

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

Bell & Howell Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]

PAULIN DAIGLE

**LES FONCTIONS HARMONIQUES ET FORMELLES
DE LA TECHNIQUE 5 - 6
À PLUSIEURS NIVEAUX DE STRUCTURE
DANS LA MUSIQUE TONALE**

Volume I : Texte

Thèse
présentée
à la Faculté des Études supérieures et de recherche
de l'Université McGill pour l'obtention
du grade de Ph. D. en musicologie théorique

Faculté de Musique

Université McGill

Montréal

1999

© Paulin Daigle 1999



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-55316-7

RÉSUMÉ

Cette recherche constitue une étude approfondie sur la technique contrapuntique 5 - 6 qui se retrouve fréquemment dans la littérature théorique et dans le répertoire tonal. Elle vise à prouver que cette technique est un concept théorique et analytique essentiel pour comprendre l'évolution de la musique tonale.

La première partie de l'étude présente les descriptions et les conceptions de la technique 5 - 6 qui apparaissent dans la littérature théorique des XVIII^e et XIX^e siècles, de même que dans les écrits de Schenker et de l'École schenkérienne moderne. Les descriptions de cette technique dans les traités de contrepoint, de basse chiffrée et d'harmonie ont amené Schenker et ses disciples à vouloir la situer dans un contexte plus large, sans toutefois qu'ils saisissent les implications de leur démarche.

À la lumière de la théorie des fonctions formelles de William E. Caplin (Caplin, 1985; 1998) la deuxième partie de la thèse démontre, par une analyse d'une tranche importante du répertoire, que la technique 5 - 6, en tant que concept contrapuntique, s'avère un modèle véritable pour comprendre le développement du chromatisme et l'élargissement du langage tonal entre le XVIII^e et le XX^e siècle et cela, à plusieurs niveaux de structure.

ABSTRACT

This research constitutes a detailed study of 5 - 6 voice-leading technique that is often found in music - theoretical literature and in the tonal repertoire. The study aims to prove that this technique is an essential theoretical and analytical concept for understanding the evolution of tonal music.

The first part of this study examines concepts and descriptions of 5 - 6 technique as they appear in the theoretical literature of the eighteenth and nineteenth centuries and in the writings of Heinrich Schenker and the modern Schenkerian school. The descriptions of 5 - 6 technique in earlier counterpoint, figured-bass and harmony treatises led Schenker and his disciples to place the technique in a much broader context, though even they do not always grasp the full implications of their procedures.

In the light of William Caplin's recent theory of formal functions, (Caplin 1985: 1998), the second part of the thesis in a substantial selection of musical excerpts from the eighteenth through the early twentieth centuries, demonstrates that 5 - 6 technique as a contrapuntal analytical concept, provides an effective model for understanding the development of chromaticism and the extension of the tonal language at multiple structural levels.

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier la Faculté de musique de l'Université McGill, tous ceux et celles qui m'ont encouragé, aidé financièrement ou de quelque manière que ce soit à l'accomplissement de ces études doctorales passionnantes, mais longues et difficiles :

- Mon directeur de recherche, le professeur Donald McLean pour sa grande compétence dans le domaine théorique de la musique, surtout en analyse schenkérienne. Il a été d'une grande disponibilité et d'une gentillesse hors du commun. Il m'a guidé tout au long de mon cheminement dans le programme de doctorat. Il m'a suggéré un sujet de recherche fascinant qui, comme il le dit si bien, « reflects your personality very well ».

- La Faculté de Musique de l'Université McGill pour son aide financière sous forme de bourses d'études, prêts et contrats d'engagement à titre de correcteur et d'assistant en enseignement avec la collaboration des professeurs Bo Alphonse et Steven Huebner.

- Les membres de ma famille et de ma parenté : ma mère (Solange Bouchard) pour son appui et son aide inconditionnelle, particulièrement durant la période de rédaction de thèse; mon frère Andréa pour son aide financière et technique; ma soeur Janique qui, avec ses compétences hors du commun en graphisme, a élaboré le deuxième volume contenant les exemples musicaux; Priscilla Bouchard pour son aide et ses nombreux encouragements.

- Ma compagne Joanne St-Jacques pour son aide, sa grande patience, son appui moral et ses nombreux encouragements; son frère Marcel St-Jacques qui a accepté de m'offrir l'hospitalité lors de mes nombreux séjours à Montréal.

- Mes amis et collègues de McGill qui ont contribué à ma qualité de vie à Montréal (par ordre alphabétique) : Brian Black, Per Broman, Allan Campbell, James MacKay, François de Médicis et son épouse Catrina Flint, et Lise Viens.

- Mme Juliette Bourassa et M. Paul Cadrin pour leurs précieux conseils concernant la qualité de la langue écrite de mon travail de recherche.

- M. Claude Beaudry pour son aide technique et le prêt d'un local de travail à Québec.

- M. Denis Dion pour son aide technique dans la réalisation d'exemples musicaux par ordinateur.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
REMERCIEMENTS	iii
TABLE DES MATIÈRES	v
INTRODUCTION	1

PREMIÈRE PARTIE LA TECHNIQUE 5 - 6 DANS LA LITTÉRATURE THÉORIQUE

CHAPITRE 1 : LA TECHNIQUE 5 - 6 SELON LES THÉORICIENS DES XVIII ^e ET XIX ^e SIÈCLES	9
- La technique 5 - 6 ascendante	10
. La technique 5 - 6 ascendante selon les théoriciens du XVIII ^e siècle	10
Théorie du contrepoint	10
Théorie de la basse chiffrée	12
Théorie de l'harmonie	21
. La technique 5 - 6 ascendante selon les théoriciens du XIX ^e siècle	24
Théorie du contrepoint	24
Théorie de l'harmonie	26
- La technique 5 - 6 descendante	37
. La technique 5 - 6 descendante selon les théoriciens des XVIII ^e et XIX ^e siècles	37
Théorie de la basse chiffrée	37
Théorie de l'harmonie	39
CHAPITRE 2 : LA TECHNIQUE 5 - 6 SELON SCHENKER ET L'ÉCOLE SCHENKÉRIENNE	43
- La technique 5 - 6 ascendante	46
. La technique 5 - 6 ascendante selon Schenker	46

. La technique 5 - 6 ascendante selon l'École schenkérienne	58
Écrits pédagogiques et scientifiques	58
- La technique 5 - 6 descendante	73
. La technique 5 - 6 descendante selon Schenker	73
. La technique 5 - 6 descendante selon l'École schenkérienne	76
Écrits pédagogiques et scientifiques	76

DEUXIÈME PARTIE

LA TECHNIQUE 5 - 6 DANS LE RÉPERTOIRE TONAL

CHAPITRE 3 : LA TECHNIQUE 5 - 6 DANS LE RÉPERTOIRE BAROQUE	83
- La technique 5 - 6 ascendante	85
. La technique 5 - 6 ascendante séquentielle au niveau de surface (avant-plan) . .	85
Fonction transitoire	86
Fonction épisodique	87
Fonctions thématiques	90
. La technique 5 - 6 ascendante non séquentielle	91
Fonction thématique	92
Césure formelle	92
. La technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure	95
Le paradigme I - II(#) - V	95
Le paradigme III - iv - V	97
Le paradigme V - vi	100
Le paradigme I - ii	102
- La technique 5 - 6 descendante	104
. La technique 5 - 6 descendante séquentielle et non séquentielle	104
Fonction épisodique	104
Fonctions thématiques	105
CHAPITRE 4 : LA TECHNIQUE 5 - 6 DANS LE RÉPERTOIRE CLASSIQUE	109
- La technique 5 - 6 ascendante	112
. La technique 5 - 6 ascendante au niveau de surface (avant-plan)	
chez Haydn et Mozart	112
La forme sonate	112
Le menuet (menuetto)	115

. La technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure chez Haydn et Mozart	117
La forme sonate	117
Les mouvements lents de forme ternaire	121
. La technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure chez Beethoven	122
La forme sonate	122
Le scherzo	134
La petite forme ternaire, le rondo et le rondo sonate	137
- La technique 5 - 6 descendante	140
. La technique 5 - 6 descendante au niveau de surface (avant-plan) chez Haydn et Mozart	140
. La technique 5 - 6 descendante au niveau de surface (avant-plan) chez Beethoven	143
CHAPITRE 5 : LA TECHNIQUE 5 - 6 DANS LE RÉPERTOIRE ROMANTIQUE ET POSTROMANTIQUE	146
- Les marches d'harmonie séquentielles basées sur la technique 5 - 6 au niveau de surface (avant-plan) dans des contextes formels variés	147
La technique 5 - 6 ascendante chromatique	147
La technique 5 - 6 descendante diatonique et chromatique	152
- La technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure	153
- La technique 5 - 6 dans l'idée de base et ses implications à plusieurs niveaux de structure	156
- Implication de la technique 5 - 6 dans l'élargissement du vocabulaire chromatique	160
Le vocabulaire chromatique	160
L'accord de sixte ajoutée	172
CONCLUSIONS	181
BIBLIOGRAPHIE	193
LE VOLUME II CONTIENT LA LISTE ET L'INDEX DES EXEMPLES MUSICAUX.	

INTRODUCTION

Au cours du XVIII^e siècle, comme aux siècles précédents, les théoriciens tentent d'expliquer l'évolution de la musique tonale à partir de deux approches : l'approche spéculative et l'approche pratique. Dans le premier cas, il s'agit de traités comme ceux de Rameau qui donnent des explications concernant les intervalles, l'accordage, les modes, etc. L'autre emprunte une voie plus pratique en donnant des directives relatives à la composition et à l'interprétation. Compte tenu de l'importance de la basse continue à l'époque, il est normal de trouver un grand nombre de traités qui s'y consacrent, comme ceux de C.P.E. Bach, Gasparini, Geminiani, Mattheson, etc.

Dans le courant du XIX^e siècle, les théoriciens tentent de concevoir des systèmes musicaux pour expliquer le langage tonal. Parmi ceux-ci, il faut compter Simon Sechter, influencé par la théorie de la basse fondamentale de Rameau; Mauritz Hauptmann, influencé par la philosophie hégélienne; Gottfried Weber qui cultive une approche inductive et Hugo Riemann, qui subit l'influence de la psychologie.

Au début du XX^e siècle, des systèmes destinés à l'analyse d'un répertoire défini voient le jour et cela, de façon délibérée. Par exemple, il y a Alfred Lorenz pour l'analyse formelle des drames de Wagner avec *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*

(1923-1924) et Heinrich Schenker pour le répertoire allant principalement de Bach à Brahms.

Schenker (1865-1935) est un des plus importants théoriciens de la première moitié de notre siècle qui ait tenté d'expliquer la nature de la musique tonale. Selon lui, les grands compositeurs tels que Bach, Haydn, Mozart et Beethoven ont appris leur art à l'aide des traités de contrepoint traditionnels ou selon les espèces (ex. : J. J. Fux), de même qu'avec ceux de basse chiffrée (ex. : C.P.E. Bach).

Le développement de la théorie de Schenker amène un premier concept : *Auskomponierung* (prolongement, déploiement). Il s'agit de la projection ou, autrement dit, de l'horizontalisation d'une sonorité de référence, comme, par exemple, la tonique. Schenker élabore un autre concept, celui de *Stufen* (degrés harmoniques) qui peuvent être prolongés par des accords à un niveau plus localisé ou, autrement dit, par des accords ornementaux. C'est là qu'il introduit les *Schichten* (niveaux hiérarchiques) : *Hintergrund* (arrière-plan), *Mittelgrund* (structure intermédiaire ou plan moyen) et *Vordergrund* (surface ou avant-plan). L'*Ursatz* (structure fondamentale) contient un ensemble contrapuntique comprenant l'*Urlinie* (ligne fondamentale) et la *Bassbrechung* (arpeggiation de la basse).

Les niveaux de la structure intermédiaire et de la surface participent à l'élaboration de l'*Ursatz*. Le contrepoint par espèces enseigne les principaux moyens d'élaboration. Il présente d'une manière dynamique et efficace les principes sous-jacents à la conduite triadique des voix par étapes successives. La quatrième espèce introduit, entre autres, la syncope consonante 5 - 6. Celle-ci soulève un grand intérêt pour le système schenkérien.

Au delà de sa fonction superficielle première, qui est d'éviter les quintes parallèles, elle met en valeur le cas particulier que présentent deux consonances adjacentes. D'un point de vue plus pratique, le mouvement 5 - 6 est facile à réaliser au clavier.

Nous croyons que le mouvement contrapuntique 5 - 6, que nous appellerons systématiquement « technique 5 - 6 », peut faire l'objet d'une étude à part, car nous le retrouvons fréquemment dans la littérature théorique et dans le répertoire tonal. En plus de sa situation privilégiée dans le système schenkérien, la technique 5 - 6 cadre bien avec le système d'analyse harmonique.

Cette recherche portant uniquement sur la technique 5 - 6 s'adresse d'abord au milieu musicologique francophone où la théorie schenkérienne comme la tradition germanico-américaine et, par conséquent, la tradition contrapuntique, ne suscitent que fort peu d'intérêt. Vient ensuite l'École schenkérienne où la technique 5 - 6, tout en étant reconnue, n'a toutefois pas encore fait l'objet d'une classification systématique. Par ailleurs la théorie des fonctions formelles de William E. Caplin, théorie qui tire son origine de Schoenberg et Ratz, permet de combler certaines lacunes du système schenkérien. De plus, l'École schenkérienne a peut-être sous-estimé l'importance du mouvement contrapuntique 5 - 6 dans l'élaboration du vocabulaire chromatique propre à la musique romantique et postromantique.

Le premier objectif de cette recherche est la mise en corrélation de la technique 5 - 6 avec des systèmes d'analyse formelle des répertoires baroque et classique. Le deuxième objectif est de prouver que la technique 5 - 6 est un concept théorique et analytique

important pour la compréhension des répertoires romantique et postromantique à cause des relations de tierce et de l'élaboration du vocabulaire chromatique. En somme, nous croyons pouvoir démontrer qu'en tant que concept contrapuntique, la technique 5 - 6 est un modèle valable ou un fil conducteur capable de rendre compte d'aspects importants de l'évolution stylistique de l'ensemble de la musique tonale.

La première partie de l'étude consiste à présenter les descriptions de la technique 5 - 6 qui se retrouvent dans certains traités des théoriciens du contrepoint, de la basse chiffrée et de l'harmonie aux XVIII^e et XIX^e siècles. Comme nous le verrons, certains théoriciens exposent sur cette question des points de vue fort contrastants qui suscitent la fascination. Parmi les théoriciens modernes, le représentant par excellence est certainement Heinrich Schenker qui reconnaît la technique 5 - 6 comme un phénomène agissant non seulement à la surface, mais aussi au niveau de la structure intermédiaire. Dans leurs écrits pédagogiques et scientifiques, les membres de l'École schenkérienne parlent de la technique 5 - 6 comme un phénomène contrapuntique appartenant à la surface et agissant quelquefois au niveau de la structure intermédiaire.

La deuxième partie de l'étude consiste à montrer des exemples d'utilisations multiples de la technique 5 - 6 dans le répertoire tonal. Nous suivrons alors l'ordre chronologique (baroque, classique, romantique et postromantique). En plus de la théorie des fonctions formelles de Caplin (1986; 1998), nous utilisons quelquefois le système schenkérien de réduction pour élucider des exemples plus problématiques. Cependant, ces graphiques ne montrent pas tous les phénomènes en détail, puisque l'objectif est avant tout de mettre l'accent sur la présence de la technique 5 - 6.

Au sein du répertoire postromantique, nous choisissons des exemples dont le matériau thématique renferme l'idée de base décrite par la technique 5 - 6. Il est alors possible de décrire les réévaluations enharmoniques et les altérations que subit ce mouvement. Ces réévaluations et ces altérations contribuent à l'affaiblissement de la tonalité fonctionnelle. à l'élaboration du vocabulaire chromatique et, en particulier, à la mise en valeur de l'accord de sixte ajoutée dans les fonctions syntaxiques de prédominante et de tonique (ambiguïté tonale).

Lorsque la théorie moderne parle de la technique 5 - 6, l'expression s'applique également à la technique 5 - 6 ascendante et descendante. La présence des chiffres 5 et 6 pour indiquer ces deux mouvements distincts relève du hasard tout en ayant la même fonction dans le domaine de la conduite des voix, soit celle de rompre les quintes parallèles. En plus de leurs configurations originales, les techniques 5 - 6 ascendante et descendante peuvent apparaître sous d'autres formes que nous appelons « variantes ». Chacun de ces deux mouvements contrapuntiques a toutefois ses caractéristiques propres au plan harmonique.

La technique 5 - 6 ascendante (ex. 1) implique une relation de tierce entre le temps fort et le temps faible à un premier niveau, alors qu'à un autre, il y a une succession d'accords par mouvement ascendant conjoint. Une première variante de la technique 5 - 6 ascendante est 5 - 6/5 (ex. 2). La plupart du temps, l'accord chiffré « 6/5 » est la dominante secondaire de l'accord qui suit. La note qui crée la dissonance dans l'accord 6/5 se trouve préparée et résolue.

Une autre variante semble moins évidente : il s'agit de celle qui implique une fondamentale « projetée » ou ajoutée (ex. 3). Dans cet exemple, la meilleure façon d'expliquer le phénomène de la fondamentale ajoutée est l'échange de voix entre la basse et le ténor. Chaque accord, que nous chiffons (6), peut être la dominante secondaire de celui qui lui succède sans oublier que la fonction principale de cet accord relève de la conduite des voix.

Il y a la variante impliquant un accord de septième diminuée, soit 5 - 7 où chaque accord chiffré 7 est la dominante secondaire de celui qui suit (ex. 4). Même si l'accord en position de sixte n'y est pas, il s'agit néanmoins d'une variante de la technique 5 - 6, car l'accord de septième a surtout un rôle contrapuntique : éviter le parallélisme des quintes. Nous pouvons donc dire que l'accord de septième diminuée remplace l'accord en position de sixte. Il y a aussi des configurations chromatiques de la technique 5 - 6 ascendante pour lesquelles il faut avoir une réévaluation enharmonique (ex. 5). De telles configurations sont fréquentes chez Chopin, Tchaikovsky et Wagner.

La technique 5 - 6 descendante (ex. 6) montre une relation de tierce descendante entre les triades situées aux temps forts. La variante avec fondamentale ajoutée (ex. 7) s'explique par l'échange de voix et la fonction de chaque accord chiffré (6) est avant tout contrapuntique. Au plan harmonique, cette variante présente en plus un mouvement de fondamentales par quarte descendante. La technique 5 - 6 descendante a une configuration chromatique qui lui est propre (ex. 8) où chaque accord au temps faible est la dominante secondaire de celui qui le précède.

En somme, les dimensions du contrepoint et de l'harmonie impliquées, de même que l'existence de variantes et de configurations pour la technique 5 - 6, sont le résultat de l'évolution des descriptions et des conceptions telles que présentées dans la littérature théorique.

PREMIÈRE PARTIE

LA TECHNIQUE 5 - 6

DANS LA LITTÉRATURE THÉORIQUE

La technique 5 - 6

selon

les théoriciens des XVIII^e et XIX^e siècles

La théorie moderne reconnaît la technique 5 - 6 comme un procédé relié à la solution d'un problème contrapuntique, celui de rompre les quintes parallèles. Ce chapitre présente d'abord les descriptions et conceptions de la technique 5 - 6 préconisées par les théoriciens des XVIII^e et XIX^e siècles dans leurs traités portant sur le contrepoint, la basse chiffrée et l'harmonie.¹ Nous examinerons ensuite comment leurs descriptions ont eu des répercussions sur la conception de la technique 5 - 6 telle que préconisée par Schenker. Cette étude permettra aussi de mieux comprendre les fondements de la théorie moderne sur les techniques 5 - 6 ascendante et descendante.

¹ Tout en empruntant une démarche empirique, le choix des théoriciens des XVIII^e et XIX^e siècles s'inspire en partie des ouvrages de Schenker. Dans ce chapitre, en tenant compte des sous-titres ou des catégories, nous citons les théoriciens par ordre chronologique, c'est à dire selon les dates de *première* édition de leurs ouvrages. Sans être exhaustive, cette recherche prétend tracer un portrait fidèle des positions tenues à l'époque.

LA TECHNIQUE 5 - 6 ASCENDANTE

La technique 5 - 6 ascendante selon les théoriciens du XVIII^e siècle

La technique 5 - 6 ascendante est reconnue par les théoriciens du contrepoint et de la basse chiffrée au XVIII^e siècle peu importe leur origine géographique. Le contrepoint admet l'intercalation de la sixte comme un moyen de résoudre le problème des quintes parallèles, soit la « ligature consonante ». Les chiffres 5 et 6 sont inséparables dans les traités portant sur la théorie de la basse chiffrée en raison des règles du contrepoint strict. En somme, il s'agit ici de montrer comment la technique 5 - 6 ascendante a été exploitée dans les traités de contrepoint et de basse chiffrée. Il y a aussi la théorie de l'harmonie de Rameau qui aura des conséquences importantes sur les conceptions de la technique 5 - 6 ascendante dans le courant du XIX^e siècle.

Théorie du contrepoint

Le pionnier du contrepoint strict fut Johann Joseph Fux (1660-1741). Présenté sous forme de dialogue, son traité *Gradus ad Parnassum* (1725) a joué un rôle déterminant dans toute la théorie musicale jusqu'au XX^e siècle. L'un des premiers à utiliser le contrepoint par « espèces » à deux, trois et quatre voix², Fux a beaucoup influencé des théoriciens tels

² Girolamo Diruta (ca. 1554-ca. 1610) dans *Il transilvano* I (1593) et *Il transilvano* II (1609) de même qu'Adriano Banchieri (1568-1634) dans *Cartella musicale* (édition de 1614) ont utilisé l'approche contrapuntique par espèces un siècle auparavant. Il y a des versions anglaise et française du traité de Fux : *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*, éditée par Alfred Mann 2^e éd. (New York : W.W. Norton, 1971); *Traité de composition musicale*, traduit de l'allemand par Pietro Denis (Paris : adresses ordinaires, [1773-1775]).

Albrechtsberger, Cherubini, Bellermaun et Schenker, de même que les compositeurs Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert.

