

Fascicules
d'Analyse
Musicale

Vol. II n° 4, octobre 1989

SOMMAIRE

Introduction	129
Agenda	134
Nicolas MEEUS, Mélodies, modes, systèmes musicaux (II)	135
Note à l'attention des auteurs	140
Nicolas MEEUS, Un exemple d'analyse schenkerienne: F. Schubert, "Erste Walzer", op. 9 (D 365), n° 1	141

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

INTRODUCTION

LES THEORIES D'HEINRICH SCHENKER restent étonnamment peu et mal connues en Europe, et principalement en France. Plusieurs auteurs se sont interrogés récemment sur la raison d'être de cet état de fait. David Beach écrit: "il y a, bien sûr, une distinction assez claire entre les approches américaine et européenne des travaux de Schenker, de même qu'il y en a une à un niveau plus général entre les traditions de l'enseignement de la théorie. En Europe, les études théoriques sont inséparables de la musicologie et, en conséquence, l'oeuvre de Schenker est envisagée normalement dans un contexte historique plus large. Ses théories sont considérées en relation avec celles de ses contemporains, en particulier de Riemann, de Kurth et de Schoenberg, et bien que les analyses de Schenker fassent parfois l'objet de discussions, l'application analytique de concepts schenkeriens par des théoriciens européens est une anomalie. La situation est très différente en Amérique, où les disciplines de la musicologie et de la théorie se sont développées séparément. Bien que la recherche historique constitue un élément vital des études schenkeriennes, elles appartiennent essentiellement à une tradition analytique" (1).

Hellmut Federhofer, défenseur acharné des idées de Schenker, considère que le peu d'intérêt pour ses théories et le refus de voir leurs avantages par comparaison avec des théories telles que celle de Riemann, résulte du caractère fondamentalement prescriptif des études théoriques. "Tant que la théorie musicale a pour but l'enseignement de la composition, les méthodes d'enseignement resteront normalement déterminées par la position artistique de professeurs de théorie connus le plus souvent aussi comme compositeurs. Les réflexions sur la possibilité d'alternatives apparaissent nécessairement en premier lieu là où la théorie musicale se limite principalement ou totalement à l'analyse, sans que celle-ci soit comprise comme une aide ou une introduction à la composition. En effet, dès le moment où l'analyse ne vise qu'à la compréhension des oeuvres analysées, la question de la signification et de la validité des méthodes pour ce qui concerne les fondements stylistiques et les structures individuelles des oeuvres devient primordiale. Mais il ne peut être nié que ces questions sont généralement évitées, pour diverses raisons, et que le choix d'une méthode donnée reste irréfléchi, alors qu'il pourrait être avantageux de la compléter par une autre et que, pour cette même raison, l'opportunité d'une comparaison entre les méthodes ne devrait faire aucun doute" (2).

(1) D. Beach, "The Current State of Schenkerian Research", Acta musicologica 57 (1985), p. 277 .

(2) H. Federhofer, "Methoden der Analyse im Vergleich", Musiktheorie 4 (1989), p. 61a.

Il est pour le moins paradoxal que l'une des raisons avancées par Beach pour expliquer la méconnaissance de Schenker en Europe, le fait que "ses théories sont considérées en relation avec celles de ses contemporains, en particulier de Riemann, de Kurth et de Schoenberg", soit exactement à l'opposé de celle que découvre Federhofer, pour qui au contraire les théoriciens européens refusent toute comparaison entre les méthodes. D'autre part, aucune de ces deux raisons n'explique véritablement la méfiance européenne vis-à-vis de Schenker. S'il est vrai que les Européens considèrent les théories de Schenker en relation avec celles de ses contemporains, en quoi cela doit-il les détourner de lui? La comparaison serait-elle si défavorable? Et si on peut admettre avec Federhofer que l'inertie des professeurs de théorie musicale est parfois excessive, comment expliquer qu'en Europe elle n'ait pour ainsi dire jamais joué en faveur de Schenker?

Célestin Deliège, qui a étudié ce problème de la résistance à Schenker, signale l'existence d'une "objection éthique". Il cite Charles Rosen, pour qui "seul un petit groupe de musiciens et d'historiens connaît bien ses idées, mais leur complexité n'en est que partiellement responsable. La faute en revient également à un style littéraire odieux et à un ton arrogant qui passe facilement pour de la fatuité" (3). Deliège ajoute que la mentalité de Schenker "s'exprime à travers une pseudo-philosophie fondée à la fois sur une argumentation biologique de tendance lamarckienne et sur des résidus d'hégélianisme; le tout se mélangeant d'une manière confuse dans une sorte de mystique attardée qui aurait pu, à la limite, rapprocher l'homme du fascisme" (4).

Ceci est malheureusement en dessous de la vérité, qui est bien pire. J'ai eu l'occasion, ces tous derniers jours, de prendre connaissance de l'édition originale de quelques unes des Erläuterungsausgaben des dernières sonates de Beethoven, que Schenker a éditées de 1913 à 1920. On y lit des choses pour le moins stupéfiantes. Dans la préface à l'édition de la sonate op. 101, datée du 30 août 1920, Schenker écrit: "La présente publication tombe dans le temps le plus difficile auquel non seulement la patrie allemande, mais même l'humanité toute entière ait eu à faire face. Dans ce monde poussé au malheur par une démocratie occidentale incapable, voici l'ozone que nous dispense un prince de l'esprit, un aristocrate, un vrai génie allemand - que, rafraîchie par cet ozone, une nouvelle jeunesse allemande brave l'assaut funeste de l'Occident" (5). Et ailleurs: "... Beethoven, qui, selon les concepts des bourgeois et des ouvriers qui usurpent aujourd'hui sans scrupule la maîtrise de l'Etat dans des buts exclusivement matérialistes, appartient totalement au passé, Beethoven a plus de valeur constructive pour le bien de l'humanité que tout ce que les bourgeois et les ouvriers accomplissent, toujours actifs, méritoirement

(3) Ch. Rosen, Le style classique, Paris, 1978, p. 39, cité par C. Deliège, Les fondements de la musique tonale, Paris, 1984, p. 47.

(4) C. Deliège, Ibid.

