

Fascicules d'Analyse Musicale

Vol. I n° 3, juillet 1988

SOMMAIRE

Introduction	83
Agenda	86
Nicolas MEEUS, Vecteurs harmoniques: Essai d'une systématique des progressions harmoniques	
1. Introduction	87
2. La classification des progressions selon Schoenberg et Sadai	89
3. Hiérarchie des progressions harmoniques	91
4. Eléments d'une syntaxe des progressions	95
5. J.-S. Bach, Choral "Meinen Jesum lass'ich nicht, Jesus"	98
6. L. van Beethoven, Bagatelle op. 119 n° 4	100
7. F. Chopin, Prélude op. 28 n° 20	103
8. Conclusion provisoire	105
Note à l'attention des auteurs	106
Max DE BEER, Un exemple d'utilisation de la section d'or par Jean-Sébastien Bach	107
Nicolas MEEUS, Index d'exemples d'analyse musicale, Troisième partie: Guillaume de Machaut - Gioacchino Rossini	111

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)

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

L'ANALYSE MUSICALE est une forme de réflexion sur l'activité musicale du compositeur, de l'interprète, ou plus simplement de l'auditeur: c'est une manifestation parmi d'autres de l'étonnante faculté d'introspection de l'esprit humain. S'interroger sur le fonctionnement de l'analyse, c'est donc une introspection au second degré, scrutant le mécanisme introspectif lui-même. C'est ce que font certains ouvrages récents que je citerai ci-dessous et à propos desquels je voudrais faire quelques commentaires: troisième degré de l'introspection ...

Que l'analyse musicale ait fait des progrès considérables dans la seconde moitié de notre siècle, en particulier depuis la remise à l'honneur des travaux de Schenker, cela est indubitable. Il serait erroné néanmoins de croire que l'analyse est une science nouvelle. Ian Bent, dans son article 'Analysis' du New Grove, a montré que "son émergence en tant qu'approche et en tant que méthode peut être remontée jusqu'au milieu du 18e siècle" et qu'elle existait "en tant qu'outil scientifique, fut-il auxiliaire, déjà au moyen âge" (1). L'analyse musicale n'est donc pas une invention de notre temps, mais bien l'aboutissement d'une évolution séculaire.

Il existe à mon sens deux façons d'envisager le progrès scientifique dans le domaine des sciences humaines. La première consiste à penser que les idées anciennes, à mesure qu'elles s'avèrent insuffisantes ou même inexactes, sont remplacées par des vues nouvelles, plus pénétrantes et plus efficaces. La seconde, au contraire, consiste à penser que chaque idée nouvelle s'ajoute à un corpus existant qu'elle affine et qu'elle complète mais qu'elle ne remplace pas. En raison sans doute de mon activité d'historien, je suis enclin pour ma part à privilégier la seconde de ces manières de voir, à croire que notre activité actuelle et les progrès que peut-être nous réalisons ne réduisent en rien la valeur de ce qu'ont fait nos prédécesseurs.

Il n'est pas certain que tous les analystes pensent ainsi, ni d'ailleurs tous les musiciens. Les initiés se souviendront de cette conférence donnée par un spécialiste allemand de la musique contemporaine qui s'appelait, si je ne me trompe, Bruno Heinz Jaja, et qui déclarait: "Music began when

(1) I. Bent, 'Analysis', art. dans The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Londres, 1980, vol. I, p. 343a; reproduit dans I. Bent (avec W. Drabkin), Analysis, Londres, 1987 (The New Grove Handbooks in Music), p. 6.

Schoenberg inventé la série. Certains adeptes de l'analyse schenkerienne seraient tentés, je pense, d'affirmer que l'analyse musicale a commencé avec l'invention de l'Ursatz par Schenker.

C'est moins l'enthousiasme pour Schenker qui est critiquable, que le rejet de ce qui l'a précédé. "Ce fut l'une des orthodoxies de la théorie schenkerienne du début du 20e siècle, écrivent Jonathan Dunsby et Arnold Whittall, que de penser que le 19e siècle n'avait pas réussi à développer des méthodes analytiques suffisamment précises pour la musique tonale des 18e et des 19e siècles, en raison de l'influence funeste mais persistante de la basse fondamentale de Rameau et de la notion d'harmonie 'fonctionnelle' qui en a été déduite" (2).

Il est regrettable que Dunsby et Whittall ne citent aucune source confirmant cette "orthodoxie", qui ne me semble formellement exprimée ni dans l'Harmonielehre, ni dans Der Freie Satz - même si Schenker, sans doute, s'y démarque nettement par sa conception essentiellement contrapuntique. La critique des théories harmoniques du 19e siècle semble bien avoir été plutôt le fait de disciples de Schenker, en particulier d'Oswald Jonas qui n'hésite pas à écrire, dans son introduction à la traduction anglaise de l'Harmonie de Schenker, en se référant à l'année de la parution du Traité d'harmonie de Rameau, qu'ainsi "cette même année 1722 qui avait produit le premier volume du Clavier bien tempéré de Bach, avec ses miracles de conduite des voix, annonçait aussi le déclin de la théorie et de la pratique musicales" (3). Schenker lui-même avait été le disciple de Bruckner, dont l'enseignement s'inscrivait dans la tradition viennoise issue des théories de Rameau. Je suis convaincu, comme j'ai déjà eu l'occasion de le dire dans un Fascicule précédent, que le fait que Schenker ait chiffré la basse fondamentale des accords en chiffres romains est significatif d'une conception qui ne rejette pas les idées de Rameau.

L'attitude de Dunsby et Whittall est ambiguë. Ils rapportent le rejet des théories du 19e siècle comme un phénomène historique, mais semblent par ailleurs s'associer aux critiques de ces théories, avec des arguments quelque peu stupéfiants. Ils écrivent ainsi: "Que l'on considère Schenker comme un idéaliste allemand honorable ou comme un chauviniste désagréable, il n'en est pas moins absolument vrai, dans l'histoire de la théorie et de l'analyse en Allemagne, qu'alors que les modèles compositionnels y étaient indigènes (la tradition viennoise), les modèles conceptuels étaient importés. C'était vers Rameau que les penseurs du début du 19e siècle s'étaient tournés pour trouver une issue à l'impasse laissée par la mort de la pratique de la basse continue" (4).

Ces considérations sur la nationalité des modèles compositionnels et conceptuels de l'analyse en Allemagne me paraissent des plus suspects. D'abord, la tradition viennoise elle-même est beaucoup moins "indigène" que ne le voudraient Dunsby et Whittall; ses racines se trouvent principalement en Italie. En outre je vois mal pourquoi un Français (ou, à vrai dire, un théoricien de quelque nationalité que ce fut) ne puisse proposer des modèles conceptuels adéquats pour l'analyse de la musique viennoise. A ce petit jeu, on pourrait prétendre encore que Schenker lui-même, d'origine polonaise, n'était pas qualifié pour porter ses regards sur les oeuvres qu'il a prétendu analyser. Tout cela est abominable et, même si peut-être de telles

(2) J. Dunsby et A. Whittall, Music Analysis in Theory and Practice, Londres, 1988, p. 17.

(3) O. Jonas, Introduction à H. Schenker, Harmony, trad. d'E. M. Borgese, Chicago, 1954, p. xi.

(4) J. Dunsby et A. Whittall, op. cit., p. 28.

idées ont pu effleurer les disciples immédiats de Schenker, je ne vois pas quel intérêt il peut y avoir à les répéter encore aujourd'hui.

C'est la théorie des fonctions tonales d'Hugo Riemann qui semble avoir été la principale victime du rejet de la théorie traditionnelle de l'harmonie. Ainsi, on constate avec surprise que la théorie des fonctions tonales n'est pour ainsi dire pas citée dans l'article de Ian Bent dans le New Grove, article qui pourtant est par ailleurs un modèle d'objectivité (5). On pourrait objecter peut-être que la théorie des fonctions tonales n'est pas à proprement parler une théorie analytique et qu'elle a été conçue plutôt dans un but didactique. Mais cette objection tient d'autant moins qu'elle pourrait être faite aussi à propos des théories de Schenker. Dans la mesure où elle cherche à fournir une explication générale, systématique, du phénomène tonal, la théorie des fonctions tonales est analytique.

L'éclectisme est, j'en suis convaincu, la seule méthode par laquelle l'analyse musicale pourra progresser aujourd'hui. La Schenkerian wave américaine a atteint, me semble-t-il, le bout de sa course. Le moment est venu d'en tirer les enseignements, mais aussi d'élargir les horizons. Il faut construire une théorie de la tonalité qui intègre Schenker et Schoenberg et Riemann et tous les autres.

° ° °

Les Fascicules d'Analyse Musicale se portent bien. Ils comptent actuellement plus de 50 abonnés, certains aux antipodes; ce nombre semble tout à fait respectable tenant compte de l'absence quasi totale de promotion publicitaire. Mais le nombre des lecteurs potentiels est sans aucun doute plus important encore. Ainsi je constate que le recrutement des abonnés étudiants s'est fait principalement au Conservatoire de Bruxelles. Ce n'est certainement pas que ceux de Liège ou de Mons s'intéressent moins à l'analyse, mais plus probablement qu'ils n'ont pas eu connaissance des FAM. Puis-je demander aux lecteurs, si vraiment l'expérience des FAM leur semble aussi intéressante qu'ils me l'ont affirmé, de bien vouloir en parler encore autour d'eux?

Quand aux communications, leur nombre reste insuffisant, comme on le constatera à la lecture du présent volume. J'imagine que certains auteurs potentiels hésitent encore à sauter le pas et préfèrent laisser à d'autres le soin d'essayer les plâtres. Je voudrais souligner à ce propos que le prochain numéro représentera sans doute une échéance importante parce qu'il

(5) Les références de cet article ont été données ci-dessus, note (1). Chez Dunsby et Whittall, le rejet des théories de Riemann prend une forme insidieuse qu'il me faut relever brièvement et qui consiste à les antider. "Au début du 20e siècle, écrivent-ils, l'harmonie tonale était considérée comme un champ pédagogique et historique qui avait été rigoureusement labouré un siècle et un demi-siècle auparavant, par Gottfried Weber et par Riemann" (op. cit., p. 26). Ils ont beau jeu ensuite de dénoncer "l'extrême conservatisme de la théorie musicale allemande" (p. 27), qui se serait contenté de prolonger ces vieilles idées. En réalité la formulation complète de la théorie des fonctions tonales date de la fin du siècle (H. Riemann, Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde, Londres, 1893); elle n'a été acceptée généralement qu'au début du 20e siècle, c'est à dire au moment même où Schenker rédigeait son Harmonielehre (publiée en 1906). Entretemps Riemann a continué d'affiner son système, notamment avec la publication de ses analyses des quatuors et des sonates de Beethoven (1903 et 1918-1919).

sera le dernier de cette première année: les lecteurs décideront, après l'avoir lu, s'ils prolongent ou non leur abonnement. Il faudrait donc que ce numéro d'octobre démontre que le système fonctionne; mon rêve serait de n'avoir moi-même plus rien à y écrire. Je me permets donc d'insister auprès de ceux qui ont envisagé d'envoyer, peut-être, plus tard, un jour, leur contribution, pour qu'ils s'efforcent de le faire dès maintenant. Je serais heureux de pouvoir publier aussi des commentaires ou des critiques à propos des premiers fascicules: le moment est venu déjà d'un premier bilan. La date limite de l'envoi des textes est en principe le 30 septembre prochain, mais je puis retarder de quelques jours la fabrication du fascicule pour attendre des communications tardives si elles me sont annoncées.