Dans le *Gradus ad Parnassum*, Fux ne parle pas du mouvement 5 - 6 ascendant dans la section consacrée au contrepoint de quatrième espèce à deux voix. Il n'y est question que des retards à caractère dissonant. Cependant, l'auteur utilise le mouvement 5 - 6 ascendant dans les exercices d'une section intitulée *De Ligatura* (ex. 1.1). Cette section traite des consonances dans une texture à trois voix. Le fait que Fux ne parle pas explicitement du mouvement 5 - 6 laisse supposer qu'un tel phénomène contrapuntique va de soi; c'est un moyen de résoudre un problème relié à la conduite des voix.

Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) qualifie la technique 5 - 6 ascendante de « Ligature consonante » dans son *Grundliche Anweisung zur Composition* (1790). L'auteur explique cette ligature consonante de façon originale, puisqu'il parle de résolution alors qu'il n'y a pas de dissonance : « [...] les ligatures consonantes peuvent être résolues sur une autre consonance par mouvement disjoint ou conjoint, mais le mouvement conjoint peut être appliqué seulement à la quinte juste et aux deux sixtes permises » (ex. 1.2).³ Cette explication amène une autre façon d'interpréter le mouvement 5 - 6 ascendant. Comme une résolution implique une note instable, on s'aperçoit que la quinte peut être un intervalle problématique. Comme nous le verrons, une approche semblable est exposée plus en profondeur dans la théorie de la basse chiffrée.

³ Johann Georg Albrechtsberger, *Grundliche Anweisung zur Composition* (Leipzig : Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790), p. 57-58. « Die Consonanz-Ligaturen können bey ihrer Auslösung in eine andere Consonanz springen, oder stufenweise gehen; welches letztere nur bey der reinen Quinte, um den zwo erlaubten Sexten zutreffen kann. » La traduction s'inspire de John Rothgeb et Jürgen Thym, *Counterpoint : A Translation of "Kontrapunkt" by Heinrich Schenker*, vol. 1 (New York : Schirmer Books, 1987), p. 260.

Albrechtsberger considère le mouvement 5 - 6 ascendant comme étant associé à un problème causé par les quintes parallèles, d'où l'expression « Consonanz-Ligaturen ». Tout en le reliant à la consonance, Albrechtsberger néglige l'aspect rythmique, surtout l'accentuation.

Théorie de la basse chiffrée

Les traités de la basse chiffrée se divisent en deux catégories : ceux sur l'apprentissage de la composition qui contiennent une classification des accords par intervalles, les chiffres employés de même que les règles de redoublement, les doigtés, etc., et ceux sur la pratique instrumentale où il n'y a que les possibilités de réaliser ou d'harmoniser des schémas de basse, spécialement des gammes ascendantes et descendantes, communément appelés « règle de l'octave ».

L'omniprésence de la technique 5 - 6 ascendante fait que, peu importe l'orientation pédagogique des traités, elle s'associe à la conduite des voix. Certains auteurs ont trouvé deux manières de résoudre le problème rythmique des quintes parallèles. La première façon d'expliquer la suite 5 - 6 accentue le premier temps ou la quinte. Lorsqu'il y a des quintes parallèles, il y a erreur et pour y remédier, il faut insérer la sixte. La deuxième façon d'expliquer la suite 5 - 6 accentue plutôt le deuxième temps ou la sixte. L'argumentation relève des règles du contrepoint de quatrième espèce où la quinte exige une préparation et la sixte est retardée. D'autres théoriciens abordent la suite 5 - 6 d'un point de vue purement pratique : ils suggèrent simplement des façons de la jouer avec les redoublements, le tempo, etc.

a) Accentuation sur le premier temps

Deux théoriciens, Gasparini et Marpurg, insistent sur le premier temps (quinte) dans leurs brefs commentaires. Francesco Gasparini (1661-1727) dans *L'armonico pratico al cimbalo* (1708) illustre des manières de réaliser la règle de l'octave. Lorsque la basse monte par mouvement conjoint, il suggère de jouer une sixte entre deux quintes, puisque deux consonances parfaites consécutives sont proscrites (ex. 1.3) : « Quand des notes montent par degré conjoint, considérant que deux consonances de même nature sont prohibées en mouvement parallèle, on peut jouer une sixte après chaque quinte, de façon à éviter la succession de deux quintes. »⁴ Gasparini ne parle pas du phénomène de la syncope.

Friedrich Wilhem Marpurg (1718-1795) traite également de la technique 5 - 6 ascendante dans *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (1757) au chapitre intitulé *Fortschreitung der Intervallen* (Succession des intervalles; ex. 1.4). Tout en reconnaissant l'alternance de quintes et de sixtes, il met l'accent sur le premier temps (la quinte) en tentant d'aller plus loin dans l'argumentation : « La succession ascendante de quintes alternant avec des sixtes sur la deuxième partie d'un temps [...] est correcte.

⁴ Francesco Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo; Regole, osservazioni, ed avvertimenti per ben suonare, il basso, e accompagnare sopra il cimbalo, spinetta, ed organo*, réimpression en fac-similé de l'édition de 1708, MMMLF, 2^e série, n° 14 (New York : Broude Brothers, [1967]), p. 30. « Ascendo le note di grado, atteso si proibiscono due consonanze perfette del is testa specie permoto retto si potra dare doppo la Quinta, la Setta; che cosi si viene a salvare la specie die due Quinte. » La traduction s'inspire de Francesco Gasparini, *The Practical Harmonist at the Keyboard*, traduit de l'italien par Franck S. Stillings et édité par David L. Burrows (New Haven : Yale School of Music, 1963), p. 26.

qu'elle soit ou non liée en syncope. »⁵ Marpurg ajoute : « [...] les sixtes de passage [...] ne sont également pas permises et ne devraient pas être confondues avec les sixtes arrivant sur la deuxième partie d'un temps. »⁶ Il va plus loin dans l'argumentation relativement à la conduite des voix. Dans le cas des sixtes de passage, il y a apparition de quintes parallèles sur le premier temps ou les temps forts; lorsque les sixtes arrivent à la deuxième partie d'un temps, un phénomène rythmique, la syncope, atténue l'impact des quintes parallèles.

b) Accentuation sur le deuxième temps

Tout en restant pragmatiques, certains théoriciens de la basse chiffrée présentent le mouvement 5 - 6 ascendant d'une manière différente. Bien qu'ils reconnaissent le mouvement 5 - 6 comme une procédé de contrepoint, ces auteurs mettent l'appui sur le deuxième temps ou la sixte. Ils respectent les règles du contrepoint de la quatrième espèce : la quinte exige une préparation ou la quinte retarde la sixte. Une telle tendance est représentée par des auteurs tels que Niedt, l'École de basse chiffrée de Jean Sébastien Bach, Sorge et Pasquali.

Friedrich Erhard Niedt (1674-1708), dans son *Musicalische Handleitung* (1710), illustre cette tendance en affirmant : « Quand la quinte et la sixte se suivent, la quinte doit

⁵ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (Berlin : Gottlieb August Lange, 1757), p. 64. « So gut die in ansteigender Progression abwechselnde Quinten und Sextenfolge [...] ist, es mag eine Bindung dabey sehn oder nicht. » La traduction s'inspire de David A. Sheldon, *Marpurg's Thoroughbass and Composition Handbook : A Narrative Translation and Critical Study* (Stuyvesant : Pendragon Press, 1989), p. 32.

⁶ Marpurg, p. 64. « Mit der ersten guten Quinten und Sextenfolge sind die schlechten Folgen derselben [...] nicht zu vermengen. Bey jenen schläget die Sexte nach. Hier aber geht sie durch. » La traduction s'inspire de Sheldon.

toujours être préparée la première; alors la tierce est ajoutée [sur le temps] et la sixte suit : 5 - 6. »⁷ Ce bref énoncé nous incite à considérer Niedt comme un des premiers théoriciens qui met l'accent sur le deuxième temps (la sixte) parce que l'intervalle de quinte s'avère instable (ex. 1.5).

L'École de la basse chiffrée de Jean Sébastien Bach, représentée par les *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des Generalbasses oder Accompagnement für sein Scholaren in der Musik* (1738), abonde dans le même sens (ex. 1.6).⁸ Tout en reconnaissant le mouvement 5 - 6 ascendant comme procédé contrapuntique, l'intervalle de quinte est traité comme un retard : « REGULA IV. Quand la quinte et la sixte se succèdent, la quinte doit être d'abord préparée, c'est-à-dire qu'elle doit être entendue dans l'accord précédent; la tierce et l'octave sont jouées simultanément avec la basse et la sixte est jouée par la suite. »⁹

Georg Andreas Sorge (1703-1778) ajoute un point de vue original tout en rejoignant l'argument des auteurs précédents. Dans son traité *Vor gemach der musicalischen*

⁷ Friedrich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung oder grundlicher Unterricht [...] Erster Teil. Handelt vom General-Bass, denselben schlecht weg zu spielen* (Hamburg : Benjamin Schiffern, 1710), non paginé. « Wo Quint und Sexta nach einander kommen / so muss die Quinta allezeit erst liegen / die Sexta wird nachgeschlagen / und die Tertia darzu genommen. » La traduction s'inspire de Friedrich Erhard Niedt, *The Musical Guide (Part I)*, traduit de l'allemand et édité par Pamela Poulin (Oxford : Clarendon Press, 1988), non paginé.

⁸ L'exposé de J.S. Bach qui s'intitule *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des Generalbasses oder Accompagnement für sein Scholaren in der Musik* date de 1738 selon Philipp Spitta, *Joh. Seb. Bach*, 3^e éd., vol. 2 (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1921).

⁹ J.S. Bach, « *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des Generalbasses* », extrait de Philipp Spitta, *Joh. Seb. Bach*, 3^e éd., vol. 2 (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1921), p. 920-921. « Wo Quint und Sext nach einander kommen so soll die Quint zuvor liegen die Tertz und Octav wird als denn dazu genommen und die Sext nachgeschlagen. » La traduction s'inspire de Philipp Spitta, *The Life of Bach*, traduit de l'allemand par Clara Bell et J.A. Fuller Maitland, vol. 3 (London : Novello, 1899), p. 321-322.

Composition (1745), tout spécialement dans la section intitulée *Von der Signatur 5 6*. Sorge accentue le deuxième temps, mais pour une raison différente. Au lieu de parler de préparation de la quinte, c'est la sixte qui est retardée : « Cette sixte retardée est souvent utilisée dans la texture à trois voix et avec elle [la sixte], on peut parcourir toute l'octave. »¹⁰ Sorge discute aussi de la substitution de l'octave par l'accord de sixte lorsque la note à la basse a une durée deux fois plus longue (ex. 1.7) :

LA SIXTE qui suit la QUINTE sur une basse soutenue.

I- À la théorie des accords de sixte appartiennent ces sixtes qui suivent la quinte sur une basse soutenue comme toutes les sixtes qui prennent la place de l'octave. C'est comme si la note à la basse était divisée et la seconde moitié était une autre note une tierce plus bas; c'est alors que la position fondamentale de l'accord serait présente. À la place de la sixte, ce serait l'octave.¹¹

Le fait qu'il parle d'équivalence entre les deux exemples nous laisse présager la variante de la technique 5 - 6 avec la fondamentale ajoutée.

Nicolo Pasquali (1718-1757) parle du mouvement 5 - 6 ascendant comme d'un enchaînement fréquent dans la section intitulée *Of the Sequences of the fifth and sixth* tirée

¹⁰ Georg Andreas Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition; oder, Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxin hindlangliche Anweisung zum General-Bass* (Lobenstein : Sorge, 1745), p. 89. « In dreistimmigen Sätzen wird diese nachschlagende Sext vielfältig gebraucht, und kan man mit derselben die gantze Octav durchwandern. » La traduction s'inspire de Allyn Dixon Reilly, « Georg Andreas Sorge's *Vorgemach der musicalischen Composition* : A Translation and Commentary » (thèse de doctorat, Northwestern University, 1980), p. 378.

¹¹ Sorge, p. 89. « Zu der Lehre von den Sexten gehören auch diejenigen Sexten, welche bei liegenden Basse auf die Quinten folgen. Solche (wie alle) Sexten versehen die Stelle der Octav; denn wenn die Bass-Note derselben getheilet, und die andere Helffte eine Tertz tiefer gesetzt würde, so wäre der ordentliche Haupt-Accord, und an statt der Sext, die Octav vorhanden. » La traduction s'inspire de la thèse de doctorat de Allyn Dixon Reilly, p. 378.

de son traité *Thorough-Bass made easy* (1757).¹² Il montre des possibilités de réaliser une basse montant par mouvement conjoint (ex. 1.8).¹³ Il faut s'attarder à l'énoncé concernant la façon de jouer les notes, en particulier les redoublements et les registres. Voici cet énoncé de Pasquali :

Étant donné qu'il y a une méthode particulière pour accompagner les séquences, on y trouvera la version simple ou naturelle et les versions altérées (avec des dièses et des bémols). En premier lieu, cette première séquence ne contient rien d'autre qu'un même accord pour la première partie de la note et pour la deuxième partie formant l'accord de sixte, encore faut-il prendre soin de chaque note formant la quinte qui devra être entendue dans l'accord précédent, puisqu'il est défendu de la [la note formant la quinte] jouer sans préparation.¹⁴

Selon lui, la quinte, qui est pourtant une consonance, doit être traitée comme un retard. C'est une règle empruntée au contrepoint de quatrième espèce. Pasquali explique que nous ne pouvons changer la note *ré* de registre (qui fait une quinte), puisque cela contrevient à la règle qui exige la préparation (ex. 1.9) : « Et, pour cette raison, peu importe si la main doit aller vers le bas dans le but de tenir le plus longtemps possible une touche, le

¹² L'ouvrage est rédigé en anglais parce que Pasquali vivait en Grande Bretagne au moment où il a écrit ce traité, selon David Damschroder et David Russel Williams, *Music Theory from Zarlino to Schenker : A Bibliography and Guide* (Stuyvesant : Pendragon Press, 1990), p. 231.

¹³ Dans les exemples de Pasquali, la suite 5 - 6 ascendante produit des octaves parallèles entre les combinaisons basse-ténor et basse-alto. L'auteur ne semble pas en tenir compte, peut-être parce que les voix extérieures ne sont pas impliquées ou parce qu'il s'agit d'un ouvrage plutôt destiné à l'exécution instrumentale. Les voix supérieures sont en position serrée, ce que certains auteurs nord-américains appellent *keyboard style* que nous pouvons traduire par « style pour clavier ».

¹⁴ Nicolo Pasquali, *Thorough-Bass Made Easy; or, Practical Rules for Finding and Applying Its Various Chords with Little Trouble, Together with Variety of Examples in Notes, Shewing the Manner of Accompanying Concertos, Solos, Songs, and Recitatives*, édité par John Churchill, réimpression en fac-similé de l'édition de 1763 (London : Oxford University Press, 1974), p. [28]. « There being a peculiar method in accompanying the sequence, I have set them down in naturals, and with sharps and flats (33) : And though, in the main, this first sequences [sic] is nothing, else but the chord to the first part of the note, and the chord of the sixth to the last, yet care must be taken that every note which makes the fifth shall be heard in the chord that precedes it, being disallowed to strike it unprepared. »

changement doit se faire sur la sixte plutôt que sur la quinte. »¹⁵ À noter que le problème est indiqué par les symboles « * » à l'exemple 1.8 et « ... » à l'exemple 1.9.

c) La technique 5 - 6 comme phénomène purement pratique

La technique 5 - 6 ascendante est traitée comme un phénomène purement pratique chez Mattheson, Carl Philipp Emmanuel Bach, Türk et Azzopardi. Johann Mattheson (1681-1764) décrit le mouvement 5 - 6 dans son traité *Kleine General-Bass-Schule* (1735). La réalisation est faite dans le contexte d'une basse ascendante et descendante (ex. 1.10). À remarquer la tablature où il y a des lettres disposées de telle sorte que nous pouvons déterminer la partie « vocale » à laquelle appartient chaque note.

L'approche de Mattheson est plutôt empirique, puisqu'il classe les accords en fonction de leur fréquence d'utilisation. Concernant le mouvement 5 - 6 ascendant, il le reconnaît comme un tout indivisible quand il dit : « [...] quand la quinte précède, la sixte suit. »¹⁶ L'exemple employant la succession de quinte et sixte se trouve dans la section du traité intitulée *Aussteigender Classe*. Les exemples tels que présentés par Mattheson ne sont pas accompagnés d'exposés théoriques. Dans sa classification des accords, il considère les accords 6/5 comme consonants quelle que soit leur qualité. Il peut s'agir d'un accord ayant une fonction de sensible, sous-dominante ou sus-tonique diminuée en mineur. Il utilise les accords 6/5, 6/ bémol 5 dans la réalisation d'une basse montant par

¹⁵ Pasquali, p. [28]. « And, for that reason, whenever the hand is to be changed downwards, in order to be kept as much as possible on a level, the change shall rather be made on the sixth than on the fifth. »

¹⁶ Johann Mattheson, *Kleine General-Bass-Schule* (Hamburg : Johann Christoph Kistner, 1735), p. 173. « [...] dass die Quint vorgehet, und die Sext folget. »

demi-ton (ex. 1.11)¹⁷. Nous reconnaissons ce que les théoriciens modernes considèrent comme une variante de la technique 5 - 6 ascendante.

Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788) traite du mouvement 5 - 6 ascendant de façon similaire. Il reconnaît aussi la technique 5 - 6 ascendante comme un procédé associé à la conduite des voix (ex. 1.12). Dans son ouvrage *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753-1762), l'auteur aborde le mouvement contrapuntique 5 - 6 comme un phénomène purement pratique, en indiquant certaines façons de réaliser les redoublements, tout spécialement à quatre voix :

15. Quand 5 6 apparaît au-dessus d'une note à la basse, l'accord commun aux deux est joué et la quinte va sur la sixte pendant que les autres voix sont tenues. Quand cette paire est reproduite plusieurs fois, l'accompagnement à trois voix est le plus simple [...]

16. Quand l'accompagnement est à quatre voix, des erreurs sont facilement évitées, puisque la paire ne renferme que des consonances.¹⁸

Cet énoncé n'entraîne aucune argumentation, l'ouvrage pédagogique étant destiné à l'exécution instrumentale.

¹⁷ Mattheson, p. 181-183.

¹⁸ Carl Philipp Emmanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Faksimile-Nadruk der 1. Auflage, Berlin 1753 und 1762 herausgegeben von Lothar Hoffmann-Ebrecht (Leipzig : Veb Breitkopf & Härtel, 1969), p. 49-50.

* 15. Wenn über einer Note 5 6 stehet : so schlägt man beym Eintritt der Note den eigentlichen Accord an, und geht mit der Quinte in die Sexte. Die übrigen Stimmen bleiben liegen; kommt dieser Satz aber oft hinter einander vor : so ist das dreistimmige Accompagnement mit der Terz allein das leichteste [...]

16. Soll in diesem Falle die Begleitung vierstimmig sein : so hilft man sich gar leicht, um keine Fehler zu machen, durch die Verdoppelung, weil die ganze Aufgabe aus Consonanzen besteht. » La traduction s'inspire de Carl Philipp Emmanuel Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, traduit de l'allemand par William J. Mitchell (New York : Norton, 1949), p. 213.

Francesco Azzopardi (1748-1809) dans *Le musicien pratique* (1786) suggère des manières de réaliser la règle de l'octave, comme c'est le cas pour Gasparini. Pour lui, il va de soi qu'une alternance de la quinte et de la sixte est possible lorsque la basse monte par mouvement conjoint (ex. 1.13) : [...] « les notes qui montent par intervalle d'un degré peuvent porter, outre les consonances déjà dites, la quinte & la tierce 5/3 & ensuite la sixte & la tierce 6/3. »¹⁹ Azzopardi ne parle pas de l'implication rythmique dans le mouvement 5 - 6.

Daniel Gottlob Türk (1756-1813) dans sa *Anweisung zum Generalbassspielen* (1800),²⁰ reconnaît le mouvement 5 - 6 ascendant comme étant fréquent (ex. 1.14). Il s'arrête uniquement à l'aspect pratique, se penchant surtout sur les redoublements faciles à réaliser, comme c'est le cas pour Carl Philipp Emmanuel Bach :

Lorsque la basse monte par degré, les chiffres 5 6 se retrouvent à plusieurs reprises en alternance [...] Dans cette suite, le 5 représente la triade et le 6 l'accord de sixte [...] Il y a quelque temps encore, on accompagnait une telle suite de triades et d'accords de sixte alternées et cela, particulièrement dans un mouvement rapide avec la version à trois voix [...] étant donné que la quinte n'est pas jouée en même temps que la sixte, je conseillerais à l'instrumentiste concerné pour la version à quatre voix de redoubler en alternance la tierce (de manière à former un unisson) et la basse pour former l'octave.²¹

¹⁹ Francesco Azzopardi, *Le musicien pratique ou leçons qui conduisent les élèves dans l'art du contrepoint*, traduit de l'italien par Nicolas Étienne Framery (1745-1810) avec des notes du traducteur pour en faciliter l'intelligence (Paris : Le Duc, 1800), p. (47). À noter que le manuscrit original date de 1760 et qu'il a été traduit en 1786 selon l'article « Azopardi » [sic], *Dictionnaire de la musique : les hommes et leurs oeuvres*, édité par Marc Honneger, (Paris : Bordas, 1993), p. 49.

²⁰ La première édition porte le titre de *Kurze Anweisung zum Generalbassspielen* et elle date de 1791 selon Damschroder et Williams, p. 363.

²¹ Daniel Gottlob Türk, *Anweisung zum Generalbassspielen* (Leipzig : Schwickert; Halle : Hemmerde & Schwetschke, 1800), p. 178-180. « Ueber einem Stufenweise aufsteigenden Basse kommen zu weilen unmittelbar nach einander mehrmals die ziffern 5 6 vor [...] Die 5 bezeichnet auch in diesen Falle den Dreiklang, die 6 aber den Sexten akkord [...] Dreiklängen und Sextenakkorden begleitet man besonders in etwas geschwinder Bewegung am sichersten nur dreistimmig [...] Da bei dem Sextenakkorde die Quinte nicht statt findet, so würde ich dem angheshenden Generalbassspieler rathen, bey vierstimmiger Begleitung

Cette dernière description met bien l'accent sur le côté pratique de la technique 5 - 6 ascendante : les chiffres 5 et 6 sont inséparables et ils servent à réaliser des schémas de basse, le tout avec des règles et des conseils concernant l'exécution instrumentale sans aucun commentaire théorique.