(5) Beethoven-Schenker (sic), Erläuterungs-ausgabe der letzten fünf Sonaten, Sonate A dur op. 101, Vienne, 1920, p. 1: "Die gegenwärtige Veröffentlichung fällt in die schwerste Zeit, die nicht allein das deutsche Vaterland, sondern auch die ganze Menschheit je zu bestehen hatte. In diese von einer unfähigen westlichen Demokratie ins Unglück gebrachte Welt sei nun hier der Ozon eines Geistesfürsten, eines Aristokraten, eines echt deutschen Genies gestäubt - durch diesen Ozon erfrischt, trotz eine neue deutsche Jugend dem verderblichen Ansturm des Westens".

actifs, mais fondamentalement plus occupés à donner du fil à retordre qu'à être véritablement productifs. L'humanité peut se présenter comme elle veut, elle ne parviendra pas à se débarrasser de l'art et du génie, si elle ne veut pas se voir transformer, avec et malgré les bourgeois et les ouvriers, en une foule d'animaux inférieurs" (6).

Ces textes sont extraordinairement ambigus. Il faut souligner en particulier l'opposition que fait Schenker entre Beethoven "aristocrate" et "les bourgeois et les ouvriers". En 1920, Hitler militait dans le Parti Ouvrier Allemand, qui ne s'appelait pas encore National-Socialiste. Il ne semble pas inconcevable que la diatribe de Schenker contre les ouvriers soit dirigée en fait contre des prises de position anti-artistiques de ce parti; elle vise peut-être aussi le prolétarisme soviétique et pourrait contenir une part de nostalgie du régime impérial. D'autre part, de quand date l'expression hitlérienne d'Untermensch? Les Untertieren de Schenker en sont-ils une prémonition, ou une dérision? Quoi qu'il en soit, on ne peut que s'effrayer de voir Schenker déplorer le manque, "aujourd'hui où le monde entier se sent comme orphelin, d'un père nourricier spirituel, le génie qui montre un chemin par où sortir du malheur et de la honte" (7).

Schenker se laisse aller aussi à l'expression d'un nationalisme revanchard pour le moins effarant: "Il faut espérer que l'Alsace-Lorraine réclame elle-même à la nation franco-sénégalaise décadente son droit d'autodétermination, car Strasbourg était et reste allemande, même s'il s'y trouve une certaine "bourgeoisie" qui ne trouve pas la force d'esprit suffisante pour percer à jour la fourberie française flagorneuse et qui croit avoir trouvé le moyen de s'élever vers une nation plus grande, alors qu'elle s'enfonce dans une nation plus petite; il faut espérer aussi que toutes les autres parties de l'Allemagne retrouvent les liens de l'unité, arrachées à la mère-patrie par un "impérialisme" débridé de l'ennemi, grâce aux mensonges les plus raffinés à la disposition de démocraties occidentales déshonorées" (8).

(6) Ibid, p. 21: "... Beethoven - nach Begriffen von Bürger und Arbeiter, die sich heute die Herrschaft über den Staat so skrupellos bloss zu einseitigen Nutzzwecken anmassen, der allertoteste Beethoven - hat mehr aufbauenden Wert für das Wohl der Menschheit als alles, was Bürger und Arbeiter leisten, zwar immer tätig, verdienstlich tätig, doch aber im Grunde mehr sich zu schaffen machend als wirklich schöpferisch. Die Menschheit stelle sich wie sie wolle - der Kunst und der Genies wird sie doch nicht entraten können, wenn sie nicht, mit und trotz Bürger und Arbeiter, in einen Haufen von Untertieren sich verwandelt sehen will".

(7) Ibid.: "... heute, wo alle Welt sich wie verwaist fühlt, weil ein geistiger Nährvater, eben das Genie fehlt, das ihr einen Weg aus Jammer und Schande weist ...".

(8) Ibid., p. 25: "Eher lässt sich erwarten, dass Elsass-Lothringen sein Selbstbestimmungsrecht selbst einmal von einem verlotterten Franko-Senegalentum einfordert - denn Strassburg war und bleibt deutsch, auch wenn eine gewisse "Bourgeoisie" dort noch nicht genügend Geisteskraft aufbringt, den schmeichelnden französischen Trug zu durchschauen und den Aufstieg zu einer grösseren Nation gefunden zu haben glaubt, wo sie in Wahrheit zu einer kleineren hinabsinkt -; dass ebenso auch alle andern Teile Deutschlands zum Einheitsgefüge zurückfinden, die ein zügelloser "Imperialismus" der Feinde unter den abgefemtsten Lügen, wie sie nur den ehrlosen Demokratien des Westens zu Gebote stehen, vom Mutterlande losgerissen".

En voila assez. Si j'ai cité un peu longuement ces textes qui n'en méritaient pas tant, c'est qu'ils sont généralement inaccessibles. C'est là d'ailleurs que réside le fond du problème que je veux dénoncer ici. Les écrits de Schenker n'existent plus, en allemand aussi bien qu'en anglais, que dans des versions expurgées. Les éditions originales sont pratiquement introuvables. Je n'ai pas consulté les éditions modernes des Erläuterungsausgaben, mais je ne puis croire que les textes cités ci-dessus y aient été reproduits. Il est par ailleurs étonnant qu'en cinquante ans d'études schenkeriennes aux Etats-Unis, il ne s'est pas trouvé un seul biographe de Schenker. On ne peut s'empêcher de penser que tout ceci cache une réalité plus sordide encore que ce qui précède laisse entrevoir. De plus, il semble bien que certains schenkeriens contemporains restent influencés par ces idées (9).

A tort peut-être, j'ai le sentiment que l'idéologie politique peu recommandable de Schenker ne doit pas empêcher de s'intéresser à ce que ses théories musicales peuvent avoir d'intéressant. Mais cela ne veut pas dire que la chose est sans importance, et je conçois aisément d'ailleurs que l'on puisse avoir sur ce sujet un point de vue beaucoup plus sévère que le mien. Ce problème de l'idéologie de Schenker a dès lors pu constituer un frein puissant à la diffusion de sa théorie musicale. En tout état de cause, il est nécessaire et légitime de chercher à savoir exactement à quoi s'en tenir. Je crois comprendre que les documents qui permettraient de reconstituer la biographie de Schenker se trouvent aux Etats-Unis. Il semblerait que certains de ses disciples, guidés peut-être par une dévotion mal conçue, aient cherché à cacher certains aspects moins heureux de sa personnalité. Cette attitude ne peut mener à long terme qu'à l'effet opposé à celui qu'elle vise. Schenker est mort depuis plus de 50 ans. Nous sommes en droit d'en savoir plus et, même si l'homme doit apparaître peu sympathique, cela vaudra mieux que le soupçon que l'on ne peut manquer d'entretenir aujourd'hui à son égard.

o o o

J'ai eu le plaisir de donner le 29 septembre dernier, avec l'aide de Célestin Deliège et de Serge Gut, le cours d'introduction à l'analyse schenkerienne organisé par la Société française d'Analyse musicale (Je n'avais pas encore lu les Erläuterungsausgaben). On trouvera par ailleurs l'annonce d'un cours semblable organisé par la Société belge d'Analyse musicale. Il est temps que le public de langue française se penche avec attention sur la théorie et sur l'analyse schenkeriennes. Les Fascicules d'Analyse Musicale doivent bien entendu participer activement à ce mouvement. C'est pourquoi je propose ci-après un exemple d'analyse schenkerienne, qui permettra à chacun de voir de quoi il s'agit. J'espère qu'un débat sur ce sujet pourra s'engager dans les numéros suivants.

o o o

(9) Voir FAM I, 3, pp. 84-85. Je ne savais pas, en juillet 1988, que les écrits de Schenker étaient expurgés, et je croyais que ces idées n'étaient dues qu'à ses disciples. Je constate maintenant qu'il n'en est rien.