Nicolas Meeùs

AGENDA

Aucune manifestation nouvelle ne m'a été annoncée, mais il n'est sans doute pas inutile de rappeler l'Oxford University Music Analysis Conference, du 22 au 25 septembre prochain et à laquelle on peut s'inscrire jusqu'au 20 août. Ce sera l'occasion de rencontrer quelques uns des chefs de file de l'analyse musicale contemporaine de langue anglaise. J'espère pouvoir m'y rendre moi-même et en faire rapport dans le prochain fascicule. L'adresse est

E. Cavett-Dunsby, Director OXMAC 88,
University of Oxford, Faculty of Music,
St Aldate's,
OXFORD OX1 1DB

VECTEURS HARMONIQUES

Essai d'une systématique des progressions harmoniques

Nicolas Meeùs

1. Introduction

"Les fonctions structurelles de l'harmonie, écrit Arnold Schoenberg, sont exercées par les progressions des fondamentales" (1). Et encore: "Une progression vise un but défini. Que ce but soit atteint ou non dépendra de ce qui suit, qui peut continuer à le promouvoir ou au contraire le contredire. La succession des harmonies a ainsi pour fonction d'établir ou de contredire une tonalité. Les combinaisons d'harmonies qui constituent la progression dépendront de son but: établissement d'une tonalité, modulation, transition, contraste ou réaffirmation" (2). Felix Salzer exprime une conception presque identique en des termes très semblables: "Une oeuvre musicale est dirigée, de la même manière qu'une démonstration logique ou une composition littéraire; sa direction est déterminée par le but vers lequel elle tend. Ainsi la signification des sons et des accords et leur fonction dépendent-elles du but visé et de la direction que prend leur succession pour l'atteindre" (3).

Le rapprochement de ces citations (qui, le fait mérite d'être souligné, sont à peu près exactement contemporaines) indique assez que la logique des progressions harmoniques est une préoccupation importante de la théorie moderne de la musique tonale. Une théorie des progressions harmoniques pourrait en vérité constituer un lieu de rencontre entre les doctrines schoenbergienne et schenkerienne. Plus encore, une étude historique, qu'il ne sera pas possible de faire ici maintenant, montrerait qu'en réalité tous les théoriciens de l'harmonie, au moins depuis Rameau, se sont préoccupés de cette question. On pourrait mettre ainsi en lumière une continuité surprenante de l'histoire des théories de l'harmonie.

La théorie de l'harmonie a été dominée au 19^e siècle par deux doctrines dans une certaine mesure opposées. La doctrine des fonctions tonales de Riemann, dont il sera question à plusieurs reprises ci-dessous, est la seule qui repose sur des bases théoriques systématiques. L'autre, que l'on a appelée "théorie des degrés" (Stufentheorie) ou même "théorie des progressions fondamentales" (Fundamentalschritttheorie) est plutôt un ensemble pragmatique de règles d'écriture, basées sur l'identification de la basse fondamentale des accords et accessoirement sur le chiffrage de cette basse en chiffres romains. La théorie des degrés, due à Gottfried Weber et surtout à Simon Sechter, a été exceptionnellement influente. Par l'intermédiaire d'Anton Bruckner, qui avait été le disciple de Sechter, elle a marqué Schenker et Schoenberg.

(1) A. Schoenberg, Structural Functions of Harmony, Londres, 1954, 2/1969, p. 6.

(2) Ibid., p. 2.

(3) F. Salzer, Structural Hearing: Tonal Coherence in Music, New York, 1952, 2/1961, vol. I, pp. 11-12.

La question des successions d'harmonies est en fait étroitement liée à celle des fonctions tonales, dans la mesure où les fonctions découlent de la position des accords dans un schéma cadentiel. La fonction d'un accord, en effet, ne dépend pas seulement du degré de l'échelle sur lequel il est construit, mais aussi de la position qu'il occupe dans la cadence. Hugo Riemann, le théoricien des fonctions tonales, voyait dans la grande cadence I-IV-I-V-I "le fondement de toute forme musicale" (4), et une conception semblable est à tout le moins implicite dans nombre de théories de l'harmonie. Schenker lui-même considérait la structure fondamentale d'une oeuvre tonale comme une sorte de grande cadence parfaite.

Dans la plupart des cas, cependant, les successions d'harmonies ne sont considérées que comme un phénomène de second ordre. Elles doivent être telles, bien entendu, que les enchaînements d'accords puissent se réaliser correctement; il convient en outre qu'elles contribuent à l'affirmation tonale. Mais pour le reste, on considère généralement que ce sont les accords eux-mêmes qui portent toute la signification tonale. C'est une conception typiquement atomiste: le phénomène tonal est perçu comme le résultat de la juxtaposition d'accords, éléments autonomes, indivisibles, intrinsèquement signifiants. L'analyse basée sur de tels principes théoriques aboutit, si on n'y prend garde, à un morcellement complet de l'oeuvre; il devient impossible alors de mettre en lumière la cohérence tonale. C'est ce que Schenker avait bien ressenti et qui l'a amené à rechercher ailleurs, dans la ligne mélodique et dans le contrepoint, le fondement structurel de la tonalité.

La théorie que je voudrais proposer ici a pour principe essentiel que le fondement de l'harmonie réside dans la succession des accords, plutôt que dans les accords eux-mêmes considérés chacun isolément. Ce qui détermine la fonction d'un accord, ce n'est pas tant le degré sur lequel il est construit que la façon dont il est amené et quitté; ce qui détermine la tonalité, c'est moins la fonction que l'on peut attribuer à chacun des accords que la signification tonale qui découle de leur succession.

Cette théorie a des implications multiples et complexes, que je suis loin d'avoir toutes envisagées. Les pages qui suivent ne doivent être considérées que comme un rapport provisoire sur une recherche en cours. J'y présenterai d'abord un certain nombre de points de théorie, dont je montrerai ensuite l'application dans quelques analyses. Ceci n'épuisera pas le sujet, loin s'en faut. Je me propose d'ailleurs d'y revenir ultérieurement, notamment pour montrer l'application possible de la théorie à l'harmonie modale.

(4) H. Riemann (sous le pseudonyme d'Hugibert Ries), "Musikalisches Logik", dans Neue Zeitschrift für Musik 28 (1872), reproduit dans Präludien und Studien III, Leipzig, 1901, p. 3.

2. La classification des progressions selon Schoenberg et Sadai

La classification la plus conventionnelle des progressions d'accords se base sur la nature de l'enchaînement, plus précisément sur le nombre des notes communes qu'il comporte: enchaînements à deux notes communes, à distance de tierce; à une note commune, à distance de quarte ou de quinte; sans note commune, à distance de seconde. C'est une classification dont l'intérêt, du point de vue de l'analyse musicale, semble particulièrement limité. Il faut souligner néanmoins que le nombre des notes communes joue probablement un rôle au niveau de la perception: les progressions de tierce sont celles où le passage d'un accord à l'autre est le plus coulant; les progressions de seconde, au contraire, produisent des changements d'accords plus abrupts.

Schoenberg a classé les progressions d'accords en trois catégories (5):

1. Progressions fortes ou ascendantes: quarte ascendante, tierce descendante et leurs renversements.
2. Progressions descendantes: quarte descendante, tierce ascendante et leurs renversements.
3. Progressions superfortes: seconde ascendante, seconde descendante et leurs renversements.

La justification de ce classement se fonde sur l'appartenance de la fondamentale de l'un des deux accords à l'autre accord. Ainsi, dans la première catégorie, la fondamentale du premier accord est la quinte ou la tierce du second accord; dans la seconde catégorie, inversement, c'est la fondamentale du second accord qui est la quinte ou la tierce du premier; dans la troisième catégorie, aucune des deux fondamentales ne se retrouve dans l'autre accord.

La classification de Schoenberg est reprise par Yizhak Sadai (6), qui en modifie la terminologie. Les trois catégories deviennent:

1. Progressions dynamiques: quarte ascendante ou tierce descendante.
2. Progressions statiques: quarte descendante ou tierce ascendante.
3. Progressions accentuées: seconde ascendante ou descendante.

Cette terminologie est préférable parce qu'elle évite les ambiguïtés résultant de l'usage des mots "ascendant" et "descendant". Je l'accepterai donc provisoirement ici, me réservant d'en proposer une autre plus loin.

Sadai précise aussi la justification de ce classement en faisant remarquer que la fondamentale de l'intervalle qui sépare les deux accords est la même que celle du second accord dans le cas des progressions dynamiques, que celle du premier accord dans le cas des progressions statiques (la "fondamentale" de l'intervalle se déduit de la même manière que celle des accords, selon le principe de l'étagement de tierces: c'est la note la plus grave d'un intervalle de tierce ou de quinte, la plus aigue d'un intervalle de seconde, de quarte ou de sixte). "En conséquence, écrit Sadai, la progression dynamique situe en quelque sorte le centre des forces de gravitation tonales dans le second accord, provoquant ainsi un sentiment de mouvement harmonique. (...) La progression statique amène par moments une sensation d'inertie et d'immobilité harmonique". Quant aux progressions accentuées, il n'y a pas de rapport entre les fondamentales de chacun des accords et celle de l'intervalle qui les sépare: "ceci crée le sentiment d'une progression de qualité super-dynamique" (7).

(5) A. Schoenberg, op. cit., pp. 6-9.

(6) Y. Sadai, Harmony in its Systemic and Phenomenological Aspects, Jerusalem, 1980, pp. 87-88.

(7) Ibid., pp. 89-90.

Schoenberg et Sadai proposent aussi des règles d'utilisation de ces trois types de progression (8). Il s'agit, comme le souligne Sadai, de règles propres à l'écriture tonale et qui ne seraient pas d'application dans le cadre d'une harmonie modale, par exemple. On peut les résumer comme suit:

a. Progressions dynamiques

Selon Schoenberg, elles "peuvent être utilisées sans restriction, mais le danger de monotonie doit être gardé sous contrôle, par exemple dans le cas d'un cycle de quintes consécutives". Sadai ajoute que ces progressions sont devenues des progressions "standard"; dans une certaine mesure, les autres progressions apparaissent comme "des digressions par rapport à ce 'standard', qui nécessitent une 'compensation'". Il propose de nombreux exemples de fragments musicaux construits sur des successions prolongées de progressions dynamiques, notamment quelques cycles complets du type I-IV-VII-III-VI-II-V-I.

b. Progressions statiques

"Bien que ces progressions apparaissent parfois lors d'un simple échange (I-V-V-I, I-IV-IV-I), écrit Schoenberg, il vaut mieux les utiliser dans des combinaisons de trois accords qui, comme I-(V)-VI ou I-(III)-VI, effectuent au total une progression forte" (c'est à dire une progression dynamique). Sadai précise que les progressions statiques sont généralement suivies d'une progression de seconde ascendante qui complète une progression dynamique en trois accords, par exemple I-III-IV. C'est cette progression dynamique, dit-il, qui effectue la "compensation" de la progression statique.

c. Progressions accentuées

Selon Schoenberg, elles sont "trop fortes pour un usage continu". Pour Sadai, elles peuvent être utilisées sans restrictions dans quatre cas:

- 1) IV-V, enchaînement de la sous-dominante à la dominante, qui peut être considéré comme 'standard' au même titre que les progressions dynamiques.
 - 2) V-VI, où "VI qui suit V acquiert une signification de tonique".
 - 3) I-II. Sadai en donne plusieurs exemples; tous ceux-ci, sans qu'il ne paraisse s'en être rendu compte, concernent en fait des progressions I-II-V.
 - 4) VI-V, où "VI représente généralement la sous-dominante".
- Sadai cite en fait un cinquième cas, celui d'un enchaînement VII-VI, dans lequel il voit la "transformation par suppression" d'un enchaînement VII-III-VI, c'est à dire d'une double progression dynamique.

(8) A. Schoenberg, op. cit., pp. 8-9; Y. Sadai, op. cit., pp. 90-116.

