d'analyse musicale, Quatrième partie: Yitzhak Sadai - Alexander Zemlinsky	32

Fascicules d'Analyse Musicale, périodique trimestriel
c/o Nicolas Meeùs
31 rue de l'Escrime
B-1190 BRUXELLES

Fascicules d'Analyse Musicale

Périodique trimestriel

Abonnement annuel

Belgique: 300 FB Etudiants: 150 FB

Etranger: 400 FB Etudiants: 200 FB

(Les paiements en provenance de l'étranger sont à majorer de 50 frs pour frais en cas de paiement par chèque autre qu'Eurochèque.)

Compte bancaire n° 210-0533233-76 des Fascicules d'Analyse Musicale, B-1190 Bruxelles

Contributions

Les manuscrits dactylographiés sont à envoyer avant le premier jour du mois de parution à

Nicolas Meeùs

31 rue de l'Escrime

B-1190 BRUXELLES

INTRODUCTION

LA SOCIÉTÉ BELGE D'ANALYSE MUSICALE est créée! - ou peu s'en faut. A l'initiative de Célestin Deliège, trois réunions préparatoires se sont tenues en décembre et en janvier à Bruxelles, sous l'égide du Conseil de la musique de la Communauté française et de son président, Robert Wangermée. Ces réunions ont permis d'élaborer les statuts de la Société, dont on trouvera le texte complet ci-après, d'en esquisser les objectifs et d'en organiser les premières activités.

La création de cette société répond pour une part à une demande implicite de la Société française d'Analyse musicale (voir à ce sujet F.A.M. I, 2, pp. 46-47). Les projets français d'un Congrès européen d'Analyse musicale semblent se confirmer: il se tiendrait à Strasbourg ou à Colmar, dans les derniers jours de septembre 1989. Il entre dans les intentions des organisateurs que les analystes des divers pays européens y soient représentés par des délégations de sociétés nationales. A terme, il s'agirait de créer une Fédération européenne des Sociétés d'analyse musicale. Le projet du Congrès, et surtout les conditions (financières notamment) de participation, restent encore imprécises et pas totalement satisfaisantes; on en reparlera.

La Société française d'Analyse musicale vise notamment à faire reconnaître l'existence d'une profession d'analyse musicale. Elle a l'ambition de regrouper des analystes professionnels, dont l'affiliation à la Société garantirait la formation et la compétence. La reconnaissance de la profession devrait inciter en outre les établissements d'enseignement musical à accorder une place plus importante à l'analyse musicale. Ce point de vue n'a reçu en Belgique qu'un accueil assez mitigé. Pour le moment en tous cas, la Société belge a été conçue dans un esprit moins rigoureux: elle est ouverte à quiconque s'intéresse à l'analyse musicale, sans critères de compétence, ni d'ailleurs de nationalité. Elle a néanmoins cité comme un des objectifs à défendre une meilleure reconnaissance des cours d'analyse dans les Conservatoire.

Un des points longuement débattus à Bruxelles a été de savoir s'il fallait créer une société nationale ou une société communautaire, francophone. Dans une Belgique dont l'évolution vers le fédéralisme est désormais inéluctable, c'était une question délicate. Les participants à nos réunions n'ont pu que constater l'absence d'interlocuteurs néerlandophones. Il semblerait à première vue que l'analyse musicale suscite à l'heure actuelle moins d'intérêt en Flandres qu'en Wallonie; mais ceci n'est peut-être qu'une fausse impression, résultant d'un défaut d'information.

Quoi qu'il en soit, il nous a semblé que l'invitation française à constituer une délégation belge au Congrès européen d'analyse musicale aurait pu mettre une éventuelle société francophone de Belgique dans une situation ambiguë, et créer une difficulté pour les collègues néerlandophones, s'il n'existait pas de leur côté de société susceptible d'organiser leur délégation. La création d'une société nationale n'a donc d'autre but que de permettre aux analystes néerlandophones de participer avec nous à d'éventuelles activités internationales - ainsi bien sûr qu'aux activités que nous organiserons en Belgique. Les Fascicules d'Analyse musicale comptent quelques lecteurs néerlandophones: ils pourront nous aider, si nécessaire, à clarifier cette situation. Qu'ils soient persuadés en tout cas qu'ils sont bienvenus dans la nouvelle société (1).

La Société belge d'Analyse musicale n'existe pas encore formellement parce que les statuts approuvés n'ont pas encore pu être signés; il s'agissait seulement d'un problème pratique de dactylographie définitive du texte après sa mise au point. Une séance de signature est prévue pour le 4 février prochain à Louvain-La-Neuve, après la journée d'analyse musicale qui constituera la première activité concrète de la société. Cette dernière gardera pour le moment la forme d'une association de fait, sans personnalité juridique. Il a semblé en effet que les projets encore modestes ne justifiaient pas les démarches relativement lourdes et quelque peu coûteuses de la création d'une association sans but lucratif.

Le but essentiel de la Société est de créer un environnement aussi favorable que possible à une pratique de l'analyse musicale de haut niveau. Je me réjouis de constater combien la situation a évolué rapidement sur ce plan en un an, depuis la parution quelque peu audacieuse du premier Fascicule d'Analyse Musicale. Mais il faut que chacun se rende bien compte que la création d'une Société est le moment le plus facile de son existence: la véritable difficulté, c'est de la faire vivre et durer. C'est la tâche qui se trouve devant nous, à laquelle tous sont invités à collaborer.

Nicolas Meeùs

(1) J'ajouterai ici en passant que les Fascicules d'Analyse Musicale sont ouverts aux communications éventuelles en néerlandais, ainsi bien sûr qu'à celles en langues étrangères, anglais, allemand, espagnol ou italien. Les Fascicules comptent en effet plusieurs abonnés à l'étranger. Je demanderai aux auteurs dans ces langues de fournir un résumé de leur texte, d'une demi-page à une page, en français ou dans leur propre langue. Les textes seront publiés dans la langue originale (et dans la dactylographie de l'auteur), les résumés en français.

SOCIETE BELGE D'ANALYSE MUSICALE

STATUTS

Entre les soussignés:

1. (Nom, prénom, profession, adresse, nationalité)

2. ...

il a été convenu de créer une association dont les statuts ont été arrêtés comme suit.

TITRE I. - Dénomination, siège, objet

Art. 1. - L'association est dénommée Société belge d'Analyse musicale.

Art. 2. - Le siège de l'association est fixé à Bruxelles. Il peut être transféré à tout autre endroit par simple décision de l'assemblée générale.

Art. 3. - L'association a pour objet de promouvoir la pratique de l'analyse musicale sous toutes ses formes, notamment:

- en organisant ou en soutenant les conférences, réunions, congrès, concerts, et plus généralement toutes les activités pouvant contribuer à son objet.

- en publiant ou en soutenant tous ouvrages ou périodiques concernant en tout ou en partie l'analyse musicale.

- en regroupant les praticiens et les théoriciens de l'analyse musicale, en favorisant les contacts entre eux, en les représentant auprès des autorités dont ils dépendent.

Cette énumération est exemplative et non limitative.

TITRE II. - Membres, admissions, sorties

Art. 4. - Le nombre des membres associés est illimité. Les premiers associés sont les constituants soussignés.

Art. 5. - Les admissions de nouveaux associés sont décidées par l'assemblée générale, sur proposition du Conseil d'administration.

Art. 6. - L'assemblée générale peut créer des catégories de membres particulières. Elle fixe les droits et les obligations des membres associés, ainsi que des autres catégories de membres qu'elle pourrait avoir créées.

Art. 7. - Tout membre est libre de se retirer de l'association en adressant sa démission au président par lettre recommandée à la poste ou remise contre un accusé de réception.

Art. 8. - L'interdiction d'un membre entraîne de plein droit sa retraite de l'association.

Art. 9. - Les membres démissionnaires, exclus ou sortant pour cause d'interdiction, ainsi que les héritiers ou légataires des membres décédés, n'ont aucun droit sur les biens et valeurs affectés à l'association. Ils ne peuvent réclamer le montant des cotisations versées par eux ou par leur auteur. Ils ne peuvent réclamer ou requérir ni relevé, ni reddition de comptes, ni apposition de scellés, ni inventaire.

Art. 10. - L'assemblée générale fixe annuellement le montant des cotisations auxquelles sont astreints les membres.

TITRE III. - Administration, gestion journalière

Art. 11. - L'association est gérée par un conseil d'administration composé d'au moins trois membres associés, nommés par l'assemblée générale pour un mandat de trois ans au plus et en tout temps révocables par elle. Ils sont rééligibles. En cas de vacance au cours d'un mandat, l'administrateur nommé pour y pourvoir achève le mandat de celui qu'il remplace.

Art. 12. - Le conseil d'administration choisit parmi ses membres un président, un secrétaire et un trésorier. En cas d'empêchement du président, ses fonctions sont assumées par le plus âgé des autres administrateurs.

Art. 13. - Le conseil d'administration se réunit sur convocation du président ou de deux administrateurs. Ses décisions sont consignées dans des procès-verbaux signés de deux de ses membres.

Art. 14. - Le conseil peut déléguer la gestion journalière de l'association, avec usage de la signature afférente à cette gestion, à un ou plusieurs de ses membres.

TITRE IV. - Assemblée générale

Art. 15. - L'assemblée générale des membres associés est le pouvoir souverain de l'association. Elle a notamment compétence pour

- les modifications aux statuts
- la dissolution de l'association
- l'approbation des budgets, comptes et bilans
- l'admission et l'exclusion des membres
- la nomination et la révocation des administrateurs

Art. 16. - L'assemblée générale se réunit au moins une fois l'an et chaque fois que l'intérêt social l'exige. Elle doit se réunir lorsqu'un cinquième au moins des membres associés en font la demande.

Art. 17. - Les convocations se font par lettre envoyée à tous les associés par le président ou deux administrateurs, huit jours au moins avant la réunion. Elles contiennent l'ordre du jour. L'assemblée générale ne peut délibérer valablement que sur les points inscrits à celui-ci.

Art. 18. - L'assemblée est présidée par le président du conseil d'administration ou, à défaut, par le plus âgé des administrateurs présents. Le président de séance désigne le secrétaire.

Art. 19. - Tous les membres associés ont droit de vote égal, chacun d'eux disposant d'une voix. Ils peuvent se faire représenter par un mandataire de leur choix parmi les membres associés.

Art. 20. - L'assemblée est valablement constituée quel que soit le nombre des associés présents ou représentés et délibère à la majorité simple. En cas de parité des voix, celle du président de séance est prépondérante.

Art. 21. - Par dérogation à l'article précédent, l'assemblée générale ne peut délibérer sur les modifications aux statuts, l'exclusion de membres ou la dissolution de l'association que si elle réunit les deux tiers des associés, présents ou représentés. Les décisions sur ces points ne peuvent être adoptées qu'à la majorité des deux tiers des voix.

Si les deux tiers des associés ne sont pas présents ou représentés à la première réunion, il peut être convoqué une seconde réunion qui pourra délibérer quel que soit le nombre des associés présents.

Art. 22. - Les décisions de l'assemblée générale sont consignées dans des procès-verbaux signés par le président et le secrétaire de la séance.

TITRE V. - Budgets, comptes, bilans

Art. 23. - Les comptes et bilan de chaque année sont arrêtés au 31 décembre. Ils sont soumis avec le budget de l'exercice suivant à l'approbation de l'assemblée ordinaire la plus prochaine.