Théorie de l'harmonie

Le principal innovateur de la théorie de l'harmonie est sans doute Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Ses écrits, tels que le *Traité de l'harmonie* (1722), le *Nouveau système de musique théorique* (1726) et la *Génération harmonique* (1737), ont révolutionné la théorie musicale de l'époque. Rameau crée des concepts nouveaux comme celui de « corps sonore » et celui de la « basse fondamentale ». Ce dernier concept l'amènera à formuler la théorie des renversements des accords de même qu'une loi régissant leur succession. L'influence de Rameau se prolongera jusqu'au XX^e siècle dans les milieux de l'École viennoise et de l'École française.

Rameau ne parle pas de la technique 5 - 6 ascendante, du moins dans sa théorie de l'harmonie. Ses exposés ont toutefois influencé la pensée des tenants du mouvement 5 - 6 ascendant. Tentons d'expliquer le mouvement 5 - 6 selon le concept de la basse fondamentale de Rameau. Dans la théorie de l'inversion des accords, le « 5 » signifie l'accord de *do* en position fondamentale alors que le chiffre « 6 » indique que c'est un accord de *la* en position de premier renversement: l'accord chiffré « 6 » est dérivé de la position fondamentale. Dans la perspective de la théorie de Heinrich Schenker, une suite

wechselsweise die Oktave und die doppelte Terz im Einflange zu nehmen. »

d'accords telle que *do - la - ré* (les accords étant en position fondamentale) serait expliquée par le mouvement 5 - 6 ascendant = *do*⁽⁵⁻⁶⁾ - *ré* en considérant la dimension linéaire ou contrapuntique à certains niveaux hiérarchiques (ex. 1.15)²².

La théorie relative à la succession des accords amène Rameau à formuler le principe du « double emploi » qui consiste à attribuer deux fondamentales à un même accord selon le schéma de la basse fondamentale. Prenons une succession d'accords sur une basse telle que *do - fa - sol - do*. L'enchaînement *do* à *fa* ou *fa* à *do* suit le modèle de la nature selon Rameau, mais celui de *fa* à *sol* fait problème. Rameau propose que l'accord de *fa* porte à la fois une quinte et une sixte, que ces notes sonnent réellement ou non, ce qui revient à dire que la fondamentale de cet accord est *ré*; c'est un accord de septième en position 6/5. En revenant à la succession *fa - do*, la note *fa* supporte un accord de *sixte ajoutée* (+ 6). Le tout est illustré à l'exemple 1.16.

Le « double emploi » est expliqué en détail dans l'ouvrage intitulé *Génération Harmonique*. Qu'il suffise d'en citer quelques extraits :

C'est justement cet Accord qui nous procure le nouveau Son fondamental dont nous avons besoin, pour porter la succession Diatonique du Mode jusqu'à l'Octave; ce même *la*. / 27. qui [...] oblige la Voix de Tempérer d'un *sol* à l'autre, ce même *la*. / 27., dis-je, s'offre heureusement à nous pour mettre l'Ouvrage à son comble : nous croions n'ajouter qu'une dissonance à la Soudominante [...]

²² Dans la perspective de Schenker, il est question ici de la variante du mouvement 5 - 6 avec la fondamentale ajoutée qui opère aux niveaux de surface (avant-plan) et de la structure intermédiaire (plan moyen). Par conséquent, concernant les *Stufen* (degrés harmoniques), le mouvement 5 - 6 prolonge la tonique, puisque l'accord de *la* (sixième degré harmonique) est subordonné à la tonique. Schenker reconnaît toutefois l'accord chiffré « 6 » comme étant VI 5/3 au niveau de surface. Au niveau de la structure intermédiaire, il est possible d'avoir une succession de degrés harmoniques comme I - vi - ii - V sans avoir recours au mouvement contrapuntique 5 - 6 ascendant.

Dès-lors, double emploi dans cette même Harmonie de la Soudominante, qui, selon le cas sera fondamentale ou cédera ce droit à la Dissonance même.²³

Il explique plus en détail le concept de « double emploi » par des notions de progressions arithmétique et géométrique ou harmonique :

Mais comment ce double emploi peut-il se pratiquer; puisque si la Dominante, & la Soudominante sont forcées de passer au Son principal, surtout depuis l'addition de la Dissonance à leur Harmonie, il n'y a plus que ce Son principal qui puisse passer au nouveau Son fondamental; lorsque cependant cette succession, qui sera pour lors d'une Seconde en montant de [sol. / 24. à la. / 27.] comme de [ut. / 8. à ré. / 9.] est reconnue mauvaise ? [...] scait attribuer à la succession fondamentale, ou à son Harmonie, l'effet qu'elle éprouve [...]

La Dissonance ajoutée dans l'ordre Harmonique forme un intervalle de Septième avec le Son fondamental, appelé pour lors, Dominante; d'où l'Accord qui en résulte porte le même nom de *Septième* : & celle qui est ajoutée dans l'ordre Arithmétique forme un intervalle de Sixte majeure au-dessus de la Soudominante; d'où l'Accord qui en résulte porte le nom de *Sixte ajoutée*, de *grande Sixte*, ou de *Sixte-Quinte*.²⁴

En développant une approche fort différente de celle de Rameau, le « double emploi » peut être expliqué comme étant une contraction du mouvement contrapuntique 5 - 6 (ex. 1.17). Il faut aussi ajouter le caractère ambivalent des intervalles de quinte et de sixte. Dans le cas de l'accord de sixte ajoutée, la quinte est consonante et la sixte est dissonante alors que c'est l'inverse pour l'accord de septième en position 6/5. Cela rappelle la problématique entourant la quinte dans des traités de basse chiffrée.

²³ Jean-Philippe Rameau, *Génération harmonique, ou traité de musique théorique et pratique* (Paris : Prault fils, 1737), réimpression en fac-similé, MMLF, 2^e série, n° 6 (New York : Broude Brothers, 1966), p. 114-115. L'expression « la. / 27. » tire son origine de la série des harmoniques exprimées en progressions géométriques selon le système de Rameau. Le son fondamental étant do. / 1., la proportion de l'intervalle de quinte est 1/3, d'où la note sol = sol. / 3. En continuant le cycle des quintes, nous obtenons ré. / 9. et la. / 27.

²⁴ Rameau, p. 115, 118-119.

L'influence de Rameau est omniprésente dans les traités d'harmonie du XIX^e siècle.²⁵

Le problème du caractère harmonique ambivalent de la quinte et de la sixte amènera les futurs auteurs à préconiser deux utilisations de la technique 5 - 6. La première considère que le mouvement contrapuntique 5 - 6 implique deux accords différents, alors que l'autre préconise qu'un tel mouvement contrapuntique n'implique qu'un seul accord, mais orné ou retardé : l'accord de sixte.

La technique 5 - 6 ascendante selon les théoriciens du XIX^e siècle

Théorie du contrepoint

Au XIX^e siècle, certains théoriciens du contrepoint traitent de la technique 5 - 6 ascendante : Fétis, Cherubini et Bellermann. François-Joseph Fétis (1784-1871) semble mettre l'accent sur le deuxième temps (la sixte). Dans son *Traité du contrepoint et de la fugue* (1825), il décrit la technique 5 - 6 ascendante comme appartenant au contrepoint de quatrième espèce ou de « deux notes syncopées contre une » (ex. 1.18). Il explique le phénomène de syncope et de ses effets sur le parallélisme des quintes :

[...] le contrepoint syncopé n'étant qu'un contrepoint de note contre note retardé, il est évident que le retardement n'atténue pas l'effet de deux quintes consécutives, et qu'on ne peut écrire comme dans les exemples suivants [...] Mais si les quintes, produites par la prolongation, donnent une suite de sixtes retardées, on pourra les employer sans scrupule.²⁶

²⁵ La théorie harmonique de Rameau a supplanté la théorie de la basse chiffrée qui est tombée dans l'oubli au XIX^e siècle. Ce n'est qu'au XX^e siècle qu'elle connaît un regain de vie dans les domaines de recherche reliés aux fondements historiques et musicologiques ou *Performing Practice* de même que dans les recherches en histoire de la théorie. Mentionnons des noms tels qu'Arnold et Donnington pour le *Performing Practice* et Schenker pour la basse chiffrée.

²⁶ François-Joseph Fétis, *Traité du contrepoint et de la fugue, contenant l'exposé analytique des règles de la composition musicale, depuis deux jusqu'à huit parties réelles*, réimpression en fac-similé de l'édition Troupenas de 1825 (Osnabrück : Zeller, 1972), p. 15-16. Le terme « prolongation » tel que

Il ne dit pas que la quinte doit être préparée ou traitée comme un retard; mais il donne plus d'explications sur l'aspect rythmique, en particulier sur la syncope. S'il affirme que le contrepoint de note contre note est retardé, cela signifie sans doute que le modèle envisagé est une suite de sixtes dans un contrepoint de première espèce. En outre il fait la distinction entre 6 - 5 et 5 - 6 en soulignant que l'enchaînement 6 - 5 est à éviter, puisque la syncope accentue l'effet des quintes parallèles, ce qui n'est pas le cas pour l'enchaînement 5 - 6. L'expression « sixte retardée » porte donc à confusion, puisqu'il est uniquement question de consonances.

Luigi Cherubini (1760-1842) dans sa *Theorie des Contrapunktes und der Fuge / Cours de contrepoint et de fugue* (1835-1836) affirme que la technique 5 - 6 ascendante peut être utilisée dans un contrepoint en syncope dans un contexte de consonances (ex. 1.19) : « La syncope doit être toujours en consonance au temps faible, et le temps fort peut être à volonté, ou en consonance, ou en dissonance. Si le temps fort est en consonance, on a la liberté de faire marcher la mélodie ou par degré, ou par intervalle. »²⁷ L'énoncé rappelle la première approche, qui met l'accent sur le premier temps ou la quinte avec la syncope, dans la théorie de la basse chiffrée (Marpurg).

Heinrich Bellermann (1832-1903), dans son traité *Der Contrapunct* (la première édition date de 1862), considère la technique 5 - 6 ascendante comme un procédé

mentionné dans cette citation signifie « liaison », ce qui ne correspond pas à l'usage de ce terme en analyse schenkérienne.

²⁷ Luigi Cherubini, *Theorie des Contrapunktes und der Fuge / Cours de Contrepoint et de fugue* (Leipzig : Fr. Kistner; Paris : M. Schlesinger, [1834 - 1835 ?]), p. 22. « Die Syncope soll auf der schwachen Zeit stets Consonanz sein, auf der guten kann sie nach Willkuhr Consonanz oder Dissonanz sein. Wenn die Syncope auf der guten Zeit Consonanz ist, so hat man die Freiheit, die Melodie durch Sprunge oder Stufenweise fortschreiten zu lassen. » Le texte allemand et la version française sont en parallèle.

contrapuntique, mais sans pousser l'argumentation. Tout en reconnaissant le problème des quintes parallèles, il adopte une attitude plutôt empirique, approuvant l'utilisation du mouvement ascendant 5 - 6 en autant qu'il n'y ait pas d'abus : « L'étudiant ne doit pas répéter trop souvent de telles tournures, mais doit toujours chercher une variété dans le choix des intervalles. »²⁸ Cette dernière remarque signifie qu'il est possible d'entendre les quintes parallèles si la succession est répétée. L'exemple de Bellermann nous fait croire que le contrepoint syncope est dérivé du contrepoint de première espèce, parce qu'il y a une suite de sixtes parallèles précédant l'alternance 5 - 6 (ex. 1.20), ce qui s'avère semblable à la conception de Fétis. Évidemment, le phénomène de syncope met l'accent sur la sixte, ce qui appuie l'argumentation de Bellermann. Comme nous le verrons, une telle conception du contrepoint de quatrième espèce est présente chez certains théoriciens et compositeurs de l'École française.

Théorie de l'harmonie

Les traités d'harmonie du XIX^e siècle se regroupent selon trois approches ou orientations distinctes. Les deux premières font valoir des arguments théoriques. En effet, la première orientation fait valoir l'argumentation disant que la succession 5 - 6 ascendante implique un changement d'accord, tandis que l'autre approche expose l'argument que cette même succession n'implique pas de changement d'accord. Enfin, comme c'est le cas de la théorie de la basse chiffrée, certains auteurs présentent des exposés n'ayant pas d'argumentation : c'est l'approche purement pratique.

²⁸ Heinrich Bellermann, *Der Contrapunct; oder, Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition*, 3^e éd. (Berlin : Julius Springer, 1885), p. 175. « Der Schüler muss aber solche Wendungen nicht zu häufig wiederholen, sondern immer nach einer anmutigen Abwechslung der Intervalle streben. »

a) La technique 5 - 6 ascendante impliquant un changement d'accord

Des traités d'harmonie du XIX^e siècle considèrent que, dans le mouvement 5 - 6 ascendant, comme il y a deux consonances, chacune d'elles porte un accord distinct. On reconnaît la théorie de la basse fondamentale de Rameau et celle de l'inversion des accords qui en découle. Nous avons relevé trois représentants de cette orientation dont deux poursuivent des objectifs plutôt axés sur la pratique instrumentale : Choron et Fenaroli. Le troisième, Sechter, vise davantage la composition.

Choron et Fenaroli emploient le mouvement 5 - 6 ascendant pour harmoniser des mouvements de la basse comme la règle de l'octave et des marches d'harmonie. Dans son *Manuel complet de musique vocale et instrumentale* (1836-1838), Alexandre-Étienne Choron (1771-1834) parle des accords 5/3 et 6/3 qui servent à harmoniser les versions diatonique et chromatique de la règle de l'octave (ex. 1.21). Choron explique qu'il y a deux accords distincts pour chaque note à harmoniser : « Chacune des notes de l'échelle est regardée comme tonique dans la première partie de sa durée, et dans la seconde comme une sensible [sic!] qui passe à une tonique; en conséquence, dans la première partie elle porte quinte, et dans la seconde elle porte sixte. »²⁹

Il discute de l'harmonisation de la version chromatique de la basse ascendante (ex. 1.22) : « Dans les exemples a1 a2 il porte la sixte mineure, à laquelle on ajoute la quinte mineure dans les exemples a3 et a4. Cet exemple est une variante de

²⁹ Alexandre-Étienne Choron, *[Nouveau] manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou encyclopédie musicale*, édition posthume avec la collaboration de Juste Adrien de La Fage, vol. 3 (Paris : Roret, 1836-1839), p. 269.

l'exemple 41. »³⁰ À noter la dernière phrase qui parle de variante de la succession diatonique. Cela équivaut à une suite d'accords en position 6/5 où chaque accord chiffré « 6/5 » a une fonction de dominante secondaire, ce qui correspond à ce que l'École schenkérienne moderne considère comme étant une variante de la technique 5 - 6, comme nous le verrons au chapitre suivant.

Choron parle de sensible dans la deuxième partie de l'accord, d'où la question d'attraction vers chaque tonique; l'auteur conçoit alors la suite comme 6 - 5 plutôt que 5 - 6 (ex. 1.23). Il rejoint ainsi la conception de Rameau : une basse fondamentale supporte chaque accord et, par conséquent, chaque bloc de deux accords représente un ton ou une tonalité, comme le manifeste bien l'usage des termes « sensible » et « tonique ».

Fedele Fenaroli (1730-1818) emploie le mouvement 5 - 6 ascendant aux mêmes fins. Dans son *Cours complet d'harmonie et de haute composition* (édition française posthume de 1839), il harmonise la règle de l'octave avec l'enchaînement 5 - 6, en prenant soin d'indiquer la présence de la tierce au soprano (ex. 1.24). Il y ajoute le commentaire suivant : « Des mouvements de la Basse avec les harmonies tant consonantes que dissonantes praticables sur elle où la Basse monte par degré. Harmonie de 3e. et 5e. qui se change en 3e. et 6e. sur le même degré en montant. »³¹ Selon lui, il y a un changement d'accord associé au mouvement 5 - 6 ascendant.

³⁰ Choron, p. 269.

³¹ Fedele Fenaroli, *Cours complet d'harmonie et de haute composition*, traduit et édité par Emmanuelle Imbimbo (Paris : Launer, 1839), p. 79. « De'movimenti del Basso colle armonie cosi consonanti che dissonanti praticabili sopra di esso in cui il Basso sale di grado. Armonia di 3a. e 5a. si cambia in 3a. e 6a. sullo stesso grado che sale. » Le texte italien et la version française sont en parallèle.

Lorsque la basse monte chromatiquement, l'auteur emploie, outre les accords 5/3 et 6/3, des accords 6/5/3 (ex. 1.25) : « [...] où la Basse monte graduellement par demi-tons depuis la troisième jusqu'à la sixième du ton. Harmonies successives de 3e. 6e. de 3e. et 5e. et puis de 3e. et 6e. avec la fausse 5e ajoutée. »³²

Simon Sechter (1788-1867) est certainement un des théoriciens les plus influencés par Jean-Philippe Rameau. Dans la section intitulée *Von den Gesetzen des Taktes in der Musik* tirée de *Die Grundsätze der Musikalischen Komposition* (1853-1854)³³, Sechter ne parle pas de la technique 5 - 6; mais des exemples donnent des indices précieux sur ses idées concernant l'harmonie.

Considérons le thème et variations tiré de la première partie de la section intitulée *Von den Gesetzen des Taktes in der Musik* (ex. 1.26). Il applique la théorie de la basse fondamentale de façon rigoureuse, en considérant l'inversion des accords. À partir des variations 1 et 4, l'alternance entre des accords en position fondamentale et des accords en position de sixte est dérivée d'une succession d'accords en position fondamentale reliés par tierce, d'où l'appellation « THEMA ». Dans une perspective schenkérienne, le thème et la variation 4 sont expliqués comme étant des variantes de la technique 5 - 6, cette dernière pouvant expliquer l'origine de la variation 1.

³² Fenaroli, p. 80. « in cui il Basso sale semitono di grado dalla Terza fino alla sesta del tuono. Armonia successive di 3a. e 6a., di 3a. e 5a., poi di 3a. e 6a. colla 5a. falsa aggiunta. »

³³ Simon Sechter, *Die Grundsätze der musicalischen Komposition* (Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1853-1854).

b) La technique 5 - 6 ascendante n'impliquant pas de changement d'accord

Certains théoriciens s'inscrivant dans la tradition du Conservatoire de musique de Paris, conçoivent l'usage de la technique 5 - 6 ascendante dans un contexte qui n'implique pas de changement d'accord. Les chiffres « 5 » et « 6 » indiquent le plus souvent l'accord en position de sixte retardé par l'accord en position fondamentale. Les partisans de cette théorie ne sont pas à court d'explications, ce qui ne manque pas d'intérêt. Il s'agit de Catel, Fétis, Cherubini, Durand et Ratez.

Charles-Simon Catel (1773-1830) dans son *Traité d'harmonie adopté par le conservatoire* [1802] discute de l'usage de l'enchaînement 5 - 6 ascendant dans la section *Prolongations*(ex. 1.27).³⁴ Il considère l'intervalle de sixte comme appartenant à un niveau hiérarchique supérieur : « Il est des cas où la note prolongée retarde une note supérieure, alors elle doit monter d'un degré au lieu de descendre. »³⁵ C'est pourquoi il parle de « retard de la sixte par la quinte ».

Dans une explication plus détaillée portant sur le caractère harmonique de certains intervalles, Catel considère la quinte comme une dissonance, employant l'expression « consonante en apparence » (ex. 1.28) : « La note prolongée est dissonante, quand elle forme un intervalle de seconde ou de septième, avec une des notes de l'accord, dans lequel

³⁴ Encore une fois, le terme « prolongations » signifie « liaisons ».

³⁵ Charles-Simon Catel, *Traité d'harmonie [...] adopté par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement* (Paris : à l'imprimerie du Conservatoire de musique, Mme Le Roy, [1802]), p. 21.

elle est prolongée; dans le cas contraire, elle est consonante en apparence, mais elle est réellement dissonante, puisqu'elle est étrangère à l'accord. »³⁶

Il emploie le mouvement 5 - 6 ascendant dans une suite qu'il appelle « syncopes consonantes apparentes ». Plusieurs exemples d'harmonisation de divers mouvements de la basse y sont fournis en présentant le concept d'« harmonie simple », d'une part, et l'harmonie caractérisée par des ornements rythmiques, d'autre part. Une basse montant par mouvement conjoint est harmonisée par deux accords en position de sixte que Catel affirme être l'« harmonie simple » et, lorsqu'il y a le chiffrage 5 - 6, il s'agit du retard de la sixte par la quinte (ex. 1.29).

Plus loin, l'auteur traite des différents mouvements d'une basse parcourant l'étendue de l'échelle diatonique (la règle de l'octave), avec l'harmonie naturelle et les marches dissonantes les plus usitées. L'harmonie simple est constituée d'une suite de sixtes, alors que les retards de sixtes par les quintes sont des dérivés de la suite de sixtes.³⁷

Dans le chapitre intitulé *Genres*, Catel harmonise la gamme chromatique ascendante « par dièses » et « par bémols » avec des accords en position fondamentale et en position de sixte³⁸. L'auteur ne précise pas la nature de l'harmonisation; nous pouvons supposer qu'il s'agit d'une suite de retards de sixte en version chromatique.

³⁶ Catel, p. 22.

³⁷ Catel, p. 49.

³⁸ Catel, p. 54.

Une partie du traité porte sur la manière de chiffrer les accords, ce que tout bon claveciniste doit savoir. Il traite de la suite 5 - 6 à propos du chiffrage abrégé. Voici ce que l'auteur dit à ce sujet : « Sur la manière de chiffrer (1) 5 sous-entend 5/3 6 sous-entend 6/3 » et la note de renvoi « (1) » porte la remarque suivante : « Cet article est essentiel pour ceux qui veulent accompagner au clavecin. »³⁹ Le fait d'illustrer un exemple du mouvement 5 - 6 ascendant laisse supposer que c'est une formule d'accompagnement très usitée.

Dans ses *Marches d'harmonie pratiquées dans la composition*, Cherubini (1760-1842) se base sur l'harmonisation de « suites uniformes » produites par « une marche régulière d'harmonie », soit la règle de l'octave⁴⁰. Il adopte la position de ses collègues de l'École du Conservatoire de Paris, lorsqu'il déclare que l'harmonie simple forme une suite de sixtes successives. À partir de l'élaboration du modèle de base, donc à un « niveau supérieur » où il y a des sixtes consécutives, nous obtenons une série de sixtes retardées par les quintes (ex. 1.30). L'approche diffère toutefois de celle exposée dans son traité de contrepoint, puisqu'il parle là de « syncope consonante », alors qu'ici du point de vue harmonique, il considère qu'il y a une organisation hiérarchique entre la quinte et la sixte.