3. Hiérarchie des progressions harmoniques

La classification qui vient d'être décrite construit un embryon de théorie des progressions harmoniques. Il est possible néanmoins de structurer celle-ci de façon plus systématique en envisageant des relations d'interdépendance, une hiérarchie entre les différents types de progressions.

Le cas des progressions de seconde avait déjà été envisagé spécialement dans la théorie traditionnelle de l'harmonie. A la suite de Sechter (9), plusieurs théoriciens ont proposé que les successions d'accords à distance de seconde s'analysent comme des combinaisons d'une progression de tierce et d'une autre de quarte, dont le moyen terme serait sous-entendu. Ainsi la progression IV-V peut-elle s'expliquer comme une progression IV-(II)-V formée d'une tierce descendante suivie d'une quarte ascendante. Certains théoriciens ont considéré même que les successions d'accords à distance de seconde ne constituaient pas des progressions harmoniques au sens strict. Jean-Philippe Rameau avait dit déjà que la basse fondamentale ne peut progresser que par quintes ou par tierces (10). Pour Anton Bruckner, les progressions de seconde ne sont pas des "progressions fondamentales", mais seulement des "progressions apparentes", devant être expliquées par une "fondamentale intermédiaire" (11).

La doctrine des consonances feintes de Riemann permet de donner une explication plus complète des enchaînements à distance de seconde, tout en restant compatible avec celle de Sechter et de ses successeurs. Cette analyse atteint en outre un plus haut niveau de généralité parce qu'elle peut être appliquée aussi aux progressions de tierce. Il est nécessaire, par conséquent, de dire ici quelques mots de la théorie riemannienne des fonctions tonales, quelque peu injustement méprisée aujourd'hui.

La doctrine de Riemann a pour idée fondamentale qu'il n'existe que trois fonctions tonales, celles de tonique, de sous-dominante et de dominante, qui peuvent être exercées respectivement par les accords consonants ou dissonants du Ier, du IVe et du Ve degrés. Quand aux accords construits sur les autres degrés, II, III, VI ou VII, ce ne sont en réalité que des formations dissonantes des accords du I, du IV ou du V; s'ils se présentent comme des consonances, ce ne sont que des "consonances feintes", obtenues par la suppression d'une des notes dissonantes. L'accord du IIe degré, par exemple, peut être considéré comme un accord dissonant de quinte et sixte du IVe degré (fa-la-do-ré en do majeur; il faut souligner que pour Riemann cette position de quinte et sixte ne constituait pas un renversement), que la suppression de la quinte a rendu consonant. L'accord du VIe degré peut être considéré de la même manière dans certains contextes comme un accord de quinte et sixte du Ier degré; dans d'autres contextes, il peut être vu aussi comme un accord de septième du IVe degré, rendu consonant par suppression de la fondamentale.

(9) S. Sechter, Die Grundsätze der musikalischen Komposition, vol. I, Leipzig, 1853, p. 18. Voir aussi E. Kurth, Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme, Berne, 1913, R/1973, pp. 91-92.

(10) C'est une idée que Rameau a exprimée à plusieurs reprises et que l'on retrouve à divers endroits de ses écrits. Voir par exemple Génération harmonique, Paris, 1737, facsimile Rome, 1968, p. 38 ss.

(11) A. Bruckner, Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien, E. Schwanzara ed., Vienne, 1950, pp. 129 ss. et 179 ss. Schoenberg, op. cit., p. 8, écrit que les progressions de seconde paraissent souvent "défectives, c'est à dire fausses"; il faut comprendre ceci sans doute dans le sens des scheinbare Schritte de Bruckner.

Ce sont là, décrits simplement (12), les deux mécanismes par lesquels les accords construits sur les degrés II, III, VI et VII peuvent se substituer aux accords des Ier, IVe et Ve degrés.

Le premier mécanisme, qui consiste à remplacer la quinte de l'accord par sa sixte, établit un lien entre l'accord principal et celui qui se trouve une tierce plus bas. C'est le lien qui existe, en particulier, entre un accord majeur et son relatif mineur. L'accord de substitution (celui qui est obtenu par le remplacement de la quinte par la sixte) est l'accord parallèle de celui qu'il remplace; il se chiffre par un chiffre romain suivi de la lettre "p". Ainsi l'accord du IIe degré peut être décrit comme parallèle de celui du IVe degré, et chiffré IVp.

L'autre mécanisme, celui de la septième sans fondamentale, établit un lien entre l'accord principal et celui qui se situe une tierce plus haut. L'accord sans fondamentale peut être représenté par un chiffre romain barré. Un accord du VIe degré, par exemple, s'il est analysé comme un IVe degré sans fondamentale, se chiffrera $\bar{\text{IV}}$.

Ces deux mécanismes établissent, dans la théorie riemanienne, l'ensemble des substitutions par lesquelles n'importe quel accord peut être ramené à l'une des trois fonctions principales. Au Ier degré peuvent se substituer le VIe ou le IIIe; au IVe, le IIe ou le VIe; au Ve, le IIIe ou le VIIe. Le tableau ci-après, que je reprends à Y. Sadai, résume ces diverses possibilités (13):

FONCTIONS	T	SD	D
Représentants principaux	I	IV	V
Représentants secondaires	VI III	II VI	III VII

(12) La théorie de Riemann est rendue très complexe par sa conception dualiste, à laquelle je ne m'arrêterai qu'un instant ici. Le dualisme concerne principalement le mode mineur, considéré comme le renversement du majeur. Mais il peut s'appliquer aussi à la construction de formations dissonantes: c'est le principe ramiste de la sixte ajoutée. Selon cette conception, la dissonance de septième peut se situer non seulement au dessus de l'accord (mi ajouté à fa-la-do, par exemple), mais aussi en dessous (ré ajouté à do-la-fa). Il apparaît alors que les deux mécanismes de substitution décrits par Riemann créent en fait des accords de septième sans fondamentale, l'un inversé par rapport à l'autre. Les terminologies et les chiffrages que je propose ci-dessous s'inspirent dans une certaine mesure de ceux de Riemann, mais ne prétendent pas correspondre, fut-ce de loin, aux siens; ils font totalement abstraction du principe dualiste.

(13) Y. Sadai, "L'application du modèle syntagmatique-paradigmatique à l'analyse des fonctions harmoniques", dans Analyse musicale 2 (février 1986), p. 36.

La doctrine riemannienne des substitutions est d'essence phénoménologique: elle décrit un fait d'expérience, en l'occurrence le lien de similitude entre accords distants d'une tierce. J'ai indiqué ci-dessus déjà que ce lien de similitude est dû sans doute à la présence de notes communes aux deux accords. Riemann faisait appel à la doctrine des substitutions pour établir la fonction univoque de chacun des accords; c'est sur ce point de l'application de sa doctrine qu'ont porté les critiques qui lui ont été opposées (14), mais le principe des substitutions n'a pas lui-même été mis en cause. Plusieurs de ces objections tombent, par ailleurs, dès que l'on admet que la relation entre accords distants d'une tierce (ce que les allemands appellent Terzverwandschaft) doit être considérée comme réciproque. Si l'accord du II^e degré, par exemple, peut être décrit comme un substitut de celui du IV^e degré (IVp), il faut admettre inversement que l'accord du IV^e degré puisse dans certains contextes être considéré comme un substitut de celui du II^e degré (II). Dès lors, bien sûr, la fonction de chacun des accords n'est plus nécessairement unique; c'est sur ce point, nous le verrons, qu'une théorie des progressions harmoniques se distingue radicalement de celle des fonctions tonales.

Une fois admise la réciprocité des relations de tierce, il devient possible de construire une hiérarchie complètement structurée des progressions. Il est possible, plus précisément, de décrire tous les enchaînements comme des formes plus ou moins altérées d'enchaînements de quarte, comportant éventuellement une ou plusieurs substitutions.

L'analyse des progressions de seconde se fait de façon presque identique à celle qu'avait proposée Sechter. Plutôt que d'imaginer un accord sous-entendu, néanmoins, il suffit de considérer que l'un des deux accords de la progression de seconde est un accord de substitution. L'enchaînement IV-V par exemple, dont Sechter aurait fait IV-(II)-V, avec un II sous-entendu, pourra être décrit plus simplement comme un enchaînement II-V, le IV étant donc considéré comme un II sans fondamentale. L'enchaînement V-VI peut s'expliquer aisément en analysant le VI comme un substitut du I: il se chiffre alors V-Ip. Cette analyse est dépendante du contexte: dans d'autres circonstances, l'enchaînement V-VI pourrait être lu aussi III-VI. Les progressions de seconde descendantes, considérablement plus rares que les ascendantes (j'y reviendrai), s'analysent néanmoins de façon semblable. II-I peut se lire IVp-I, VI-V devient Ip-V (ou parfois VI-III), etc.

Les progressions de tierce s'expliquent de la même manière en considérant que l'un des deux accords est un accord de substitution. Dans certains cas, l'un des accords de la progression peut être analysé comme un substitut de l'autre: I-VI, par exemple, équivaut alors à I-Ip; II-IV peut être lu II-II. Il n'y a pas alors à proprement parler de progression. Dans d'autres cas, la progression de tierce est assimilable à une progression de quarte. On montre ainsi que les deux progressions que Sadai appelle dynamiques (quarte ascendante et tierce descendante) sont deux formes d'un même enchaînement et, de même, que les deux progressions statiques (quarte descendante et tierce ascendante) sont un même enchaînement. VI-I se lira par exemple IV-I, IV-II deviendra VI-II, etc.

(14) Voir C. Dahlhaus, "Ueber den Begriff der tonalen Funktion", dans Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts, M. Vogel ed., Regensburg, 1966, p. 98 f.; H. Federhofer, "Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und die Schichtenlehre Heinrich Schenkers", dans Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien Mozartjahr 1956, Graz, 1958, pp. 183-190, et Akkord und Stimmführung in den Musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker, Vienne, 1981, pp. 11-31.

De façon synoptique, les rapports entre progressions peuvent se schématiser comme suit :

Progressions principales	Progressions par substitution
Quarte ascendante Quarte descendante	Tierce descendante, seconde ascendante Tierce ascendante, seconde descendante

Dans des cas exceptionnels, on pourrait envisager d'analyser certaines progressions au moyen de deux substitutions. C'est le cas notamment de la progression de quarte triton, comme IV-VII, qui pourrait se lire dans certains cas $\sharp\sharp-\psi$. Seul le contexte permet de déterminer ce qu'il faut faire dans de tels cas.

Ce classement systématique n'a pas pour but de cacher la diversité des progressions, qui gardent évidemment chacune ses caractères propres. Il fait apparaître néanmoins des liens sous-jacents dont l'importance apparaîtra mieux encore lorsque nous examinerons la syntaxe des progressions. Il faut remarquer dès maintenant, néanmoins, que notre classement ramène en fait toutes les progressions à une seule, celle de quarte, et que la seule distinction que l'on puisse faire encore concerne la direction de l'enchaînement, ascendant ou descendant. C'est la raison pour laquelle je propose de désigner ce point commun entre les progressions que le classement fait apparaître par le terme de vecteur. La progression de quarte ascendante se construit sur le modèle de la cadence parfaite dominante-tonique: je l'appellerai le vecteur dominant; la progression de quarte descendante, sur le modèle de la cadence plagale, s'appellera le vecteur sous-dominant.

La classification systématique des progressions se résume donc à ces deux propositions:

- les progressions de quarte ascendante, de tierce descendante et de seconde ascendante sont des vecteurs dominants;
- les progressions de quarte descendante, de tierce ascendante et de seconde descendante sont des vecteurs sous-dominants.