TITRE VI. - Dissolution et liquidation

Art. 24. - En cas de dissolution volontaire, l'assemblée générale désigne un ou deux liquidateurs et détermine leurs pouvoirs.

Art. 25. - Dans tous les cas de dissolution, les valeurs et biens nets, après acquittement des dettes, seront affectés à une institution désignée par l'assemblée générale et dont l'objet est analogue à celui de l'association.

Fait à Louvain-la-Neuve, le 4 février 1989, en autant d'exemplaires originaux que de parties.

AGENDA

La Société belge d'Analyse musicale organise une

JOURNEE D'ANALYSE MUSICALE

à Louvain-La-Neuve le samedi 4 février prochain. Le programme est le suivant:

Salle de musique de chambre, collège Erasme, 1 place Blaise Pascal, à 10h.30: Bernard Focroulle et Jean-Marie Rens analysent Süsser Freund, du blickest (extrait de Frauenliebe und -leben), op. 42 n° 6, de Robert Schumann.

Salle de projections COMU, 14 ruelle de la Lanterne magique, à 14h.30: Nicolas Meeùs et Jean-Claude Baertsoen analysent les Variations sur un thème de Schumann, op. 23, pour piano à quatre mains, de Johannes Brahms. L'oeuvre sera jouée ensuite par Irène et Yvonne Bugod, piano à quatre mains.

A 16h.30, Célestin Deliège tirera les conclusions de la journée dans une conférence intitulée "Analyse, que me veux-tu?"

Diverses organisations et associations organisent du 3 au 24 mars prochain un grand festival, ARS MUSICA '89, "A l'écoute des musiques d'aujourd'hui pour mieux comprendre notre temps". Au milieu d'un programme exceptionnellement varié, il faut pointer particulièrement les trois journées de séminaire "confrontations/convergences", du mardi 14 au jeudi 16 mars, et qui comprendront notamment des ateliers d'analyse musicale et de composition, ainsi que des discussions et débats avec six revues musicales, Contemporary Music Review (GB), Entretemps (F), Gaudemus (NL), Musica/realità (I), Music Perception (USA), Musik-Texte (D).

Je n'ai pas le programme détaillé de ces journées au moment où je termine ce fascicule, mais il sera très probablement disponible, au moment où vous lirez ces lignes, chez Musiques présentes, asbl, place E. Flagey 18, local 245, 1050 Bruxelles - tél. (02) 647.10.49 ou 647.60.50, poste 1564.

Je rappelle aux organisateurs de manifestations dans le domaine de l'analyse musicale que cet agenda leur est ouvert. Il est dommage que certaines occasions intéressantes soient manquées faute d'information.

NOTE A L'ATTENTION DES AUTEURS

Les contributions aux Fascicules d'Analyse Musicale sont bienvenues. Sauf mention expresse en tête des articles, les Fascicules n'exercent aucun droit sur leur contenu et les reproductions en sont autorisées pour autant que soient cités le nom de l'auteur et celui de la revue (ceci sous réserve des exemples musicaux couverts par un copyright). Les contributions seront reproduites par photocopie à partir des manuscrits dactylographiés, de telle sorte qu'il est impératif de suivre les instructions suivantes:

1. Utilisez de préférence du papier au format A4, c'est à dire 210 x 298 mm.
 2. Sur une feuille A4, laissez une marge de 25 mm. des quatre côtés. Si vous utilisez du papier d'un autre format, dactylographiez votre texte dans une surface de 160 x 250 mm. environ. Ceci correspond généralement à 58 lignes (interligne 1) de 62 caractères (échappement 10 car./pouce) ou de 75 caractères (échappement 12 car./pouce).
 3. Tapez en interligne 1 (généralement 6 lignes/pouce), en laissant un minimum d'espace entre les paragraphes (préférez l'indentation des paragraphes).
 4. Votre dactylographie doit être nette, aussi contrastée que possible. Utilisez du papier blanc et un ruban neuf ou un ruban carbone.
 5. Le cas échéant, faites appel à un service professionnel de dactylographie (on en trouve à proximité des Universités).
 6. Les exemples musicaux, diagrammes, etc., doivent être noirs sur blanc: utilisez de l'encre noire ou un marqueur noir. Ne perdez pas de vue que votre manuscrit sera réduit à la photocopie: vos exemples musicaux doivent être notés en conséquence. La citation d'oeuvres protégées par un copyright est autorisée à des fins scientifiques, pour autant que les citations ne concernent que des fragments: tenez en compte.
 7. Indiquez le titre de votre communication et votre nom en tête de la première page. Si vous désirez limiter le droit de reproduction, ajoutez une mention du type "Tous droits réservés" (ou "Copyright"). Numérotez au crayon (de préférence au dos) les pages de votre texte.
 8. Envoyez vos manuscrits dactylographiés à plat ou roulés, évitez de les plier. Envoyez-les à mon adresse: N. Meeùs, 31 rue de l'Escrime, 1190 Bruxelles, ou déposez-les à mon nom au Conservatoire de Bruxelles.
 9. Les Fascicules d'Analyse Musicale paraissent en janvier, avril, juillet et octobre. Les manuscrits doivent me parvenir avant le premier jour du mois de parution.
 10. Les Fascicules d'Analyse Musicale peuvent accepter des articles en langues étrangères (néerlandais, anglais, allemand, italien, espagnol). Les auteurs sont invités à fournir un résumé d'une demi-page à une page en français ou dans la langue de l'article. Les articles paraîtront dans la langue (et dans la dactylographie) de l'auteur; les résumés seront publiés en français.
-

SYSTEMATIQUE DES PROGRESSIONS HARMONIQUES

Nicolas Meeùs

Jean-Marie Rens et Guy Dusart ont proposé dans le dernier numéro des F.A.M. une schématisation des progressions harmoniques quelque peu différente de celle que j'avais décrite moi-même dans le numéro précédent (voir vol. I, p. 87 ss. et p. 168 ss.). La discussion est intéressante et mérite d'être poursuivie.

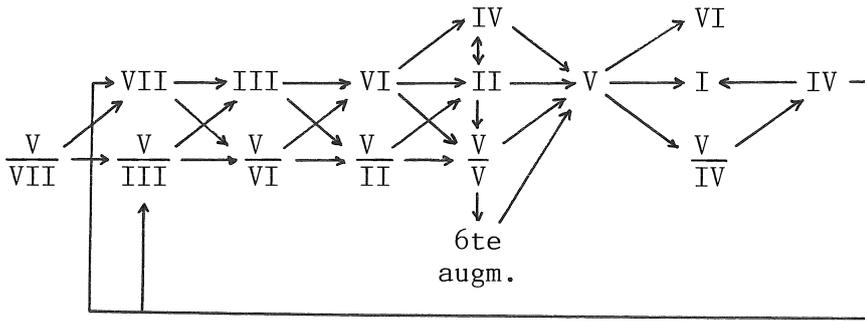
Il faut souligner d'abord certains aspects inhérents à la systématique elle-même. Toute théorie systématique est par définition simplificatrice et réductrice. La réalité musicale que nous cherchons à décrire et à expliquer est évidemment plus complexe. C'est néanmoins par la simplification ou par la réduction, et par elles seules, que l'analyse peut opérer. En même temps, il est évident a priori que les modèles et les règles qu'elle propose ne peuvent qu'être approximatifs par rapport à la réalité qu'ils cherchent à décrire. Les modèles n'y sont tout au mieux que des métaphores, plus ou moins parlantes et plus ou moins efficaces, mais qui ne représentent que très inexactement la vérité.

Lorsque Rens et Dusart écrivent que la tonique "est libre de ses mouvements", ce n'est évidemment qu'une façon de parler. Il n'y a pas en musique d'autre liberté que celle que le compositeur s'accorde, et cette liberté-là est difficile à mesurer. Lorsque j'analyse certains accords comme des substituts d'autres accords, ce n'est évidemment qu'une métaphore: il est clair que ces accords ne se substituent les uns aux autres que dans le cadre d'une certaine explication théorique. Jean-Marie Rens n'apprécie pas beaucoup, je crois, le concept d'accord "sans fondamentale", qui est pour moi l'une des formes de la substitution: c'est peut-être parce qu'il prend la métaphore trop à la lettre. Aucun théoricien défendant ce concept n'a jamais prétendu que les substituts d'un accord lui sont totalement identiques: ils ne le sont qu'à un certain niveau de systématisation.

On pourrait dire la même chose des renversements d'accords: la similitude entre eux n'existe qu'à un certain niveau d'analyse. Il est évident qu'au niveau de l'oeuvre écrite, un accord en position de sixte n'est pas identique au même accord en position fondamentale; ils ne sont pas simplement interchangeable. Constaté ceci, néanmoins, ne diminue en rien la puissance analytique de la théorie des renversements.

o o o

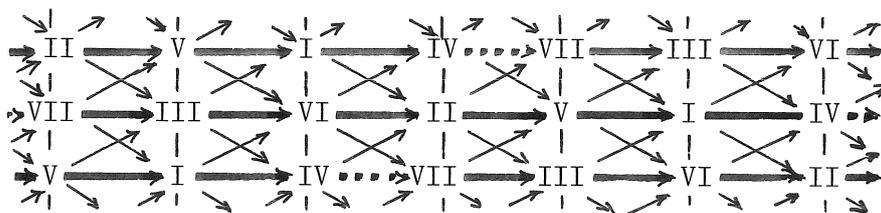
La systématique des progressions de Rens et Dusart est décrite dans un schéma reproduit sommairement ci-après:



Le chiffrage du type $\frac{V}{VII}$, $\frac{V}{III}$, $\frac{V}{VI}$, etc., qui représente les "dominantes secondaires ou emprunts", est criticable parce qu'il laisse entendre que les dominantes en question effectuent la "tonicalisation" de l'accord qu'elles précèdent, en d'autres termes qu'elles amènent une modulation. Rens et Dusart objecteront sans doute que ce n'est qu'une métaphore; elle est inefficace et peut-être trompeuse. La notion de dominante secondaire ne peut qu'entraîner avec elle celle de tonique secondaire, et celle-ci déséquilibre tout l'édifice de l'unité tonale. S'il faut préciser, par exemple, qu'un accord du IIe degré a la forme d'une septième de dominante

(avec le 4e degré haussé), le chiffrage $\overset{7}{II}$ semble aussi lisible et plus proche de la réalité que $\frac{V}{V}$ tout en n'entraînant aucune idée de modulation, fut-elle passagère. D'une certaine manière, les deux lignes principales du schéma de Rens et Dusart font donc double emploi l'une avec l'autre. Le schéma pourrait se réduire alors presque entièrement à une seule ligne VII-III-VI-II-V-I-IV, avec des substitutions possibles du VI pour le I, du IV ou de la sixte augmentée pour le II.

Si je devais construire un schéma du même type que celui de Rens et Dusart, j'arriverais à ceci:



Il s'agit, on le voit, d'une sorte de réseau qui pourrait être étendu à l'infini dans toutes les directions, et dont tous les noeuds sont semblables. Il y a en réalité des points de dissymétrie là où nos systèmes musicaux comportent des quintes fausses: c'est la raison pour laquelle l'enchaînement IV-VII est marqué par une flèche pointillée; il faudrait faire de même pour VI-II en mineur. Je reviendrai sur ceci ci-dessous.