Dans son *Traité de l'harmonie* (1867), François-Joseph Fétis (1784-1871) rejoint le point de vue de Catel⁴¹. Sans chiffrer son exemple avec 5 - 6, il affirme qu'il y a, d'une

³⁹ Catel, p. 66.

⁴⁰ Luigi Cherubini, *Marches d'harmonie pratiquées dans la composition, produisant des suites régulières de consonances et de dissonances* (Paris : Heugel et Troupenas, 1847).

⁴¹ François-Joseph Fétis, *Traité de l'harmonie*, 9^e éd. (Paris : G. Brandus et S. Dufour, 1867).

part, l'harmonie naturelle (le modèle) et, d'autre part, la même harmonie dite « retardée » (ex. 1.31).

Durand et Rameau ont une conception originale de l'implication de l'harmonie et de l'emploi du mouvement 5 - 6 ascendant. Pour ces deux théoriciens, le caractère harmonique de la quinte dépend du degré sur lequel repose cet intervalle. Dans son *Traité complet d'harmonie théorique et pratique* (1880), Émile Durand (1830-1903) commente ainsi cette idée appuyée sur la théorie de la basse chiffrée : « [...] la *quinte préparée*, précédant la sixte sur le 3ème degré. »⁴² La mention « degré » est importante ici (ex. 1.32). Dans le passage au sujet des retards, Durand affirme que la quinte peut être consonante ou dissonante selon le degré où la quinte se trouve : « Toutefois, il est des circonstances où certaines notes *ne formant point de dissonances* doivent être considérées comme de *véritables retards*. Pour qu'une note *non-dissonante* ait le *caractère du retard*, il faut qu'elle produise, sur le degré où elle est placée, une harmonie qui ne soit pas tonale. »⁴³ En plus de retarder la sixte, la quinte est instable, puisqu'elle a une fonction de sensible attirée vers la tonique : « [...] la *quinte fait désirer la sixte*. »⁴⁴

Le phénomène d'attraction vers la tonique rappelle les postulats de Rameau. Ce n'est cependant plus du tout la même chose lorsque la quinte repose sur les quatrième et sixième degrés harmoniques; la fonction d'attraction exercée par la note sensible y est alors absente : « Mais, sur le *4me ou le 6me degré*, la quinte précédant la sixte, celle-ci

⁴² Émile Durand, *Traité complet d'harmonie théorique et pratique*, vol. 3 (Paris : Alphonse Leduc, 1880), p. 337. Les caractères en italique apparaissent tels que dans le traité original.

⁴³ Durand, vol. 3, p. 337.

⁴⁴ Durand, vol. 3, p. 337.

précédant la quinte n'*auraient nullement le caractère de retard*; parce que l'*accord parfait* et l'*accord de sixte* conviennent presque également à ces degrés, et que, chacun de ces accords satisfaisant l'oreille *l'un ne ferait pas désirer l'autre*. »⁴⁵

Cette affirmation rejoint sans doute le concept de « double emploi » de Rameau impliquant deux fondamentales possibles *fa - ré* ou *la - fa*. La qualité harmonique de la quinte n'est toutefois plus la même dans les marches d'harmonie : la marche d'harmonie implique une série de retards de sixtes peu importe le degré sur lequel la quinte repose : « Néanmoins, dans certaines marches d'harmonie, la *symétrie du mouvement* peut donner à la *quinte montant sur la sixte* [...] le caractère de retard, *quel que soit le degré* sur lequel se succèdent ces deux intervalles »⁴⁶ (**ex. 1.33**). Durand ne tient pas compte des accords qui dérivent de son argument, puisque les chiffres romains n'indiquent que les degrés de la basse dans le ton de *do*. En effet, s'il s'agissait de sixtes retardées, l'accord serait chiffré VII et non II dans la deuxième mesure et il serait chiffré I dans la troisième mesure.

Dans son *Traité d'harmonie théorique et pratique* (1908), René-Émile Ratez (1851-1934) aborde le caractère harmonique du mouvement 5 - 6 ascendant de la même façon⁴⁷. Il parle d'abord de prolongation⁴⁸, de même que de marches descendante et ascendante dans le cas du caractère harmonique d'une telle prolongation : « La marche

⁴⁵ Durand, vol. 3, p. 338.

⁴⁶ Durand, vol. 3, p. 338.

⁴⁷ René-Émile Ratez, *Traité d'harmonie théorique et pratique* (Paris : Alphonse Leduc, [1908]).

⁴⁸ Tout comme Catel et Fétis, Ratez emploie le terme « prolongation » dans le sens de « liaison ».

descendante d'une prolongation n'est obligatoire que si cette prolongation donne lieu entre elle et une autre partie à une dissonance de seconde, de septième ou de neuvième. Sinon, elle peut se résoudre en montant »⁴⁹ (ex. 1.34).

Pour lui, il y a relation entre le caractère harmonique de la quinte et le degré sur lequel elle repose : « La marche de la note sensible à la tonique peut être retardée par la prolongation et donne lieu à la résolution ascendante de celle-ci (même s'il se produit entre elle et une autre partie une dissonance de septième ou de neuvième) en raison de l'attraction de la sensible pour la tonique »⁵⁰ (ex. 1.35).

Il y a une nuance entre les deux exemples de Ratez; dans le premier cas, étant donné que la quinte repose sur le quatrième degré, la liaison *peut* se résoudre en montant, tandis que pour le deuxième cas, elle *doit* se résoudre en montant. Nous ne pouvons passer sous silence l'influence de Rameau dans l'explication de Ratez, puisque ce dernier emploie les termes « note sensible » et « tonique ». Lorsqu'il est question de la quinte supportée par le troisième degré, nous pouvons employer l'expression « retard de la fondamentale », cette dernière étant *do*.

c) La technique 5 - 6 ascendante selon l'approche purement pratique

Certains théoriciens ne présentent pas d'argumentation théorique à propos de la technique 5 - 6 ascendante, mais se contentent d'une approche pratique; c'est le cas de Reicha, Bazin et Dubois. Antoine-Joseph Reicha (1770-1836) aborde le mouvement 5 - 6

⁴⁹ Ratez, p. 29.

⁵⁰ Ratez, p. 29.

ascendant de façon empirique. Pour lui, il n'est pas question de la dimension harmonique et de ses implications, qu'il y ait un changement d'accord ou non. Dans son *Cours de composition musicale, ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique* [1816], Reicha considère le mouvement 5 - 6 comme étant une marche d'harmonie non modulante parmi d'autres⁵¹.

François Bazin (1816-1878), dans *Cours d'harmonie théorique et pratique* [1857] parle de marches d'harmonie modulantes et non modulantes⁵². Le mouvement 5 - 6 ascendant diatonique appartient à l'ensemble des marches d'harmonie non modulantes. Bazin considère la version chromatique de la technique 5 - 6 ascendante comme une marche d'harmonie modulante. Cette conception vient sans doute de la théorie de Rameau, car plusieurs tons intermédiaires définis par des blocs d'accords représentent une relation d'attraction sensible - tonique (ex. 1.36).

Comme c'est le cas pour Reicha et Bazin, Théodore Dubois (1837-1924) considère l'enchaînement contrapuntique 5 - 6 ascendant comme faisant partie des marches d'harmonie non modulantes les plus fréquentes dans son *Traité d'harmonie théorique et pratique* (1891)⁵³. Si la basse monte par demi-tons, Dubois qualifie cette marche de modulante; l'influence de Rameau se fait sentir une fois de plus comme chez Bazin. Il n'est cependant pas question de la suite contrapuntique 5 - 6 ailleurs dans le traité; nous aurions souhaité un exposé plus descriptif sur ce sujet.

⁵¹ Antoine-Joseph Reicha, *Cours de composition musicale, ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique* (Paris : Gambaro, [1816]).

⁵² François Bazin, *Cours d'harmonie théorique et pratique*, 9e éd. (Paris : Lemoine, [1857]).

⁵³ Théodore Dubois, *Traité d'harmonie théorique et pratique* (Paris : Heugel, 1891).

LA TECHNIQUE 5 - 6 DESCENDANTE

La technique 5 - 6 descendante selon les théoriciens des XVIII^e et XIX^e siècles

L'information au sujet de la technique 5 - 6 descendante est rare dans l'ensemble des ouvrages théoriques du XVIII^e siècle. Les traités de contrepoint ignorent totalement le mouvement 5 - 6 descendant. Ce mouvement n'est pas reconnu comme étant relié à la conduite des voix et, lorsqu'ils l'abordent, les auteurs le font suivant une approche plutôt empirique.

Théorie de la basse chiffrée

La théorie de la basse chiffrée traite du sujet, mais de manière indirecte. Les traités exposent par exemple des moyens pour accompagner des formules ou des diminutions rythmiques et pour harmoniser des mouvements de la basse. Par ailleurs, une réalisation que nous pouvons chiffrer 5 - 6 ne l'est pas nécessairement pour certains auteurs. Prenons par exemple Johann David Heinichen (1683-1729) dans son traité *Der Generalbass in der Komposition* (1728), spécialement le chapitre qui s'intitule *Von geschwinden Noten, und mancherlen Tacten* (Accompagnement des notes rapides à la basse). Il s'y trouve des exemples dont les mouvements de la basse sont variables, comme c'est le cas de l'enchaînement d'accords suivant (ex. 1.37).

Les rapports entre la diminution rythmique et la nature de l'accord sont en cause :
« Quand les quatre double croches d'un groupe sont dérivées du premier accord faisant

l'arpège de celui-ci, elles ne font qu'un seul accord joué une fois à l'orgue mais pouvant être répété au clavecin. »⁵⁴ Ce commentaire est intéressant pour l'instrumentiste, mais en examinant l'exemple de plus près, nous reconnaissons le début d'une séquence par tierces descendantes qui correspond, selon la dimension contrapuntique, à la technique 5 - 6 descendante.

Heinichen n'a chiffré que les accords de sixte au lieu de combiner les chiffres « 5 » et « 6 »; le chiffre « 5 » est donc compris réellement comme le chiffrage abrégé d'un accord 5/3, d'où une conception purement verticale de l'accord. Par conséquent, l'absence du chiffre « 5 » révèle que la dimension contrapuntique n'intervient pas dans cette marche par tierces descendantes, puisque, pour Heinichen, la quinte ne va pas à la sixte. Pourtant, dans certains exemples de réalisation d'une basse descendante combinant le mouvement 5 - 6 ascendant avec une suite de retards de sixtes 7 - 6, il prend soin d'harmoniser la première note de la basse par « 5 - 6 » (ex. 1.38). Le cas de Heinichen démontre bien que la technique 5 - 6 descendante n'est pas reconnue comme étant associée à la solution du problème causé par les quintes parallèles.

La technique 5 - 6 descendante est citée explicitement dans un ouvrage de Francesco Geminiani (1687-1762) : *The Art of Accompaniament* ([1754-1757]; (ex. 1.39))⁵⁵. Comme

⁵⁴ Johann David Heinichen, *Der Generalbass in der Komposition*, réimpression en fac-similé, (Hildesheim : Georg Olms, 1969), p. 277-279. « Den 4ten casum hingegen anlangend, wenn alle 4. zusammen gezogene 16 theile sich zum Accorde des ersten sichthen, und gleichsam ein Arpeggio desselben darlegen, so haben sie nur einen Accord [...] (einsach oder doppelt nach dem Unterscheide des Instrumentes). » La traduction s'inspire de George J. Buelow, *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen*, éd. révisée (Ann Arbor : UMI Research Press, 1986), p. 118.

⁵⁵ Francesco Geminiani, *The Art of Accompaniament*, réimpression en fac-similé de l'édition originale [1754-1757] par John Johnson (Firenze : Studio ber Edizioni Scelte, 1990).

son titre l'indique, il s'agit d'un traité d'interprétation. Nous y trouvons les possibilités de réalisations de la règle de l'octave. Toutefois, s'agit-il vraiment de la représentation d'une conception contrapuntique ou tout simplement une illustration fortuite par des chiffres indiquant l'abréviation des accords en position 5/3 et 6/3 ? Geminiani ne donne aucune réponse à cette question.

Théorie de l'harmonie

Les traités d'harmonie abordent la technique 5 - 6 descendante, mais, eux aussi, de façon marginale. Reicha, Cherubini, Choron, Fenaroli et Bazin touchent surtout le sujet dans sa dimension pratique tout en émettant exceptionnellement des commentaires théoriques qui se rattachent particulièrement à la marche d'harmonie.

Le *Cours de composition musicale* [1816] de Reicha associe également le mouvement 5 - 6 descendant à une marche d'harmonie courante en composition : « Nous terminerons cet article par les différentes marches ou progressions harmoniques. »⁵⁶

Cherubini adopte une approche semblable à Reicha dans son ouvrage intitulé *Marches d'harmonie pratiquées dans la composition* (édition posthume de 1847). Il expose les divers mouvements de la basse associés à la règle de l'octave. Les chiffres 5 - 6 indiquent le moyen d'harmoniser une basse descendant par mouvement conjoint : « Suite d'accords de quintes et de sixtes alternant simultanément sur la même basse. »⁵⁷ L'expression « sur

⁵⁶ Reicha, p. 186.

⁵⁷ Cherubini, p. 46.

la même basse » signifie une basse de même nature, soit qui descend par mouvement conjoint (ex. 1.40).

L'approche purement pratique est aussi illustrée par Choron dans son *Manuel complet de musique vocale et instrumentale* (1836-1839). Ce dernier parle des différents mouvements de la basse à harmoniser (la règle de l'octave) avec le mouvement 5 - 6 descendant (ex. 1.41). Il explique ainsi la présence des chiffres 5 - 6 : « Dans les trois premières mesures, la première est regardée comme une tonique qui passe à sa sensible: dans la dernière, c'est une seconde note qui passe à une tonique. En conséquence, dans les trois premières mesures, la première porte 5/3, et la seconde 6; le contraire a lieu dans la dernière. »⁵⁸

Choron donne un sens particulier aux termes « sensible » et « tonique ». Il les applique en sens inverse, à savoir tonique-sensible au lieu de sensible-tonique, comme c'est le cas pour la suite d'accords associée à une marche ascendante. Nous avons donc la succession 5 - 6 au lieu de 6 - 5 figurant l'attraction harmonique due à la sensible. Il revient toutefois au regroupement 6 - 5 lorsqu'il dit qu'à la dernière mesure, c'est la deuxième note (*sol*) qui devient tonique et le *fa* dièse à la voix supérieure devient la sensible. Cela est dû sans doute au fait que Choron brise la reproduction du modèle harmonique, puisqu'il doit revenir sur un accord de *sol*. S'il était possible de continuer avec l'enchaînement 5 - 6, il faudrait avoir un accord de *si* majeur précédant l'accord de *fa* dièse en position de sixte. Choron emploie en outre la terminologie de Rameau en concevant chaque bloc de deux accords comme étant un ton donné.

⁵⁸ Choron, p. 271.

Fenaroli dans son *Cours complet d'harmonie et de haute composition* (1839) emploie l'enchaînement 5 - 6 descendant pour harmoniser divers mouvements de la basse, notamment la règle de l'octave (ex. 1.42). À noter qu'il ne donne qu'une explication théorique du mouvement 5 - 6 descendant : le changement d'accord [...] « où la basse descend par degré. Harmonie de 3e. et 5e. sur le premier degré suivie de celle de 3e. et 6e. sur le second. »⁵⁹ Ce commentaire équivaut à sa description du mouvement 5 - 6 descendant. Il est donc conçu exclusivement dans sa dimension verticale ou harmonique.

François Bazin (1816-1878) conçoit différemment la technique 5 - 6 descendante dans *Cours d'harmonie théorique et pratique* (1857)⁶⁰. En l'abordant en fonction de l'exécution, il associe l'alternance 5 - 6 à une marche d'harmonie descendante qui est uniquement modulante (ex. 1.43). Pour l'École schenkérienne moderne, cela correspond à la version chromatique de la technique 5 - 6 descendante. Il n'est toutefois aucunement question de la version diatonique de la technique 5 - 6 descendante dans le traité en question. L'exemple de Bazin laisse supposer la réalisation de plusieurs blocs de deux accords caractérisés par la relation tonique-dominante, ce qui équivaut à des tons intermédiaires. Une telle conception de la modulation est sans doute rattachée à la théorie harmonique de Rameau.

Ce survol de la littérature des XVIII^e et XIX^e siècles nous prépare à mieux comprendre la conception de la technique 5 - 6 avec la renaissance de la théorie de la basse

⁵⁹ Fenaroli, p. 81. « in cui il basso scende di grado. e di 3a. e 5a. sul primo grado, e di 3a. e 6a. sul secondo. »

⁶⁰ François Bazin, *Cours d'harmonie théorique et pratique*, 9^e éd. (Paris : Lemoine, [1857]).

chiffrée et du contrepoint au début du XX^e siècle. Une telle renaissance, combinée à une nouvelle syntaxe harmonique basée sur les degrés harmoniques (*Stufen*) amène le théoricien Heinrich Schenker à considérer la technique 5 - 6 dans un contexte plus large et plus complexe.

La technique 5 - 6

selon

Schenker et l'École schenkérienne

Heinrich Schenker (1865-1935) et les membres de l'École schenkérienne moderne sont ceux qui contribuent le plus à faire reconnaître la technique 5 - 6 comme un concept théorique et analytique véritable. Bien que le mouvement 5 - 6 ascendant soit privilégié dans la théorie schenkérienne, il n'en demeure pas moins que le mouvement 5 - 6 descendant occupe enfin la place qui lui revient. Le but de ce chapitre est d'exposer les nouvelles fonctions que Schenker et l'École schenkérienne attribuent à la technique 5 - 6.

Schenker est celui qui souligne le mieux l'importance du phénomène 5 - 6 comme mouvement contrapuntique si on le compare à tous les théoriciens et compositeurs dont nous avons parlé jusqu'ici. De plus, il tente de revaloriser les théories du contrepoint et de la basse chiffrée qui sont, selon lui, l'héritage d'éminents auteurs et compositeurs

comme Johann Joseph Fux et Carl Philipp Emmanuel Bach. Une innovation importante de Schenker a été la création du concept de « niveaux hiérarchiques »; par ce concept, la technique 5 - 6 opère non seulement au niveau de surface (avant-plan), mais aussi à des niveaux de structure plus profonds, notamment le niveau intermédiaire (plan moyen).¹ Dans ses nombreux ouvrages, des exposés théoriques et des graphiques illustrent des éléments novateurs concernant la technique 5 - 6 ascendante comme son rôle dans la réalisation de certains enchaînements d'accords. Quant à la technique 5 - 6 descendante, Schenker est le premier à la reconnaître comme un concept théorique associé à la conduite des voix. Aussi, par rapport à ses prédécesseurs, il place la présentation de la technique 5 - 6 dans un contexte plus large, notamment dans la dimension motivique, dans les ouvrages tels que *Der Tonwille* (1921-1924), *Das Meisterwerk in der Musik* (1925-1930) et *Der freie Satz* [1935].

Les écrits de l'École schenkérienne se divisent en deux catégories : une première d'orientation pédagogique et une seconde, spéculative, qui vise plutôt à appliquer et à élaborer les concepts de Schenker. La majorité de ces écrits mentionnent la technique 5 - 6 sans pour autant s'y consacrer entièrement et d'une manière exclusive. Des ouvrages pédagogiques présentent la technique 5 - 6 ascendante et descendante comme deux procédés associés à la résolution du problème des quintes parallèles. C'est le cas de : *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker* d'Oswald Jonas ([1934], traduit par John Rothgeb en 1982), *Structural Hearing* de Felix Salzer (1952), *Counterpoint in Composition* de Felix Salzer et Carl Schachter (1969; réimpression en 1989), *Introduction*

¹ Le mouvement 5 - 6 ascendant ne peut appartenir à l'*Ursatz* (structure fondamentale), puisqu'elle ne contient que l'*Urlinie* et les *Stufen* (degrés harmoniques I et V).

to Schenkerian Analysis d'Allen Forte et Steven E. Gilbert (1982) et *Harmony and Voice Leading* d'Edward Aldwell et Carl Schachter (1979; 1989 [2^e édition]). Dans les ouvrages de nature plus spéculative, les théoriciens mentionnent l'existence de la technique 5 - 6 dans un contexte très large. Certains reprennent les concepts schenkériens tels que le « prolongement », le « parallélisme motivique », la « ligne conjointe » et la « broderie » comme par exemple Allen Cadwallader, Warren Darcy, Roger Kamien, Edward Laufer, Larry Laskowsky, David Loeb, John Rothgeb, David Stern, William Renwick et Eric Wen. Notons que dans leurs écrits, nous ne trouvons pas une classification systématique des différentes fonctions formelles et harmoniques de la technique 5 - 6.

LA TECHNIQUE 5 - 6 ASCENDANTE

La technique 5 - 6 ascendante selon Schenker

Schenker décrit la technique 5 - 6 ascendante dans *Kontrapunkt* et *Der freie Satz*.²

Le premier ouvrage présente un exposé détaillé au sujet de la problématique du parallélisme des quintes. Le problème appartient à l'histoire de la polyphonie et relève du domaine acoustique : la quinte est un intervalle trop stable. Dans le chapitre consacré au contrepoint de première espèce, Schenker donne justement la raison suivante :

Pour trouver une raison générale concernant cette restriction, nous avons seulement besoin de considérer l'effet d'une transition directe à partir d'une entité harmonique si explicitement limitée comme la quinte vers une autre entité de même qualité, spécialement dans le contrepoint à deux voix où dans l'intérêt d'une motivation plus forte [...] une telle limite doit être évitée autant que possible.³

Schenker situe la technique 5 - 6 ascendante dans le contrepoint de quatrième espèce (comme c'est le cas pour Fux) tout en exploitant l'aspect rythmique. La syncope affaiblit

² Heinrich Schenker, *Counterpoint : Volume II of New Musical Theories and Fantasies*, 2 vol., édité par John Rothgeb et traduit de l'allemand par John Rothgeb et Jürgen Thym (New York : Schirmer Books, 1987).