Ce dernier numéro de la deuxième année d'existence des Fascicules d'Analyse Musicale est un peu mince. Je rejette néanmoins à l'avance toute accusation de paresse: la préparation de la journée Schenker à Paris et celle du Congrès de Colmar, qui appartiendra déjà presque au passé au moment où vous lirez ces lignes, m'ont pris une bonne partie du temps que je puis consacrer à l'analyse musicale. D'ailleurs, si quelqu'un mérite cette accusation de paresse, c'est bien vous, aimable lecteur, sur qui j'avais compté pour remplir ces pages. Il vous reste maintenant à payer, puisque le moment du renouvellement des abonnements est venu. Vous trouverez ci-joint les indications utiles à ce propos. Je vous serai reconnaissant de bien vouloir régler ceci sans attendre, de telle sorte que l'envoi des numéros de janvier puisse se faire en une fois.

Bonne fin d'année à tous.

Nicolas Meeùs

P. S. Célestin Deliège me communique que l'Erläuterungsausgabe de la sonate op. 110 de Beethoven, que Schenker a publiée en 1915, contient déjà des textes du même tonneau que ceux que j'ai cités ci-dessus, et qui ont attiré sur leur auteur la réprobation de Schönberg. Je n'ai malheureusement eu connaissance que des trois autres éditions, celles de de l'op. 109 (1913; UE n° 3975), de l'op. 110 (1914; UE n° 3977) et de l'op. 101 (1920; UE n° 3974). Il semble bien que Schenker ait été profondément affecté par la défaite allemande de la Première Guerre et que ses érucations doivent se comprendre dans ce contexte. Ceci me donne par ailleurs l'occasion de noter qu'il semble y avoir des confusions dans les dates d'édition de ces sonates, que l'on dit parfois publiées respectivement en 1913, 1915, 1916 et 1921. La sonate op. 106 n'a pas été publiée dans cette série, contrairement au projet initial.

A G E N D A

La Société belge d'Analyse musicale annonce deux journées de travail en ce quatrième trimestre:

Le jeudi 23 novembre à 9 h. 30 et 14 h., en collaboration avec l'Union des Professeurs du Conservatoire de Bruxelles,

JOURNEE D'INTRODUCTION A L'ANALYSE SCHENKERIENNE

avec la collaboration de Jean-Claude Baertsoen, Célestin Deliège et Nicolas Meeùs,

au Musée Instrumental de Bruxelles, 37 Grand Sablon, 1000 BRUXELLES.

Le vendredi 15 décembre, au Conservatoire de Liège, une journée consacrée à "Musique et informatique", et où il sera notamment question d'Analyse musicale assistée par ordinateur. Je n'ai malheureusement pas d'autres précisions à propos de cette journée.

Nicolas Meeùs

5. Chaînes de tierces imbriquées

La première partie de cet article (voir FAM II, 3, pp. 105-114) signalait que lorsque des mélodies sont construites sur une chaîne de tierces, il arrive que les notes prosodiques qui établissent un contraste par rapport à cette chaîne peuvent elles-mêmes se grouper en une autre chaîne. "Une chaîne de tierces isolée, écrit Curt Sachs (1943b, 392-393), est acceptable comme seul élément structurel de mélodies souples, 'infinies', comme celles de la véritable cantillation grégorienne. Cette chaîne forme alors une structure idéale pour régulariser le flot des neumes composés et leur éviter l'anarchie. Mais elle devient un principe sans vie dès que des mélodies syllabiques et symétriques font alterner tensions et détentes non seulement de syllabe en syllabe, mais aussi de phrase en phrase. Dans ces formes, les infixes, qui par nature sont sans accent et d'importance secondaire, prennent la place des tierces structurelles dans les moments de détente: ils reçoivent alors l'accent et relèguent les tierces structurelles à un second plan. De la sorte, ils constituent par eux-mêmes une autre chaîne de tierces, une contre-chaîne".

Le nombre des mélodies médiévales qui peuvent s'analyser en deux chaînes imbriquées formant contraste est proprement surprenant. Les chaînes imbriquées sont comme une préfiguration des fonctions essentielles de l'harmonie tonale, celles de tonique et de dominante. Leur alternance joue souvent un rôle déterminant pour la structure de la mélodie. En voici quelques exemples:

1 2 3 4 5

8 0 - rien-tis par-ti-bus Ad-venta - vit A - sinus Pulcher et for-

7 8 9 10

8 tis-si-mus Sar-ci-nis ap - tis-si-mus Hez, sir As - ne, hez.

Exemple 14: Chant de l'âne, conduit anonyme (Davison et Apel, 1949, n° 17a). La chaîne principale est sol-si-ré. Le la et le do s'y insèrent à plusieurs reprises comme notes de passage. Mais on trouve aussi des unités fonctionnelles contrastantes fa-la, la-do et do-mi, soulignées dans

l'exemple, qui appartiennent à une chaîne secondaire fa-la-do-mi imbriquée dans la chaîne principale sol-si-ré. A plusieurs reprises, les apparitions de la chaîne contrastante produisent un effet cadentiel.

1.5. E! da-me jo-li-e mon cuer sans fau-ceir Met
4. Si for-ment m'a-gri-e Li dous malz d'a-meir Ke

en vos-tre bai-li-e Ke ne sai vo peir.
par sa si-gno-ri-e Me co-vient chan-teir:

2. So-vant me voix con-plainant et an mon cuer do-lo-
3. Dont tous li mons an a-mant Doit a-voir le cuer jo-

sant D'u-ne ma-lai-di-e
iant Cui teilz malz mais-tri-e.