Les flèches sont orientées dans le sens qui correspond à ce que j'avais appelé les vecteurs dominants (vers la droite); mais la progression peut aussi se faire dans l'autre sens (vecteurs sous-dominants). Les degrés alignés verticalement sont les substituts les uns des autres: le passage vertical d'une ligne à une autre ne constitue pas une progression harmonique à proprement parler.

L'aspect le plus intéressant de ce réseau est que chaque degré y est relié d'une manière ou d'une autre à chacun des six autres degrés de l'échelle: trois par vecteurs dominants, les trois autres par vecteurs sous-dominants. Les deux substitutions de chaque degré font double emploi avec des degrés accessibles l'un par vecteur dominant et l'autre par vecteur sous-dominant. Le passage d'un accord à un de ses substituts peut donc toujours s'analyser aussi comme une progression harmonique.

L'apparence fondamentalement symétrique de ce schéma est probablement ce qui le différencie le plus nettement de celui de Rens et Dusart. Ils décrivent les parcours "les plus utilisés" et laissent entendre que ceux-ci ont quelque chose d'obligatoire: "les chemins sont multiples et variés, mais la direction du vent sera impérativement la même". Seule "la tonique est complètement libre de ses mouvements". Ceci s'inscrit sans aucun doute dans le contexte d'une pédagogie de l'écriture, où il est nécessaire de guider l'étudiant dans le choix des progressions qu'il aligne, en lui fournissant des critères et des consignes plus ou moins impératifs.

Mon point de vue est différent. Je pars de l'idée que toutes les progressions sont possibles a priori et je tente de proposer une structure de leurs conditions d'utilisation. Un premier tri consiste à les classer en vecteurs dominants ou sous-dominants, un autre à séparer les progressions directes des progressions par substitution. Cette classification préalable permet ensuite une étude statistique, d'où découleront des règles stylistiques qui pourraient sans doute servir à l'écriture de pastiches, mais cet aspect d'écriture (ou de réécriture) n'est pour moi qu'assez secondaire.

o o o

Les préoccupations stylistiques ne sont pas absentes de la schématisation de Rens et Dusart, qui "se fonde essentiellement sur l'observation d'oeuvres des XVIIIe et XIXe siècles". C'est un autre point de divergence entre nos approches. La systématique que j'ai tenté de construire repose sans aucun doute sur l'examen d'un répertoire considérablement plus large qui va, disons, des débuts de l'écriture harmonique (mais pas encore tonale) au 16e siècle jusqu'à ses dernières productions (mais déjà plus tout à fait tonales) au début du 20e. Les quelques analyses proposées ci-après illustreront cet aspect.

En préparation de ces analyses, il faut s'arrêter un instant à la question de la tonalité, qui constitue évidemment l'élément central de la discussion de l'analyse harmonique. On a vu plus haut que le réseau des progressions harmoniques comporte des dissymétries en raison de l'intervalle de fausse quinte qui sépare certains de ses degrés. C'est l'un des problèmes fondamentaux de la théorie musicale: le cycle des quintes ne peut boucler sur lui même que par un artifice.

La fausse quinte tend à établir les limites de la partie utilisable du système. En majeur, celle-ci est limitée d'un côté par le VII, de l'autre par le IV: la série est donc VII-III-VI-II-V-I-IV. Le bouclage de IV vers VII, dont on trouve assez d'exemples dans le répertoire classique, est fondamentalement artificiel et ne peut s'opérer que par analogie avec des enchaînements de quinte juste; il se justifie souvent d'ailleurs par progression ou par séquence harmonique. Le cas du mineur est plus complexe encore, puisqu'il y apparaît d'autres quintes fausses, entre VII (sensible) et III ou entre VI (baissé) et II. Le traitement de ces intervalles constitue toujours un cas particulier; ils sont d'ailleurs souvent évités.

On pourrait montrer que les anciens modes diatoniques de la polyphonie, situant autrement encore la fausse quinte et déterminant ainsi d'autres portions utilisables du système, favorisent d'autres enchaînements qui constituent les caractéristiques essentielles de l'harmonie modale.

Considérons le début d'une phrase tonale en majeur. Le premier accord est sur I. La progression tonale normale (vecteur dominant) mène à IV, après quoi apparaît le problème de la fausse quinte. Celle-ci ne peut être contournée qu'au moyen d'une substitution: l'enchaînement IV-VII est généralement remplacé par une progression vers l'un des substituts de VII, V ou II:

$$I \Rightarrow IV \rightarrow V(=VIIp) \Rightarrow I \quad (1)$$

$$I \Rightarrow IV \curvearrowright II(=VII) \Rightarrow V \Rightarrow I \quad (2)$$

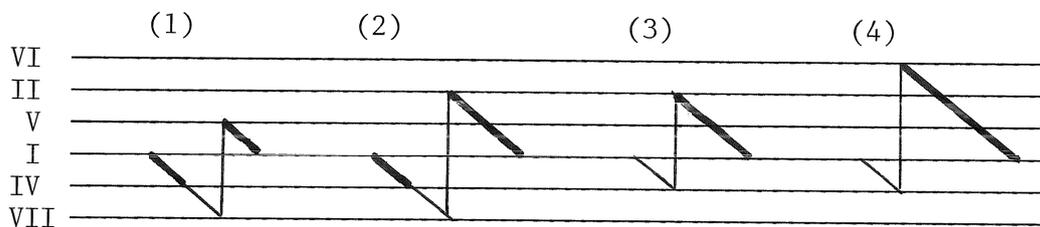
Bien entendu, le IV aurait pu être remplacé lui-même par un de ses substituts, II ou VI; la fausse quinte aurait ainsi été contournée plus tôt encore:

$$I \rightarrow II(=IVp) \Rightarrow V \Rightarrow I \quad (3)$$

$$I \curvearrowleft VI(=IV) \Rightarrow II \Rightarrow V \Rightarrow I \quad (4)$$

Ces deux enchaînements ne diffèrent des précédents que par l'emplacement de la substitution. Dans la mesure où le IV de l'enchaînement (1) pouvait se lire comme un II sans fondamentale, (1) ne diffère de (3) que sur un point d'analyse; de même le IV de (2) pouvait être considéré comme un VI parallèle, ce qui rend l'enchaînement identique à (4).

Ces enchaînements constituent les affirmations tonales de base. On notera qu'ils se ramènent tous les quatre, d'une manière ou d'une autre, à une structure fondamentale T-S-D-T, le "cycle fonctionnel" de Sadai. Ils peuvent être représentés graphiquement par le schéma ci-dessous, dont les lignes horizontales correspondent aux degrés de l'échelle dans l'ordre du cycle des quintes. Les enchaînements eux-mêmes sont figurés par des lignes obliques ou verticales qui parcourent cette "portée": les lignes grasses représentent les enchaînements directs; les lignes plus minces dénotent les enchaînements par substitution, la substitution elle-même étant représentée par une ligne verticale. Les vecteurs dominants engendrent des lignes descendant de gauche à droite, les vecteurs sous-dominants produisent des lignes ascendantes. On notera que les quatre formes de l'affirmation tonale décrites ci-dessus produisent essentiellement les mêmes figures caractéristiques en zig-zag.



Dans la réalité, les phrases tonales peuvent être prolongées par des recours plus fréquents aux substitutions qui, on le vérifiera aisément, constituent toujours des sauts en arrière dans le cycle fondamental des vecteurs dominants. Ainsi par exemple le 1er degré final de chacun des enchaînements (1) à (4) ci-dessus pourrait être remplacé par son substitut

le VI, donnant lieu ensuite à une nouvelle série VI-III-V-I qui peut elle-même être affectée encore d'autres prolongations par substitution. Un autre mécanisme de prolongation est celui qui fait appel aux vecteurs sous-dominants, généralement dans le cadre de ce que Sadai appelle "pattern aba" (voir F.A.M. I, p. 97) et que l'on pourrait décrire aussi comme des broderies harmoniques.

Les possibilités offertes par cet ensemble de procédés sont innombrables et laissent au compositeur une liberté considérable. Il y a néanmoins dans ce qui précède un ensemble de règles de syntaxe qui définissent la tonalité. Ceci devient particulièrement évident lorsqu'on considère des oeuvres pré- ou post-tonales, où cette grammaire n'est pas appliquée. Plutôt que de poursuivre une discussion théorique qui pourrait entraîner très loin, voici quelques exemples analysés, qui pourront servir le cas échéant de point de départ à des discussions ultérieures.

J. S. Bach, choral Gottlob es geht nunmehr zu Ende,
BWV 321, Bpf 192

Ce premier exemple est un cas d'utilisation stricte de la syntaxe tonale. Il est cité ici principalement à titre de vérification. La notation analytique ci-après comporte trois éléments: au centre, le texte original du choral; au-dessus, une réduction harmonique-mélodique; en dessous, le graphique représentant les progressions dans le cycle des quintes, selon les principes qui viennent d'être décrits. C'est à ce graphique que je m'arrêterai principalement. On y constate immédiatement l'allure en zig-zag caractéristique de la véritable affirmation tonale et l'écrasante majorité des vecteurs dominants. Il n'y a en fait dans tout ce choral que deux enchaînements par quinte ascendante (vecteurs sous-dominants), du 1er au 2e temps de la mes. 9 et du 2e au 3e temps de la mes. 15.

Pour que le mécanisme du graphique soit bien compris, considérons d'un peu plus près la première phrase, mes. 1-4. Le chiffrage harmonique, accord par accord, pourrait s'établir comme suit:

I → II → V → I → II → V → VI → II → V

Tous les enchaînements marqués par une flèche grasse dans ce chiffrage sont indiqués aussi par un trait gras dans le graphique. Quand aux autres enchaînements, ils sont analysés, selon le principe des substitutions, de la façon suivante:

I = IVp=II = V = I=VI = II = V = Ip=VI = II = V

A chacun des signes = de ce chiffrage correspond une ligne verticale dans le graphique, et la ligne brisée du graphique relie tous les degrés du chiffrage ci-dessus.

On peut noter encore que ce choral ne fait usage que d'une partie du cycle utilisable, à savoir VI-III-V-I-IV. A la seconde fermata, l'affirmation tonale s'est déplacée insensiblement vers la dominante: ceci se manifeste non seulement dans la cadence finale à la dominante, mais aussi dans le fait que la portion du cycle utilisée dans cette seconde phrase se réduit à VI-III-V-I. Dans la seconde partie au contraire, après la reprise, la réduction du cycle à II-V-I-IV affirme avec force la tonalité de si bémol.

① I -----> II -----> V -----> I -----> V

① V -----> I

Paulus Scotus, frottola Fallace speranza,
d'après A. W. Ambros (O. Kade éd.), Geschichte der Musik, vol. V, Leipzig,
1882, 535.

Cette frottola du début du 16e siècle ou de la fin du 15e est choisie comme exemple d'une harmonie pré-tonale, dans laquelle les affirmations tonales sont peu explicites. La différence du graphisme des progressions, par comparaison avec celui du choral de Bach, saute aux yeux. La ligne en zig-zag a fait place ici à une ligne sinueuse, où les vecteurs sous-dominants (obliques ascendantes) sont presque aussi fréquents que les vecteurs dominants. La ligne est presque entièrement en grasses, ce qui indique une absence presque totale de substitutions; on peut signaler en corollaire de ceci que la majorité des accords sont en position fondamentale, comme il est d'usage dans les pièces de ce type: la partie inférieure marche presque exclusivement en quartes et en quintes.