Heinrich Schenker, *Free Composition (Der freie Satz) : Volume III of New Musical Theories and Fantasies*, édité et traduit par Ernst Oster, 2 vol., avec une introduction par Allen Forte (New York : Longman, 1979).

Heinrich Schenker, *L'écriture libre*, 2^e éd. revue et adaptée par Oswald Jonas, traduit de l'allemand par Nicolas Meeus (Liège : Mardaga, 1993).

³ Schenker, *Counterpoint*, vol. 2, p. 130. « To find ample cause for this restriction, one need only to consider the effect of a direct transition from one harmonic entity so explicitly bounded as a fifth to another equally bounded entity, especially in two-voice counterpoint, where, in the interest of stronger motivation [...] any such boundedness is to be avoided wherever possible. »

l'effet des quintes parallèles, puisque l'accent se trouve à être déplacé sur les sixtes; de plus, en direction ascendante, la quinte et la sixte ont un poids semblable :

Dans le cas des syncopes ascendantes 6 5/3 - 6 5/3 - 6, la succession de quintes (5/3) d'un temps fort à l'autre est améliorée par la sixte intercalée (6/3). Bien sûr, l'effet de retard semble affaibli ici à cause du mouvement ascendant et, pour cette raison, l'effet d'une telle succession se manifeste déjà dans le domaine du contrepoint strict où les quintes sur les temps forts et les sixtes sur les temps faibles sont de poids approximatif.⁴

Schenker utilise avec prudence le concept de retard au sujet de la quinte à cause du caractère consonant avec la basse; en effet, les quintes parallèles accentuent le caractère fondamental de la note la plus grave : « plus spécifiquement, parce que les quintes consonantes ne s'avèrent pas complètement des retards à cause de la réalisation de la tendance fondamentaliste de la note la plus grave, elles [ces quintes] s'accroissent elles-mêmes. »⁵

Dans *Der freie Satz*, Schenker affirme que le mouvement 5 - 6 ascendant est avant tout un phénomène appartenant au niveau de surface (avant-plan). Ce mouvement contrapuntique est aussi utilisé fréquemment pour la réalisation d'une suite d'accords caractérisés par le mouvement ascendant conjoint, tout spécialement I - II(♯) et IV - V, le tout à plusieurs niveaux de structure. D'ailleurs, Schenker donne un exemple tiré du

⁴ Schenker, *Counterpoint*, vol. 2, p. 112. « In the case of ascending syncopes 6 - 5/3 - 6 - 5/3 - 6 [...] the succession of fifths (5/3) from downbeat to downbeat is improved by the intervening sixth (6/3). To be sure, the suspension-effect appears weakened here from the outset because of ascending direction, and for this reason the characteristic effect of such progression manifests itself already in the domain of strict counterpoint, in that fifths on the downbeats and the sixths on the upbeats are approximately equal weight. »

⁵ Schenker, *Counterpoint*, vol. 2, p. 112. « Specifically, since the consonant fifths do not completely take on the role of suspensions, by their fulfillment of the root-hood-tendency of the lowest tone they emphasize themselves above all ».

répertoire, soit un extrait du thème principal du troisième mouvement de la *Sonate en si bémol majeur* pour piano K. 333 de Mozart (ex. 2.1) où nous retrouvons le commentaire suivant : « L'échange [5 - 6] joue un rôle particulier dans le cas d'un mouvement conjoint de fondamentales, I (5-6) - II (5) - V, notamment dans les cadences de type IV (5) - (II) 6 - V (5), peu importe si le 6/3 est maintenu [...] ou si la fondamentale de II est formellement exprimée. »⁶ Ce qui surprend dans cette déclaration, c'est sans doute le fait que « peu importe alors si le 6/3 est maintenu ou si la fondamentale est exprimée » : Schenker se permet donc d'appliquer ce que nous pouvons appeler une variante de la technique 5 - 6. Il parle de fondamentale ajoutée dans ses écrits, mais pour en trouver l'explication complète, il faut aller chez un de ses disciples, Oswald Jonas, comme nous le verrons plus loin. Pour le moment, qu'il suffise de mentionner que, dans le cas d'enchaînements d'accords comme I - II, la tendance naturelle est de considérer la dimension harmonique plutôt que de chercher l'explication la plus plausible qui se retrouve dans une toute autre dimension, dans la conduite des voix.

La technique 5 - 6 ascendante est donc un concept théorique important pour Schenker. Selon lui, le mouvement 5 - 6 ascendant agit à plusieurs niveaux de structure et il lui attribue des variantes et d'autres configurations. Maintenant, il serait intéressant de savoir comment Schenker fait la relation entre le mouvement 5 - 6 à plusieurs niveaux hiérarchiques et les enchaînements harmoniques caractérisés par le mouvement conjoint ascendant. Il démontre alors qu'il y a coexistence entre le contrepoint et l'harmonie. Du même coup, Schenker explique l'emploi de la technique 5 - 6 dans un contexte caractérisé

⁶ Schenker, *L'écriture libre*, p. 68-69.

par des concepts particulièrement associés à l'avant-plan et au plan moyen comme *Diminution*⁷, *Zug* (ligne conjointe), *Koppelung* (couplage de registres ou d'octaves) et *Nebennotenbewegung* (mouvement mélodique de broderie).⁸

Parmi les ouvrages de Schenker, *Der Tonwille* et *Das Meisterwerk in der Musik* sont intéressants à cause des nombreuses illustrations graphiques montrant la technique 5 - 6 dans des oeuvres du grand répertoire. En plus de trouver des cas simples de l'usage du mouvement 5 - 6 au niveau de surface, nous retrouvons la technique 5 - 6 ascendante au niveau de la structure intermédiaire pour les suites d'accords telles que I - II(♯) - V; IV - II (6) - V; III - IV - V et V - vi.

Le premier mouvement de la *Sonate en ré mineur* pour clavier de Domenico Scarlatti (K. 9 selon le catalogue de Kirkpatrick; ex. 2.2) est un cas simple de l'emploi du mouvement 5 - 6 ascendant au niveau de surface. Schenker explique l'usage de la technique 5 - 6 dans un contexte de *Zug* (ligne conjointe) en relation avec la dimension motivique. Le tout se déroule dans la deuxième section ou la section centrale, dans un mouvement de *fa* à *la* :

L'intervalle de tierce ascendante a aussi son importance pour la section centrale (le développement) en cédant la signification motivique à la basse comme elle va de *fa* à *la*. Sous le *fa*² qui devrait

⁷ Le concept de « diminution » pour Schenker signifie « embellissement » et non la répétition d'une formule en valeurs plus petites (c'est-à-dire le contraire de l'augmentation). L'information est tirée de la note n° 6 d'Oster dans *Free Composition*, p. 93.

⁸ Le concept de *Nebennotenbewegung* (broderie) a une certaine importance pour des oeuvres appartenant à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle comme nous le verrons au chapitre 5.

rester dans l'audition intérieure, il y a cette voix intermédiaire qui évolue au moyen de l'alternance 5 - 6 dans le but d'éviter les quintes consécutives avec la basse.⁹

Cet exemple de l'usage de la technique 5 - 6 ascendante à l'avant-plan illustre bien la relation qu'il y a entre le contrepoint strict et la dimension motivique.

Schenker démontre encore le lien existant entre la technique 5 - 6 et la dimension motivique, mais cette fois à plusieurs niveaux de structure. Le tout est illustré au moyen d'un graphique détaillé du *Praeludium* de la *Suite en si bémol majeur* pour clavier de George Frideric Haendel dans un article intitulé *Die Kunst der Improvisation* qui est extrait de *Das Meisterwerk* (ex. 2.3).

Schenker donne des détails sur le concept de ligne conjointe ou *Zug* dans les différentes voix du passage en question; c'est ce concept de *Zug* qui sert à mieux expliquer le mouvement de *ré* 5 - 6 :

Une ligne conjointe de quinte aux voix supérieures et une ligne conjointe de quarte à la voix intermédiaire sont caractérisées par le mouvement contraire, mais parce que la basse trouve temporairement sa continuité dans la voix intermédiaire au-dessous de la ligne de quarte, celle-ci mène à deux accords indépendants. Pour la voix supérieure, il ne reste maintenant qu'à continuer le dessin descendant précédemment établi au-dessus du mouvement de broderie qui suit. Mais c'est précisément ceci qui contribue davantage à cette synthèse : f^2 , ayant dominé toute la diminution [embellissement] précédente, est évité à la voix supérieure en même temps que le mouvement de broderie aux mesures 27-29, c'est-à-dire qu'il est tenu en suspens [...] Bien sûr, il sera nécessaire

⁹ Schenker, « Domenico Scarlatti Sonate für Klavier G-Dur », *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, vol. 1, réimpression en fac-similé (Hildesheim : Georg Olms, 1974), p. 130. « Durch den selben Auswärtszug gewinnt auch im mittleren Teil, der Durchführ, der Gang der Unterstimme f - a nunmehr motivische Bedeutung. Unterhalb f^2 , das in Gedanken festzuhalten ist, schreitet die Mittelstimme, um Quinten zur Unterstimme zu entgehen, durch eine 5 - 6-auswechslung. » La traduction s'inspire de « Domenico Scarlatti : Keyboard Sonata in D minor », essai de Schenker traduit de l'allemand par Ian Bent, *The Masterwork in Music : a Yearbook*, vol. 1, édité par William Drabkin (Cambridge : Cambridge University Press, 1994), p. 69.

de retourner à f^2 à la fin de tout le mouvement[...] Notez aussi le couplage d'octave à la basse sous forme de sauts directs ou une ligne conjointe plus longue.¹⁰

Par conséquent, le mouvement 5 - 6 n'est donc pas seulement un correctif contrapuntique. Il est impliqué dans des concepts tels que *Zug* et *Koppelung*.

Le mouvement 5 - 6 au niveau de surface peut s'avérer moins évident. C'est le cas du sujet de la *Fugue n° 23 en si majeur* du deuxième volume du *Clavier bien tempéré*. Dans un essai qui s'intitule *Joh. S. Bach Sechs Sonaten für Violine Partita III (E-Dur) Präludio*, Schenker explique le fondement de la conduite des voix du sujet de cette fugue par le mouvement 5 - 6 (ex. 2.4), ce qui diffère de l'explication de son contemporain. Ernst Kurth (1886-1946) :

Nous trouvons ici la réalisation de la triade de *si* majeur [...] Dans ce cas, cela amène Bach à organiser le prolongement selon les lignes du contrepoint obligé à trois voix [...] La voix supérieure traverse la ligne de quarte *fa* dièse à *si* - l'intervalle de quarte est quelque chose d'entièrement défini, une unité plus grande de la conduite des voix, qui accommode aussi la « tension de la sensible » de Kurth - et la voix plus grave forme la ligne de tierce *Si* - *ré* dièse. Pour concilier les quatre notes de la ligne de quarte avec les trois notes de la ligne de tierce dans un contexte de mouvement de passage, l'échange 5 - 6 est requis afin d'éviter les quintes consécutives produites par le mouvement semblable dans les deux lignes conjointes.¹¹

¹⁰ Schenker, « Die Kunst der Improvisation », *Das Meisterwerk*, vol. 1, p. 35. « Die Überführung von D^5 zu D^6 in den T. 24-27 ist des näheren wie folgt zu erklären [...] Hier wirken ein Quintzug der Ober- und ein Quartzug der Mittelstimme gegeneinander, das führt aber da der Bass vorübergehend in den Quartzug der Mittelstimme tritt, zu selbständigen Klängen. Nun bleibt der Oberstimme nichts übrig, als den einmal eingeschlagenen Abwärtsweg auch noch bei der folgenden Nebennotenbewegung fortzusehen. Gerade das aber gereicht der Synthese zum Vorteil : f^2 , das alle frühere Diminution beherrscht hat, wird während der Nebennotenbewegung in den T. 27-29 bei der Oberstimme vermieden, dass heisst ausgespart, [...] Am Schlusse der ganzen Bewegung [...] beachten sind auch noch die Oktav-Koppelungen beim Basse, in Form von unmittelbaren Sprüngen oder längeren Zügen, siehe das Stüd. » La traduction s'inspire de « The Art of Improvisation », essai de Schenker traduit de l'allemand par Richard Kramer, *The Masterwork*, vol. 1, p. 16.

¹¹ Schenker, « Sechs Sonaten für Violine. Partita III (E-Dur) », *Das Meisterwerk*, vol. 1, p. 97. « Hier liegt die Erfüllung des Dur-Dreiklanges H vor [...] Diesmal beliebt es Bach, die Auskomponierung auf den Wegen des obligaten dreistimmigen Satzes zu leiten [...] Die Oberstimme durchmisst den Quartraum des Klanges von *fis* bis *h* der Quartraum ist ein durchaus Bestimmtes, eine grössere Stimmführungseinheit, die auch Kurths, "Leittonspannung" in sich enthält und die Unterstimme legt den Terzug H-dis zurück. Um im

La technique 5 - 6 agit également au niveau de la structure intermédiaire ou du plan moyen, spécialement dans la réalisation d'enchaînements d'accords impliquant le mouvement conjoint ascendant. Considérons l'analyse graphique du *Largo* de la *Suite n° 3 en do majeur* pour violon seul de Jean Sébastien Bach (ex. 2.5). Schenker décrit l'*Ursatz*¹² (structure fondamentale) comme étant composée d'autres niveaux qui sont caractérisés par la succession d'accords I - II 7/3# - V dont la réalisation contrapuntique passe par le mouvement 5 - 6 :

L'illustration la montre l'*Ursatz* avec l'enchaînement I - II 7/3 dans la première section [...] La première suite d'accords, I - II³, pose non seulement le problème des quintes consécutives (comme tout enchaînement d'accords en position fondamentale par mouvement conjoint), mais présente la succession indésirable de deux tierces majeures [...] Bach évite les quintes consécutives au moyen de la succession 5 - 6, tout en étant capable de contrer l'effet des tierces majeures.¹³

Voilà un bon exemple de l'usage de la technique 5 - 6 ascendante à un niveau plus profond de structure. Le mouvement 5 - 6 sert à réaliser la succession harmonique qui prépare la dominante du nouveau ton spécialement en majeur.

Durchgang den ausgleich zwischen den vier Tönen des Terzzuges herbeizuführen, um auch die 5-5-Folgen zu vermeiden, die durch die gerade Bewegung beider Züge drohen, wird die 5-6-Auswechslung zuhülfe genommen. » La traduction s'inspire de « Bach's Partita for Solo Violin », essai de Schenker traduit de l'allemand par John Rothgeb, *The Masterwork*, vol. 1, p. 52.

¹² Considérant que le mouvement 5 - 6 ne fait pas partie techniquement de l'*Ursatz*, nous supposons que Schenker illustre plusieurs niveaux dans un même graphique pour des raisons purement pratiques.

¹³ Schenker, « Sechs Sonaten für Violine Sonata III Largo », *Das Meisterwerk*, vol. 1, p. 63. « Das Bild bei a) führt den Ursatz vor bei der Stufenbewegung I - II 7/3 - V im ersten [...] Bei der Folge der ersten beiden Grundtöne I - II³ sind nicht nur Quintfolgen (wie bei jedem Gefundschritt) zu beheben, sondern auch noch das Übel einer Folge zweier grosser Terzen [...] Denen steuert Bach durch eine 5-6-Auswechslung diesen aber war nur durch eine bedeutendere Entwicklung der Diminution. » La traduction s'inspire de « The Largo of Bach's Sonata No. 3 for Solo Violin », essai de Schenker traduit de l'allemand par John Rothgeb, *The Masterwork*, vol. 1, p. 31.

La *Sarabande* tirée de la *Suite n° 3 en do majeur* pour violoncelle seul de Jean Sébastien Bach est un exemple plus abstrait de la réalisation du paradigme I - II(♯) - V au niveau de la structure intermédiaire (ex. 2.6). Le graphique correspondant au niveau de surface montre le lien entre *do* et *mi*, ce dernier faisant partie de l'accord de *la* qui va à l'accord de *ré*. Schenker dit à ce sujet : « Ainsi la basse ne passe pas directement du *do* au *la*; le *mi* sert d'élément de connexion. Cela résulte en une belle transformation de la technique 5 - 6 - 5 originale. »¹⁴ Dans l'analyse graphique de la première section, Schenker illustre le paradigme I (5 - 6) - II - V qui est aussi réalisé par le mouvement 5 - 6 ascendant au plan moyen.

La deuxième section montre une certaine particularité concernant la succession harmonique par mouvement ascendant conjoint. Schenker propose la solution suivante au problème du parallélisme des quintes : « Les mouvements de la basse du *do* au *ré* [déjà discuté] et du *sol* au *la* posent le problème des quintes parallèles. Dans la première succession, Bach les évite par la technique 5 - 6, tandis que dans la deuxième succession, le problème est résolu par l'intercalation d'une septième. »¹⁵ Il s'agit alors d'un moyen

¹⁴ Schenker, « Suite III für Violoncello-Solo, Sarabande », *Das Meisterwerk*, vol. 2 p. 100. « gelangt der Bass wie zufällig zu E als der Sextakkordstellung des Grundlages, dann über E zu dem schon durch die Stimmführung b) vorgesehenen Grundton A: somit steht hier C - E - A als springender Durchgang für den unmittelbaren Sprung C - A, eine ergreisend schöne Bewandlung der ursprünglichen 5 - 6 - Auswechslung. » La traduction s'inspire de « The Sarabande of J.S. Bach's Suite No. 3 for Unaccompanied Violoncello », essai de Schenker traduit de l'allemand par Hedi Siegel, *The Music Forum*, édité par William J. Mitchell et Felix Salzer, vol. 2 (New York : Columbia University Press, 1970), p. 278.

¹⁵ Schenker, « Suite III C-Dur für Violoncello-Solo, Sarabande », *Das Meisterwerk*, vol. 2 p. 100. « Bei den Folgen C - D und G - A drohten aber parallele Quinten : im ersten Falle vermeidet sie Bach mit der 5 - 6 - Auswechslung, im zweiten durch die Sept-Einschaltung. » La traduction s'inspire de « The Sarabande of J.S. Bach's Suite No. 3 for Unaccompanied Violoncello », essai de Schenker traduit de l'allemand par Hedi Siegel, *The Music Forum*, vol. 2, p. 275.

de remplacer 5 - 6; à cause de son rôle de correctif contrapuntique, nous posons l'hypothèse que 5 - 6 peut être une variante de 5 - 6, même si Schenker ne l'explique pas.

La technique 5 - 6 ascendante joue un rôle important dans certains mouvements d'oeuvres de l'époque classique, en particulier au plan moyen. En effet, nous retrouvons fréquemment le paradigme I - II(♯) - V dans un mouvement de forme sonate en majeur. Il faut souligner que la technique 5 - 6 est un moyen contrapuntique valable pour l'accomplissement de ce paradigme sans pour autant être le seul.¹⁶ Schenker présente une analyse graphique du premier mouvement de la *Sonate en fa majeur* pour piano op. 10 n° 2 de Beethoven dans l'essai qui s'intitule *Vom Organischen der Sonatenform* (ex. 2.7).

La réalisation de la suite d'accords I (fa) à II 7 (sol) s'accomplit tout d'abord par une variante du mouvement 5 - 6 dont le deuxième accord est en position fondamentale; cet accord a en outre une fonction de dominante secondaire. Dès que nous approchons de l'*Ursatz*, il s'agit plutôt de la technique 5 - 6 dans sa configuration originale. Le mouvement 5 - 6 ascendant est impliqué dans un contexte d'une ligne conjointe de quinte, la *Quintzug*.

Le mouvement 5 - 6 ascendant joue également un rôle important dans l'évolution du paradigme III - iv - V au niveau de la structure intermédiaire. Schenker montre ce rôle important de la technique 5 - 6 dans la réalisation de la succession abrégée, soit III - IV

¹⁶ Nous discutons des autres possibilités d'accomplir le mouvement harmonique ascendant conjoint dans la section de ce chapitre qui s'intitule *La technique 5 - 6 ascendante selon l'École schenkérienne*.

avec un exemple relativement simple qui est cité dans *Der Tonwille*, soit le deuxième mouvement de la *Symphonie n° 5 en do mineur* op. 67 de Beethoven (ex. 2.8).

La deuxième section du thème, la section B (mes. 23-49), aboutit dans le ton de *do* majeur (III) pour ensuite aller à *ré* bémol (IV) et retourner à *mi* bémol (V) avant la première variation. La succession III - IV est réalisée par le mouvement 5 - 6 ascendant au plan moyen. En même temps, il y a une autre dimension qui entre en jeu; c'est le mouvement de broderie *sol* - *la* bémol à la voix supérieure qui reproduit celui des mesures 23-30, d'où le concept de parallélisme motivique¹⁷ :

À la mesure 32 se prolonge le parallélisme des mesures 23-31. En effet, le matériau motivique du contour mélodique reste le même, mais d'autre part, la conduite des voix fait ressortir la quinte formée par les voix extérieures à la mesure 32 (le *sol*² de la ligne fondamentale avec le *DO* à la basse), comme dans le groupe des mesures précédentes [...] Au moyen d'un accord auxiliaire qui se prolonge de *DO* 5/3 à un accord de sixte sur *DO*, la voix supérieure développe son contour mélodique comme un accord broderie aux mesures 39-45 [...] ¹⁸

Le mouvement de broderie impliquant le mouvement 5 - 6 est important ici, puisqu'il a une fonction motivique.

¹⁷ Le « parallélisme motivique » est un concept qui prend son point de départ avec la définition de Schenker. Ce dernier définit le motif tout d'abord comme un phénomène qui se répète au niveau de surface et qui combine les paramètres des hauteurs et du rythme. Toutefois, des répétitions plus cachées d'un motif peuvent survenir à des niveaux de structure plus profonds; c'est là que seul le paramètre des hauteurs entre en jeu et le motif peut être transposé. Pour Schenker, le choix des hauteurs ou des notes est fortement justifié par les règles du contrepoint. Des recherches ultérieures concernant le parallélisme motivique ont été réalisées, notamment par les théoriciens modernes tels que Burkhart (1978), Jonas (1982), Rothgeb (1983), Cadwallader (1984) et Cadwallader / Pastille (1992).