Cette terminologie peut sembler quelque peu pompeuse; peut-être l'est elle vraiment. Elle vise en tous cas à souligner que ce dont il est question ici, l'aspect particulier de la signification des progressions harmoniques sur lequel se fonde la syntaxe tonale qui va être décrite ci-dessous, ne peut s'identifier ni aux progressions elles-mêmes, auxquelles on pourrait reconnaître d'autres caractéristiques encore, ni aux fonctions tonales dont l'incidence sur les progressions d'accords est limitée, en tous cas dans la doctrine riemanienne.

4. Eléments d'une syntaxe des progressions

Y. Sadai (15) fournit quelques indications d'ordre syntaxique concernant les successions d'accord, qui pourront servir de point de départ à la présente discussion. Sadai donne à la succession des fonctions tonique - sous-dominante - dominante - tonique (T-SD-D-T) le nom de "cycle fonctionnel". Ces fonctions ne peuvent être exercées que par des accords qui répondent à certains critères: ils doivent se trouver en position fondamentale et être mis en relief par une accentuation métrique ou par un mouvement disjoint de la basse. Les accords qui ne répondent pas à ces critères, ou qui ne se succèdent pas dans l'ordre normal du cycle fonctionnel, sont des accords de prolongation d'une des fonctions du cycle, ou de connection entre ces fonctions. Il peut arriver que des accords, tout en ne répondant pas aux critères de position fondamentale et d'accentuation métrique ou mélodique, se succèdent néanmoins dans l'ordre des fonctions du cycle fonctionnel: ils constituent alors un "pseudo cycle fonctionnel".

Cette théorie est intéressante à plus d'un titre. Il ne s'agit sans doute, à première vue, que d'une extension de la théorie riemanienne de la cadence (16). Mais Sadai conçoit l'identification des fonctions tonales de manière moins arbitraire que Riemann, puisque la fonction de chaque accord peut dépendre d'une part de sa position dans une succession d'accords et d'autre part de caractéristiques intrinsèques telles que son accentuation ou son renversement. La théorie de Sadai intègre dans un contexte purement harmonique le concept schenkerien des prolongations. Elle envisage aussi plusieurs niveaux de signification, à la façon de Schenker: le cycle fonctionnel proprement dit appartient évidemment à un niveau plus fondamental que le pseudo cycle fonctionnel. Dans la mesure où celui-ci peut vraisemblablement comporter lui aussi des prolongations (dont Sadai ne fait néanmoins pas formellement mention), il constitue en quelque sorte un niveau structurel intermédiaire.

Mais la théorie du cycle fonctionnel n'en reste pas moins une théorie des fonctions tonales. Comme toutes les théories de ce type, elle se heurte au paradoxe fondamental que si ce sont les fonctions des accords qui déterminent la tonalité, elles ne peuvent néanmoins être reconnues elles-mêmes qu'en fonction d'une tonalité établie au préalable. Si le cycle fonctionnel constitue un élément essentiel de la structure tonale, il n'en reste pas moins qu'on ne peut le mettre en évidence qu'après avoir identifié la tonalité. Ou encore: un accord ne peut être reconnu comme tonique ou comme dominante que dans le cadre d'une tonalité donnée; mais comment reconnaître la tonalité avant de savoir quelle est la tonique, quelle est la dominante? En pratique, ce paradoxe fait peu de problème parce que la tonalité et la fonction des accords s'identifient ensemble. Au plan des principes, par contre, on peut s'interroger sur la capacité de la théorie des fonctions tonales à fonder une théorie a priori de la tonalité.

Le cycle fonctionnel pourrait être identifié avant la tonalité si on n'en considérait que les intervalles constitutifs. On pourrait estimer par exemple qu'une progression des fondamentales par quarte ascendante, seconde ascendante et quinte descendante constitue un cycle de ce type, et en déduire a posteriori la tonalité. C'est précisément ce que permet une théorie des progressions. Il est possible, plus généralement, de mettre en évidence un ensemble de progressions-type, apparentées au cycle fonctionnel de Sadai, et génératrices de la tonalité.

(15) Voir "L'application du modèle syntagmatique-paradigmatique ...", op. cit., pp. 39-41, et Harmony ..., op. cit., pp. 203-213.

(16) Voir la note (4) ci-dessus.

Considérons la progression I-IV-V-I. Une première constatation est qu'elle se compose de trois vecteurs dominants, à savoir deux progressions de quarte ascendante et une de seconde ascendante. Cette dernière est, comme nous l'avons vu, une substitution pour une quarte ascendante, qu'il faut sans doute lire ici II-V . La progression complète peut donc s'écrire $\text{I} \rightarrow \text{IV} = \text{II} \rightarrow \text{V} \rightarrow \text{I}$, où les flèches indiquent les vecteurs dominants. Le cycle fonctionnel peut prendre d'autres formes, puisque d'autres accords peuvent exercer les fonctions de T, SD et D qui le composent. Mais un instant de réflexion montrera que, sous toutes ses formes, le cycle se compose de vecteurs dominants comportant une ou plusieurs substitutions; le seul élément qui varie d'une forme à l'autre est l'emplacement des substitutions. En voici quelques cas:

$$\begin{aligned} \text{I-II-V-I} &= \text{I} \rightarrow \text{IVp} = \text{II} \rightarrow \text{V} \rightarrow \text{I} \\ \text{I-IV-VII-I} &= \text{I} \rightarrow \text{IV} = \text{II} \rightarrow \text{V} \rightarrow \text{I} \\ \text{I-VI-IV-V-I} &= \text{I+Ip} \rightarrow \text{II} \rightarrow \text{V} \rightarrow \text{I} \\ \text{etc.} \end{aligned}$$

L'affirmation tonale peut prendre encore des formes plus complexes, comportant un plus grand nombre d'accords successifs. Mais on peut poser comme règle syntaxique fondamentale de l'affirmation tonale qu'elle comporte au moins trois vecteurs dominants dont au moins un par substitution. Cette règle, qui se vérifie expérimentalement, équivaut à celle selon laquelle l'affirmation tonale exige la présentation des trois fonctions principales, tonique, sous-dominante et dominante.

Un cas particulièrement intéressant est celui du cycle complet de quartes et quintes, I-IV-VII-III-VI-II-V-I, qui ne comporte à première vue que des vecteurs dominants sans substitution. Il faut noter cependant qu'au moins un des intervalles est une quarte triton, IV-VII en majeur, ainsi que VI-II en mineur. L'analyse vectorielle d'un cycle de ce type peut se faire de plusieurs manières, en fonction du contexte. On peut considérer par exemple que les accords comportant la sensible (le VII et le III) sont des substituts du V. Si le VII est lu \forall , il faut admettre, pour rétablir la progression de quarte, que le IV qui précède est substitué au II. Les trois premiers accords forment donc une progression $\text{I} \rightarrow \text{IV} = \text{II} \rightarrow \text{V}$. Dans le même ordre d'idée, si le III est lu Vp , alors le VI qui suit doit être analysé comme Ip . Le cycle complet peut donc être analysé comme suit:

$$\text{I} \rightarrow \text{IV} = \text{II} \rightarrow \text{V} = \text{Vp} \rightarrow \text{Ip} = \text{VI} \rightarrow \text{II} \rightarrow \text{V} \rightarrow \text{I}$$

C'est une succession de six vecteurs dominants, comportant trois substitutions. La succession VII-III est considérée dans cette analyse comme ne constituant pas une progression à proprement parler, puisque les deux accords sont lus comme des substituts du V. On pourrait considérer d'un certain point de vue que le III est un substitut du I et analyser alors le cycle complet comme ceci:

$$\text{I} \rightarrow \text{IV} = \text{II} \rightarrow \text{V} \rightarrow \text{I} = \text{Vp} \rightarrow \text{Ip} = \text{VI} \rightarrow \text{II} \rightarrow \text{V} \rightarrow \text{I}$$

Une règle syntaxique surprenante, qui apparaît nettement à la lecture des quelques cas qui viennent d'être cités, est que, dans le cadre d'une affirmation tonale, les enchaînements forment normalement des vecteurs dominants. Les vecteurs sous-dominants sont rares dans la musique tonale (une étude statistique montrerait qu'ils ne constituent qu'un faible pourcentage du nombre total des enchaînements, probablement moins de 20%). On observe aussi que les cas de deux ou plusieurs vecteurs sous-dominants successifs sont tout à fait exceptionnels.

Dans ses Fondements de la musique tonale, Célestin Deliège avait cherché à justifier la ligne mélodique descendante de l'Ursatz schenkerienne par la réalisation contrapuntique en quatrième espèce fuxienne d'une progression par quartes des fondamentales, "inhérent à la marche de tout processus tonal" (17); cette explication est peu convaincante parce que de tels cycles de quartes sont somme toute assez rares dans le répertoire tonal. La prédominance des vecteurs dominants fournit une explication plus générale et en un sens moins arbitraire: ces enchaînements sont les plus susceptibles, en effet, de donner lieu à des réalisations contrapuntiques mélodiquement descendantes. Il y a néanmoins quelque ironie à prétendre que l'Ursatz schenkerienne n'est, au fond, que le résultat d'un phénomène harmonique ...

On se souviendra d'autre part que les vecteurs sous-dominants correspondent approximativement aux "progressions descendantes" de Schoenberg, aux "progressions statiques" de Sadai. Schoenberg indiquait que de telles progressions se rencontrent lors de simples échanges du type I-V-V-I ou I-IV-IV-I. Sadai appelle ce type d'enchaînement pattern a-b-a. "Une succession de trois accords formant n'importe quelle progression harmonique est toujours praticable, écrit-il, à condition que le premier et le troisième accords représentent le même degré" (18). L'analyse vectorielle permet de mettre en évidence un point supplémentaire que Sadai ne semble pas avoir aperçu, que dans la majorité des cas de pattern a-b-a le vecteur sous-dominant précède le vecteur dominant. On trouvera ainsi I-V-I, I-VII-I, I-IV-I, etc., mais beaucoup plus exceptionnellement V-I-V, VII-I-VII ou IV-I-IV. Dans le cas d'échanges du type V-I-V-I, il faudra évidemment situer le pattern a-b-a dans les trois derniers accords (I-V-I) plutôt que dans les trois premiers.

Il est assez évident que les progressions qui produisent de tels patterns a-b-a appartiennent dans la plupart des cas au domaine des prolongations: ce sont des broderies harmoniques. Les vecteurs sous-dominants appartiennent aussi au domaine des prolongations lorsqu'ils apparaissent dans le cadre d'un vecteur dominant en trois accords: Schoenberg et Sadai laissaient déjà entendre cela dans leur description des progressions statiques, telle que nous l'avons vue plus haut. Les enchaînements qui se font entièrement ou principalement par mouvements conjoints sont un autre type de prolongation, engendrant des harmonies de passage; ceci rejoint les critères par lesquels Sadai distingue les cycles fonctionnels des pseudo cycles fonctionnels. Appartiennent encore au domaine des prolongations les enchaînements par arpégiation.

D'une manière générale, la théorie vectorielle permet une identification assez systématique des accords de prolongation, plus systématique en tout cas que dans d'autres théories à la mode. On en trouvera assez d'exemples dans les quelques analyses proposées ci-dessous. Mais il importe de souligner dès maintenant que les règles syntaxiques énoncées sommairement ici sont valides à tous les niveaux de l'analyse, depuis celui de la figuration la plus superficielle jusqu'à celui de la structure fondamentale. L'analyse vectorielle permet ainsi de justifier les enchaînements de surface, trop souvent négligés par d'autres méthodes, aussi bien que ceux d'importance structurelle.

Mais voici assez de théorie. Il est temps de montrer comment tout ceci peut être mis en oeuvre en pratique.

(17) Voir C. Deliège, Les fondements de la musique tonale, Paris, 1984, pp. 87-88.

(18) Y. Sadai, Harmony ..., op. cit., p. 105.