Certains points appellent des remarques particulières:
- du dernier temps de la mes. 1 au premier temps de la mes. 2, l'enchaînement est d'une quarte descendante, de l'accord de sol à celui de ré; mais les notes de passage mi et do aux voix supérieures dessinent à un niveau très superficiel un enchaînement sol-do-(fa)=ré, analysé en pointillé dans le graphique. Ceci montre que la figuration, ici comme dans la plupart des

cas, fonctionne de la même manière que les enchaînements d'importance plus structurelle.

- au quatrième temps temps de la mesure 3, l'accord de la peut être lu comme un substitut pour do, qui engendrerait une progression par quintes sol-do-sol. Mais cette lecture par substitution doit se faire aussi bien par rapport à l'accord qui suit que par rapport à celui qui précède. Dans une harmonie plus tonale, un accord substitué ne le serait normalement que par rapport à l'accord qui précède, ou par rapport à celui qui suit, mais pas aux deux.

- aux mesures 7-8 et 9, deux enchaînements fa-do-fa produisent chaque fois une figure curieuse dans le graphisme. Ils sont en quelque sorte déconnectés de la ligne générale, à moins qu'on ne les lise comme des substituts pour ré-la-ré (voir les lignes pointillées). Il s'agit de passages qui paraissent étrangers au ton général du morceau et qui, à ce titre, sont très caractéristiques de l'harmonie modale de la Renaissance. Bien que la tonique de la pièce semble bien être le sol, la portion du cycle utilisée se prolonge jusqu'au fa, VIIe degré: les enchaînements dont il est question ici sont caractéristiques du mode mixolydien.

Il faut noter pourtant que, jusqu'à la mes. 10, la pièce aurait pu s'analyser aussi bien, sinon mieux, en do; cela aussi, sans doute, est mixolydien. Sans entrer dans le détail, il me paraît évident que les critères de l'identification tonale d'une pièce de ce type sont très nettement différents de ceux qui s'appliquent au choral analysé ci-dessus.

J. S. Bach, Choral Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht, BWV 335, BpF 295.

Ce choral très extraordinaire a été analysé par Célestin Deliège (1) qui en a souligné la "définition tonale ambiguë". Celle-ci est très apparente dans le graphique ci-dessous, où seule la première phrase paraît présenter une affirmation tonale normale, en mi mineur. "Au-delà de cette première séquence, comme l'écrit Deliège, les choses se brouillent". La tonalité de cette pièce a quelque chose d'anormal. Deliège s'efforce de résoudre le problème au moyen des "règles de base" qui constituent ses "fondements de la musique tonale", mais la pertinence de ces règles dans ce cas-ci n'est pas évidente.

Le nombre relativement élevé des vecteurs sous-dominants, qui engendrent une ligne souvent plus sinueuse que brisée dans le graphique ci-dessous, indique une harmonie à caractère modal. La comparaison de ce graphique avec les deux précédents montre bien que ce choral se situe en quelque sorte à mi-chemin entre la frottola et l'autre choral.

L'harmonie parcourt ici sept degrés du cycle: do~~♯~~-fa~~♯~~-si-mi-la-ré-sol, correspondant au mode dorien si la tonalité est mi (VI-II-V-I-IV-VII-III), ou éventuellement au mode éolien en si. L'enchaînement ré-sol-ré à la mesure 3, "déconnecté" de la ligne générale, est typiquement modal. Il faut noter aussi la descente exceptionnelle fa~~♯~~-si-mi-la-ré de la mes. 4 à la mes. 5. Les enchaînements la-ré-la à la mes. 5 et ré-la de la mes. 6 à la mes. 7, assez éloignés du centre tonal, confirment le caractère modal. On peut noter en passant que l'enchaînement des trois premiers temps de la mes. 5 est une transposition modifiée de celui des trois derniers temps de la mes. 3. De même, la mes. 8 transpose assez exactement le début de la mes. 2: la première affirmation tonale en mi se reproduit ainsi en si à la fin.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a long slur over the first two measures. The lower staff is a grand staff with a bass clef and the same key signature, providing a piano accompaniment with chords and moving lines.

fa#
si
mi
la
ré
sol

A single staff with a soprano clef showing the pitch contour for the vocal line. The notes are fa#, si, mi, la, ré, and sol, with a dashed line indicating a continuation of the line.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a long slur over the first two measures. The lower staff is a grand staff with a bass clef and the same key signature, providing a piano accompaniment with chords and moving lines.

do#
fa#
si
mi
la
ré

A single staff with a soprano clef showing the pitch contour for the vocal line. The notes are do#, fa#, si, mi, la, and ré, with a dashed line indicating a continuation of the line.

La structure formelle de ce choral mériterait une analyse détaillée. Les similitudes par transposition qui viennent d'être signalées établissent une parenté entre la deuxième et la troisième phrases d'une part, entre la première et la quatrième d'autre part: c'est une structure de type abb'a'. En même temps, la réduction mélodique fait apparaître une analogie entre les première et troisième phrases d'une part, entre les deuxième et quatrième d'autre part. Les phrases 1 et 3 forment chacune une descente d'une quinte (de si à mi, puis de mi à la); les phrases 2 et 4 remontent d'abord cette même quinte, puis s'achèvent par un mouvement descendant vers le si. Il en ressort une structure aba'b' en contradiction avec la première.

Les différences entre la réduction proposée ici et celle que fait Célestin Deliège sont assez surprenantes; mais c'est là le sujet d'une autre discussion.

(1) C. Deliège, Les fondements de la musique tonale, Paris, 1984, pp. 128-133.

La rhapsodie en sol min. op. 79 de Johannes Brahms.

1) La forme " extérieure " : le cadre.

La rhapsodie est en principe une composition de forme libre, utilisant des procédés de variations et d'improvisation sur des thèmes généralement populaires ou folkloriques. Brahms, cependant, a choisi une forme relativement stricte pour sa rhapsodie en sol mineur puisqu'elle est issue directement d'un Allegro de sonate.

Nous retrouvons en effet:

- l'exposition (mes. 1 à 32) avec reprise, comprenant:
 - une première partie (1 à 8) correspondant au premier thème de la forme sonate,
 - une deuxième partie (9 à 13) correspondant au pont,
 - une troisième partie (14 à 20) correspondant au deuxième thème,
 - une quatrième partie (21 à 32) correspondant au groupe final ou confirmation tonale;
- le développement (33 à 85) ;
- la réexposition avec redressement tonal (86 à 115) ;
- une courte coda (116 à 123).

Toutefois, l'oeuvre ne peut absolument pas être assimilée à un allegro de sonate, et ce pour une raison fondamentale, objet du paragraphe suivant.

2) Le déplacement de fonction.

Imaginons deux maisons construites d'après le même plan architectural qui auraient rigoureusement la même structure ou si vous préférez, les mêmes murs. Imaginons maintenant que les fonctions des pièces de l'une soient complètement bouleversées par rapport à l'autre: une chambre à la place du living, un bureau à la place de la cuisine, une salle de bain à la place du bureau, pour l'une, le hall d'entrée à l'avant et le W.C. à l'arrière, pour l'autre, le contraire, etc., etc.... Ces deux maisons nous paraîtront, vues de l'intérieur, extrêmement différentes. Il est même peu probable, à moins d'un examen attentif, que nous remarquions leur similitude de construction.

Il en va de même en musique; ce n'est pas parcequ'une oeuvre suit un plan de sonate qu'elle sonne et qu'elle est perçue comme une sonate. Encore faut-il que les diverses parties constituantes respectent dans une certaine mesure, leur rôle fonctionnel dans la forme dont elles sont issues.

Voyons cela plus concrètement dans l'exemple qui nous concerne, partie par partie.

a) L'exposition.

- La première partie (1 à 8)

Une des fonctions principales du premier thème dans la forme sonate classique est d'installer de manière claire la tonalité principale du morceau.

Or, ici, il s'agit bien du contraire: c'est l'incertitude tonale la plus complète.

Une analyse harmonique détaillée nous entraînerait trop loin et je pense que le plus simple et le plus rationnel consiste à considérer ces huit premières mesures en sol mineur. Il est possible en effet de tout analyser en fonction des degrés de cette tonalité et de leur dominante. Brahms évite toutefois soigneusement les accords du premier ou du cinquième degré ainsi que toute cadence parfaite, et les deux fins de phrase sont en fait des demi-cadences sur les dominantes des quatrième et sixième degré haussé. C'est en quelque sorte un "négatif" de sol mineur: tout tourne autour, mais la tonique et la dominante sont absentes. Il est pratiquement impossible, dans ces conditions, de discerner la tonalité principale, du moins à l'audition. En fait, la confirmation de sol mineur viendra d'une manière inattendue et fugitive au milieu du "pont", mesure 11, immédiatement suivie de la modulation vers le ton de la dominante. Nous verrons plus loin la technique de construction que Brahms utilise pour créer cette instabilité harmonique qui donne à la première partie un caractère très différent de celui d'un premier thème de sonate classique.

- La deuxième partie (9 à 13)

Le pont, par définition est une partie de transition; transition tonale, le pont est modulant et, partant de la tonalité principale, aboutit à la tonalité secondaire, généralement sur la dominante; transition de caractère, il démarre souvent sur les motifs du premier thème et introduit progressivement les éléments thématiques du second. Dans le cas présent, si la section est modulante et aboutit effectivement sur la dominante de la tonalité secondaire (ré min) on ne saurait parler de transition puisque la tonalité principale n'a pas encore été affirmée. Au contraire, c'est ici qu'aura lieu la confirmation du ton principal (mes. 11). Il y a donc bien déplacement de fonction par rapport à la forme sonate. Il n'y a pas non plus de transition de caractère puisque cette partie utilise une thématique propre et unitaire, fortement contrastée par rapport aux première et troisième parties. C'est d'ailleurs les grands contrastes entre les différentes parties et leurs enchaînements abruptes, sans transition, qui donneront à l'exposition une allure de rhapsodie bien plus que d'allegro de sonate. (Nous verrons toutefois la grande unité de substance qui unit les différents thèmes de l'exposition.)

- La troisième partie (14 à 20)

Cette section qui dans une sonate serait le second thème, a ici une fonction d'introduction de la partie suivante et s'apparente davantage à ... un pont. Elle est construite sur un élargissement de la fonction " dominante " du ton secondaire (ré min.) préparant ainsi l'arrivée de la tonique dans la quatrième partie. De plus, Brahms utilise une technique de progression-compression, basée sur la cellule  qui sera le motif thématique principal de la partie suivante.

- La quatrième partie (21 à 32)

Ce qui dans une sonate serait un groupe final avec pour fonction principale la confirmation tonale, et donc, un rôle essentiellement "cadenciel", est ici la partie la plus développée de l'exposition.

En fait, il s'agit du "second thème".

C'est d'ailleurs cette partie qui, avec la première, servira de matériau pour le développement.

b) Le développement. (33 à 85)

Cette partie centrale est un travail sur les motifs thématiques de l'exposition, tout comme dans une forme sonate.

Toutefois, il serait peut-être plus exact de la nommer "anti-développement". Plutôt que de construire, Brahms "déconstruit" en utilisant une technique de "décomposition" des idées thématiques, plus proche de la coda que du développement.