¹⁸ Schenker, « Beethoven V. Sinfonie », *Der Tonwille*, réimpression en fac-similé (Hildesheim : Georg Olms, 1990), p. 36. « Mit T. 32 setzt der Parallelismus zu T. 23-31 ein. Zwar bleibt der motivische Stoss der Brechungen noch der gleiche [...] doch drängt schon die Quint des Aussensatzes in T. 32 (*g*² der Urlinie zu C des Basses) die Stimmführung auf eine andere Bahn, als in der vorausgegangenen Taktgruppe [...] Durch einen Hilfsklang in den T. 39-45 wird von C ^{5/3} zum 6-Akkord über C als einen Nebennotenklang in T. 46 gegangen, wobei die Oberstimme ihre Brechungen den beiden Klängen entsprechend entwickelt. »

Schenker donne un exemple complexe de la réalisation du paradigme III - iv - V avec le *Finale* de la *Symphonie n° 40 en sol mineur* K. 550 de Mozart (ex. 2.9). La technique 5 - 6 évolue ici dans un contexte chromatique. De plus, Schenker doit utiliser la notion d'enharmonie pour prouver le rôle essentiel du mouvement 5 - 6 dans la réalisation du paradigme III - iv - V au niveau de la structure intermédiaire, particulièrement avec le mouvement d'arpège qui lie III à V (*si* bémol - *rê*).

Le mouvement 5 - 6 ascendant peut expliquer une autre succession d'accords, soit le paradigme V - vi. C'est ce que montre Schenker avec le graphique détaillé du *Durchführung* ou développement du premier mouvement de la *Sonate en mi bémol majeur* pour clavier Hob. XVI n° 49 de Haydn (ex. 2.10). La technique 5 - 6 est clairement indiquée au plan moyen; il s'agit de la variante de 5 - 6 dont l'accord en position fondamentale qui est chiffré « 6 » a fonction de dominante secondaire.

Il peut y avoir des exemples où le mouvement 5 - 6 ascendant remplit plusieurs rôles simultanés dans un passage ou un même mouvement. C'est le cas du *Menuetto* de la *Symphonie n° 40 en sol mineur* K. 550 de Mozart. Schenker divise la section de *menuetto* en trois segments dont le deuxième (ex. 2.11) commence sur III (*si* bémol majeur) pour aller à iv (*do* mineur). Le graphique montre que la succession III - iv est réalisée par le mouvement 5 - 7 au niveau de la structure intermédiaire. Même si Schenker ne dit pas que c'est une variante du mouvement 5 - 6, le mouvement 5 - 7 (5 - °7 où l'accord °7 a une fonction de dominante secondaire) en est un substitut. Par conséquent, le rôle de l'accord de septième diminuée est avant tout contrapuntique parce qu'il permet d'éviter les quintes parallèles.

La section de trio en majeur se compose de trois segments où le troisième est le retour du premier (mes. 43-60; mes. 61-68; mes. 69-84). La technique 5 - 6 ascendante agit au plan moyen pour deux paradigmes : IV - II - V et I - II - V. Le premier segment (mes. 43-60) est caractérisé par la succession IV - II - V selon Schenker; il s'agit ici d'une réinterprétation de l'enchaînement I - II(#) - V - I = IV^(5 - 6) - II - V - I (ex. 2.12). Le mouvement 5 - 6 ascendant s'avère ici un moyen valable pour réaliser l'enchaînement harmonique I - II(#) - V. Quant au troisième segment, l'enchaînement harmonique I - vi - II est expliqué par le mouvement 5 - 6, puisque le sixième degré harmonique est subordonné à la tonique ou, autrement dit, ce degré participe au prolongement de la tonique. Cela revient à dire que le mouvement 5 - 6 implique un changement d'accord pour Schenker. Cette précision fait la distinction entre Schenker et certains théoriciens dont nous avons parlé précédemment. Voici son commentaire au sujet de cette succession d'accords caractérisant le deuxième segment :

[...] la modulation est considérée comme étant au niveau de surface; alors, l'objectif du segment central est d'amener la septième pour confirmer le retour au ton initial. La succession à la basse dans la troisième section est ramenée fondamentalement à l'alternance 5 - 6 de telle sorte que la note fondamentale *ré*, qui supporte le quatrième degré mélodique *do*³ dans ce passage (mes. 76-78), s'avère un diviseur entre *sol* (I) et *mi* (VI) (mes. 74-78).¹⁹

En somme, la technique 5 - 6 ascendante est un outil explicatif important concernant les enchaînements harmoniques caractérisés par le mouvement ascendant conjoint : le mouvement contrapuntique 5 - 6 ascendant explique des successions d'accords telles que

¹⁹ Schenker, « Mozart Sinfonie G-Moll », *Das Meisterwerk*, vol. 2, p. 147. « [...] ist die Modulation im Sinne des Vordergrundes zu sehen; Aufgabe des mittleren Teiles wird es dann, die Sept zu beschaffen, die Rückmodulation bestätigt. Die Auswicklung des Basses im dritten Teil ist im Grunde auf eine 5 - 6-Auswechslung zurückzuführen, so dass der Grundton D zu c³ als der 4 (in T. 76-78) nur einen Teiler im Durchgang bedeutet zwischen G und E als der I. und VI. Stufe (T. 74-78). »

I - II(#) - V, IV - II(6) - V, III -IV (iv) - V et V - vi au niveau intermédiaire dans des oeuvres choisies de compositeurs tels que Jean Sébastien Bach, Haendel, Scarlatti, Haydn, Mozart et Beethoven.

La technique 5 - 6 ascendante selon l'École schenkérienne

Écrits pédagogiques et scientifiques

Oswald Jonas, dans son *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker* ([1934], 1982, [édition traduite par Rothgeb]), s'avère être le tout premier exégète de la théorie schenkérienne. Jonas présente un exposé détaillé concernant la technique 5 - 6 ascendante. Tout en invoquant des arguments acoustiques et historiques, c'est tout de même le domaine de la conduite des voix qui retient son attention. Dans la section qui s'intitule *Octaves and Fifths*, Jonas parle des règles du contrepoint strict qui interdisent la présence de deux quintes parallèles (comme c'est le cas pour les octaves) et le meilleur moyen pour éliminer ce problème est d'insérer une sixte.²⁰

Jonas donne plusieurs exemples afin de mieux faire comprendre la pensée de Schenker, spécialement en ce qui concerne les variantes de la technique 5 - 6, en particulier celles dont les accords sont en position fondamentale et qui peuvent remplir une fonction de dominante secondaire. Rappelons qu'une telle perspective est contraire à tout ce que nous avons relevé dans les ouvrages d'autres théoriciens, spécialement les traités portant sur l'harmonie. En effet, qu'il suffise de reprendre l'exemple de la succession

²⁰ Oswald Jonas, *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker : the Nature of the Musical Work of Art*, édité et traduit par John Rothgeb (New York : Longman, 1982). La section *Octaves and Fifths* se trouve dans le chapitre qui s'intitule *Voice Leading and the Unfolding of the Triad* (p. 110-120).

$do^{5-6} - ré = do^5 - (la^6) - ré$ que des théoriciens considèrent comme étant dérivée d'un mouvement de fondamentales $do - la - ré$. Cette même succession $do - la - ré$ est maintenant expliquée par $do^{5-6} - ré$ tant au niveau de surface qu'au niveau intermédiaire ou les deux, tout en admettant que l'accord de $la = vi\ 5/3$ (ex. 2.13).

Jonas parle également de la succession $I - II(\#) - V$ où la notion de « dominante secondaire » apparaît (ex. 2.14); celle-ci tire son origine de l'intercalation de la sixte afin d'éviter les quintes parallèles :

Cette discussion concernant l'alternance 5 - 6 comme technique d'élimination des quintes parallèles [...] l'usage de VI comme troisième quinte en direction ascendante [i.e. $do - sol - ré - la$] nous amène au véritable « domaine de la conduite des voix » au sens que VI, comme tampon entre I - II peut aussi être expliqué comme étant le résultat de l'ajout d'une sixte au-dessus de I, cette dernière anticipant la quinte de II. Ainsi, dans la succession $I - VI - II$, même si VI apparaît en « position fondamentale », la structure est $I^{5-6} II$ à un niveau plus profond et cela tire son origine du domaine de la conduite des voix. Encore là, ceci s'appliquera aussi bien lorsque la note tonique est haussée chromatiquement à l'apparition du VI afin de produire l'effet d'une dominante secondaire de II.²¹

Ce commentaire explique de façon détaillée la conception de Schenker, à savoir qu'il y a une coexistence entre l'harmonie (le mouvement de fondamentales $II - V$) et la conduite des voix (le premier degré qui est haussé mélodiquement), le tout attribuant à l'accord une fonction de dominante secondaire.

²¹ Jonas, note 92, p. 116. « This discussion of 5 - 6 alternation as a technique for the suppression of parallel fifths [...] the use of VI as third upper fifth takes us into "the realm of actual voice leading" in the sense that VI, as a buffer between I and II, can also be understood as the result of adding *above* I a sixth that anticipates the fifth of II. Thus in the progression $I - VI - II$, even if the VI appears in "root position", at a deeper level the structure is $I^{5-6} II$, and it can therefore be traced back to the realm of actual voice leading. Again, this will apply equally well where the tonic tone is raised chromatically at the arrival of VI to produce the effect of an applied dominant to II. »

Le *Structural Hearing* de Felix Salzer (1952) est un des premiers ouvrages exposant la pensée schenkérienne en Amérique du Nord.²² La technique 5 - 6 ascendante est traitée de la même façon, par exemple, à l'occasion de l'explication du phénomène de syncope consonante affaiblissant l'effet des quintes parallèles :

Quand la syncope est consonante, cette attraction est affaiblie considérablement de telle sorte qu'il y a pratiquement une égalité de poids entre les deux temps, quoique la liaison seule suffit à appuyer légèrement le deuxième temps. Dans le cas du mouvement 5 - 6, il n'est pas question d'un intervalle se résolvant sur l'autre, donc les consonances sur les deux temps sont pratiquement de valeur égale. Toutefois, nous entendons plus les sixtes que les quintes à cause des liaisons, ce qui prouve que cette syncope est la plus utile des stratégies compositionnelles pour éviter une série de quintes parallèles.²³

L'orientation ainsi définie par Salzer dans son *Structural Hearing* trace la voie à *Counterpoint in Composition*, ouvrage écrit avec la collaboration de Carl Schachter. Comme nous le verrons, dans cet ouvrage Salzer continue à développer l'application de la pensée schenkérienne, en particulier par ses exposés sur la technique 5 - 6.

Counterpoint in Composition de Felix Salzer et Carl Schachter (1969; réimpression en 1989) est le symbole par excellence de l'alliage entre le contrepoint et l'art compositionnel tout en étant un ouvrage pédagogique de grande importance. Il est conçu en deux parties principales : *Techniques of Elementary Counterpoint* (Techniques de

²² Adele Katz a aussi joué un rôle de pionnière de la pensée schenkérienne en Amérique du Nord avec son *Challenge to Musical Tradition, a New Concept of Tonality* (New York : Da Capo Press, 1972).

²³ Felix Salzer, *Structural Hearing*, vol. 1 (New York : Charles Boni, 1952), p. 74. « When the syncopation is consonant, this pull is considerably weakened so that there is practically an equality of beats, although the tie alone is sufficient to give a slight stress to the second beat. In the case of the 5 - 6, there is no question of one interval resolving into another interval, so that the consonances on the two beats are practically of equal value. However, one hears the sixths more than the fifths because of the ties, so that this syncopation proves to be one of the most useful and frequent devices in composition for avoiding parallel fifths in series. »

contrepoint élémentaire) et *Techniques of Prolonged Counterpoint* (Techniques de contrepoint déployé ou prolongé). Suivant rigoureusement la tradition des théoriciens comme Fux et Schenker, Salzer et Schachter empruntent l'approche du contrepoint par espèces. Des précisions au sujet de la technique 5 - 6 ascendante proprement dite se retrouvent tout d'abord dans la section consacrée au contrepoint de quatrième espèce à deux voix. L'explication est similaire à celle de Schenker dans son *Kontrapunkt*, puisque l'alternance 5 - 6 est appelée « syncope consonante ».²⁴ L'argument théorique est également semblable lorsqu'il est question d'accentuation; l'alternance 5 - 6 est préférée à 6 - 5 :

En jouant les successions [...] l'étudiant remarquera probablement que les quintes sont légèrement plus lourdes dans la succession 6 - 5 qu'elles ne le sont dans la succession 5 - 6. Le rythme syncopé accentue la deuxième note de la mesure. Cette accentuation diminue si les deux intervalles sont consonants, mais elle n'en est pas moins présente. Par conséquent, les successions 5 - 6 peuvent être utilisées librement.²⁵

Dans le contrepoint de quatrième espèce à trois voix, la syncope consonante 5 - 6 est très utilisée dans les voix supérieures. On la trouve notamment lorsqu'un cantus placé à la basse soutient, soit un alto en première espèce et un soprano en quatrième, soit l'inverse. Les notes ajoutées doivent former des accords complets : « Les syncopes consonantes sont les plus utilisées à la voix supérieure comme à la voix intermédiaire. La

²⁴ *Counterpoint*, vol. 2, p. 110-112. Un exposé complet de la syncope consonante se trouve dans la section *Succession of Fifths* du quatrième chapitre qui s'intitule *The Fourth Species : Syncopation*.

²⁵ Felix Salzer et Carl Schachter, *Counterpoint in Composition, The Study of Voice Leading*, (New York : Columbia University Press, Morningside, 1989, p. 83-84. « In playing the progressions [...] the student will probably notice that the fifths are slightly stronger in the 6 - 5 than in the 5 - 6 progressions. The syncopated rhythm emphasizes the second half note of the measure. This emphasis decreases if both intervals are consonant but it exists nonetheless. The 5 - 6 successions, therefore, may be freely used. »

note ajoutée devrait être une tierce ou une dixième au-dessus de la basse si on veut obtenir des accords complets. »²⁶

L'ouvrage de Salzer et Schachter traite le mouvement 5 - 6 ascendant dans un contexte de « prolongement » au chapitre sur les *Techniques of Prolonged Counterpoint* (Techniques du contrepoint prolongé). Plusieurs exemples tirés du répertoire montrent la technique 5 - 6 comme l'élaboration d'une des techniques de l'écriture fondamentale, celle du contrepoint de quatrième espèce.

Salzer et Schachter discutent d'une première variante de la technique 5 - 6 ascendante, celle de 5 - 6/5 où l'accord chiffré « 6/5 » a une fonction de dominante secondaire. Cette variante est considérée comme très fréquente dans le répertoire. Pour fin d'illustration, les auteurs citent un extrait du *Finale* de la *Sonate prussienne en do majeur n° 5* pour clavier de Carl Philipp Emmanuel Bach (ex. 2.15) : « L'exemple [...] tiré de la cinquième Sonate prussienne de C.P.E. Bach exprime le contrepoint sous-jacent à trois voix en deux voix [...] les sixtes de la succession 5 - 6 sont transformées en accords 6/5 dissonants [...] c'est une technique importante qui est employée fréquemment. »²⁷ Salzer et Schachter développent des concepts étroitement liés à ceux de Schenker lorsqu'il est question de polyphonie à voix composites; mentionnons le prolongement des intervalles et les mouvements vers, ou à partir des voix intermédiaires. Les exemples cités sont moins

²⁶ Salzer et Schachter, p. 92. « The 5 - 6 and 6 - 5 consonant syncopations are the most practicable in the top or the middle voice. The added tone should be a third or tenth above the bass if complete chords are to result. »

²⁷ Salzer et Schachter, p. 134. « Example [...] from C.P.E. Bach's Fifth Prussian Sonata, expresses the underlying three-part counterpoint in two voices [...] the sixths of the 5 - 6 progression are transformed into dissonant 6/5 chords [...] this is an important technique of frequent occurrence. »

convaincants dans leur réduction contrapuntique. La variante du mouvement 5 - 6 qui se présente sous la forme d'une suite d'accords en position fondamentale est expliquée par l'échange de voix. Afin de prouver leur point, Salzer et Schachter illustrent le mouvement d'intervalles 5 - 10 - 5 entre les voix extérieures impliqué dans cette variante par un exemple extrait du *Choral 143* « In dulci Jubilo » BWV 368 de Jean Sébastien Bach (ex. 2.16), où le prolongement est réalisé au moyen d'un échange de voix.

Salzer et Schachter concluent leur *Counterpoint in Composition* avec le chapitre intitulé *Voice Leading Techniques in a Historical Perspective*; ce chapitre est l'apogée analytique de l'ouvrage, puisque nous y trouvons des analyses graphiques d'oeuvres ou d'extraits du répertoire de presque toutes les époques (1450-1900). Les auteurs visent ainsi à démontrer que les procédés contrapuntiques sont semblables, peu importe l'époque à laquelle appartiennent les oeuvres. En ce qui concerne la technique 5 - 6 ascendante proprement dite, soulignons particulièrement un extrait de l'opéra *Tristan et Iseult* de Richard Wagner, où nous retrouvons la technique 5 - 6 ascendante chromatique.²⁸

L'*Introduction to Schenkerian Analysis* d'Allen Forte et Steven Gilbert (1982) est un autre ouvrage d'orientation pédagogique qui aborde de la technique 5 - 6 ascendante, quoique dans un contexte plutôt restreint. Le mouvement 5 - 6 ascendant fait partie du concept de *Linear Intervallic Patterns* (patrons d'intervalles linéaires). Ce concept est défini comme un procédé contrapuntique généré par la récurrence de paires successives d'intervalles formées entre les voix extérieures : le soprano et la basse. Selon Forte et

²⁸ Nous discutons de l'usage de la technique 5 - 6 ascendante chromatique employée dans la fonction formelle séquentielle dans un extrait de *Tristan et Iseult* de Wagner au chapitre 5 (ex. 5.17).

Gilbert, les patrons d'intervalles linéaires reconnus sont les suivants : 10 - 10, 6 - 6, 10 - 6, 8 - 5, 5 - 6, 6 - 5, 5 - 10, 10 - 5, 7 - 10, 7 - 6 et 8 - 10.

Forte et Gilbert voient dans la technique 5 - 6 ascendante une première possibilité de patron d'intervalles linéaires composé d'une consonance parfaite et d'une consonance imparfaite, les autres possibilités étant 6 - 5 et 5 - 10. Le patron d'intervalles linéaires (ou ce que les auteurs appellent aussi le « paradigme 5 - 6 ») est d'abord associé à la brisure des quintes parallèles, comme ce commentaire en fait foi :

Il y a trois combinaisons possibles impliquant une consonance parfaite et une consonance imparfaite. La première de celles-ci est le mouvement 5 - 6 [...] Dans le patron 5 - 6, la basse reste stationnaire pendant que le soprano monte par degré conjoint; c'est alors que la basse monte par degré conjoint et ainsi de suite. Sans ce déplacement temporel amenant la sixte, le patron consisterait en des quintes parallèles ascendantes, ce qui contrevient à la syntaxe contrapuntique de la musique tonale.²⁹

Mentionnons que Forte et Gilbert ne parlent pas d'un point important : les variantes du patron d'intervalles linéaires 5 - 6.

Le *Harmony and Voice Leading* d'Edward Aldwell et Carl Schachter (1979; 1989 [2^e éd.]) est un des ouvrages pédagogiques les plus populaires pour l'étude de l'harmonie aux niveaux collégial et universitaire, de même que dans les conservatoires. La technique 5 - 6 ascendante y occupe une place privilégiée et cela, à toutes les étapes de l'apprentissage de l'harmonie et du contrepoint. Concernant la technique 5 - 6 ascendante,

²⁹ Allen Forte et Steven Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis* (New York : Norton, 1982), p. 89. « There are three combinations involving a perfect and an imperfect consonance. The first of these is the 5 - 6, a paradigm for which is shown [...] In the 5 - 6 pattern the bass remains stationary while the descant ascends one step; then the bass ascends one step, and so on. Without this temporal displacement, which brings in the sixth, the pattern would consist of parallel ascending fifths, contravening the voice-leading syntax of tonal music. »

Aldwell et Schachter discutent de ses variantes et de ses configurations chromatiques, particulièrement lorsqu'il est question des techniques séquentielles.

La variante de la technique 5 - 6 avec fondamentale ajoutée est discutée dans le contexte de l'enchaînement harmonique IV - II. Toutefois, l'explication peut dérouter l'étudiant qui n'est pas au courant des concepts schenkériens : « Quelquefois, la basse fait un saut de tierce vers le bas en même temps que la quinte qui, supportée par IV, monte vers une sixte; ceci produit la succession IV - II [...] le II est le résultat d'un mouvement 5 - 6, le tout avec un saut vers la fondamentale de II à la basse. »³⁰ Selon les auteurs, il en est de même pour l'enchaînement VI - IV(6). Ils tentent de concilier l'harmonie et le contrepoint en amenant le concept de mouvement contrapuntique avec des enchaînements harmoniques; autrement dit, l'origine de certains accords est contrapuntique tout en considérant le contexte.

Dans le *Harmony and Voice Leading*, la technique 5 - 6 ascendante est décrite en détail dans le chapitre intitulé *Diatonic Sequences* (Séquences diatoniques). Tout en expliquant la fonction essentielle de la séquence qui est le prolongement d'un accord ou d'un enchaînement harmonique, les auteurs insistent sur le fait que les accords contrapuntiques jouent un rôle essentiel en composition dans les contextes de répétition et d'articulation. Les explications d'Aldwell et Schachter relatives au mouvement 5 - 6

³⁰ Edward Aldwell et Carl Schachter, *Harmony and Voice Leading*, 2^e éd. (San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1989), p. 134. « Sometimes the bass will leap down a 3rd at the same time that the 5th of IV moves up to a 6th; this produces the succession IV - II [...] the II results from a 5 - 6 motion together with a leap in the bass to the root of II. »

ascendant sont fidèles à la tradition schenkérienne. Caractérisée par le phénomène de syncope, la technique 5 - 6 se réalise idéalement dans une texture à trois voix.