5. J.-S. Bach, Choral "Meinen Jesum lass'ich nicht, Jesus"
(BWV 379, Bpf 151).

Dans cette analyse comme dans celles qui suivent, les vecteurs harmoniques sont représentés par l'ensemble des sigles suivants:

- les progressions de quarte sont désignées par une flèche rectiligne;
- les progressions de tierce par une flèche courbe (dont la forme proche de celle d'un signe de liaison souligne le caractère éminemment lié de ce type d'enchaînement);
- les progressions de seconde par une flèche rectiligne pointillée.

Les vecteurs dominants sont indiqués par une flèche de l'une de ces trois formes, dirigée vers la droite; les vecteurs sous-dominants, à l'inverse, sont marqués par une flèche dirigée vers la gauche. Dans le cas d'enchaînements à la tierce sans véritable progression (enchaînement d'un accord à un de ses substitués, ou inversément), le signe de liaison ne comporterait aucune flèche.

L'analyse se fonde sur un processus de réduction par élimination des prolongations: c'est une méthode proche de celle de Schenker. Comme je l'ai dit ci-dessus, l'analyse vectorielle permet une identification assez systématique des prolongations. Pour cette première analyse, je donnerai le détail des procédés mis en oeuvre; je serai amené ainsi à énoncer des évidences, ce dont on voudra bien m'excuser. L'analyse notée ci-après donne la notation complète du choral, avec un chiffrage détaillé, surmonté d'une réduction analytique qui résume les points exposés ici.

Le chiffrage harmonique complet de la première phrase, jusqu'à la fermata de la mesure 2, donne I-VI-III-VI-I-II-V-I. L'accord du III est de toute évidence un accord de prolongation, d'une part parce qu'il apparaît dans une progression VI-III-VI qui constitue un pattern a-b-a, mais aussi parce qu'il résulte d'un mouvement conjoint de toutes les parties. C'est une simple broderie multiple de l'accord du VI des 2e et 3e temps. L'appartenance de cet accord à un niveau tout à fait élémentaire de la figuration est indiqué par le fait que le chiffre III est placé entre crochets.

Après élimination de ce III, le VI lui-même apparaît comme une prolongation du I: il appartient à une succession I-VI-I qui constitue un nouveau pattern a-b-a. De plus, selon les mécanismes de substitution décrits plus haut, cet enchaînement peut se lire I-Ip-I: il n'y a pas de véritable progression harmonique. Le crochet couché sous le chiffrage harmonique dans l'exemple ci-dessous indique que toute la mesure 1 n'est qu'une prolongation de l'accord du I. La première phrase se réduit donc à un cycle $I \rightarrow IVp = II \rightarrow V \rightarrow I$. Comme le montre le chiffrage de la réduction, néanmoins, la prolongation par le VI à la mes. 1 n'est pas sans signification, puisqu'elle prépare directement le II.

L'analyse de la seconde phrase, aux mesures 3-5, s'opère de façon très semblable: l'enchaînement I-V-I de la mes. 3 est un pattern a-b-a; les accords II-V du début de la mes. 4 appartiennent à la figuration et constituent des accords de passage. Ou encore, le premier temps de la mesure 4 peut se lire entièrement comme un accord du V, avec retard à la basse et broderie au ténor, formant alors un pattern a-b-a avec les accords précédent et suivant. Il est intéressant néanmoins de noter dans un cas comme celui-ci que la figuration produit une succession d'accords formés de vecteurs dominants, comme le veut une des règles de syntaxe énoncées ci-dessus. Les mesures 3 à 5 se résument ainsi à nouveau à un cycle $I \rightarrow IVp = II \rightarrow V \rightarrow I$.

La réduction à ces harmonies essentielles permet d'éliminer les notes de figuration des parties contrapuntiques et d'établir, en même temps que la réduction harmonique, une réduction mélodique de type schenkerien. On y notera en particulier le déplacement d'octave à la basse, de sol₂ à sol₁,

I → [VI] → II → V → I → II → V → I

1 2 3 4 5

I → VI → [III] → VI → I → II → V → I I → V → I → [II V] → I → II → V → I

I ← V → III → I → II → V → I

6 7 8 9

I ← V → [III#] → VI → [III#] → IV → V → I → II → V → I → II → V → I

et la tenue du $\hat{3}$ au soprano. Les mesures 3 à 5 effectuent le retour de la basse au registre de départ, de sol1 à sol2, sous-tendant une descente $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ au soprano.

Dans la seconde partie, l'enchaînement III-VI-III des mes. 6-7 est à nouveau un pattern a-b-a, prolongation de l'accord du III. Il faut noter que ceci est vrai malgré l'apparente tonicalisation de mi mineur par le ré dièse. Le fait est que la succession des accords ne confirme pas la modulation: l'analyse vectorielle fournit des arguments objectifs pour rejeter cette modulation apparente à un niveau purement superficiel.

Les enchaînements IV-V-I-II-V-I de la mesure 8, s'effectuant exclusivement par mouvement conjoint, appartiennent à la figuration. A un niveau supérieur, la progression I-V-III-I peut aussi être identifiée comme prolongation: le III peut se lire comme Ip, de sorte que les deux premières mesures, I-V-Ip, forment à nouveau un pattern a-b-a. Ces quatre mesures se réduisent donc une fois encore à un cycle $I \rightarrow IVp=II \rightarrow V \rightarrow I$, avec $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ au soprano; on notera en outre la descente d'une octave 3-3 au soprano (de si3 à fa3, puis de mi4 à sol3), correspondant à la montée I-I (sol1-sol2) à la basse.

6. L. van Beethoven, Bagatelle op. 119 n° 4.

L'analyse s'effectue selon les mêmes principes que ci-dessus. La première partie, jusqu'à la mes. 8, comporte plusieurs patterns a-b-a constituant des prolongations de l'accord de tonique (mes. 1, 2, 4, 5 et 6). Les enchaînements des mes. 3 et 7, qui sont à peine suggérés dans le contrepoint, appartiennent eux aussi au domaine des prolongations. Cette première partie se réduit donc à un mouvement $I \leftarrow V$.

Les mesures 8 à 12 consistent en une alternance des accords de dominante et de tonique. La pédale intérieure de dominante et les notes d'appui de la mélodie permettent de déterminer qu'il s'agit d'une prolongation de l'accord de dominante plutôt que de celui de tonique. Les quatre dernières mesures, qui reprennent les éléments de la première partie, forment un cycle I-II-V-I avec une double prolongation du premier accord de tonique (mes. 13 et 14).

Dans la mesure où l'on peut considérer le mouvement général $I \leftarrow V \rightarrow I$ des 12 premières mesures comme un pattern a-b-a, on peut arriver à une réduction d'apparence très schenkerienne, où le mouvement harmonique se concentre entièrement dans les mesures 15 et 16. C'est ce qui apparaît nettement dans l'analyse graphique ci-après.

I ←
 I ← V → I → IV ← I --- [II → V] → I ← V →

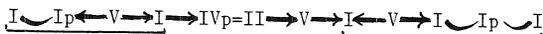
← V →
 → I ← V → I → IV₄⁶ [→ v] → I --- [→ II[#]] → V →

7. F. Chopin, Prélude op. 28 n° 20

L'écriture de ce Prélude est essentiellement harmonique, de sorte que la réduction peut s'effectuer entièrement par le chiffrage harmonique. Le chiffrage proposé ci-dessous effectue la réduction en deux étapes successives. Seule la partie supérieure du Prélude est donnée: le lecteur voudra bien se reporter à la partition.

Les successions des mes. 1 et 2 peuvent être considérées comme des prolongations, respectivement de l'accord du I et de celui du VI, en raison notamment de la marche conjointe des parties et de l'absence d'accentuation rythmique des accords constitutifs: il s'agit de "pseudo cycles fonctionnels". La mesure 2 pourrait évidemment se lire en la bémol majeur, sous-médiane de do mineur: c'est une prolongation de l'accord de tonique parallèle (Ip). Les mes. 3 et 4 comportent chacune un pattern a-b-a. L'enchaînement des mes. 5 et 6 (ou 9 et 10) est du domaine des prolongations en raison de la marche conjointe (en grande partie chromatique) des parties. On notera à la mesure 5 (ou 9) l'accord du VII, qui peut se lire tout à la fois comme IIp et comme ♯; le fa dièse confirme la fonction de IIe degré, le si bécarré celle de Ve degré. Les mes. 7 et 8 (ou 11 et 12) reprennent presque textuellement les mes. 1 et 2. La mesure 8 (ou 12) revient au ton de tonique sans effectuer la tonicalisation de la sous-médiane, mais peut se lire par analogie avec la mesure 2.

Cette première analyse permet d'établir un premier niveau de réduction, qui se lit:



où il faut souligner particulièrement le cas de l'accord chiffré IVp=II. Cette bisémie de l'accord du II est préparée par la tonicalisation du IV à la mesure 3, même si cette dernière est du domaine de la prolongation.

On notera la symétrie de la réduction qui vient d'être chiffrée, qui débute par une succession I-Ip-V-I et qui se termine par la succession inverse, I-V-Ip-I. Toutes deux forment des patterns a-b-a qui justifient une nouvelle réduction:



qui constitue de toute évidence la structure fondamentale du Prélude.

The image shows the musical score for Chopin's Prélude op. 28 n° 20 in G minor, measures 1 through 13. Below the score are two levels of harmonic reduction diagrams. The first diagram, labeled (C), shows the reduction of the first system (measures 1-4). It includes the sequence: I → IV → V → I → VII → II♭ → III → VI ← V → I → IV ← I → II → V ← II → V → I. A second line shows: I → Ip → V → I → IVp = II → V → I → Ip → I. The second diagram, labeled (C), shows the reduction of the second system (measures 5-13). It includes the sequence: I → VII → VII → V → V → II → V → I → IV → V → I → VII → II♭ → V → I. A second line shows: I → IIp → I → V → I → [Ip] → I. A final line shows: I → I.

Il faut remarquer encore que cette dernière réduction, contrairement à l'apparence, ne correspond pas à celle à laquelle aurait abouti une analyse strictement schenkerienne. Le climax harmonique, en effet, est situé ici à la mes. 4, et toute la seconde partie (mes. 5-13) est analysée comme une prolongation de l'accord de tonique. A titre de comparaison, je reproduis ci-dessous l'analyse graphique proposée par A. Forte et S. Gilbert (19), qui appartient à l'orthodoxie schenkerienne. Ils citent ce Prélude comme exemple de "sons de couverture" (*Decktöne*), couvrant la ligne fondamentale par le transfert d'une voix inférieure à l'octave supérieure: c'est ce qui se produit ici au début de la seconde partie (mes. 5-6 et 9-10). Cet aspect de l'analyse ne nous concerne pas directement ici.

Forte et Gilbert avaient donné ailleurs (20) une description détaillée de l'harmonie des quatre premières mesures: "La progression de la mesure 1 prolonge l'harmonie de tonique. La mesure 2 prolonge le VI; et la mesure 4 prolonge le V. La troisième mesure est plus complexe. Le premier accord, 7e de dominante sur sol, ne progresse pas vers I, mais vers une dominante secondaire de IV, et la progression est complétée par l'arrivée du I sur le dernier temps de la mesure". Le chiffrage harmonique proposé pour ces quatre mesures est le suivant (ex. 141c):

(IV____)
I _____ VI _____ I _____ V _____

Le chiffrage de l'ex. 191 donne IV pour la mesure 3: il y a là une apparente contradiction, qui s'explique en fait par la bisémie de cette mesure, que j'avais moi aussi décrite ci-dessus comme se réduisant (au moins pour ses trois derniers temps) à une prolongation du I, tout en indiquant que la tonicalisation du IV préparait la cadence à la dominante de la mesure suivante. Forte et Gilbert, par contre, n'identifient pas l'accord du II au début de la mesure 4, qui me paraît pourtant assez essentiel.