(Nous verrons comment dans le paragraphe "Unité de substance-travail thématique" et pourquoi dans le paragraphe "Forme intérieure-Gestaltung").

Il est d'ailleurs intéressant de constater que les trois dernières mesures (83 à 85) sont très semblables à la Coda (116).

c) La Coda. (116 à 123)

Il s'agit ici d'une coda absolument nécessaire et Brahms, le maître incontesté des grandes codas, la réduit au stricte minimum (8 mesures). Nous avons vu que la quatrième partie de l'exposition faisait office de second thème. Il en est évidemment de même pour la réexposition. Ce second thème est une progression caractérisée par un énorme accroissement dynamique (de "piano, mezza voce" à "fortissimo" en l'espace de 8 mesures dans la réexposition). Il serait impensable que le morceau se termine brusquement à cet endroit, alors que le second thème achève son développement en pleine apogée.

La courte coda qui suit fait donc office de contrepoids.

Elle est construite sur le prolongement de l'accord de tonique, et une diminution rapide de la dynamique (descente, ralentissement, diminuendo) dans un esprit de "smorzando", suivie brusquement d'une courte et violente cadence conclusive.

3) Le plan tonal.

SOL MINEUR
(1 à 12)

Première partie de l'exposition (1 à 8) : utilisation de degrés ambigus et de leurs dominantes, absence des fonctions "tonique" et "dominante".

Deuxième partie de l'exposition (9 à 13) : deux mesures de relatif direct (9, 10 : sol maj. V-I) deux mesures de confirmation du ton principal (11, 12 : sol min. V-I), une mesure modulante (13) aboutissant à la dominante de ré min.

RE MINEUR
(13 à 32)

Troisième partie de l'exposition (14 à 20) : élargissement de la fonction dominante de ré min. préparant l'arrivée de la tonique. Utilisation d'une sixte augmentée sous forme sib-ré-fa-sol \sharp , enharmonie de la 7^e de dom. de mib.

RE MINEUR

Quatrième partie de l'exposition (21 à 32): par opposition à la première partie, utilisation exclusive des fonctions "tonique", "sous-dominante", et "dominante".

Développement

(mib majeur) Travail sur la première idée thématique (33 à 36)
(transitoire) Pédale de dominante (37 à 40)
(33 à 40)

41 à 44: séquence des mesures 33 à 36
Modulation de mib à si, mesures 40, 41 par un enchaînement similaire à celui de la fin de l'exposition et du début du développement (32, 33).

(si majeur) ré min. mib M. mib M. si (enharm. dob)
(transitoire) (41 à 52)

45 à 52: pédale de dominante

SI MINEUR (53 à 56) 53 à 60: second thème en si min. interrompu par
(court mais structural) la progression descendante sur le motif $\text{sol.} \text{fa.} \text{mi.} \text{re.}$ ramenant le ton de sol. (57 à 60, demi-cadence)

61 à 64: répétition des mesures 58 à 60 (élargissement)
65 à 82: travail sur les motifs des deux thèmes principaux. Passage par le ton du 4^e degré (fonction "dominante" élargie de do min., de 73 à 77).
Aboutissement "curieux" à deux cadences rompues (V-VI) dans le ton du 2^e degré (la min.)

SOL MINEUR (61 à fin) 83 à 85: pédale de tonique avec b_5^6 ; impression de "...?"

Réexposition.

Idem exposition; redressement tonal dans la dernière mesure de la deuxième partie (98).

Coda: cf. §2

4) Unité de substance-Travail thématique.

L'homogénéité est une des caractéristiques principales de la pièce. S'agissant d'une rhapsodie, cela pourrait paraître contradictoire. En fait, si toutes les idées sont issues d'une même substance thématique, Brahms les expose d'une manière tellement diversifiée que l'effet "rhapsodique" est créé, tout en respectant les principes d'unité et d'économie.

- L'unité rythmique.

L'élément fondamental est évidemment la présence pratiquement constante d'un mouvement de triolets de croches.

Cet "ostinato" rythmique revêt des aspects très diversifiés:

- "remplissage" rythmique et harmonique par décomposition d'accords.



- Superposition des rythmes  (voix supérieures) et  (basse)



- Intégré à l'élément mélodique à droite; harmonie "linéarisée" sous forme d'arpèges à gauche.



- Ostinato de la cellule  faisant office de pédale de dominante et opposé au rythme  de la basse.



La continuité du mouvement de  est cependant interrompue à quelques endroits spécifiques et ce, pour des raisons liées au plan dynamique de l'oeuvre.

Nous les détaillerons au paragraphe 5.

- L'exposition.

Nous avons vu que l'exposition était construite en quatre parties ayant chacune une thématique propre. Voyons maintenant les liens qui unissent ces quatre thèmes apparemment fort différents.

Tout d'abord, ils sont construits selon le même principe: un motif court qui est travaillé (répétition, renversement, progression, compression).

①

MOTIF RENVERSEMENT TETE

②

③

④

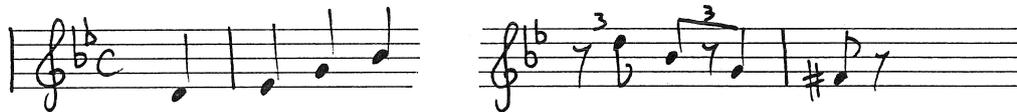
Les similitudes entre les motifs générateurs des thèmes 1, 3 et 4 sont évidentes: - ils sont placés au début du thème
 - ils ont la même durée (4 noires)
 - ils débutent par une anacrouse d'une valeur de \downarrow
 - ils sont inscrits dans l'ambitus de 6^{te} ré-sib

Dans le thème 2, le motif est précédé d'un groupe introductif et ne dure que deux temps. Toutefois, le principe de l'anacrouse est respecté, de manière plus ou moins proportionnelle, dans l'introduction (une noire pour pratiquement 4 temps) et dans le motif (une croche de triolet pour deux temps).

De même pour l'ambitus de 6^{te}: on entend d'abord l'introduction suivie du motif qui s'inscrivent dans l'ambitus sol-mi; puis, le motif subit une mutation (première note: ré au lieu de la) qui permet de conserver la sixte (ré-si \sharp); enfin, plus loin, le motif subit une nouvelle transformation et devient le rétrograde du motif du thème 1, s'inscrivant dans l'intervalle fa \sharp -ré.

motif 1

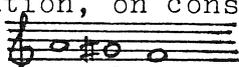
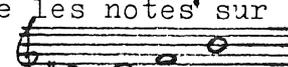
transformation motif 2



Un grand compositeur comme Brahms pousse le souci de l'unité jusque dans les moindres détails et l'on pourrait dire un mot à ce sujet sur presque chaque note. Nous nous limiterons à un dernier exemple concernant l'exposition.

La tête du motif 1 (ré-mib) est un demi-ton qui engendrera plusieurs formes de chromatisme au cours de l'oeuvre. Observons comment Brahms travaille la main gauche du thème 3 pour mettre en évidence chromatisme et sixte.



En poussant l'investigation, on constatera que la substance mélodique du thème est , renversement du début du motif 1 et que les notes sur les temps à gauche reprennent l'idée de ce motif. 

Les pianistes peuvent se livrer à l'expérience instructive de remplacer la formule de la main gauche par une autre, tout en respectant le principe d'arpège et les fonctions harmoniques, par exemple:



Le résultat, sans être désastreux, est loin d'être satisfaisant.

- Le développement.

Partie de travail sur les thèmes de l'exposition, le développement respecte naturellement l'unité. Celle-ci se trouve cependant exprimée d'une manière complémentaire par les relations entre le plan tonal et la thématique.

Nous avons vu l'importance de l'intervalle de sixte et plus particulièrement de sixte mineure.

Partant de sol, une succession de sixtes mineures nous donne: sol, mib, si (dob), sol.

Mib, si, sol, c'est précisément l'ordre des tonalités du développement.

La relation des tonalités secondaires est particulièrement étroite avec le premier thème de l'exposition qui commence avec un accord de mib (accord de sixte sur la tonique de sol min.) et s'achève sur un accord de si majeur (dominante du 6^e degré haussé en sol min.) Rappelons également l'utilisation de la sixte augmentée sib-ré-fa-sol# dans l'harmonie de la troisième partie de l'exposition, enharmonie de la 7^e de dominante de mib.

- La décomposition progressive du thème 1 dans le développement.

Observons l'évolution d'écriture:

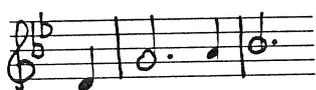
Dans I, le motif est représenté comme dans l'exposition; le do 3 a une triple fonction: mélodique (♩), harmonique (♩.) et rythmique (intégré à ♪♪)

Dans II, il y a début de décomposition; Brahms choisit un écriture ambiguë en supprimant la noire du mi 4 mais en conservant la continuité du motif mélodique (même tessiture, même liaison).

Dans III, la décomposition s'accroît; le motif est coupé en deux: si#-si♭ dans l'octave 4, sol#-mi# dans l'octave 3. Toutefois, l'ambiguïté subsiste par le redoublement de sol#-mi# à l'octave 4 dans le mouvement de triolet.

Dans IV, la rupture est consommée; plus d'ambiguïté.

Dans V, la métamorphose est achevée. Le motif est décomposé en deux voix bien distinctes que Brahms souligne par l'utilisation des silences. Cette décomposition engendre un nouveau motif mélodique



Les quatre parties de l'exposition sont construites d'après un principe de progression.

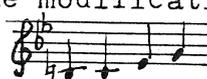
Les parties 1, 3, 4 ont un accroissement dynamique interne chaque fois plus important:

- par répétition de la première phrase à la tierce supérieure pour la partie 1 (accroissement naturel peu important);
- par technique de compression et d'agrandissement d'intervalles pour la partie 3 (accroissement plus important de mp à f)
- par technique d'amplification pour la partie 4 (accroissement très important de p mezza voce à f).

La partie 2 se veut fortement contrastée (effet "rhapsodique") et interrompt plusieurs fois le mouvement de , ce qui renforce l'effet dynamique de l'exposition.

Pour bien souligner l'aspect progressant de chaque partie, Brahms utilise le principe d'opposition linéaire qui crée une impression d'effort; dans chaque thème, il y a un élément qui s'oppose à la ligne générale, montante ou descendante. C'est soit un "statu quo" momentanément par répétition (partie 2), soit un changement de direction (partie 1) soit les deux (parties 3 et 4). Cela permet de "reculer (ou attendre) pour mieux progresser".

En fin, il y a l'instabilité harmonique du début, créée par le travail du motif 1 qui plonge d'emblée l'auditeur dans un climat de mouvance.

Dès le début du développement, le motif 1 subit une modification qui le rend moins dynamique:  au lieu de 

Ensuite, Brahms utilise à nouveau le principe d'opposition mais cette fois, dans un but contraire à celui de l'exposition; il s'agit de diminuer progressivement la dynamique au moyen de progressions qui "n'aboutissent pas!"

Motif Répétition Progression sur la tête



Motif λ Motif \downarrow λ \downarrow
Ambiguïté harm. Confirmation tonale Ambiguïté Confirmation



Les quatre premières mesures de cette séquence sont reprises en si; mais Brahms inclu la dernière note à la progression (liaison jusqu'au do#5, mes 44), supprimant ainsi l'anacrouse de la section suivante, parachevant par ce détail, le travail de décomposition du motif 1 que nous avons décrit au paragraphe précédent.