Les séquences, basées sur le mouvement 5 - 6 ascendant où l'accord chiffré « 6 » a une fonction de dominante secondaire, font aussi l'objet d'une étude chez Aldwell et Schachter. Ces derniers reconnaissent la variante 5 - 6/5 et aussi une autre variante, soit 5 - ^o7 parce qu'elle remplit la même fonction contrapuntique. Ces variantes ne sont pas reconnues explicitement par Schenker. Nous pouvons néanmoins supposer qu'Aldwell et Schachter pourraient avoir été influencés par les observations analytiques de Schenker. Enfin, les auteurs insistent aussi sur le pouvoir d'attraction qu'exerce la sensible lorsqu'elle est à la basse ou au soprano; dans ce dernier cas, c'est une troisième variante du mouvement 5 - 6 où le deuxième accord a une fondamentale ajoutée :

Séquences basées sur 5 - 6. Des séquences caractérisées par le mouvement conjoint tout en étant basées sur la succession ascendante 5 - 6 sont intensifiées fréquemment par des notes chromatiques de passage qui produisent plusieurs sortes de dominantes secondaires [...] des lignes chromatiques deviennent une possibilité; elles produisent l'effet le plus fort quand elles sont à la basse ou à la voix supérieure. Dans toutes ces successions, ces accords ayant une fonction de dominante secondaire brisent les quintes et les octaves parallèles.³¹

Les accords de septième en séquence sont donnés comme une variante possible de la technique 5 - 6 ascendante; il s'agit alors de la variante 5 - 6/5. La préparation de la septième de chaque accord 6/5 est réalisée à partir de l'accord qui précède : « Dans le style instrumental, une variante importante de la technique 5 - 6 devient possible - les

³¹ Aldwell et Schachter, p. 412. « Sequences based on 5 - 6. Stepwise sequential passages based on the ascending 5 - 6 progression are frequently intensified by chromatic passing tones that produce applied chords of various kinds [...] ascending chromatic lines become a possibility; they produce the strongest effect when they are in the bass or top voice. In all these progressions, the applied chords break up parallel 5ths and octaves. »

accords 6/3 sont transformés en accords 6/5. Dans de telles successions, la dissonance de chaque accord 6/5 est préparée indirectement dans une voix inférieure. »³²

Enfin, Aldwell et Schachter parlent des techniques du contrepoint chromatique. Il ne s'agit pas ici du chromatisme dérivé du diatonisme ou, autrement dit, du chromatisme étant le résultat de transformations des procédés diatoniques traditionnels comme la « tonicisation » et la combinaison des modes. Il s'agit plutôt du chromatisme qui implique la division de l'octave en parties égales par le jeu de l'enharmonie. En somme, la technique 5 - 6 ascendante apparaît dans les deux sortes de chromatisme (ex. 2.17). Aldwell et Schachter expliquent les transformations enharmoniques de certaines notes dans une séquence 5 - 6 :

En ajoutant des notes chromatiques de passage en alternance entre la voix intermédiaire et le soprano [...] cela crée momentanément des triades augmentées sur les temps faibles. En utilisant les mêmes notes (ou leurs équivalents enharmoniques), mais en les alignant de façon différente [...] cela nous donne une nouvelle succession dans laquelle chaque degré de la gamme chromatique à la basse supporte un mouvement 5 - 6. Dans cette nouvelle succession, les sixtes sont des triades augmentées qui servent d'accords qui sont attirés vers les triades majeures 5/3. Ici - et dans tout enchaînement contenant deux sensibles chromatiques à chaque ton entier - l'enharmonie est requise [...] à la mesure 2, *ré* bémol devient *do* dièse de façon à ce qu'il aille vers le *ré* suivant. D'autres notations sont possibles - par exemple *do* bécarré - *si* dièse - *do* dièse aux mesures 1-2. Même si nous ne notions pas du tout l'enharmonie, peut-être en écrivant la basse comme *do* bécarré - *do* bécarré - *ré* bémol - *ré* bémol - *ré* bécarré (mesures 1-3), la relation enharmonique serait encore inhérente dans la succession, quoique non exprimée par sa notation.³³

³² Aldwell et Schachter, p. 385. « In instrumental style, an important variant of the 5 - 6 technique becomes possible - the 6/3's are transformed into 6/5's. In such progressions, the dissonant tone in each 6/5 is prepared indirectly in a lower voice. »

³³ Aldwell et Schachter, p. 526. « Adding chromatic passing tones alternately to the middle voice and the soprano [...] creates momentary augmented triads on the weak beats. Using the same tones (or the enharmonic equivalents), but aligning them differently [...] gives us a new progression - one in which each step of the chromatic scale in the bass supports a 5 - 6 motion. In this new progression, the 6's are augmented triads that serve as leading-tone chords to the major 5/3's. Here - and in any progression that contains two leading-tone chromatics within each whole step - enharmonic transformation is required [...] bar 2, D $\flat$ is transformed to C $\sharp$ in order to make it a leading tone to the following D n. Other notations might be possible - for example, C $\flat$ - B $\sharp$ - C $\sharp$ in bars 1-2. Even if one did not notate the enharmonic at

Par cet énoncé, Aldwell et Schachter expliquent la technique 5 - 6 chromatique plus en profondeur que les autres traités pédagogiques.

Plusieurs ouvrages et articles rédigés par des membres de l'École schenkérienne sont plutôt de nature scientifique, donc orientés vers la recherche. Il s'agit d'applications des concepts de Schenker à l'analyse d'oeuvres du répertoire de façon à soulever des sujets de discussion. Ces discussions portent principalement sur les concepts de motif et de forme, où la technique 5 - 6 ascendante remplit des fonctions importantes à plusieurs niveaux de structure. Nous nous attardons sur deux essais écrits par John Rothgeb et David Loeb qui sont extraits de deux ouvrages publiés par l'École schenkérienne : *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches* (Yeston; 1977) et *Schenker Studies* (Siegel; 1990). D'autres membres de l'École schenkérienne ont produit des essais et des ouvrages intéressants, particulièrement Allen Cadwallader, Warren Darcy, Roger Kamien et William Renwick.³⁴

John Rothgeb dans l'article *Design as a Key to Structure in Tonal Music* (1977) affirme que les différentes manipulations motiviques participent à l'élaboration formelle et tonale d'une oeuvre, comme c'est le cas du *Presto* de la *Sonate en sol mineur n° 1* pour violon solo BWV 1001 de Jean Sébastien Bach. Les différents dessins motiviques correspondent à des mouvements d'évolution du processus harmonique (ex. 2.18). Il est tout d'abord question de l'avant-plan, puisqu'entre les mesures 17 et 26, il y a une

all, perhaps writing the bass line as C ♯ - C ♯ - D ♭ - D ♭ - D ♯ (bars 1-3), the enharmonic relationship would still be inherent in the progression, though not expressed in its notation. »

³⁴ Nous citons des écrits de Cadwallader, Darcy, Kamien et Renwick aux chapitres ultérieurs.

séquence 5 - 6 ascendante dont le but est d'atteindre *si* bémol, qui coïncide avec un changement motivique. À noter que Rothgeb considère le mouvement 5 - 6 comme typique :

[...] à partir de la mesure 17, il y a une triade de *mi* bémol, suivie d'une succession ascendante conjointe avec l'alternance typique 5 - 6 à longue portée menant à un accord de *si* bémol (III en *sol* mineur). Il est atteint d'abord au prochain changement de dessin motivique à la mesure 25 pour être ensuite confirmé par une cadence à la mesure 32.³⁵

À un niveau plus profond de structure, une telle séquence et un changement de dessin motivique définissent l'alternance contrapuntique sous-jacente 5 - 6 participant à l'élaboration de l'enchaînement i - ii^o - III :

L'exemple [...] montre comment ces regroupements de dessins motiviques expriment clairement le contrepoint sous-jacent entre les mesures 13 et 25. Le changement à la mesure 17 met en évidence l'accord de *mi* bémol qui représente fondamentalement un changement de la quinte à la sixte abaissée au-dessus de *sol* à la basse [...] juste avant la mesure 25, cette sixte abaissée forme une quinte diminuée avec la note de passage *la* à la basse et cette sixte abaissée retourne à *ré*², cette dernière note appartenant à l'accord de *si* bémol à la mesure 25.³⁶

L'objectif de Rothgeb est de démontrer que les principes fondamentaux de la conduite des voix et le mouvement 5 - 6 ascendant sont opérationnels dans les oeuvres musicales. Ces principes donnent un fondement de cohérence sur lequel les configurations du niveau

³⁵ John Rothgeb, « Design as a Key to Structure in Tonal Music », *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*, édité par Maury Yeston (New Haven : Yale University Press, 1977), p. 74. « [...] at m. 17, an E flat triad has arrived and a stepwise ascending progression with the typical 5 - 6 alternation leads to a long range goal, a B flat harmony (as III of G minor) which is first reached at the next design change, m. 25, and thereafter confirmed by a cadence at m. 32. »

³⁶ Rothgeb, « Design as a Key to Structure in Tonal Music », p. 74. « How clearly these design groupings express the underlying counterpoint between m. 13 and m. 25 is shown in example [...] The change at mes. 17, points out the E-flat harmony, which represents basically a change from 5 to b 6 above a bass tone G [...] just before m. 25 this b 6 becomes a diminished fifth of the bass passing tone A and returns to d² within the B-flat harmony at m. 25. » Rothgeb donne un autre exemple du rôle de la technique 5 - 6 dans la succession harmonique I - ii - III à un niveau plus profond de structure; il s'agit du *Prélude en ré mineur* tirée du premier livre du *Clavier bien tempéré* de Jean Sébastien Bach.

de surface trouvent leur importance. Elles appartiennent surtout à la dimension mélodique : direction, sommet et formules conclusives.

La recherche, orientée vers l'aspect formel, franchit une étape importante avec l'essai de David Loeb intitulé *Dual-key Movements* (1990). Loeb mentionne que le mouvement 5 - 6 ascendant occupe à première vue une fonction de transition entre deux sections d'un mouvement d'une part et entre deux mouvements d'autre part. Le répertoire étudié touche les *passions* et les *concertos grossos* de Jean Sébastien Bach. Loeb insiste sur le fait que les exemples ne correspondent pas réellement à des mouvements servant de transitions, mais plutôt à des mouvements autonomes. Ces derniers ont la particularité de commencer dans un ton pour finir dans un autre, d'où l'appellation *Dual-key*. Cette propriété se retrouve par excellence dans le récitatif qui nous révèle ainsi des aspects importants de l'organisation tonale de formes plus grandes. Loeb donne deux exemples : le récitatif « Und siehe da » et l'arioso « Mein Herz, indem die ganze Welt » extraits de la *Passion selon saint Jean* de Jean Sébastien Bach. Loeb démontre que l'enchaînement harmonique ascendant conjoint s'explique par la technique 5 - 6 (ex. 2.19).

Un exemple de Loeb illustre la technique 5 - 6 ascendante expliquant la relation contrapuntique entre trois morceaux successifs : *aria* (*ré* majeur), *récitatif* (*mi* mineur), *arioso* et *aria* (*fa* majeur). À noter que, selon Loeb, le récitatif et l'arioso sont considérés comme une transition en soi entre le premier aria en *ré* majeur et celui en *fa* majeur. Voici son commentaire au sujet du premier aria et du récitatif :

Le premier aria a une structure mélodique d'une tierce descendante à partir du *fa* dièse. Cette note est liée au premier *fa* dièse de la mélodie du récitatif, qui à son tour, coïncide avec le *si* à la voix

intermédiaire produisant la sixte du premier mouvement 5 - 6. Le *ré* dièse est une note chromatique de passage qui tonicise l'accord de *mi* mineur qui suit. Si le récitatif est considéré indépendamment, la dominante secondaire a peu d'importance, mais comme faisant partie d'une suite plus grande, elle [la dominante secondaire] fait l'objet d'une plus grande insistance.³⁷

Pour la suite du récitatif jusqu'au deuxième aria, Loeb explique :

À partir du *mi* mineur qui se prolonge au-dessus de la suite du récitatif, la série 5 - 6 devrait aller sur un accord de *do* majeur en position 6/3. Au lieu de cela, cet accord apparaît en position fondamentale à la fin de l'arioso et sa résolution sur *fa* mineur au début de l'aria suivant complète la ligne mélodique ascendante du soprano à *la* bémol et la basse monte à *fa*.³⁸

Enfin, il justifie pourquoi l'accord de *do* en position fondamentale peut être considéré comme en position de 6/3 : par exemple, en intercalant un accord de *sol* majeur dans l'arioso, le ton de *do* majeur est affaibli. Enfin, l'accord de *do* est en position fondamentale parce que, situé à la fin de l'arioso, il joue le rôle de dominante. Quant à la technique 5 - 6, elle se trouve pleinement justifiée et elle apparaît sous cinq formes différentes : « La série 5 - 6 possède cinq sonorités essentielles dont la distribution est montrée par les double-barres [...] La première et la dernière sonorité appartiennent aux arias et les sonorités intermédiaires appartiennent au récitatif et à l'arioso. »³⁹

³⁷ David Loeb, « Dual-key movements », *Schenker Studies*, édité par Hedi Siegel (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), p. 78. « The preceding aria has a melodic structure of a descending third from F #. This tone is linked to the first F # in the recitative melody, which in turn coincides with the B in the inner voice providing the sixth of the first 5 - 6 motion. The Bass D # is a chromatic passing tone tonicizing the following E minor chord. If the recitative is considered independently, the applied dominant has little importance, but as part of the larger sequence it attains greater emphasis. »

³⁸ Loeb, « Dual-key movements », p. 78. « From the E minor chord that extends over the remainder of the recitative, the 5 - 6 series should move to a C major 6/3. This chord appears instead in root position, at the end of the arioso, and its resolution to F minor at the beginning of the following aria completes the soprano ascent to A b and the bass ascent to F. »

³⁹ Loeb, « Dual-key movements », p. 78. « The 5 - 6 series has five essential vertical sonorities, whose distribution is shown by the double bars [...] The first and the last sonorities belong to the arias and the middle three to the recitative and arioso. »

Les écrits de l'École schenkérienne moderne, qu'ils soient d'orientation pédagogique ou scientifique, mentionnent l'emploi de la technique 5 - 6 ascendante comme un principe fondamental de la conduite des voix qui remplit des fonctions essentielles dans le processus compositionnel et cela, à plusieurs niveaux de structure. Même si les écrits n'établissent pas une classification systématique des fonctions formelles et harmoniques de la technique 5 - 6, cette dernière se retrouve dans un contexte très large. Les auteurs reconnaissent des fonctions telles que la répétition (techniques séquentielles), réalisation d'enchaînements d'accords ou paradigmes, la transition formelle, la définition du plan tonal et l'élaboration motivique.⁴⁰

⁴⁰ Plusieurs ouvrages et articles signés par les membres de l'École schenkérienne parlent ou mentionnent brièvement la technique 5 - 6 ascendante où il est question du paradigme associé à l'enchaînement harmonique I - II(♯) - V et de l'élaboration du mouvement de broderie 5 - 6 - 5. Enfin, bon nombre d'écrits nous révèlent que le mouvement de broderie 5 - 6 - 5 est présent à plusieurs niveaux structuraux dans des oeuvres du répertoire. Citons Edward Laufer (1977), qui, lors d'un symposium au sujet du Lied *Wie Melodien ziehtes mir* op. 105 n° 1 de Brahms (*Readings in Schenkerian Analysis*), aborde cette oeuvre avec une approche schenkérienne. Laufer affirme que le mouvement de broderie 5 - 6 - 5 participe à l'élaboration des motifs *do dièse - ré - do dièse* et *mi - fa dièse - mi*. Larry Laskowsky (1990) dans « Voice Leading and Meter » (*Trends in Schenkerian Research*) parle du paradigme I - II - V qui opère au niveau intermédiaire dans « Bei Männern », duo extrait de l'opéra *Die Zauberflöte* de W.A. Mozart. Il y a David Stern (1990) avec « Hidden Uses of Choral Melodies in Bach's Cantatas » (*Trends in Schenkerian Research*) et Eric Wen (1990) avec « Enharmonic Transformation in Mozart's K. 491 » (*Schenker Studies*). Wen affirme que le premier thème du premier mouvement du *Concerto pour piano en do mineur* de Mozart sous-entend un mouvement contrapuntique 5 - 6 qui est dérivé de la broderie 5 - 6 - 5 (*sol - la bémol - sol*).

LA TECHNIQUE 5 - 6 DESCENDANTE

La technique 5 - 6 descendante selon Schenker

Schenker donne les premières informations relatives à la technique 5 - 6 descendante dans *Der freie Satz*. Étant donné l'absence d'exemple et de graphique montrant le mouvement 5 - 6 descendant agissant à plusieurs niveaux structuraux, nous supposons que Schenker considère la technique 5 - 6 descendante comme un phénomène exclusivement réservé au niveau de surface ou à l'avant-plan. Dans ses premiers ouvrages, Schenker cite plusieurs passages d'oeuvres du répertoire où, selon lui, se retrouve la technique 5 - 6 descendante.

La grande innovation réside toutefois dans l'argumentation, à savoir que Schenker reconnaît la technique 5 - 6 descendante comme un moyen d'éviter les quintes parallèles comme c'est le cas pour la technique 5 - 6 ascendante : « L'interpolation est l'une des méthodes de suppression qui se déduisent facilement de l'avant-plan. C'est en particulier ce qu'on appelle l'échange 5 - 6. »⁴¹ Il cite un exemple de l'application de la technique 5 - 6 descendante tiré d'une oeuvre de Mozart : aux mesures 141-142 du troisième mouvement de la *Sonate en ré majeur* pour clavier K. 576, il indique le chiffrage des voix extérieures par 10 - 10 et la combinaison de la basse et de la voix intermédiaire par 5 - 6. (ex. 2.20).

⁴¹ Schenker, *L'écriture libre*, p. 68.

Schenker présente un exposé fort intéressant qui s'intitule *Erläuterungen* (Éclaircissements) dans *Das Meisterwerk*. Il y décrit les phénomènes qui participent à l'élaboration de l'*Ursatz* (structure fondamentale). L'auteur parle des principaux mouvements mélodiques, comme les notes de passages et les broderies qui servent à élaborer l'*Umlinie* (la ligne fondamentale) : « La succession mélodique de passage, au contraire, est un phénomène mélodique. Si jamais il y avait une dissonance créée, elle pourrait quand même être articulée comme une consonance au moyen d'une transformation. Il en est de même pour la broderie qui dérive du mouvement de passage. »⁴² La technique 5 - 6 descendante peut donc être combinée au mouvement mélodique de passage afin de prolonger un degré mélodique (ex. 2.21).

Schenker parle aussi d'une variante de la technique 5 - 6 descendante qui semble difficile à comprendre : celle impliquant une fondamentale ajoutée. Dans la section intitulée *Auswerfen eines Grundtones*⁴³ dans *Der freie Satz*, Schenker parle de schémas de basse caractérisés par des sauts de quarts et de quintes qui sont ramenés à une séquence par tierces descendantes :

[...] la projection de fondamentales est aussi aisée dans le cas de tierces descendantes avec toutes les conséquences et les possibilités d'un riche déploiement compositionnel. Les fondamentales, même menées par sauts descendants de quarts, représentent en réalité des sauts ascendants de

⁴² Schenker, « Erläuterungen », *Das Meisterwerk*, vol. 1, p. 204. « Der Durchgang dagegen ist ein melodisches Ereignis, immer dissonierend, mag er durch Behandlung auch konsonant ausgedrückt worden sein. Das selbe gilt von der Nebennote, die vom Durchgang stammt. » La traduction s'inspire de « Elucidations », essai de Schenker traduit de l'allemand par Ian Bent, *The Masterwork*, vol. 1, p. 113.

⁴³ Oster traduit l'expression « Auswerfen eines Grundtones » par « addition of a root ». Meeus la traduit par « fondamentale projetée ».

quintes, avec la signification de diviseurs ou de quintes projetées. La logique de la succession dans son ensemble est déterminée néanmoins par les niveaux antérieurs.⁴⁴

Cela confirme que la variante caractérisée par la fondamentale ajoutée est aussi valable pour le mouvement 5 - 6 descendant (ex. 2.22).

La technique 5 - 6 descendante à l'avant-plan participe à l'élaboration de phénomènes appartenant à des niveaux structuraux plus profonds, notamment les *Zugen* (lignes conjointes). Dans *Der freie Satz*, Schenker consacre une section aux lignes conjointes dont celle de tierce. Il y a un cas particulier où les quintes parallèles sont évitées grâce à l'insertion d'une sixte (ex. 2.23). Voici le commentaire de Schenker à ce sujet :

[...] les exemples [...] montrent des lignes de tierce ascendantes ou descendantes, représentant un ou plusieurs accords, avec une voix inférieure à la dixième inférieure [...] avec substitution pour la première ou la dernière dixième [...] le danger inévitable des quintes parallèles dans l'écriture à trois voix apparaît.⁴⁵

Concernant la version chromatique du mouvement 5 - 6 descendant, nous avançons l'hypothèse que Schenker dut reconnaître son existence ou même, l'aurait inventé. Il illustre la technique 5 - 6 chromatique descendante par un extrait d'une oeuvre de Chopin (ex. 2.24), mais sans le discuter de façon explicite.⁴⁶

⁴⁴ Schenker, *L'écriture libre*, p. 96.

⁴⁵ Schenker, *L'écriture libre*, p. 86.

⁴⁶ La version chromatique de la technique 5 - 6 descendante fait l'objet d'une étude plus exhaustive dans les ouvrages de Salzer / Sachter et Aldwell / Schachter, comme nous le verrons plus loin.

La technique 5 - 6 descendante selon l'École schenkérienne

La technique 5 - 6 descendante occupe une place importante chez les membres de l'École schenkérienne moderne. Suivant la tradition de Schenker, la technique 5 - 6 descendante est associée à la résolution du problème des quintes parallèles. L'objectif ici est de découvrir les fonctions principales de la technique 5 - 6 descendante à travers un survol de quelques écrits pédagogiques et scientifiques.

Écrits pédagogiques et scientifiques

L'*Introduction to the Theory of Heinrich Schenker* de Jonas parle du mouvement 5 - 6 descendant comme un moyen d'éviter les quintes parallèles (**ex. 2.25**) : « L'exemple [...] présente la succession des quintes qu'il faut éviter (le tout avec la conduite des voix). »⁴⁷ Il donne peu de détails sur les variantes du mouvement 5 - 6 descendant. La démarche est difficile à suivre dans le cas de la technique 5 - 6 descendante, puisque des concepts (par exemple la ligne conjointe) sont amenés avant même d'avoir expliqué le rôle fondamental du mouvement 5 - 6 descendant et d'en avoir énuméré les variantes.