Exemple 15: E! dame jolie, virelai anonyme (Davison et Apel, 1949, n° 19g). La chaîne principale est ré-fa-la, la chaîne secondaire do-mi-sol. Comme dans l'exemple précédent, la chaîne secondaire participe à l'effet cadentiel: les phrases intérieures se terminent chaque fois sur la note de contraste mi (mes. 4, 11, 18 et 22), alors que les cadences finales se font sur ré (mes. 14, 26 et 26'). La cadence de la mes. 14, qui est la cadence finale du virelai, est préparée par le fait que les mes. 12-13 s'articulent sur la tierce do-mi. La tierce mi-sol, qui appartient aussi à la chaîne secondaire, est particulièrement affirmée aux mes. 20-22.

1. En ma dame ai mis mon cuer 2. Et mon pen-ser.
3. N'en par-ti-roi a nul fuer
4. En ma dame ai mis mon cuer
5. Si m'ont sor-pris si vair oeil 6. Vi-ant et cler.
7. En ma dame ai mis mon cuer 8. Et mon pen-ser.

Exemple 16: En ma dame, rondeau anonyme (Davison et Apel, 1949, n° 19d). Chaîne principale do-mi-sol, unités de contraste fa-ré (mes. 3) et si-ré (mes. 4-5).

1 2 3 4 5
J'ai trouvé et prouvé mon cœur plus en-a - mouré Que je ne vous die;

6 7 8 9 10 11
S'a-me-ré sans faussé Ja ne m'en repenti-ré Pour rien cons me prie

Exemple 17: note Martinet (fragment) (Gennrich, 1932, 169). La première phrase (mes. 1-5) s'articule sur l'unité fonctionnelle do-mi, avec une unité de contraste fa-ré-si pour terminer. La deuxième phrase (mes. 6-11) est basée sur l'unité fonctionnelle si-ré et revient à la tierce do-mi pour terminer. Cette deuxième phrase est la transposition de la première à la seconde inférieure, sauf pour le retour au do à la mes. 11, qui ne correspond pas exactement au moment équivalent de la mes. 5. Il s'établit ainsi une structure d'apparence tout à fait tonale.

A
Quan lo rius de la fon - ta - na

B
S'es - clar - zis, si cum far sol,

A
E par la flors ai - glen - ti - na,

B
E-l ros - sin - ho - letz el ram

C
Volf e re - franh ez a - pla - na

B'
Son dous chan - tar et a - fi - na,

D
Dreiz es qu'ieu lo mieu re - fran - ha

Exemple 18: Jaufré Rudel, Quan lo rius de la fontana, vers (Hoppin, 1978, n° 41)). Les phrases successives font alterner une unité fonctionnelle

(si)-ré-fa-(la) et une autre (la-)do-mi-sol, soulignées graphiquement dans l'exemple ci-dessus par des hampes dirigées respectivement vers le haut et vers le bas (ces signes graphiques ne sont portés qu'à la première apparition des phrases A et B, qui reviennent par la suite. La fin de chacune des phrases amène une imbrication plus serrée des deux chaînes l'une dans l'autre. La structure formelle paraît ainsi entièrement déterminée par les fonctions mélodiques des chaînes imbriquées.



Exemple 19: L. van Beethoven, Symphonie n° 5, op. 67, deuxième mouvement. Alternance de deux chaînes de tierces, fa-la bémol (ou bécarre)-do(-mi bémol) et mi (bécarre)-sol-si bémol-ré bémol. Il faut noter que la correspondance entre ces deux chaînes et l'harmonie qui les sous-tend n'est pas complète: les tierces de la mélodie conservent une certaine indépendance par rapport aux accords.

Il est à peine nécessaire de souligner combien des exemples comme ceux-ci sont révélateurs pour ce qui concerne l'origine du système harmonique tonal. La question déjà citée de Smits van Waesberghe (1955, 8, n2) qui se demandait "si les lois de l'harmonie ne doivent pas être déduites des fonctions mélodiques" semble trouver ici une réponse indiscutable.

Hindemith (1940, 212-222) propose une méthode d'analyse mélodique qui se fonde notamment sur la reconnaissance des "accords" que parcourt la mélodie et qui, dit-il, ne sont pas nécessairement tout-à-fait identiques aux accords de l'harmonie. C'est une conception fort semblable à celle qui vient d'être esquissée ici, qui permet de distinguer une progression des fondamentales mélodiques, "totalement autonome, et indépendante des progressions des fondamentales qui peuvent apparaître à l'analyse de l'harmonie d'une composition polyphonique" (Ibid., 220). Lorsque les "accords mélodiques" d'Hindemith sont en position fondamentale, ils correspondent à une chaîne formée de deux tierces. Lorsqu'ils sont renversés, ils contiennent des intervalles de quarte ou de sixte que la théorie des chaînes de tierces ne peut évidemment intégrer, mais qui sont peut-être déjà liés à l'harmonie et à son concept de renversement.

Il faut souligner par ailleurs le conflit qui peut apparaître entre la consonance d'octave et des chaînes de tierce de trois ou quatre notes, s'étendant donc à la septième ou la neuvième. Ce conflit est apparent dans l'exemple 12 de la première partie de cette étude et, d'une autre manière, dans l'exemple 19 ci-dessus. L'octave a dû peser d'un poids considérable au moment de la constitution du système tonal, au point d'oblitérer la structure en tierces des mélodies dès que les chaînes de tierce comportaient plus de trois notes.

Il faut noter d'autre part qu'il existe des mélodies construites sur des chaînes d'autres intervalles que la tierce, en particulier des chaînes de quarts. C. Sachs cite à ce propos l'exemple suivant, où se manifeste aussi le poids de l'octave:



Exemple 20. Indiens Iroquois (Sachs, 1962).

Un exemple comme celui-ci appelle deux remarques. La première est que les chaînes sont d'autant plus difficiles à pratiquer que leurs intervalles constituants sont plus larges: une chaîne de quarts pourrait difficilement comporter plus de trois ou quatre notes, qui couvrent déjà un intervalle de septième ou de dixième. Les chaînes de quintes ou d'intervalles plus large sont improbables. A l'autre extrême, les chaînes de seconde, qui constituent des mouvements conjoints, sont évidemment peu caractéristiques du point de vue structurel. En conséquence, les possibilités d'existence de chaînes sont pratiquement limitées a priori aux chaînes de tierces ou de quarts. La seconde remarque est que les chaînes de quarte font pénétrer dans le domaine très important des systèmes issus de ce qu'on appelle communément le cycle des quintes. C'est un sujet extrêmement vaste, qui sera abordé dans la troisième partie de cette étude.