Cette décomposition permet alors une descente chromatique de trois mesures (45 à 47) en accords de χ sur pédale de dominante, dans un climat particulièrement éthéré, s'enchaînant à une mesure (48) ayant double fonction: - descendre à la tessiture inférieure motif, harmonie de $\frac{6}{4}$, $\leftarrow \rightarrow$)

La section (45 à 48) est alors reprise à l'octave inférieure (49 à 52) préparant l'arrivée du "second thème" par la descente dans le registre de l'octave 2 et la demi-cadence mesure 53.

(La répétition de la séquence commence par un $\text{do}\sharp$ (mes. 49) au lieu d'un $\text{si}\sharp$ (mes.45). Cette mutation est due à la priorité accordée au respect de l'unité thématique et de caractère dans l'enchaînement avec ce qui précède. La descente d'un ton entier au lieu d'un demi (49,50), dans une suite de χ ne change pas fondamentalement le climat ou le sentiment d'unité).

Vient ensuite une fausse réexposition du "second thème" (partie 4 de l'exposition) en si mineur, aboutissant finalement à une demi-cadence en sol mineur (54 à 64). Cette partie prépare admirablement l'arrivée au coeur du développement et de l'oeuvre (65 à 82) Pour bien la comprendre, il faut d'abord observer ce vers quoi elle tend .

Le coeur du développement est un retour au motif générateur de l'oeuvre. Il s'y développe une énorme tension semblable à celle provenant d'une force terrible qui sommeille ou qui est contenue.

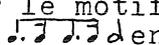
Ce climat est créé par : - le relatif statisme rythmique et mélodique du thème;

- la tonalité mineure,
- l'obsédante répétition du motif ,
- les indications ppp et sotto voce
- les soufflets
- le grand accroissement dynamique des mesures 77 à 79 qui "mène à rien".

On a l'impression que l'énergie sous-jacente n'est pas parvenue à se libérer et qu'elle finit par s'étioler totalement.

Nous voyons maintenant le sens des deux cadences rompues dans le ton du 2^e degré: l'ouverture vers l'harmonie de mi maj. est une tentative de soulèvement et la résolution sur l'accord suivant est l'avortement de cette tentative.

Revenons maintenant à la préparation de cette partie.

Démarrant sur le motif 4 de l'exposition en si min., Brahms séquence la cellule  en progression descendante ramenant le ton de sol min. Cette cellule est ensuite complétée et traitée en augmentation (58,59, ralentissement) aboutissant sur une demi-cadence. Les trois dernières mesures sont ensuite répétées de manière amplifiée et la fonction dominante est prolongée sur deux mesures (accentuation du ralentissement). Remarquons l'utilisation à deux reprises de $\leftarrow \text{ff} \rightarrow$ dans le même esprit que ce qui a été décrit plus haut, effet amplifié par le court ralentissement du mouvement à la fin du soufflet ( au lieu de )

La réexposition n'apporte pas de changements par rapport à l'exposition si ce n'est que la quatrième partie y est amplifiée davantage, plaçant la culmination dynamique de l'oeuvre juste avant la coda.

Max de Beer

INDEX D'EXEMPLES D'ANALYSE MUSICALE

Quatrième partie: Yitzhak Sadai - Alexander Zemlinsky

N. Meeùs

L'index commencé dans le premier numéro des Fascicules arrive ici à une fin provisoire. Il semble en effet avoir rencontré auprès des lecteurs un intérêt qui justifie d'envisager une suite à sa publication. Je me propose dès lors d'en faire dès maintenant un volume séparé, un "Fascicule hors série", tout en poursuivant le dépouillement d'autres ouvrages.

La version de l'index qui a paru jusqu'ici (voir vol. I, pp. 23-42, 65-81 et 111-120) sera identifiée désormais comme la version 1.1. Je puis en théorie fournir dès maintenant la version 1.2, qui ne diffère de la précédente que par quelques corrections d'erreurs matérielles et, bien sûr, par le fait qu'elle constitue un volume séparé. La version 2, qui sera mise en chantier sans attendre, comportera par contre le dépouillement d'autres ouvrages; la présentation sera revue pour intégrer une amélioration suggérée par Jean-Jacques Nattiez, consistant à marquer spécialement les analyses plus importantes, celles qui concernent des oeuvres ou des parties d'oeuvres complètes.

L'index pourrait être mis à jour de façon continue, à mesure de la parution de nouveaux ouvrages ou de revues comportant des analyses musicales. A terme, il constituera le point de départ d'une banque de données informatisée. J'invite les lecteurs des Fascicules à contribuer à l'élaboration des versions à venir en me faisant connaître les erreurs qu'ils auraient constaté jusqu'ici et en me faisant part de leurs remarques et de leurs suggestions concernant d'une part la présentation de l'index et d'autre part les ouvrages à dépouiller.

o o o

Voici, pour la dernière fois, la liste des ouvrages dépouillés pour la version 1:

- BentA Ian BENT et William DRABKIN, Analysis (The New Grove Handbooks in Music), Londres, Macmillan, 1987. (Références aux numéros des pages.)
- BerryS Wallace BERRY, Structural Functions in Music, réimpression revue par l'auteur, New York, Dover, 1987. (Références aux numéros des pages.)
- DeliègeF Célestin DELIEGE, Les fondements de la musique tonale. Une perspective analytique post-schenkerienne, Paris, Lattès, 1984. (Références aux numéros des exemples.)
- FederhoferA Hellmut FEDERHOFER, Akkord und Stimmführung in den Musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker, Vienne, Verlag der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, 1981. (Références aux numéros des pages.)

- Fortel I Allen FORTE et Steven E. GILBERT, Introduction to Schenkerian Analysis, New York, Norton, 1982. (Références aux numéros des exemples; les exercices ne sont pas repris.)
- HindemithU Paul HINDEMITH, Unterweisung im Tonsatz, 1er vol., Mayence, Schott, 1940. (Références aux numéros des pages des analyses du chapitre VI.)
- LaRueG Jan LA RUE, Guidelines for Style Analysis, New York, Norton, 1970. (Références aux numéros des exemples.)
- NattiezF Jean-Jacques NATTIEZ, Fondements d'une sémiologie de la musique, Paris, "10/18", 1975. (Références aux numéros des pages.)
- SadaiH Yizhak SADAI, Harmony in its Systemic and Phenomenological Aspects, Jerusalem, Yanetz, 1980. (Références aux numéros des exemples.)
- SalzerS Felix SALZER, Structural Hearing. Tonal Coherence in Music, New York, Charles Boni, 1952, 2 vols. (Références aux numéros des exemples.)
- SchenkerFS Heinrich SCHENKER, Der Freie Satz (Neue musikalische Theorien und Phantasien, III), 2e édition éditée par O. Jonas, Vienne, Universal, 1956. (Références aux numéros des exemples.)
- SchenkerGA Heinrich SCHENKER, Five Graphic Music Analyses (Fünf Urlinie-Tafeln), avec une nouvelle introduction et un glossaire par F. Salzer, New York, Dover, 1969. (Références aux numéros des pages.)
- SchenkerH Heinrich SCHENKER, Harmony (Harmonielehre) édité et annoté par O. Jonas, traduction anglaise de E. M. Borgese, Chicago, University of Chicago, 1954. (Références aux numéros des exemples de l'édition américaine, différents de ceux de la version originale allemande.)
- SchönbergF Arnold SCHOENBERG, Fundamentals of Musical Composition, G. Strang et L. Stern éd., Londres, Faber, 1967. (Références aux numéros des exemples.)
- SchönbergSF Arnold SCHOENBERG, Structural Functions of Harmony, 2e éd., L. Stein éd., New York, Norton, 1969. (Références aux numéros des exemples.)

SADAI, Yitzhak (1935)

Anagram, pour orchestre et bande magnétique: SadaiH, 1269.

Impressions d'un choral, pour clavecin: SadaiH, 1190.

Prélude à Jérusalem, pour orchestre: SadaiH, 1266.

SAMMARTINI, Giovanni Battista (1700 ou 1701-1775)

Memet, opéra. Ouverture: LaRueG, 6/4b.

Symphonie n° 2. 1er mvt.: LaRueG, 6/4a.

SCARLATTI, Domenico (1685-1757)

Sonates pour clavier

K1 (L366), en ré mineur: SchenkerH, 205.

K6 (L479), en fa majeur: SchenkerH, 222.

K9 (L413), en ré mineur: SadaiH, 103, 193; SalzerS, 2.

K11 (L452), en do mineur: SchenkerH, 70.

K96 (L465), en ré majeur: SchenkerH, 69, 92.

K159 (L104), en do majeur: SchenkerFS, 95/b2, 97/3.

K260 (L124), en sol majeur: SchenkerFS, 132/4.

K523 (L490), en sol majeur: SalzerS, 487.

En la majeur (Czerny, n° 43): SchenkerFS, 53/1.

SCHOENBERG, Arnold (1874-1951)

Cinq pièces pour orchestre, op. 16

N° 1: BerryS, 424n.

Concerto pour piano et orchestre, op. 42. 1er mvt.: SadaiH, 1257a-b.

Concerto pour violon et orchestre, op. 36. 1er mvt.: BerryS, 244-245;
SadaiH, 1258, 1259.

Huit mélodies op. 6, pour chant et piano

N° 1, Traumleben: SchönbergF, 91a.

N° 7, Lockung: SchönbergSF, 122.

N° 8, Der Wanderer: SchönbergSF, 121.

Kammersymphonie op. 38. 1er mvt.: SchönbergSF, 131.

Klavierstücke op. 11

N° 1: BentA, 106-108 (d'après Forte).

Klavierstücke op. 19

N° 3: BerryS, 182n, 297-298n, 419n.

N° 6: SadaiH, 1244.

SADAI, Yitzhak

SCHOENBERG, Arnold: Klavierstücke op. 19

Klavierstücke op. 23.

N° 2: BerryS, 107-111, 232, 339, 379-381.

Pelleas und Mélisande: SchönbergSF, 136i.Pierrot lunaire pour récitant et instruments, op. 21N° 12 Galgenlied: BerryS, 419n.

Quatuors à cordes

N° 1, op. 7: SchönbergF, 111b.

N° 2, op. 10. 4e mvt. (Entrückung): SchönbergF, 91b.

N° 4, op. 37. Allegro molto, energico: SadaiH, 1253, 1255.

Trois mélodies pour chant et piano, op. 48. Tot: BerryS, 173-176, 211.

SCHUBERT, Franz (1797-1828)

Der Schiffer, pour chant et piano, D694: SchenkerFS, 39/1.Deutsche pour piano

Op. 33 n° 7, D783/7, en si bémol majeur: SalzerS, 316.

Op. 33 n° 10, D783/10, en la mineur: ForteI, 216; SchenkerH, 56.

Op. 171 n° 3, D790/3, en ré majeur: ForteI, 210.