L'analyse schenkerienne de la seconde partie est assez différente de la mienne, puisqu'elle accorde une importance considérable à la cadence finale qui, pour moi, n'est que du domaine de la prolongation. L'identification du VI de la mesure 2 comme une tonique parallèle (Ip) permet de reconnaître un lien de similitude étroit entre les mesures 2 et 8 (ou 12): la mesure 2 pourrait se chiffrer VI-IIb-Vp-Ip, immédiatement semblable au VI-IIb-V-I de la mesure 8 (12). L'analyse de Forte et Gilbert me semble incohérente ici: elle rejette l'accord du IIb dans la prolongation à la mes. 2, alors qu'elle en fait un accord important aux mesures 8 et 12.

The image shows a musical score for the second part of a piece, measures 5-13. The score is in G major and 3/4 time. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Circled numbers 1, 4, 5/9, 7/11, and 13 are placed above the staff. Below the staff, Roman numerals indicate harmonic analysis: I, VI, IV, V, I, (V), I, V, I, bII, V, I.

(19) A. Forte et S. Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis*, New York, 1982, pp. 224-226 et ex. 191.

(20) *Id.*, pp. 142-143 et ex. 141c.

8. Conclusion provisoire

Comme je l'ai dit en commençant, les pages qui précèdent ne doivent être considérées que comme une version provisoire d'un travail en cours. Il est donc prématuré d'en tirer aucune conclusion définitive.

Le lecteur aura aperçu, je l'espère, l'intérêt potentiel d'une théorie des progressions harmoniques et la possibilité de construire sur la notion des vecteurs harmoniques une théorie générale de la tonalité. Il faut souligner à ce propos que si les analyses faites ci-dessus ont chaque fois présumé la tonalité, elles auraient pu aussi bien être réalisées sans tenir compte du ton. L'identification des prolongations s'est faite exclusivement en considérant les vecteurs harmoniques, en particulier en recherchant les patterns a-b-a qui se reconnaissent à la présence d'un vecteur sous dominant suivi d'un vecteur dominant. Les réductions par élimination des prolongations ont amené chaque fois à déterminer une structure fondamentale de la forme suivante:

--> → →

C'est à ce moment que la tonalité peut être identifiée et qu'il devient possible de compléter la notation de la structure fondamentale par les chiffres romains, en l'occurrence I-II-V-I.

Ces précautions concernant l'identification tonale peuvent paraître oiseuses. Reconnaitre la tonalité d'un morceau pourrait sembler n'être qu'un problème peu important. Je crois néanmoins nécessaire de souligner qu'il n'existe sur ce point que des règles empiriques et peu fondées: ni l'examen de l'armure, ni celui de l'accord final d'un morceau ne constituent des critères objectifs d'attribution tonale. J'aurai l'occasion d'y revenir en montrant comment l'analyse vectorielle peut être mise en oeuvre dans des pièces dont le caractère tonal est moins affirmé, que ce soient des compositions modales anciennes ou des oeuvres post-tonales.

On pourrait être tenté de conclure, à la lumière des analyses qui précèdent, que la théorie que j'ai exposée mène à identifier le cycle fonctionnel de Sadai, T-S-D-T, comme une structure fondamentale du même ordre que l'Ursatz schenkerienne. Je ne pense pas qu'il en soit ainsi. Comme je l'ai indiqué plus haut, l'affirmation tonale comporte au moins trois vecteurs dominants, avec au moins une substitution. Les deux formes les plus courantes de ce circuit harmonique sont:

--> → → et → --> →

La première forme correspond à I-II-V-I, la seconde à I-IV-V-I, et toutes deux se réduisent à T-S-D-T. Ce sont, en fait, les cheminements les plus simples permettant de revenir à l'harmonie de départ: c'est ce mouvement circulaire, j'en ai la conviction, qui constitue l'essence de l'affirmation tonale. Mais celle-ci (et par conséquent la structure fondamentale) peut prendre des formes plus complexes. Rien n'indique, d'autre part, qu'une oeuvre tonale doive nécessairement se réduire à une seule affirmation tonale. La réduction que j'ai proposée pour le Choral BWV 379 y distingue deux cycles I-II-V-I successifs (dont le second, il est vrai, est rendu plus significatif par le mouvement de la ligne mélodique fondamentale).

Il ne me semble pas utile de déterminer une structure fondamentale à priori: celle-ci ne peut qu'être déduite de chaque oeuvre analysée. Même s'il s'avère que les cycles du type décrits ci-dessus sont statistiquement de très loin majoritaires (ce que me paraît très probable), on ne peut pour autant exclure la possibilité que certaines oeuvres, que certains chefs-d'oeuvre même, soient basés sur d'autres structures fondamentales.

Les trois oeuvres analysées ci-dessus sont de petites dimensions: c'est sans doute la raison pour laquelle elles se réduisent aisément à une affirmation tonale assez unifiée. Le problème serait tout autre, sans doute, s'il s'agissait d'analyser des pièces plus ambitieuses, des mouvements entiers de symphonie ou de sonate, par exemple. C'est un des nombreux points qui restent encore à étudier. J'espère avoir l'occasion d'y revenir bientôt.

NOTE A L'ATTENTION DES AUTEURS

Les contributions aux Fascicules d'Analyse Musicale sont bienvenues. La philosophie de la publication est de faire paraître aussi rapidement que possible les articles reçus (voir §9 ci-dessous) et de favoriser le dialogue et les échanges. 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. Pour la disposition des titres, inspirez vous des communications du présent Fascicule; signez vos articles. Si vous désirez en 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.
-

UN EXEMPLE D'UTILISATION DE LA SECTION D'OR PAR J.S. BACH.

Analyse de la fugue en mi b maj. BWV 876 (suite).

Jusqu'ici, nous avons vu que la fugue était construite sur une série de nombres (1,3,4,7,11,18,29,47...) déterminés en fonction d'une des propriétés de la section d'or.

L'exposition comporte 29 mesures, le premier interlude 7, la contre-exposition suivie de la "promenade" 18, le second interlude 4 et enfin la partie finale 11.

De plus, la culminante (do 5) apparaît aux 4/7 du morceau et la phase de maximum dynamique se termine dans la 43^e mesure, section d'or de la fugue.

Enfin, nous avons observé que la mesure 47 correspondait aux 2/3 du morceau et que l'on y trouvait le sol 4, point de départ linéaire de la longue descente concluant la deuxième partie. Ce même sol 4 se trouvait symétriquement au premier tiers, mesures 23, 27 comme culminante de la première partie.

Ce principe de symétrie est très souvent utilisé par Bach; c'est pourquoi, au milieu de ses oeuvres se situe presque toujours un événement musical. Dans le cas présent, cet événement est un "creux" dynamique, mes. 36, sorte de minimum de la fugue, donnant d'autant plus de force à la progression vers l'apogée qui le suit immédiatement.

La symétrie est également respectée par rapport à la 43^e mesure symétrique de la 28^e. Mesure 28, l'événement est créé par un enchaînement harmonique particulier, unique dans la fugue.

Bien sûr, cet enchaînement n'a rien d'exceptionnellement audacieux en soi et je laisse le soin aux férus d'harmonie de l'expliquer. Il n'empêche que la "minorisation" de la voix de ténor n'est pas du tout indispensable au bon "fonctionnement" de la cadence qui suit; il suffit pour s'en convaincre de jouer le même passage en gardant un la bécarre et en remplaçant le ré b par un do tenu au ténor (ou même un ré bécarre). Cela n'affecte en rien ce qui suit, et au contraire semble plus homogène par rapport au reste de l'oeuvre. C'est donc bien intentionnellement que Bach crée une couleur particulière à cet endroit précis, 28^e mesure, qui détermine la petite partie quand on divise 70 d'après la section d'or, et qui est nécessairement symétrique par rapport à la 43^e.

Nous en arrivons maintenant au point le plus important, à savoir la façon dont Bach travaille et agence les divers éléments caractéristiques de la fugue pour construire l'architecture que nous avons décrite.

Le premier point à relever est que la fugue ne module pour ainsi dire pas. Dès qu'une cadence aboutissant sur l'un des degrés de mi b nous laisse supposer que l'on a ou que l'on va moduler, la tonalité principale est immédiatement ramenée. ① Ce fait relève du principe de l'économie de moyens. En effet, l'idée principale de la composition est d'établir un plan dynamique en fonction d'une architecture relativement complexe, dans un morceau assez court. Il serait donc inutile et même nuisible de détourner l'attention de l'auditeur par des modulations trop fréquentes ou trop prononcées. Pour cette même raison, nous ne trouvons dans cette fugue aucun procédé contrapuntique exceptionnel ou sophistiqué du genre augmentation, diminution, renversement, rétrograde...., ce qui explique également l'absence de strette.

Voyons maintenant plus en détails les différentes parties.
 - l'exposition: basée sur la progression vers une culminante; l'ordre d'entrée des voix est donc logiquement: B-T-A-S.
 Le sujet est d'une plasticité tout à fait étonnante permettant une malléabilité indispensable à la construction de phrases et de parties sortant du cadre de la carrure habituelle. Il peut se découper en trois groupes de deux mesures et, de ce point de vue, est un sorte de résumé préalable de ce qui va se passer dans la fugue. Le premier groupe (culminante si b) correspond à la première partie (culminante sol 4), le deuxième (do) à la deuxième (do 5) et le troisième (si b) à la troisième (sol 4). La fugue se développe comme l'agrandissement de la structure du sujet, technique fréquente chez Bach.
 Ceci concernait le sujet "technique". A côté de cela, il y a la phrase musicale de la basse: ou s'arrête-t-elle? C'est une question d'appréciation car plusieurs fins ou, en tout cas, césures sont envisageables: premiers temps des mesures 6, 9, 12, ou 14 si seulement on estime que la phrase se termine avant la cadence de la mesure 30. Mais une chose est sûre: à l'entrée de la deuxième voix, aucune césure n'est possible même s'il existe une cadence "technique" (V-I en mi b).
 Ce décalage entre les cadences réelles, audibles comme des fins de phrases ou de propositions, et les cadences "techniques" permet une polymorphie dans laquelle les phrases musicales ne correspondent pas aux différentes entrées des sujets et réponses. C'est ainsi que la première véritable cadence se trouve, à mon sens, mesures 11 → 12. Elle est d'ailleurs ponctuée par le rythme de ♩ (qui peut être considéré comme la terminaison d'un éventuel ornement). Les mesures 12 et 13 servent de transition et préparent l'entrée de l'alto. Remarquons que la mesure 13 est "en trop" et n'est pas indispensable harmoniquement. Une fois de plus, c'est la souplesse du sujet qui permet cette "ajoute" grâce à laquelle les sujets et réponses vont se succéder de sept en sept mesures, suivant le même schéma:

Deux mesures d'entrée - petite cadence (mi b pour le sujet, sib pour la réponse) / Trois mesures - cadence confirmée (♩) / Deux mesures de transition préparant l'entrée du prochain sujet (ou réponse) en ramenant le ton adéquat (une seule mesure entre le premier sujet et la réponse).
 Ainsi, les différentes entrées se situent aux mesures 7, 14 et 21 et les cadences importantes, aux mesures 11, 18 et 25 (♩).

① A l'exception des modulations dans le ton de la dominante; mais peut-on dans ce cas parler réellement de modulation?

Remarquons qu'après la cadence de la mesure 25, Bach aurait pu confirmer le ton de si b et conclure l'exposition plus rapidement. Mais il fallait 29 mesures d'exposition d'où ces quatre mesures de " coda " comprenant l'enchaînement particulier de la mesure 28 dont nous avons expliqué les raisons plus haut.