(A suivre)

BIBLIOGRAPHIE

- Davison et Apel, 1949 A. T. Davison et W. Apel, Historical Anthology of Music, Cambridge, Mass., 1949.
- Gennrich, 1932 F. Gennrich, Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes, 1932.
- Hindemith, 1940 P. Hindemith, Unterweisung im Tonsatz, Mayence, Schott, 1940.
- Hoppin, 1978 R. Hoppin, Anthology of Medieval Music, New York, Norton, 1978 (traduction française à paraître, Liège, 1990 ou 1991).
- Sachs, 1943b C. Sachs, "The Road to Major", The Musical Quarterly 29 (1943), pp. 381-404.
- Sachs, 1962 C. Sachs, The Wellsprings of Music, La Haye, Nijhoff, 1962/r1977.

NOTE A L'ATTENTION DES AUTEURS

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

1. Utilisez de préférence du papier au format A4, c'est à dire 210 x 298 mm.

2. Sur une feuille A4, laissez une marge de 25 mm. des quatre côtés. Si vous utilisez du papier d'un autre format, dactylographiez votre texte dans une surface de 160 x 250 mm. environ. Ceci correspond généralement à 58 lignes (interligne 1) de 62 caractères (échappement 10 car./pouce) ou de 75 caractères (échappement 12 car./pouce).

3. Tapez en interligne 1 (généralement 6 lignes/pouce), en laissant un minimum d'espace entre les paragraphes (préférez l'indentation des paragraphes).

4. Votre dactylographie doit être nette, aussi contrastée que possible. Utilisez du papier blanc et un ruban neuf ou un ruban carbone.

5. Le cas échéant, faites appel à un service professionnel de dactylographie (on en trouve à proximité des Universités).

6. Les exemples musicaux, diagrammes, etc., doivent être noirs sur blanc: utilisez de l'encre noire ou un marqueur noir. Ne perdez pas de vue que votre manuscrit sera réduit à la photocopie: vos exemples musicaux doivent être notés en conséquence. Le droit de citation d'oeuvres protégées est prévu par la loi belge du 22 mars 1886 sur le statut du droit d'auteur et par la Convention d'Union de Berne pour la protection des oeuvres artistiques du 9 septembre 1886. Le droit de citation "dans un but de critique, de polémique ou d'enseignement" est subordonné à l'indication de la source et du nom de l'auteur: tenez en compte.

7. Indiquez le titre de votre communication et votre nom en tête de la première page. Si vous désirez limiter le droit de reproduction, ajoutez une mention du type "Tous droits réservés" (ou "Copyright"). Numérotez au crayon (de préférence au dos) les pages de votre texte.

8. Envoyez vos manuscrits dactylographiés à plat ou roulés, évitez de les plier. Envoyez-les à mon adresse: N. Meeùs, 31 rue de l'Escrime, 1190 Bruxelles, ou déposez-les à mon nom au Musée Instrumental de Bruxelles ou à l'Institut de Musicologie de l'Université de Louvain-la-Neuve.

9. Les Fascicules d'Analyse Musicale paraissent en janvier, avril, juillet et octobre. Les manuscrits doivent me parvenir avant le premier jour du mois de parution.

10. Les Fascicules d'Analyse Musicale peuvent accepter des articles en d'autres langues que le français (néerlandais, anglais, allemand, italien, espagnol). Les auteurs sont invités à fournir un résumé d'une demi-page à une page en français ou dans la langue de l'article. Les articles paraîtront dans la langue (et dans la dactylographie) de l'auteur; les résumés seront publiés en français.

UN EXEMPLE D'ANALYSE SCHENKERIENNE:
F. Schubert, "Erste Walzer", op. 9 (D 365), n° 1

Nicolas Meeùs

Le but de cette communication est essentiellement didactique: elle veut montrer au lecteur tout à la fois comment s'effectue une analyse schenkerienne, et en quoi une telle analyse est intéressante. Le choix de l'oeuvre analysée est déterminé par ce but: il s'agit d'une pièce brève, dont l'analyse ne pose aucun problème difficile mais comporte néanmoins certains aspects qui méritent discussion. On pourrait objecter, cependant, d'une part que la puissance de l'analyse schenkerienne n'apparaît pas complètement dans une analyse aussi simple, et d'autre part, que cette analyse n'amène à aucun résultat qui n'aurait pu être atteint par d'autres voies.

Pour répondre à la première de ces objections, je ferai remarquer que les analyses schenkeriennes qui concernent les cas les plus complexes sont souvent aussi les plus criticables. Il faut parfois une bone dose de conviction pour admettre sans réserve des conclusions d'autant moins vérifiables que les phénomènes qu'elles tentent d'expliquer sont plus rares. Une première approche des doctrines de Schenker ne peut se faire sur des exemples de cette difficulté sans provoquer presque inévitablement un rejet. Je ne crois pas que les théories de Schenker doivent être acceptées dans leur totalité sans aucune forme de critique, mais je pense néanmoins qu'il faut les aborder d'abord avec à tout le moins un préjugé favorable. De toutes façons, le texte qui suit s'adresse bien entendu à ceux à qui l'analyse schenkerienne n'est pas encore familière.

Que les résultats de l'analyse qui va suivre auraient pu être obtenus par d'autres méthodes, je n'en disconviens pas. Cela tient pour une part à la simplicité de l'oeuvre analysée. Mais le lecteur entièrement honnête avec lui-même admettra, je pense, que certains des résultats obtenus ici auraient pu échapper à son attention, ou ne pas lui apparaître avec la même évidence, ou encore ne pas avoir été découverts aussi rapidement. Il faut certainement accorder à la méthode schenkerienne un rendement heuristique très positif. D'autre part, il n'est tout compte fait en rien anormal que des méthodes différentes d'analyse, appliquées à une même pièce, aboutissent à des résultats similaires.

En raison du but didactique de l'analyse présentée ici, elle sera discutée dans tous les détails de son cheminement, et les phénomènes examinés seront présentés d'abord sans faire usage de la terminologie particulière à l'analyse schenkerienne (qui sera néanmoins indiquée chaque fois). Certains concepts fondamentaux des doctrines de Schenker seront passés en revue ensuite.

o o o

L'analyse schenkerienne consiste essentiellement en un processus de réduction. Schenker avait la conviction que toute oeuvre tonale est construite sur une structure sous-jacente très simple, toujours fondamen-

talement la même, et dont les éléments sont déployés, prolongés, ornés de diverses façons pour engendrer les particularités de chaque composition individuelle. L'analyse, donc, consiste à identifier ce qui n'est qu'ornement ou prolongation, et à l'éliminer progressivement pour faire apparaître la structure.