Die Allmacht, pour chant et piano, op. 79 n° 2, D852: SchenkerFS, 98/3a;
SchenkerH, 237.Die schöne Müllerin, pour chant et piano, D795N° 1, Das Wandern: ForteI, 188c; SchönbergF, 64e.N° 3, Halt!: SadaiH, 875.N° 6, Der Neugierige: LaRueG, 3/4.N° 7, Ungeduld: SchönbergF, 84.N° 8, Morgengruss: SchönbergSF, 127.N° 10, Tränenregen: ForteI, 72; SalzerS, 366.N° 12, Pause: SalzerS, 385.N° 18, Trockne Blumen: SadaiH, 998.Divertissement à l'hongroise en sol mineur, pour piano à quatre mains, op.
54, D818: SchenkerFS, 89/2.Du bist die Ruh, pour chant et piano, D774: ForteI, 214.Erlkönig, pour chant et piano, D328: SchönbergSF, 100.Erste Walzer: voir Valses.

Fantaisie op. 15 en do majeur, "Wanderer", D760: SadaiH, 190.

Fantaisies: voir aussi Sonates

Gretchen am Spinnrade, pour chant et piano, op. 2, D118: SchenkerFS,
111/b1.

Impromptus pour piano, op. 90, D899

N° 1, en do mineur: SadaiH, 406.

N° 2, en mi bémol majeur: SalzerS, 330.

N° 3, en sol (bémol) majeur: SchenkerFS, 100/3f, 110/b2; SchenkerH,
275.

N° 4, en la bémol majeur: SadaiH, 188, 198.

Ländler pour piano

Op. 18 n° 2, D145/14, en mi bémol majeur: SalzerS, 223.

Op. 18 n° 10, D145/22, en ré bémol majeur: SalzerS, 282.

Op. 67 n° 5, D734/5, en ré majeur: SalzerS, 144.

Letzte Walzer: voir Valses.

Messes

- N° 2, en sol majeur, D167: SadaiH, 93.
 N° 3, op. 141, en si bémol majeur, D324: SadaiH, 254.
 N° 6, en mi bémol majeur, D950: SadaiH, 899.

Momens musicaux (sic) pour piano, op. 94, D780

- N° 1, en do majeur: SadaiH, 959, 968.
 N° 2, en la bémol majeur: SalzerS, 502.
 N° 6, en la bémol majeur: ForteI, 134; SadaiH, 409.

Quatuors à cordes

- N° 8, en si bémol majeur, op. 168, D112. 3e mvt.: ForteI, 118.
 N° 9, en sol mineur, D173. 3e mvt.: ForteI, 280-286.
 N° 10, en mi bémol majeur, op. 125 n° 1, D87. 1er mvt.: SchönbergF, 60f. 2e mvt.: SchönbergF, 60g.
 N° 13, en la mineur, op. 29 n° 1, D804. 1er mvt.: SchenkerFS, 86; SchönbergF, 60d; SchönbergSF, 74b, 150. 2e mvt.: ForteI, 48; SchenkerFS, 128/10b. 3e mvt.: SchönbergF, 60e.
 N° 14, en ré mineur, "La jeune fille et la mort", D810. 1er mvt.: BerryS, 74-75; SadaiH, 230; SchönbergF, 60h. 2e mvt.: BerryS, 373-374.
 N° 15, en sol majeur, op. 161, D887. 1er mvt.: SchönbergF, 60i.
 Quintette à clavier en la majeur (Die Forelle), op. 114, D667. 1er mvt.: SchenkerFS, 109/b.

Quintette à cordes en do majeur, op. 163, D956. 1er mvt.: SadaiH, 969, 1028, 1069; SchönbergSF, 133c.

Schwanengesang, pour chant et piano, D957

- N° 1, Liebesbotschaft: SalzerS, 476.
 N° 4, Ständchen: ForteI, 12, 13.
 N° 6, In der Ferne: SchönbergSF, 99.
 N° 8, Der Atlas: SadaiH, 360.
 N° 11, Die Stadt: SchenkerFS, 103/4; SchenkerH, 224.
 N° 12, Am Meer: SchönbergSF, 1f.
 N° 13, Der Doppelgänger: FederhoferA, 173-174.

Sei mir gegrüsst, pour chant et piano, D741: SchönbergSF, 97.

Sonates pour piano

- N° 5, en si majeur, op. 147, D575. 1er mvt.: SchenkerH, 298.
 N° 7, en mi bémol majeur, op. 122, D568. 3e mvt.: SchönbergF, 60a.
 N° 8, en la mineur, op. 143, D784. 1er mvt.: SchenkerH, 81.
 N° 9, en la mineur, op. 42, D845. 1er mvt.: SchenkerFS, 53/6; SchönbergF, 47a. 3e mvt.: SadaiH, 132.
 N° 10, en la majeur, op. 120, D664. 1er mvt.: SchönbergF, 47e. 2e mvt.: SadaiH, 378, 1006.
 N° 11, en ré majeur, op. 53, D850. 1er mvt.: SchenkerH, 236. 2e mvt.: SalzerS, 294; SchönbergF, 47b. 4e mvt.: SchönbergF, 47c.
 N° 12, en sol majeur (Fantaisie), op. 78. 1er mvt.: SalzerS, 438. 2e mvt.: SadaiH, 862. 3e mvt.: SadaiH, 125.
 N° 13, en do mineur, D958. 1er mvt.: SalzerS, 437. 2e mvt.: SalzerS, 384; 4e mvt.: SchenkerFS, 134/9.
 N° 14, en la majeur, D959. 1er mvt.: SchenkerH, 197.
 N° 15, en si bémol majeur, D960. 1er mvt.: SalzerS, 337, 394. 3e mvt.: SchönbergF, 60b. 4e mvt.: SchönbergF, 60c.

Sonates pour violon et piano

(Sonatine) Op. 137 n° 3, en sol mineur: SadaiH, 866.

Symphonies

N° 8 (n° 7), "Inachevée", en si mineur, D759. 1er mvt.: ForteI, 18; SalzerS, 497; SchenkerFS, 56/2f, 109/e4, 128/8c. 2e mvt.: ForteI, 188b; SchenkerFS, 128/10a.

N° 9 (n° 8), en do majeur, D944. 1er mvt.: BentA, 91-92 (d'après Riemann). 2e mvt.: DelièmeF, 48.

Trios à clavier

En si bémol majeur, op. 99, D898. 1er mvt.: SadaiH, 156; SalzerS, 389; SchönbergSF, 133b. 4e mvt.: SadaiH, 923.

Valses (Erste Walzer) pour piano, op. 9, D365

N° 2 (Trauerwalzer), en la bémol majeur: SchenkerFS, 30/b.

N° 6, en la bémol majeur: DelièmeF, 6; ForteI, 87.

N° 8, en la bémol majeur: SalzerS, 6.

N° 29 (Atzenbrugger 1), en ré majeur: SadaiH, 1024.

N° 32, en fa majeur: SchönbergF, 107a, 107c.

N° 33, en fa majeur: SchönbergF, 107b.

Valses pour piano, op. 18, D145 (voir aussi Ländler)

N° 6, en si mineur: SalzerS, 295.

N° 10, en si mineur: DelièmeF, 25 (d'après Salzer), 26; SalzerS, V.

Valses sentimentales pour piano, op. 50, D779

N° 1, en do majeur: SalzerS, 141.

Valses nobles pour piano, op. 77, D969

N° 1, en do majeur: SchenkerFS, 46/2

N° 5, en do majeur: SchenkerFS, 106/2d.

N° 10, en fa majeur: SalzerS, 333; SchenkerFS, 68.

Valses (Letzte Walzer) pour piano, op. 127, D146

N° 3, en la majeur: SalzerS, 293.

Wandrer's Nachtlied pour chant et piano, op. 4 n° 3, D224: SchenkerFS, 37/a.Winterreise, pour chant et piano, D911

N° 2, Die Wetterfahne: SchönbergF, 68e.

N° 7, Auf dem Flusse: SadaiH, 956; SchenkerFS, 40/2; SchönbergF, 73a; SchönbergSF, 90.

N° 9, Irrlicht: SchönbergF, 73b.

N° 11, Frühlingstraum: SadaiH, 183.

N° 13, Die Post: SadaiH, 964, 1011; SchönbergF, 7k.

N° 15, Die Krähe: SalzerS, 448.

N° 17, Im Dorfe: SadaiH, 935.

N° 18, Der stürmische Morgen: SadaiH, 890; SchönbergF, 73c.

N° 19, Täuschung: SalzerS, 334.

N° 20, Der Wegweiser: SchönbergSF, 98.

N° 23, Die Nebensonne: SchönbergF, 62c.

SCHUMAN, William (1910)

Three-Score Set, pour piano: SadaiH, 1200.

SCHUBERT, Franz: Symphonies

SCHUMAN, William

SCHUMANN, Robert (1810-1856)

Albumblätter, op. 124, pour pianoN° 5, Phantasietanz: SalzerS, 307.N° 10, Walzer: SalzerS, 305.N° 16, Schlummerlied: SadaiH, 236; SalzerS, 9.Album für die Jugend, op. 68, pour pianoN° 1, Melodie: SalzerS, 234.N° 2, Soldatenmarsch: FederhoferA, 90-92 (d'après Narmour); SchönbergF, 50a.N° 3, Trällerliedchen: SchönbergF, 50b.N° 4, Ein Choral: SadaiH, 215.N° 5, Stukchen: SalzerS, 5.N° 6, Armes Waisenkind: SadaiH, 286, 854; SchönbergF, 50c.N° 7, Jägerliedchen: SchönbergF, 50d.N° 9, Volksliedchen: SadaiH, 325; SchönbergF, 50e.N° 11, Sizilianisch: SchönbergF, 50f.N° 18, Schnitterliedchen: SadaiH, 1195.N° 19, Kleine Romanze: SadaiH, 226.

N° 21 (sans titre): SadaiH, 458, 1166, 1167, 1168.

N° 24, Ernteliedchen: SadaiH, 301.N° 27, Canonisches Liedchen: SadaiH, 213.

N° 30 (sans titre): SadaiH, 231, 408.

N° 41, Nordisches Lied: SadaiH, X.N° 42, Figurierter Choral: SadaiH, IV, 305.Bunte Blätter, op. 99, pour piano: SalzerS, 279.

Concerto pour piano et orchestre, op. 54, en la mineur. 1er mvt.: SadaiH, 160, 1065, 1160; SalzerS, 325. 3e mvt.: NattiezF, 377 (d'après Réti).

Davidsbündlertänze, op. 6, pour piano. N° 5: SchenkerH, 122, 242.Dichterliebe, op. 48, pour chant et pianoN° 1, Im wunderschönen Monat Mai: SchenkerFS, 110/c2; SchenkerH, 190.N° 2, Aus meinen Tränen spriessen: SchenkerFS, 22/b; SchenkerH, 192.N° 4, Wen ich deine Augen seh: SchenkerFS, 152/1.N° 5, Ich will meine Seele tauchen: SalzerS, 287.Drei Clavier-Sonaten für die Jugend, op. 118

N° 1, en sol majeur: SadaiH, 130.

Etudes d'après Paganini, op. 3, pour piano

N° 1: SchenkerFS, 58/3.

Etudes symphoniques, op. 13, pour piano

Var. n° 4: SchenkerFS, 50,2.

Fantasiestücke: voir PhantasiestückeFaschingsschwank aus Wien, op. 26, pour pianoN° 2, Romanze: SadaiH, 457.Frauenliebe und -leben, op. 42, pour chant et pianoN° 1, Seit ich ihn gesehen: SadaiH, 936.N° 2, Er, der Herrlichste von Allen: SadaiH, 891.N° 4, Du Ring an meinem Finger: ForteI, 184.N° 5, Helft mir, ihr Schwestern: SadaiH, 938.Humoreske, op. 20, pour piano, en si bémol majeur: SalzerS, 296.