- le premier interlude: chacun aura constaté que cet interlude est construit sur la réponse au ténor suivie du sujet à la basse en canon. Mais l'intérêt réside dans la construction: trois mesures, plus trois, plus une. Durant les trois premières mesures, les voix supérieures font un "divertissement", basé rythmiquement sur la 4^e mesure du sujet, et qui, linéairement, rappelle ce qui s'est passé dans l'exposition: montée jusqu'au sol 4, puis descente. Pendant les trois mesures suivantes, les voix inférieures continuent leur canon, superposant les motifs des 3^e et 4^e mesures du sujet (♪ ♭ ♭ et ♭ ♭ ♭ ♭). Enfin, dans la dernière mesure, la voix de basse achève le sujet pendant que le ténor "ajoute" une mesure à la réponse (cf. mes. 13), ce qui a pour effet de les faire terminer en mouvement parallèle. L'impression générale laissée par cet interlude est un déconstruction progressive aboutissant à "rien", c'est à dire au minimum dont nous avons parlé précédemment.

En ce qui concerne le reste de la fugue, je ne vois rien d'important à ajouter qui n'ait déjà été dit, du moins dans le cadre du type d'analyse que j'ai proposé.
Contentons-nous de rappeler la suite des événements:

- mes. 37 à 43: réponse à l'alto suivie du sujet au soprano en canon, conduisant à l'apogée (culminante, densité, rythme harmonique...). Disparition de la voix de ténor (42 1/2)

SECTION D'OR.

- mes. 44 à 54: introduction du rythme  (dès 43) donnant plus de fluidité, préparant la descente. Le soprano prolonge la phrase du sujet (cf. mes. 7, 8 à la basse), enchaînant sur un mouvement de progression descendante, en canon avec l'alto, correspondant à la "promenade" de la fugue d'école.
mes 47: sol 4

- mes. 55 à 58: second interlude servant de transition; arrêt du mouvement de descente, réintroduction des motifs du sujet, retour à mi b. Remarquons l'utilisation de l'accord de 7^e dim. dans la cadence dans le ton du 2^e degré (fa min.) mes. 54, 55, qui, bien que dans un contexte tout différent, rappelle quelque peu la couleur de la mes. 28, rompant un isolement qui pourrait paraître excessif.

- mes. 59 à 70: réponse au soprano (sujet en canon à la basse), conduisant au sol 4, s'enchaînant à ce que l'on peut considérer comme une coda (mes. 65). Admironons la superbe technique de descente, nous conduisant du mi b 4 au mi b 3 degré par degré au soprano, sur le prolongement du sujet à la basse. Remarquons l'utilisation du sol b (68) qui renforce l'impression descendante et crée un nouveau lien subtil avec les mesures 54 et 28.

QUELQUES MOTS SUR LE PRELUDE , EN RAPPORT AVEC LA FUGUE.

Constatons d'abord que le nombre de mesures est identique, si l'on tient compte du point d'orgue final de la fugue.

Pour l'interprétation, on peut défendre l'idée que la mesure égale la mesure ce qui donne par exemple: $\text{♩} = 90$ dans le préluède et $\text{♩} = 60$ dans la fugue.

Nous remarquons ensuite qu'à la section d'or, mes. 43, se trouve la culminante du préluède, identique à celle de la fugue (do 5). Cette culminante est amenée par une longue progression de 11 mesures (32 à 42) et suivie d'une descente aboutissant à une cadence en sol min. de 7 mes. (43 à 49), l'ensemble de cette partie centrale faisant 18 mes.

La première grande cadence se situe dans le ton de la dominante, mesure 11 à 12

Considérons que le compte des mesures , comme pour la fugue, ne doit pas inclure la mesure comprenant la fin de phrase sur son premier temps (par exemple, la première phrase compte trois mesures et non quatre); et considérons que les anachronismes après le troisième temps n'influencent pas le compte en mesures entières. (par exemple, la deuxième phrase commence mesure 5). Nous devons alors admettre des mesures "tampons" qui relient deux phrases, telles les mesures 4, 12, 24

Cela nous donne la découpe très intéressante suivante:

3 mes. (1 à 3): première phrase.

1 mes. (4) : " tampon ".

7 mes. (5 à 11) : progression vers le sol 4, aboutissement à la section d'or de la phrase (5^e mes.), chute.

1 mes. (12) : "tampon".

11 mes. (13 à 23): 4 mes. de progression; on atteint au passage le do 5 à la section d'or de la montée, comme pour le "montrer" une première fois.

3 mes. modulantes.

4 mes. rel. min; mib 4 au soprano.

1 mes. (24) : "tampon".

7 mes. (25 à 31) : 4 plus 3, descendantes, ramenant le ton de la dominante.

18 mes. (32 à 49) : voir plus haut.

11 mes. (50 à 60) : 7 mes. descente et retour.
4 mes. pédale de dom.

11 mes. (61 à 71) : réexposition et coda.

Enfin un dernier point que je pose en interrogation: l'intervalle dominant est la sixte (ambitus du sujet de la fugue, intervalles mélodiques du préluède, fréquents accords ou mouvements de sixtes parallèles, culmination du sixième degré, etc.) Est-ce un hasard ou bien est-ce parce que l'intervalle dont le rapport de fréquences égale le nombre d'or se situe entre la sixte mineure (8/5) et la sixte majeure (5/3) ?

Max de Beer

~~Max de Beer~~

INDEX D'EXEMPLES D'ANALYSE MUSICALE

Troisième partie: Guillaume de Machaut - Gioacchino Rossini

N. Meeùs

Voici la troisième partie de l'index d'exemples dont les parties précédentes ont paru pp. 23-42 et 65-81 des premiers Fascicules. Je reproduis une fois encore ci-dessous les titres des quinze ouvrages dépouillés, avec les sigles utilisés pour y renvoyer.

- 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.)
- FortelI 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; 2e éd. New York, Dover, 1962, 2 vols; R/1982, 1 vol. (Références aux numéros des exemples.)
- SchenkerFS Heinrich SCHENKER, Der Freie Satz (Neue musikalische Theorien und Phantasien, III), 2e éd. 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.)

MACHAUT, Guillaume de (vers 1300-1377)

Ballades

N° 3, On ne porroit penser: SalzerS, 530.

N° 22, Il m'est avis qu'il n'est: HindemithU, 241-246.

N° 26, Donnez, signeurs: SalzerS, 533.

Rondeaux

N° 13, Dame, se vous n'avez aperceü: SalzerS, 531.

Virelais

N° 28 (31), Plus dure que un dyamant: SalzerS, 532.

N° 29 (32), Dame, mon cuer emportés: SalzerS, 529.

N° 32 (38), De tout sui si confortee: SalzerS, 528.

MAHLER, Gustav (1860-1911)

Das Lied von der Erde, pour chant et orchestre. SchönbergF, 77a. N° 6:
SalzerS, 386.

Des Knaben Wunderhorn, pour chant et piano ou orchestre. N° 8, Lied des
Verfolgten im Turm: SchönbergF, 77b.

Kindertotenlieder, pour chant et orchestre. N° 1: SalzerS, 445.

MARENZIO, Luca (1553 ou 1554-1599)

I' piango; ed ella il volto, madrigal: SalzerS, 482.

MARTINU, Bohuslav (1890-1959)

Sonate pour violon et piano n° 2. 2e mvt: SalzerS, 414.

Sonate pour violoncelle et piano n° 2. 2e mvt.: SalzerS, 411.

MCCARTNEY, Paul: voir LENNON, John

McHUGH, Jimmy (1894-1969)

Don't blame me: SadaiH, 1165, 1207, 1228.

MACHAUT, Guillaume de

McHUGH, Jimmy

MENDELSSOHN, Felix (1809-1847)

Concerto pour violon et orchestre en mi mineur, op. 64. 1er mvt.: SchönbergF, 2d.

Elijah, oratorio: SadaiH, 909.

Hochzeitsmarsch pour A Midsummer Night's Dream: SadaiH, 112; SchenkerFS, 89/4.

Lieder ohne Worte

Op. 30 n° 4, en si mineur: SadaiH, 418.

Op. 30 n° 6, en fa dièse mineur (Venetianisches Gondellied): SchenkerFS, 106/3c, 108/3, 112/2.

Op. 38 n° 4, en la majeur: SadaiH, 382.

Op. 62 n° 1, en sol majeur: SalzerS, 205.

Op. 62 n° 4, en sol majeur: SadaiH, 420, 947.

Op. 62 n° 6, en la majeur (Frühlingslied): SchenkerFS, 149/1.

Op. 85 n° 3, en mi bémol majeur: SadaiH, 880.

Op. 102 n° 2, en ré majeur: SalzerS, 218.

Lieder pour chant et piano

Op. 9 n° 5, Im Herbst: SchönbergF, 48a.

Op. 57 n° 2, Hirtenlied: SchönbergF, 48b.

Op. 57 n° 3, Suleika: SchönbergF, 48c.

Op. 57 n° 5, Venetianisches Gondellied: SchönbergF, 48d.

Ouverture pour A Midsummer Night's Dream, op. 21: ForteI, 302-310; LaRueG, 2/4; SalzerS, 436; SchenkerFS, 119/9. Voir aussi Hochzeitsmarsch.

Préludes et fugues op. 35. N° 4, en la bémol majeur, Prélude: ForteI, 62.

Quatuors à cordes

N° 3, en ré majeur, op. 44 n° 1. 2e mvt.: SchenkerH, 201.

N° 4, en mi mineur, op. 44 n° 2. 1er mvt.: SchönbergF, 2c.

Sonate n° 2 pour violoncelle et piano, en ré majeur, op. 58. 3e mvt.: BerryS, 332-334, 360, 362.

Symphonies

N° 3, en la mineur, op. 56, "Ecossoise". 1er mvt.: SchenkerFS, 147/4; SchönbergSF, 151.

N° 4, en la majeur, op. 90, "Italienne". 1er mvt: SadaiH, 345.

N° 5, en ré majeur, op. 107, "Reformation". 1er mvt: SadaiH, 366.

Trio à clavier n° 1, en ré mineur, op. 49: SadaiH, 244, 1042.

MESSIAEN, Olivier (1908)

Livre d'orgue. N° 1, Reprises par interversion: BerryS, 311.

Quatre études de rythme pour piano. N° 2, Ile de feu II: BerryS, 410-411. N° 3, Modes de valeurs et d'intensités: BerryS, 409.

MILHAUD, Darius (1892-1974)

Le candélabre à sept branches, pour piano, op. 315. N° 4: SadaiH, 1203. N° 5: SadaiH, 1202. N° 7: SadaiH, 1204.
Sonnets pour choeur mixte. N° 3: BerryS, 186-189.

MONTEVERDI, Claudio (1567-1643)

Lasciatemi morire, madrigal (Lamento d'Arianna): SalzerS, 501.
L'Incoronazione di Poppea, opéra. Ouverture: NattiezF, 286-289.

MOUSSORGSKY, Modeste (1839-1881)

Boris Godounov: SadaiH, 381. Scène du couronnement: LaRueG, 3/8.
Khovantchina: SadaiH, 851; SchönbergF, 87.
Tableaux d'une exposition: SadaiH, 1182; SalzerS, 428.

MOZART, Leopold (1719-1787)

Symphonie de chambre (DTB 9/2, p. 83): LaRueG, 6/5.

MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791)

Concertos pour piano et orchestre

En sol majeur, K453. 1er mvt.: BentA, 139-141; SadaiH, 181, 948, 971, 989, 1026, 1049. 2e mvt.: SadaiH, 373, 1064.

En la majeur, K488. 1er mvt.: SadaiH, 331, 916, 953; SchenkerFS, 101/5. 2e mvt.: ForteI, 75; SadaiH, 39, 332. 3e mvt.: SadaiH, 312.