Ce processus de réduction doit se faire en plusieurs étapes, parce que des éléments qui paraissent structurellement importants par rapport aux ornements les plus superficiels peuvent s'avérer, après élimination de ces derniers, n'être eux-mêmes que les ornements d'éléments d'importance structurelle plus fondamentale encore. Ces différentes étapes sont généralement présentées graphiquement l'une au-dessus de l'autre. L'analyse graphique ci-après comporte, outre le texte de Schubert, quatre étapes successives marquées A, B, C et D (voir pp. -).

A. La réduction rythmique

La première étape consiste simplement à éliminer du texte musical ce que les théories musicales traditionnelles appellent les "notes étrangères à l'harmonie". Cette réduction, qui n'appartient pas en propre à la méthode schenkerienne, est dite "rythmique" parce qu'elle respecte le rythme de la pièce: les notes de l'harmonie y sont notées avec la durée qu'elles occupent après disparition des répétitions de notes et des "notes étrangères"; ces dernières sont représentées par des points noirs (ou, si l'on préfère, par des noires sans hampe). La réduction rythmique s'accompagne d'un chiffrage de la basse fondamentale, réalisé de la façon habituelle.

Tout ceci ne pose aucun problème particulier. On notera que les notes étrangères apparaissent pour ainsi dire exclusivement dans la mélodie supérieure; les notes de la main gauche appartiennent toutes à l'harmonie. Le fa de la mes. 1 appelle un petit commentaire. On pourrait à vrai dire y voir une 9e de dominante, appartenant donc à l'accord, plutôt qu'une broderie du mi bémol. Cela fait peu de différence. Ce qui est important par contre, c'est que dans tous les cas sa résolution est différée jusqu'à la mes. 3. Un phénomène identique apparaît aux mes. 13-14, qui constituent d'ailleurs un rappel abrégé des mes. 1-3.

Les accords de sixte et quarte de dominante (mes. 3-4 et 14) ont été conservés dans la réduction rythmique comme appartenant à l'harmonie. On pourrait pourtant les considérer aussi bien comme des broderies de l'accord de dominante. C'est d'ailleurs, tout bien considéré, ce que fait le chiffrage, puisqu'il n'indique pas de changement de fondamentale. Ces sixtes et quartes seront rejetées dans la figuration aux étapes ultérieures de l'analyse: on voit déjà ici comment le concept des étapes successives (des niveaux, en termes schenkeriens) permet d'établir une hiérarchie de l'importance des notes.

B. Le niveau superficiel (Vordergrund)

C'est à cette étape que débute l'analyse schenkerienne proprement dite. La notation rythmique disparaît au profit d'une notation hiérarchique: les notes sont écrites en valeurs d'autant plus longues que leur importance structurelle est plus grande. Dans l'analyse qui nous occupe, il suffira de deux valeurs, la blanche et la noire, sans compter bien sûr le point noir qui continue à indiquer les notes de la figuration. D'autre part, l'analyse vise désormais non seulement à éliminer les notes de moindre

importance, mais aussi à faire apparaître les lignes contrapuntiques essentielles de la composition. C'est une autre des idées fondamentales de l'analyse schenkerienne, en effet, que l'élément contrapuntique joue un rôle déterminant, même dans des oeuvres qui, comme cette valse de Schubert, sont très manifestement déterminées par l'harmonie.

Dans ce cas particulier, l'analyse va mettre en évidence comment la mélodie supérieure met en jeu plusieurs lignes contrapuntiques distinctes. Ceci apparaît très nettement dès les premières mesures. On a vu plus haut comment la résolution du fa de la mes. 1 est retardée jusqu'à la mes. 3, ce qu'indique une liaison pointillée dans la réduction rythmique A. Mais si on peut admettre que le fa se maintient implicitement de la mes. 1 à la mes. 3, il faut admettre aussi que le si bémol qui apparaît en-dessous de lui appartient à une voix intérieure de la composition, qui ne devient apparente que parce que l'interruption de la voix supérieure la découvre. La relation entre ces deux voix peut être rendue plus claire par la notation suivante:

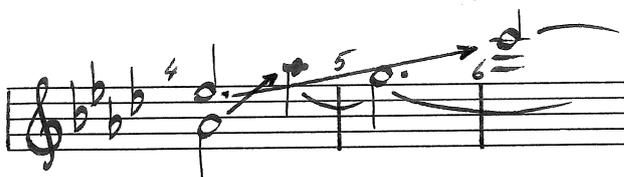


La mélodie supérieure apparente saute donc de la voix supérieure à une voix intérieure du contrepoint, ou encore de la note supérieure à une note intérieure de l'accord de mi bémol majeur. Schenker décrit ce phénomène comme le déploiement (Ausfaltung) mélodique d'un accord, et l'indique graphiquement au moyen d'une ligature oblique reliant les deux notes impliquées:



Il faut attirer l'attention d'autre part sur la montée chromatique de la fin de la mes. 2, qui permet à la mélodie de regagner la partie contrapuntique de départ. Ce mouvement conjoint de notes de passage qui relie deux notes de l'harmonie est appelé par Schenker progression linéaire (Zug). Cette progression est ici comme un pont jeté entre les deux voix du contrepoint; elle n'appartient en propre à aucune des deux.

Les mes. 4-6 présentent un autre phénomène particulièrement intéressant: le la bémol de la voix supérieure à la mes. 4 n'est manifestement que le redoublement à l'octave de celui de la voix intérieure identifiée ci-dessus. Par ce redoublement à l'octave, la voix intérieure vient recouvrir la partie supérieure, qui d'ailleurs ne tarde pas elle-même à sauter à l'octave à la mes. 6, pour retrouver son statut de mélodie principale. En termes schenkeriens, les deux parties effectuent chacune un transfert de registre ascendant (Höherlegung), et les notes la bémol et sol des mes. 4-5 sont des sons de couverture (Decktöne):



A ce stade, le lecteur ne s'étonnera sans doute plus à l'idée que les croches de la mes. 7 parcourent elles aussi plusieurs voix de l'accord. On y retrouve assez aisément les deux voix qui étaient apparues dès le début. La partie de la main droite de cette première moitié de la valse peut donc s'écrire entièrement sous forme d'un contrepoint à deux voix, qui se déplace d'une octave vers le haut à la mes. 4. En négligeant ce saut d'octave, le contrepoint peut se réécrire sous la forme suivante:



On rencontre des phénomènes semblables après la double barre, aux mes. 9-12. En outre, puisque les mesures 12-13 reprennent les mes. 1-3, il s'y introduit une troisième voix contrapuntique, comme on peut le voir dans la notation suivante:

Cette réduction appelle plusieurs remarques. D'abord, il faut noter que la signification de la progression linéaire qui relie le fa de la mes. 10 au si bémol de la mes. 11 (noté par un trait dans la réduction ci-dessus) n'est pas totalement identique à celle de la progression linéaire entre si bémol et mi bémol aux mesures 2-3. En effet, le la bémol appartient ici à l'harmonie, alors que le ré bémol qui lui correspond à la mes. 3 ne peut être considéré que comme une note de passage. En conséquence, le la bémol doit être compris ici comme une note de la voix supérieure du contrepoint, plutôt que comme une simple note de passage. Ceci est d'autant plus remarquable qu'il en résulte un effet d'imitation entre les deux voix supérieures: au mouvement la bémol-si bémol-sol-la bémol de la voix supérieure répond mi-fa-ré-mi bémol à la seconde voix.