Kinderszenen, op. 15, pour pianoN° 1, Vom fremden Landern und Menschen: SadaiH, 199; SalzerS, 303.N° 2, Curiose Geschichte: SadaiH, 427.N° 6, Wichtige Begebenheit: SadaiH, 317.N° 7, Traumerei: SadaiH, 435, 879, 929.N° 9, Ritter vom Steckenpferd: SadaiH, 1012.N° 13, Der Dichter spricht: SadaiH, 363.Kreisleriana, op. 16, pour piano. N° 8: SalzerS, 252.Liederkreis, op. 39, pour chant et pianoN° 2, Intermezzo: SadaiH, 945.Lieder und Gesänge, II, op. 51, pour chant et pianoN° 2, Volksliedchen: SadaiH, 944.N° 4, Auf dem Rhein: SalzerS, 310.Myrthen, op. 25, pour chant et pianoN° 1, Widmung: SadaiH, 926, 1147.N° 3, Der Nussbaum: SalzerS, 286.Noveletten, op. 21, pour piano

N° 2: SalzerS, 358

N° 4: SadaiH, 898.

N° 8: SalzerS, 363.

Phantasiestücke, op. 12, pour pianoN° 3, Warum?: SalzerS, 299; SchenkerH, 26.N° 5, In der Nacht: SchenkerFS, 80/1.Quatuor à cordes, op. 41 n° 3, en la majeur. 1er mvt.: FederhoferA, 38-39
(d'après Kurth). 3e mvt.: SchenkerFS, 110/e4.Quintette à clavier, op. 44, en mi bémol majeur. 1er mvt.: SadaiH, 893,
914; SalzerS, 439; SchönbergSF, 152. 2e mvt.: SadaiH, 296, 1188;
SchönbergSF, 3a.

Romance, op. 28 n° 1, pour piano: SalzerS, 425.

Sechs Gedichte op. 36, pour chant et pianoN° 3, Nichts schöneres: SadaiH, 877.

Sonates pour piano

N° 1, en fa dièse mineur, op. 11. 4e mvt.: SchenkerH, 54.

N° 2, en sol mineur, op. 22. 2e mvt.: SadaiH, 933, 1089; SchenkerH,
217.Sonates: voir aussi Drei Clavier-Sonaten für die JugendSpanische Liebeslieder, op. 138, pour chant et pianoN° 7, Weh, wie zornig ist das Mädchen: SadaiH, 996.Waldscenen, op. 82, pour pianoN° 1, Eintritt: SadaiH, 399.N° 6, Herberge: SadaiH, 334; SalzerS, 391.Zwölf Gedichte aus 'Liebesfrühling', op. 37, pour chant et pianoN° 1, Der Himmel hat ein Trane geweint: SadaiH, 967.

SESSIONS, Roger (1896)

From my diary, quatre pièces pour piano. N° 3: BerryS, 244.SCHUMANN, Robert: Kinderszenen

SESSIONS, Roger

SMETANA, Bedrich (1824-1884)

Rêves, Teige 112, pour piano

N° 3, En Bohême: scène champêtre: SadaiH, 1220.

Vltava ("La Moldau"), Teige 111, poème symphonique: SchönbergF, 68c.

STAMITZ, Johann (1717-1757)

Symphonie op. 4 n° 6. 1er mvt.: LaRueG, 6/11.

STOCKHAUSEN, Karlheinz (1928)

Klavierstück II: NattiezF, 221-222 (d'après Ruwet).

STRAUSS, Johann II (1825-1899)

An der schönen, blauen Donau, valse op. 314. N° 1: SchenkerFS, 43/a. N° 3:
SchenkerFS, 152/3.

Geschichten aus dem Wienerwald, valse op. 325: SchenkerFS, 97/4.

STRAUSS, Josef (1827-1870)

Dorfschwalben aus Oesterreich, valse op. 164: SchenkerFS, 20/3.

STRAUSS, Richard (1864-1949)

Acht Lieder aus Letzte Blätter, op. 10, pour chant et piano

N° 1, Zueignung: SadaiH, 322, 878.

N° 8, Allerseelen: SadaiH, 134.

Also sprach Zarathustra, poème symphonique, op. 30: SchenkerH, 191.

Ariadne auf Naxos, op. 60, opéra: SalzerS, 377.

Ariadne auf Naxos, quintette: SalzerS, 406, 407.

Don Juan, poème symphonique, op. 20: BerryS, 420n; SalzerS, 381.

Elektra, op. 58, opéra: SalzerS, 419.

Salome, op. 54, opéra: SchönbergF, 80a-b; SchönbergSF, 85b.

Sechs Lieder, op. 37, pour chant et piano

N° 2, Ich liebe dich: SadaiH, 1116.

STRAVINSKY, Igor (1882-1971)

- Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis, pour ténor, baryton, chœur et orchestre. III: BerryS, 296n. V: BerryS, 225-232, 388-389.
Histoire du soldat. Petit concert: BerryS, 365-366.
Le sacre du printemps, ballet: NattiezF, 280-285; SadaiH, 1201
 Symphonie de Psaumes pour voix et orchestre. 1er mvt.: BerryS, 254-256.
 Symphonie en trois mouvements. 1er mvt.: BerryS, 222-225, 295-296n; SadaiH, 1194; SalzerS, 417, 472. 3e mvt.: SadaiH, 1197.
 Symphonies d'instruments à vent. SadaiH, 1193.
 Variations pour orchestre (Aldous Huxley in memoriam): BerryS, 196-199, 423n.

SWEELINCK, Jan Pieterszoon (1562-1621)

- Psaume 1: SchenkerH, 135.

TCHAIKOVSKY, Piotr Ilyich (1840-1893)

- Evgeny Onegin, opéra: SadaiH, 348; SchönbergF, 89.
Mazeppa, opéra: SadaiH, 847.
 Seize chansons pour la jeunesse, op. 54
 N° 15, L'hirondelle: SadaiH, 965.
 Symphonies
 N° 2 ("Petite russe"), en do mineur, op. 17. 4e mvt.: SadaiH, 214.
 N° 6 ("Pathétique"), en si mineur, op. 74. 1er mvt.: SadaiH, 240; SchönbergSF, 136e.

TELEMANN, Georg Philipp (1681-1767)

- Fantaisie n° 4 pour violon seul. 1er mvt.: BerryS, 257-264, 298-299n.
 Sonate pour deux flûtes en mi mineur: BerryS, 296n.

TIMMONS, B.

- Mourning: SadaiH, 1260.

VARESE, Edgard (1883-1965)

Intégrales: NattiezF, 289-297.

VAUGHAN WILLIAMS, Ralph (1872-1958)

Symphonie n° 5, en ré majeur: SalzerS, 331.

VERDI, Giuseppe (1813-1901)

Aïda, opéra: SadaiH, 859.

Otello, opéra: SchönbergF, 86.

Requiem: SadaiH, 852; SalzerS, 429.

Rigoletto, opéra: SadaiH, 126.

VINCENZO DA RIMINI (milieu du 14e s.)

Ita se n'era a star, madrigal: BentA, 38-39 (d'après Schering).

VIOTTI, Giovanni Battista (1755-1824)

Concerto pour violon n° 22, en la mineur. 2e mvt.: SadaiH, 241.

VIVALDI, Antonio (1678-1741)

L'estro armonico, op. 3

N° 8, concerto pour deux violons et orchestre (cf. BWV 593). 1er mvt.:
SadaiH, 176.

WAGENAAR, Bernard (1894-1971)

Ciacona, pour piano: SalzerS, 413.

WAGNER, Richard (1813-1883)

Der Ring des Nibelungen: BentA, 47-49.

Das Rheingold: SchenkerH, 173, 177.

Die Walküre: SadaiH, 1152; SchenkerH, 51; SchönbergF, 68b; SchönbergSF, 116.

Götterdämmerung: SalzerS, 360, 367; SchönbergSF, 1c-e.

Die Meistersinger: SchönbergF, 78a-d; SchönbergSF, 117, 118.

Eine Faust-Ouverture: SchenkerH, 166, 168, 169.

Lohengrin: SchönbergSF, 1a-b, 112, 113, 130.

Tannhäuser: SchönbergF, 62a; SchönbergSF, 114, 115.

Tristan und Isolde: BentA, 27 (d'après Mayrberger); SadaiH, 1015; SalzerS, 371, 404; SchenkerH, 82, 88, 125, 126, 127, 157, 259, 288; SchönbergF, 64d; SchönbergSF, 85a, 119, 136f.

Parsifal: SalzerS, 471; SchönbergSF, 120.

WEBER, Carl Maria von (1786-1826)

Der Freischütz, opéra: SadaiH, 228; SalzerS, 335, 376.

Sonate n° 4 en mi mineur, op. 70, pour piano. Presto vivace ed energico: SadaiH, 393.

WEBERN, Anton (1883-1945)

Cinq mouvements pour quatuor à cordes, op. 5

N° 4: BerryS, 401-408.

Cinq pièces pour orchestre, op. 10

N° 1: BerryS, 181-182n.

Quatre pièces pour violon et piano, op. 7

N° 1: BerryS, 162-165, 249-250, 419n.

Quatuor pour clarinette, saxophone, piano et violon, op. 22. 1er mvt.:

BerryS, 250-253, 305-307, 399.

Six baguettes pour quatuor à cordes, op. 9

N° 1: BerryS, 176-177.

Trois mélodies pour chant et piano, op. 25

N° 1, Wie bin ich froh!: BerryS, 202-204, 295n.

Trois petites pièces pour violoncelle et piano, op. 11

N° 3: BerryS, 397-400.

Variations pour piano, op. 27. 3e var.: BerryS, 312.

WOLF, Hugo (1860-1903)

Italienisches Liederbuch, pour chant et piano, vol. I

N° 5, Selig ihr Blinden: BerryS, 850

N° 7, Der Mond hat eine schwere Klag' erhoben: BerryS, 85.

Mörrike Lieder, pour chant et piano

N° 2, Der Knabe und das Immllein: SadaiH, 993.

N° 7, Das verlassene Mägdelein: BerryS, 138-142; SadaiH, 994.

N° 9, Nimmersatte Liebe: SadaiH, 440.

N° 12, Verborgenheit: SadaiH, 1013.

N° 24, In der Frühe: SalzerS, 488.

N° 25, Schlafendes Jesuskind: SadaiH, 888; SalzerS, 351.

N° 26, Karwoche: SchönbergSF, 107.

N° 33, Peregrina I: SchönbergF, 76a-b.

Sechs Gedichte

N° 6, Zur Ruh, zur Ruh!: SadaiH, 882.

Spanisches Liederbuch, weltliche Lieder, pour chant et piano

N° 2, In dem Schatten meiner Locken: SadaiH, 889; SalzerS, 382.

Ständchen, pour chant et piano: SchenkerFS, 100/6c.

YOUMANS, Vincent (1898-1946)

Tea for two: SadaiH, 267.

ZEMLINSKY, Alexander (1871-1942)

Gesänge, op. 13, pour chant et piano

N° 5, Und kehrt er einst heim: SadaiH, 1155.