Concerto pour violon et orchestre en ré majeur, K218. 1er mvt.: BerryS, 355-359.

Die Entführung aus dem Serail, Singspiel, K384: SadaiH, 1009; SchenkerFS, 100/3e.

Die Zauberflöte, Singspiel, K620. SadaiH, 204, 238, 308, 383; SchenkerFS, 109/d2; SchönbergF, 82, 93. Air Dies Bildnis ist bezaubernd schön: ForteI, 203. Air Ach, ich fühl's: SalzerS, 483.

Don Giovanni, opéra, K527: NattiezF, 167-168; SadaiH, 849, 1022. Air Dalla sua pace: SalzerS, 219. Quatuor Non ti fidar: SalzerS, 267.

MILHAUD, Darius

MOZART, Wolfgang Amadeus: Don Giovanni

Fantaisies pour clavier

En ré mineur, K397/385g: SalzerS, 207; SchenkerFS, 82/3, 124/6a; SchenkerH, 305.

En do mineur, K475: SalzerS, 507; SchenkerFS, 101/2, 128/7a; SchönbergSF, 168.

Idomeneo, opéra, K366: SadaiH, 942.

Le Nozze di Figaro, opéra, K492: SchönbergF, 59i, 99c; SchönbergSF, 81, 171.

Prélude (Fantaisie) et fugue pour piano en do majeur, K394/383a. Fugue: BerryS, 77-78.

Quatuor à clavier en sol mineur, K478: SadaiH, 158.

Quatuors à cordes

En do majeur, K157. SadaiH, 99.

En mi bémol majeur, K160/159a. 2e mvt.: BentA, 135.

En sol majeur, K387. 2e mvt.: SchenkerH, 77.

En ré majeur, K421/417b. 1er mvt.: BentA, 20-22 (d'après Momigny). 3e mvt.: BentA, 111; ForteI, 297-301.

En si bémol majeur, K458, "La chasse". 4e mvt.: BentA, 17-18 (d'après Reicha).

En la majeur, K464. 1er mvt.: BentA, 137-138. 3e mvt.: SchönbergF, 116, 117.

En do majeur, K465. 1er mvt.: SchenkerFS, 99/3; SchenkerH, 79; SchönbergSF, 156. 3e mvt.: SadaiH, 355, 362.

En ré majeur, K575. 3e mvt.: SchönbergF, 99a. 4e mvt.: SchönbergF, 128.

Quintettes à cordes

En do mineur, K406/516b. SadaiH, 388.

En do majeur, K515. SchenkerFS, 123/4.

En sol mineur, K516. 3e mvt.: BentA, 91 (d'après Riemann); ForteI, 105; SadaiH, 294.

Requiem, en ré mineur, K626: SadaiH, 310, 390, 843, 937, 1121; SchenkerFS, 127/1.

Rondos pour clavier

En ré majeur, K485: SchenkerFS, 114/2d, 128/1, 155/3.

En fa majeur, K494 (cf. Sonate K533, 3e mvt.): ForteI, 101; SalzerS, 332.

En la mineur, K511: SalzerS, 203; SchenkerFS, 155/4.

Sérénade pour cordes en sol majeur, K525 (Eine kleine Nachtmusik). 2e mvt.: ForteI, 316-323.

Suite en do majeur, pour clavier, K399/385i. Courante: SalzerS, 213.

Sonates pour piano

En do majeur, K279/189d. 1er mvt.: SalzerS, 444. 2e mvt.: SadaiH, 221. 3e mvt.: SalzerS, 199, 201; SchönbergF, 45a.

En fa majeur, K280/189e. 1er mvt.: SalzerS, 198, 217; SchönbergF, 59a. 2e mvt.: SalzerS, 388, 475.

En si bémol majeur, K281/189f. 1er mvt.: SchönbergF, 45b. 3e mvt.: SchönbergF, 45c, 99e.

En mi bémol majeur, K282/189g. 2e mvt.: SchönbergF, 59b. 3e mvt.: SchönbergF, 45d.

En sol majeur, K283/189h. 1er mvt.: SalzerS, 244, 248; SchönbergF, 59c. 2e mvt.: SchönbergF, 45e.

En ré majeur, K284/205b. 1er mvt.: SchenkerH, 223. 3e mvt.: SchönbergF, 45f.

En do majeur, K309/284b. 1er mvt.: ForteI, 145.

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)

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

- En la mineur, K310/300d. 1er mvt.: DeliègeF, 11, 55; SalzerS, VIII (NB. marqué erronément K331); SchenkerFS, 95/c2; SchenkerH, 1, 206; SchönbergF, 59d. 2e mvt.: SchenkerH, 202; SchönbergF, 45g. 3e mvt.: DeliègeF, 30; SchenkerFS, 82/1, 97/2.
- En ré majeur, K311/284c. 1er mvt.: SchenkerH, 239. 2e mvt.: ForteI, 120; SalzerS, 183; SchönbergF, 45h. 3e mvt.: SchönbergF, 59e.
- En do majeur, K330/300h. 1er mvt.: SchenkerH, 182, 184, 186; SchönbergF, 59f. 2e mvt.: ForteI, 207. 3e mvt.: SchönbergF, 59g.
- En la majeur, K331/300i. 1er mvt.: ForteI, 137b, 139, 140bc, 150, 152, 154b, 268, 270; LaRueG, 4/6; SadaiH, 108, 1159; SchenkerFS, 72/3, 87/5, 95/b4, 123/1a, 132/6, 140/4, 141, 157; SchönbergF, 45i. 2e mvt.: SchenkerFS, 20/4, 35/1, 95/c3. 3e mvt.: ForteI, 155; SchenkerFS, 35/2, 138/2, 139, 149/3.
- En fa majeur, K332/300k. 1er mvt.: BerryS, 41-45; LaRueG, 5/10c, 6/9, 7/3; SadaiH, 915, 960, 975; SchenkerH, 7, 22, 75. 2e mvt.: ForteI, 264-267; SchenkerH, 78. 3e mvt.: SadaiH, 131.
- En si bémol majeur, K333/315c. 1er mvt.: ForteI, 141b; SadaiH, 327, 1000; SchenkerH, 23, 76; SchönbergF, 59h, 99d. 2e mvt.: ForteI, 195. 3e mvt.: SchenkerFS, 54/11a, 141; SchönbergF, 45j.
- En do mineur, K457. 1er mvt.: ForteI, 29, 76, 146; LaRueG, 5/10a. 3e mvt.: SalzerS, 208.
- En fa majeur, K533. 3e mvt.: voir Rondo, K494.
- En do majeur, K545, für Anfänger. 1er mvt.: BentA, 118 (d'après Schenker); FederhoferA, 130-132; ForteI, 65, 221; LaRueG, 5/10b, 6/6; SadaiH, 217; SalzerS, 143; SchenkerFS, 47/1, 88c, 124/5a. 2e mvt.: SalzerS, 233; SchenkerFS, 104/2b.
- En fa majeur, K135/547a. 1er mvt.: SadaiH, 152.
- En ré majeur, K576. 1er mvt.: SalzerS, 277. 2e mvt.: ForteI, 116; SchenkerH, 294. 3e mvt.: SchenkerFS, 54/9.
- Sonates pour piano et violon
- En fa majeur, K377/374e. 2e mvt.: SchönbergF, 103.
- En sol majeur, K379/373a: SadaiH, 387.
- Symphonies
- N° 35, en ré majeur, K385, "Haffner". SadaiH, 195. 1er mvt.: SchenkerFS, 119/5, 134/3. 2e mvt.: SchenkerFS, 124/5b, 128/2d, 148/1. 4e mvt.: SchenkerFS, 119/6.
- N° 36, en do majeur, K425, "Linz". SadaiH, 256. 2e mvt.: ForteI, 215. 4e mvt.: ForteI, 19, 71.
- N° 38, en ré majeur, K504. SadaiH, 328.
- N° 39, en mi bémol majeur, K543. 1er mvt.: ForteI, 126; LaRueG, 3/9; SchenkerFS, 94. 2e mvt.: SchönbergF, 99b.
- N° 40, en sol mineur, K550. 1er mvt.: BentA, 139 (d'après Schenker); FederhoferA, 84-87 (d'après Schenker et Narmour), 124-130 (d'après Schenker et Réti); ForteI, 198; SadaiH, 372; SchenkerFS, 89/3; SchönbergSF, 144, 147. 4e mvt.: SadaiH, 1151; SchenkerH, 163; SchönbergSF, 148.
- N° 41, en do majeur, "Jupiter", K551. 1er mvt.: ForteI, 98; LaRueG, 2/2. 2e mvt.: BerryS, 324-326, 421n; SchenkerFS, 144/2. 3e mvt.: SchenkerFS, 128/7f.
- Symphonie concertante pour violon, alto et orchestre, en mi bémol majeur, K364/320d. SadaiH, 917. SadaiH, 320, 397. SadaiH, 357.
- Trio à clavier en mi bémol majeur, K498. 1er mvt.: SalzerS, 230.

Variations pour clavier

Sur Mio caro Adone de Salieri, La fiera di Venezia, K180/173c: SadaiH, 116, 338.

Sur Ah vous dirai-je, maman, K265/300e: SadaiH, 127.
Wiener Sonatinen, KA229. N° 1: SadaiH, 155. N° 4: SadaiH, 272.

MUFFAT, Gottlieb (1653-1704)

Suite en si bémol majeur pour clavier (?). Air: SalzerS, 245.

NARDINI, Pietro (1722-1793)

Sonate pour violon et clavier (?): SadaiH, 117.

NONO, Luigi (1924)

Il canto sospeso, pour soprano, alto, ténor, chœur mixte et orchestre:
 BerryS, 173, 409.

OBRECHT, Jacob (vers 1450-1505)

Messe Je ne demande. Gloria: SalzerS, 537.

PAGANINI, Nicolo (1782-1840)

Thème et variations (?): SchenkerFS, 40/9.

PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da (1525 ou 1526-1594)

Messe L'homme armé. Agnus I: LaRueG, 3/3.

Motets

Adoramus te Christe: SadaiH, 1179.

Hodie Christus natus est à 4: SadaiH, 1176.

Veni Sancte Spiritus à 4: SadaiH, 1180.

MOZART, Wolfgang Amadeus: Variatons pour clavier

PALESTRINA

120

PURCELL, E.

Passing by: SadaiH, 940.

PURCELL, Henry (1659-1695)

Dido and Aeneas. Ouverture: SalzerS, 319.

Fantasia pour cordes en do mineur, Z738: BerryS, 206-209.

Gloria Patri pour chœur (?): BerryS, 233-234, 321.

Golden sonata en fa majeur: LaRueG, 9/1, 9/2, 9/3.

RAMEAU, Jean-Philippe (1683-1764)

Castor et Pollux: SalzerS, 449.

Les fêtes d'Hébé: NattiezF, 320-321 (d'après Ruwet).

RAVEL, Maurice (1875-1937)

Histoires naturelles, pour chant et piano. N° 4, Le martin-pêcheur: BerryS, 142-147.

Jeux d'eau, pour piano: SalzerS, 415.

Sonatine. 1er mvt.: SalzerS, 498.

Tombeau de Couperin, pour piano. Rigaudon: SalzerS, 290.

Trois poèmes de Stéphane Mallarmé, pour chœur et dix instruments ou pour chant et piano. N° 3, Surgi de la croupe et du bond: BerryS, 182-183n.

REGER, Max (1873-1916)

Concerto pour violon et orchestre, op. 103: SchönbergSF, 111.

ROSSINI, Gioacchino (1792-1868)

Le Barbier de Séville: SchönbergF, 81, 94.

PURCELL, E.

ROSSINI, Gioacchino