Quand aux croches de la mes. 14, leur analyse doit à nouveau faire appel au concept du transfert de registre. Ceci est particulièrement évident pour ce qui concerne le ré bémol aigu, 7^e de dominante, qui ne trouve de résolution qu'une octave plus bas: on imagine aisément à partir

de là que la montée conjointe en croches doit être comprise comme la transposition à l'octave d'un mouvement mélodique intérieur montant du la bémol du premier temps de la mes. 14 au ré bémol du deuxième temps de la mes. 15. Il s'agit d'une progression linéaire reliant entre elles les deux voix inférieures du contrepoint de la main droite, exactement de la même manière que le faisait la progression linéaire de la mesure 2.

La mélodie de la valse apparaît ainsi comme le résultat d'un tissu de parties contrapuntiques implicites, se reliant les unes aux autres de diverses manières. Les exemples musicaux présentés ci-dessus mettent ceci en évidence de façon presque excessive, et qui dépasse ce qui se fait dans l'analyse schenkerienne proprement dite. Le graphisme B ci-après, plus conforme aux usages de Schenker, s'efforce d'exprimer tout cela de façon claire et concise. Il fournit aussi quelques indications sur le mouvement des parties plus graves: on voit notamment comment le do de la basse à la mesure 9 apparaît d'abord comme une note du déploiement de l'accord de la bémol, tonique; on aperçoit aussi une intéressante descente de toute une octave par mouvement conjoint au ténor, pendant toute la durée de la seconde partie de la pièce.

C-D. Le niveau médian (Mittelgrund) et le niveau originel (Hintergrund)

Le niveau superficiel (B) qui vient d'être examiné constitue probablement la partie la plus intéressante et la plus convaincante de l'analyse schenkerienne. Les étapes ultérieures concernent l'établissement de ce que Schenker appelle la structure fondamentale (Ursatz), dans laquelle on a peut-être abusivement cherché à découvrir une "théorie de la tonalité". Mais examinons d'abord la chose, avant d'en faire la critique.

Dans le graphisme B ci-après, certaines notes sont écrites comme des noires, d'autres comme des blanches. Elles se retrouvent généralement telles quelles dans les graphismes C et D. Les blanches sont des notes qui, pour des raisons qui vont être exposées dans un instant, ont été considérées comme structurellement plus importantes que les autres. On distingue aisément dans le graphisme C une version simplifiée de B, notamment par l'élimination des phénomènes de déploiement décrits ci-dessus.

Dans la première partie de la valse, la mélodie supérieure se réduit à trois éléments: la broderie du mi bémol par le fa; le transfert du mi bémol à l'octave supérieure; la progression linéaire redescendant au la bémol. Les notes essentielles de ces trois mouvements sont notées comme des noires. Dans la seconde partie, le rétablissement de la voix supérieure du tissu contrapuntique ne laisse plus apparaître que trois notes principales, do-si bémol-la bémol, notées comme des blanches et reliées par un signe de ligature.

A la basse, la première partie ne comporte que deux notes: mi bémol et la bémol (V-I); la seconde de ces notes, la tonique, peut être considérée comme structurellement plus importante que la première, la dominante: celle-ci est notée comme une noire, celle-là comme une blanche. La seconde partie est construite sur une progression selon le cycle des quintes, do-fa-si bémol-mi bémol-la bémol (III-VI-III-V-I); on peut considérer que l'importance relative de ces notes augmente à mesure que l'on approche de la dominante. Le do (III) n'apparaît qu'en raison du déploiement de l'accord de tonique, comme on l'a vu ci-dessus. L'importance structurelle croissante des notes qui suivent est exprimée par trois valeurs de note: le point noir, la noire, la blanche. La tonique finale est elle aussi notée comme une blanche. Enfin, les trois notes blanches de cette nota-

tion, correspondant aux degrés I-V-I, sont reliées par un signe de ligature qui répond à celui de la partie supérieure.

Ce que tout ceci cherche à démontrer, c'est que la valse de Schubert se résume à deux éléments, qui en déterminent d'ailleurs nettement la forme générale:

- a) un arpège ascendant à la partie supérieure, mi bémol-la bémol-do, harmonisé par un mouvement V-I de la basse;
- b) une descente conjointe do-si bémol-la bémol, harmonisée par un mouvement I-V-I de la basse.

Le niveau D de l'analyse graphique se présente donc sous la forme suivante:

Les chiffres supérieurs de cet exemple désignent les numéros des mesures. On constate que les mes. 0 à 9 constituent l'arpégiation initiale, mi bémol-la bémol-do, suivie de la ligne fondamentale (Urfurie) descendante do-si bémol-la; les chiffres 3-2-1 surmontés d'accents circonflexes indiquent qu'il s'agit des 3e, 2e et 1er degrés de la gamme de la bémol majeur. La basse, pendant ce temps, effectue deux sauts qui relient la dominante et la tonique du ton de la bémol majeur. La cadence I-V-I est complétée par un accord de préparation de la dominante, le II; ceci est souligné par le signe de liaison à double courbe.

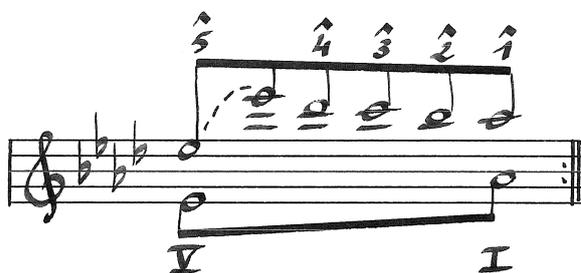
La "théorie de la tonalité" de Schenker consiste à dire que toute oeuvre tonale peut se réduire à un déploiement de l'accord de tonique, consistant en un contrepoint à deux voix formé d'une progression linéaire (Urfurie) à la voix supérieure, reliant deux notes de l'accord (ici, do, 3e degré, et la bémol, 1er degré), et d'une arpégiation de la basse (Bassbrechung) effectuant un mouvement I-V-I. Dans le cas qui nous occupe, cette structure fondamentale (Ursatz) est précédée d'une arpégiation initiale. La valeur d'une théorie de ce type est évidemment discutable; elle a d'ailleurs été controversée. Sans entrer dans le détail d'une discussion qu'il faudra laisser pour une autre occasion, je dirai brièvement qu'à mon sens cette "théorie" n'en est pas une parce qu'elle est fondamentalement invérifiable.

Evaluation

Il faut relire une dernière fois cette analyse pour en évaluer la qualité. D'abord, il faut bien comprendre que l'analyse ne se résume pas au niveau D (l'Hintergrund) du graphisme ci-dessous. Au contraire, il faut considérer que l'analyse schenkerienne complète se compose des trois niveaux B, C et D considérés ensemble; on peut d'ailleurs y ajouter le niveau A que Schenker ne décrit pas parce qu'il lui paraît évident.

En raison de la grande simplicité de l'oeuvre analysée, le graphisme B rassemble pratiquement toute l'analyse. Les graphismes C et D, dont on aurait pu se dispenser, n'ont été donnés que par souci de présenter une analyse complète et parce qu'ils soulignent certains aspects qu'un oeil moins expérimenté ne distingue qu'avec peine dans le graphisme B. Il en va autrement, bien sûr, dans des analyses d'oeuvres plus complexes, où la présentation graphique en plusieurs niveaux devient indispensable. On en trouvera des exemples dans les Five Graphic Music Analyses de Schenker (New York, Dover, 2/1969).

Il faut signaler d'autre part un point que l'analyse effectuée ci-dessus ne montrait pas, à savoir que la première phrase de la valse (mes. 1-8) se présente à elle-seule pratiquement comme une Ursatz. La ligne supérieure, en particulier, descend d'une note à une autre de l'accord de tonique, de mi bémol à la bémol. L'arpégiation de la basse est par contre incomplète, puisqu'elle ne débute pas sur le 1er degré. La structure de ces huit mesures peut se représenter comme suit:



Il est très fréquent que des fragments d'oeuvre forment en apparence des structures fondamentales complètes: c'est ce qui permet à Schenker de "vérifier" sa théorie sur des analyses fragmentaires; mais ceci me paraît rendre la théorie triviale. La valse analysée ici en est d'ailleurs un exemple, puisqu'on pourrait considérer qu'elle ne constitue en fait qu'un fragment, et que l'oeuvre n'est complète que si l'on envisage dans son ensemble le recueil des Erste Walzer op. 9.

On pourrait certainement ramener l'ensemble du recueil à une Ursatz schenkerienne, et montrer que chacune des structures fondamentales correspondant à chacune des valse ou de leurs parties ne sont que des structures enchâssées dans la structure principale, ou en d'autres termes que ces structures n'appartiennent qu'au niveau médian. Une telle conception est évidemment pour le moins problématique; mais ce type de problème dépasse le propos de la présente étude.

L'analyse effectuée ci-dessus a bien montré comment Schenker réhabilite le contrepoint. C'est l'un des aspects les plus positifs de sa méthode. Les analyses qui ne dépassent pas le stade du chiffrage harmonique sont aujourd'hui inacceptables. Le repérage des lignes, même s'il ne se fait pas nécessairement à la façon de Schenker, est indispensable. Comme l'élément contrapuntique, dans la valse qui nous occupe, est presque entièrement concentré dans la partie supérieure, il pourrait sembler que l'analyse schenkerienne est en fait surtout une analyse mélodique. Cela n'est pas tout à fait exact: l'exemple choisi ici est un peu trompeur sur ce point. Mais il est vrai que l'analyse schenkerienne présente des éléments très intéressants d'analyse mélodique, du moins pour ce qui concerne les mélodies harmonisées de la musique tonale.

D'un autre côté, il faut insister sur l'importance de l'harmonie dans l'analyse schenkerienne: c'est un aspect très largement sous-estimé aujourd'hui, notamment par des schenkeriens bien intentionnés. La définition que Schenker donne de la progression linéaire (Zug) est très

D

V I

C

Empty staves below

B

Empty staves below

A

7 V 7 6/4 7 6/4 7 I

p

3 2 1
V I

10 11 12 13 14 15 16
III VI II V 7 6/4 7 I

fz fz

caractéristique à cet égard: il s'agit d'une ligne qui relie par mouvement conjoint deux notes de l'harmonie. L'élément caractéristique de cette ligne ne se situe pas tant dans les notes de passage qui la constituent que dans les notes extrêmes qui la raccrochent à l'harmonie.

La comparaison des lignes ascendantes des mes. 2 et 10 ci-dessus est très caractéristique à cet égard. Ces deux lignes sont à première vue identiques; elles se situent de façon semblable dans les deux parties de la valse, à la deuxième mesure de chacune des phrases de huit mesures. Mais leur signification harmonique est différente, comme je l'ai indiqué plus haut, parce que le ré bémol de la mes. 2 est une note de passage alors que le la bémol de la mes. 10 est une note de l'harmonie. Il faut avoir noté ceci pour pouvoir expliquer complètement la ligne supérieure de la phrase et montrer comment elle intègre le sol de la mes. 15, qui s'explique par analogie avec le la bémol de la mes. 10.

Ces considérations font apparaître aussi un autre aspect important de l'analyse schenkerienne, le fait qu'elle permet de relier ou de comparer des phénomènes parfois très distants dans la partition. Elle montre le caractère motivique du déploiement de l'accord tel qu'il se produit aux mes. 1, 9, 11 et 13; elle souligne le lien entre les mes. 1-3 et les mes. 13-14. L'identification des sons de couverture la bémol-sol aux mes. 4-5 permet de les mettre en relation avec fa-mi bémol aux mes. 3 et 13-14. Il n'y a peut-être dans tout ceci rien de très impressionnant, mais on peut imaginer à quelles découvertes intéressantes peut mener la mise en relation d'éléments plus éloignés les uns des autres dans des oeuvres de plus grandes dimensions: c'est ce qu'on a appelé avec raison l'"audition à distance".

J'espère enfin que le lecteur aura perçu la très grande musicalité de la méthode schenkerienne, qui parle notamment de choses qui peuvent déterminer une interprétation. Ici, par exemple, l'identification des lignes implicites qui composent la mélodie supérieure correspond à l'identification de plans sonores distincts qu'un bon pianiste réussira à différencier. On a reproché à la méthode schenkerienne son manque de rigueur, et ce reproche est souvent justifié. Mais il faut reconnaître par contre à l'analyse schenkerienne qu'elle laisse la place qui lui revient à l'intuition, et en particulier à l'intuition musicale.