Le *Structural Hearing* de Felix Salzer présente un exposé plus détaillé de la technique 5 - 6 descendante et de la variante caractérisée par une suite d'accords en position fondamentale (**ex. 2.26**). Le mouvement 5 - 6 descendant fait partie d'un contexte d'accords de passage qui aident à améliorer la conduite des voix, particulièrement dans le prolongement de l'accord de tonique par une succession d'accords :

⁴⁷ Jonas, p. 114. « Example [...] again presents the succession of fifths to be avoided [together with voice leading] used to avoid them. »

La juxtaposition de successions avec une bonne et une mauvaise conduite des voix montre que [...] des quintes parallèles ont été évitées au moyen de la technique 5 - 6 [...] les octaves ont été évitées au moyen de l'alternance 8 - 10[...] Dans chaque cas, tous les accords compris entre I et II sont des accords de passage [...] Cependant, tous les accords sur le deuxième temps [...] ont une fonction reliée à la conduite des voix en plus de leur fonction principale d'accords de passage; ils favorisent une bonne conduite des voix. Des accords remplissant une telle fonction sont appelés « accords contrapuntiques ». Ainsi, ces accords sur le deuxième temps sont simultanément des accords de passage et des accords contrapuntiques.⁴⁸

Lorsque Salzer dit que les octaves peuvent être évitées avec l'alternance 8 - 10, il est quand même aisé d'y reconnaître une variante de la technique 5 - 6 sans qu'il ne l'exprime de façon explicite (ex. 2.27). Salzer justifie ainsi l'équivalence relative avec le mouvement linéaire descendant : « même ceux [les accords] qui sont sur les deuxièmes temps [...] où seule la voix supérieure participe au mouvement de passage peuvent être classés comme tels parce qu'ils prennent part à l'entretien du mouvement descendant. »⁴⁹

Le *Counterpoint in Composition* de Salzer et Schachter est sans contredit un des ouvrages les plus complets concernant la technique 5 - 6 descendante. Dans la section intitulée *The Techniques of Prolonged Counterpoint* (Techniques du contrepoint prolongé), Salzer et Schachter donnent des explications détaillées qui s'appuient sur de nombreuses analyses d'extraits du répertoire.

⁴⁸ Felix Salzer, *Structural Hearing*, vol. 1, p. 100-101. « The juxtaposition of progressions with good and bad voice leading shows that [...] parallel fifths have been avoided through the use of the 5 - 6 technique [...] In each of the preceding examples all chords between I and II are passing chords [...] However, all chords on the second beat in all three examples have a voice-leading function in addition to their main function as passing chords; they promote good voice leading. Chords which fulfill such a function are called *voice-leading chords*. Thus the chords on the second beats are simultaneously passing and voice-leading chords. »

⁴⁹ Salzer, p. 101. « even those on the second beats in [...] where only the top voice participates in the passing motion, can be classified as such because they take part in carrying the motion downward. »

La technique 5 - 6 descendante est tout d'abord introduite comme un phénomène répétitif dans l'élaboration d'une oeuvre, comme c'est le cas pour le mouvement 5 - 6 ascendant. La répétition ne doit pas mener à la monotonie; c'est pourquoi le compositeur doit élargir le cadre du mouvement. Salzer et Schachter reconnaissent deux possibilités de réaliser le mouvement 5 - 6 descendant : la première combine l'alternance descendante 5 - 6 entre les voix intermédiaires et les dixièmes parallèles entre les voix extérieures; l'autre combine l'alternance 5 - 6 entre les voix extérieures et les dixièmes parallèles entre les voix intermédiaires (**ex. 2.28**). Pour expliquer la variante de la technique 5 - 6 qui implique une suite d'accords en position fondamentale, Salzer et Schachter affirment que ces accords tirent leur origine du mouvement contrapuntique 5 - 6 descendant au moyen d'un échange de voix :

Dans les mouvements à longue portée [...] nous rencontrons fréquemment des enchaînements dans lesquels tout accord apparaît en position fondamentale [...] de tels enchaînements tirent leur origine de la même technique contrapuntique [5 - 6 descendante] que celle présentée [...] Au moyen d'une sorte d'échange, les accords 6/3 [...] sont transformés en 5/3 [...] cela résulte en un enchaînement caractérisé par un mouvement moins conjoint et offre la possibilité de quelques mouvements contraires.⁵⁰

Dans les exemples illustrés par Salzer et Schachter, une séquence basée sur l'alternance 5 - 6 descendante peut servir à prolonger l'accord de tonique dans une succession harmonique telle que I - II par exemple. Enfin, soulignons que certains

⁵⁰ Salzer et Sachter, p. 195. « In large-scale passing motions of this sort we frequently encounter progressions in which every chord appears in 5/3 position [...] such progressions originate out of the same contrapuntal technique [...] Through a kind of exchange the 6/3 chords [...] become transformed into 5/3's [...] This results in less stepwise progression and offers the possibility of some contrary motion. »

exemples présentés nous incitent à supposer que la technique 5 - 6 descendante est employée fréquemment dans des oeuvres ou des extraits basés sur l'improvisation.⁵¹

Le *Harmony and Voice Leading* d'Aldwell et Schachter est un autre ouvrage pédagogique important où le mouvement 5 - 6 descendant fait l'objet d'un exposé détaillé dans le chapitre traitant de la séquence diatonique. La technique 5 - 6 descendante est classifiée dans la catégorie « séquences en tierces descendantes ». Les auteurs décrivent une telle technique en prenant soin de la distinguer de la technique 5 - 6 ascendante :

Le quatrième type de séquence [...] fait aussi alterner les quintes et les sixtes, mais d'une manière très différente. Ici, la quinte et la sixte ne partagent pas une même note à la basse. Elles alternent au-dessus d'une basse qui descend par mouvement conjoint; chaque nouvelle paire d'intervalles (5 - 6) arrive une tierce sous la paire précédente de telle sorte que la séquence évolue par tierces descendantes.⁵²

Comme pour la technique 5 - 6 ascendante, la version chromatique de la technique 5 - 6 descendante est également présentée et expliquée. Il est question d'accords ayant la fonction de dominante secondaire de même que de la mixture des modes lorsque nous entendons les accords 5/3 (ex. 2.29) :

Quelquefois nous rencontrons une succession 5 - 6 répétée de manière séquentielle par degré sur une *gamme chromatique descendante*. Dans cette succession [...] le chromatisme résulte en partie de la tonicisation des accords 6/3, de sorte que ces derniers sont des dominantes secondaires pour les accords qui les précèdent. Si la succession commence sur I en majeur (son point de départ

⁵¹ La *Fantaisie en do mineur* pour clavier K. 396 (mes. 7-10) et la *cadenza* du premier mouvement du *Concerto en si bémol majeur* pour piano K. 450 (mes. 9-12) de Mozart en sont des exemples. Il est question de la *Fantaisie en do mineur* pour clavier K. 396 au chapitre 4 (ex. 4.40).

⁵² Aldwell et Schachter, p. 259. « The fourth important type of sequence [...] also alternates 5ths and 6ths, but in a very different manner. Here the 5th and 6th do not share a common bass tone. Instead, they alternate above a bass descending by step; each new interval pair (5 - 6) occurs a 3rd below the one before it, so that the sequence is organized in descending 3rds. »

habituel), il y a aussi une forte impression de mixture, si bien que les accords que nous avons accentués et qui suivent la tonique appartiennent au mineur parallèle.⁵³

Les écrits scientifiques ou spéculatifs qui soulignent l'usage de la technique 5 - 6 descendante sont peu nombreux. Il y a par exemple deux articles signés par Roger Kamien : *Aspects of the Recapitulation in Beethoven Sonatas* (*The Music Forum*, 1976) et *Aspects of the Neapolitan sixth chord in Mozart's Music* (*Schenker Studies*, 1989)⁵⁴.

Un survol des ouvrages et écrits des membres de l'École schenkérienne moderne a permis de constater que la technique 5 - 6 descendante est un phénomène appartenant uniquement au niveau de surface ou à l'avant-plan. Contrairement à la technique 5 - 6 ascendante qui est impliquée dans les domaines du contrepoint et de la réalisation de paradigmes, le mouvement 5 - 6 descendant n'agit qu'au niveau contrapuntique en tant que correctif au problème des quintes parallèles. L'École schenkérienne moderne traite la technique 5 - 6 descendante avant tout comme un phénomène linéaire, contrairement aux théoriciens des siècles précédents qui la considéraient comme une des nombreuses marches d'harmonie.

En somme, Schenker et l'École schenkérienne moderne discutent de la technique 5 - 6 dans leurs écrits sans toutefois en faire un sujet d'étude exclusif. De plus, l'étude fondée

⁵³ Aldwell et Schachter, p. 528. « Sometimes one encounters a 5 - 6 progression repeated sequentially in whole steps over a descending *chromatic scale*. In this progression, the chromaticism results, in part, from tonicization, for the 6/3's are applied dominants to the chords that precede them. If the progression begins on I in major (its usual starting point), there is a strong impression of mixture as well, for the emphasized chords following the tonic belong to the parallel minor. »

⁵⁴ Nous citerons ces articles lors de l'étude des fonctions formelles et harmoniques de la technique 5 - 6 dans le répertoire classique au chapitre 4.

sur une classification systématique des fonctions formelles et harmoniques de la technique 5 - 6 dans le répertoire tonal n'a pas encore été entreprise : c'est l'objet de la deuxième partie de notre étude.

DEUXIÈME PARTIE

LA TECHNIQUE 5 - 6

DANS LE RÉPERTOIRE TONAL

La technique 5 - 6

dans le répertoire baroque

Les théoriciens des XVIII^e et XIX^e siècles, de même que Schenker et l'École schenkérienne moderne, mentionnent la technique 5 - 6 dans plusieurs de leurs écrits et analyses sans toutefois en faire un sujet d'étude. Cette deuxième partie de notre recherche propose une étude approfondie de la technique 5 - 6 dans ses fonctions formelles et harmoniques dans la musique tonale.

L'époque baroque est le point de départ par excellence pour une exploration du répertoire tonal, non seulement pour des raisons chronologiques, mais pour des raisons touchant le domaine théorique et les fondements de l'interprétation de la musique vocale et instrumentale, fréquemment appelé *Performing practice*. Tout en tirant son origine du style contrapuntique de la Renaissance,¹ la technique 5 - 6 est un concept fondamental

¹ Le motet *Ave Maria* de Josquin Des Prez (1440-1521) montre l'usage de la technique contrapuntique 5 - 6 ascendante (mes. [45-50]).

intimement lié à l'idéal de l'écriture baroque à cause de la basse continue. Un tel point de départ correspond aussi aux débuts de la musique tonale fonctionnelle, d'où la délimitation de la recherche.

Ce chapitre établit une classification des différentes fonctions formelles et harmoniques de la technique 5 - 6 dans le répertoire baroque. Nous considérons d'abord la technique 5 - 6 *ascendante* au niveau de surface (avant-plan) pour ensuite examiner ses fonctions harmoniques et formelles aux autres niveaux de structure. Il y a aussi la classification des différentes fonctions formelles de la technique 5 - 6 *descendante*, cette dernière agissant exclusivement au niveau de surface. Les différentes fonctions harmoniques et formelles de la technique 5 - 6 sont mises en corrélation avec les genres et les formes du répertoire baroque : mouvements de suites de danse, oeuvres à caractère d'improvisation (fantaisies, préludes), le concerto grosso, la fugue et des arias. Les compositeurs choisis sont principalement Corelli, Vivaldi, Jean Sébastien Bach et Haendel.

LA TECHNIQUE 5 - 6 ASCENDANTE

La technique 5 - 6 ascendante étant associée à la fois au contrepoint strict et à la basse chiffrée est d'abord reconnue comme un phénomène appartenant au niveau de surface. Dans le répertoire baroque, le mouvement 5 - 6 ascendant est avant tout un phénomène répétitif utilisé dans les marches d'harmonie séquentielles dans des fonctions formelles épisodiques et thématiques. Lorsque la technique 5 - 6 ascendante n'est pas séquentielle, elle se retrouve principalement dans des fonctions thématiques ou marque une césure formelle. La technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure participe à l'élaboration du plan tonal par la réalisation des paradigmes I - II(#) - V, III - iv - V, V - vi et I - ii.

La technique 5 - 6 ascendante séquentielle au niveau de surface (avant-plan)

Une première fonction que nous associons à la technique 5 - 6 ascendante est la répétition au niveau de surface. Ce phénomène de répétition est associé à des marches d'harmonie ou de séquences. Ce terme désigne un modèle mélodique et harmonique qui est répété à plusieurs degrés de transposition en succession immédiate dans au moins une partie vocale ou instrumentale. Dans les différentes formes musicales de l'époque baroque, la séquence caractérisée par la technique 5 - 6 ascendante se situe le plus souvent dans des passages transitoires. Il s'agit de marches unitoniques et modulantes dans les mouvements de forme binaire de suites de danses ou de concertos; il en est de même pour les oeuvres à caractère d'improvisation. Dans le concerto grosso et la fugue, il est plutôt

question de sections épisodiques qui peuvent contenir deux ou plusieurs séquences. Des exemples montrent également le mouvement 5 - 6 ascendant séquentiel dans des fonctions thématiques précises. Les exemples sont choisis chez Corelli, Vivaldi et J.S. Bach. Ceux choisis chez J.S. Bach sont des extraits de suites de danses et des partitas pour clavier, des *concertos brandebourgeois* et quelques fugues du *Clavier bien tempéré*.

Fonction transitoire

La marche d'harmonie séquentielle fondée sur la technique 5 - 6 ascendante peut occuper une fonction transitoire. Elle peut prolonger la tonique ou précéder une formule cadentielle et se présente ainsi : sujet - (cadence) - séquence 5 - 6 1 - cadence - sujet (première ou deuxième section du mouvement).

Le premier exemple, soit le quatrième *Allegro* du *Concerto en fa majeur* op. 6 n° 2 de Corelli (ex. 3.1), montre une marche d'harmonie séquentielle unitonique basée sur la technique 5 - 6 ascendante dans un passage transitoire et la séquence sert à prolonger la tonique (mes. 59-63).

Le deuxième exemple, tiré du *Vivace* du *Concerto en do mineur* op. 6 n° 3 de Corelli, montre une marche d'harmonie unitonique faisant appel à la technique 5 - 6 ascendante dans un passage transitoire (mes. 48-51); il s'agit toutefois de la variante avec la fondamentale ajoutée. Cela donne lieu à un prolongement de l'accord de dominante dans le ton de *do mineur* (ex. 3.2).

Un passage transitoire peut montrer une marche modulante expliquée par le mouvement 5 - 6 ascendant décrivant une succession d'accords telle que i - ii^o - III dans la première section d'une forme binaire en mineur. Le *Menuet* de la *Suite française n° 2 en do mineur* pour clavier de J.S. Bach en est un exemple (ex. 3.3). Le sujet se divise en deux segments (mes. 1-4); par la suite, il y a une séquence 5 - 6 ascendante modulante dont le but est d'atteindre III (*mi* bémol majeur) à la fin de la première section (mes. 5-8).²

Fonction épisodique

La marche d'harmonie séquentielle décrite par la technique 5 - 6 ascendante se retrouve uniquement dans les sections appelées « épisodes » dans des oeuvres de plus grande envergure, particulièrement dans des concertos grossos et des fugues. Ces épisodes sont généralement basés sur les motifs du sujet; ils servent à prolonger certains accords, à déployer certains intervalles ou dessins motiviques et à moduler dans un ton voisin.

² D'autres oeuvres pour clavier de Bach montrent des marches d'harmonie similaires décrites par la technique 5 - 6 ascendante. Prenons par exemple la *Gigue* de la *Suite anglaise n° 2 en la mineur* pour clavier de Bach où il y a deux séquences qui ont des caractéristiques particulières. La première séquence (mes. 5-7) déploie l'accord de tonique (*la* mineur) alors que la deuxième (mes. 8-12) est modulante, puisqu'elle mène vers une entrée du sujet en *do* majeur, quoique le dessin mélodique soit modifié. Chaque séquence a son rythme harmonique propre : la première séquence a un rythme harmonique correspondant à un changement d'accord à chaque temps de la mesure, alors que le changement d'accord survient après une mesure complète dans l'autre séquence. Au plan motivique, la première séquence fait ressortir l'intervalle de tierce descendante et d'autre part, la deuxième séquence est caractérisée par un mouvement conjoint formant un intervalle de sixte ascendante. Enfin, comme caractéristique commune, les deux séquences sont décrites par la variante avec la fondamentale ajoutée, les intervalles étant 5 - 8 entre les voix extérieures.

Le *Praeambulum* de la *Partita n° 5 en sol majeur* pour clavier de Bach présente une particularité qui se traduit par la présence moins probante de la technique 5 - 6 ascendante dans deux séquences. Nous trouvons la première séquence après la citation du sujet dans le ton de la dominante (mes. 21-25). Il y a un mouvement 5 - 6 ascendant ici qui apparaît sous la configuration caractérisée par la fondamentale ajoutée; il faut considérer que la dernière note à la basse de chaque mesure anticipe la tierce de l'accord 5/3 de la mesure suivante. Le sujet est cité de nouveau (mes. 41-44) et nous retrouvons une autre séquence ascendante basée sur la technique 5 - 6 (mes. 45-49) apparaissant sous une autre forme, la note qui forme la quinte provient d'un effet de liaison impliquant la note de la mesure précédente (à la voix supérieure). Il est intéressant de constater que la technique séquentielle est fréquemment employée dans les oeuvres à caractère d'improvisation.

Le premier exemple pris à la forme concerto grosso est tiré du premier *Allegro* du *Concerto en fa majeur* op. 6 n° 6 de Corelli. Ce mouvement est un exemple de l'emploi de la technique 5 - 6 ascendante dans une section épisodique non modulante (ex. 3.4). Le mouvement est une coupe ternaire : A (mes. 31-54); B (mes. 54-67); A (mes. 67-90). La section A renferme un épisode (mes. 37-48) qui se compose de deux marches d'harmonie séquentielles ascendantes (mes. 37-42 et mes. 43-48). Aux mesures 37-42, nous avons une première marche basée sur le mouvement contrapuntique 5 - 6 ascendant, ce dernier étant élaboré à cause du motif du sujet qui dessine un mouvement de broderie 5 - 6 - 5 aux mesures 31-32.

Le mouvement 5 - 6 ascendant à l'avant-plan décrit également la conduite des voix de la deuxième marche séquentielle (mes. 43-48). Elle se distingue toutefois de la première à cause de son rythme harmonique. La technique 5 - 6 se retrouve sous l'apparence de la variante avec fondamentale ajoutée à la mesure 46 et l'accord chiffré « 6 » a une fonction de dominante secondaire. Enfin, cet épisode est repris aux mesures 73-84 avec le retour du A.

Des concertos grossos de Vivaldi sont de bons exemples de l'utilisation de la technique 5 - 6 ascendante dans un contexte formel beaucoup plus large. En effet, l'envergure des concertos grossos de Vivaldi est plus grande que celles des oeuvres de Corelli. De plus, la distinction est plus marquée entre la section thématique (la ritournelle) et les sections épisodiques. Le premier mouvement du *Concerto en do majeur pour violon*,

cordes et basse continue F. I n° 172 en est un exemple.³ Le premier épisode contient une séquence décrite par la variante 5 - 6/5 où chaque accord « 6/5 » a une fonction de dominante secondaire aux mesures 58-69 (ex. 3.5). Le modèle de cette séquence est dérivé du motif du sujet *mi - do - si - do* et une telle séquence prolonge la tonique parce qu'elle aboutit à une cadence parfaite en *do* majeur avant de faire entendre à nouveau le motif de thème du sujet *do - mi - ré - do*.

Les sections épisodiques contenant la technique 5 - 6 ascendante peuvent être modulantes. C'est alors qu'elles peuvent servir à prolonger l'accord de dominante du nouveau ton. C'est le cas notamment du troisième mouvement du *Concerto brandebourgeois n° 1 en fa majeur* BWV 1046 de Bach (ex. 3.6) où le mouvement contrapuntique 5 - 6 ascendant avec fondamentale ajoutée explique la marche d'harmonie séquentielle (mes. 30-34). Une telle marche prolonge l'accord de dominante du nouveau ton (V/V).⁴

La fugue est sans aucun doute une des formes musicales les plus caractéristiques de l'écriture baroque. La technique 5 - 6 ascendante peut aussi se retrouver dans les sections épisodiques de la fugue.⁵ La *Fugue n° 11 en fa majeur* du deuxième volume du *Clavier*

³ L'abréviation F. et n° fait référence au catalogue des oeuvres de Vivaldi d'Antonio Fanna. Le chiffre romain placé après la lettre « F » est une classification des oeuvres selon les instruments solistes ou les combinaisons instrumentales utilisés. À titre d'exemple, F. I correspond aux concertos pour violon, F. II aux concertos pour violons et altos etc. selon la collection *Istituto Italiano Antonio Vivaldi Fondato da Antonio Fanna Direzione Artistica di Gian Francesco Malipiero* (Milan : éd. Ricordi, 1963).

⁴ Le premier épisode du troisième mouvement du *Concerto brandebourgeois n° 2 en fa majeur* BWV 1047 de Bach montre le prolongement de l'accord de prédominante du nouveau ton (mes. 33-38).

⁵ William Renwick, *Analysing Fugue* (Stuyvesant : Pendragon Press, 1995), p. 155-160. Renwick parle du mouvement contrapuntique 5 - 6 comme un moyen possible de monter par mouvement conjoint dans les techniques séquentielles. Il montre des réductions contrapuntiques d'épisodes de trois fugues du deuxième volume du *Clavier bien tempéré* de Bach où les séquences sont fondées sur la technique 5 - 6 ascendante : la *Fugue n° 1 en do majeur* (mes. 13-18; mes. 55-62), la *Fugue n° 11 en fa majeur* (mes. 89-95; mes. 95-99) et la *Fugue n° 22 en si bémol mineur* (mes. 62-67; mes. 77-80).

bien tempéré de Bach est un cas intéressant à cause du rôle élargi de la technique 5 - 6 dans la forme. Disons tout d'abord que cette fugue contient un épisode dont deux séquences sont décrites par le mouvement contrapuntique ascendant 5 - 6 avec fondamentale ajoutée (mes. 89-99; ex. 3.7). Cet épisode peut être qualifié de « composé », car nous pouvons le diviser en deux segments en tenant compte du développement motivique à l'avant-plan (mes. 89-95 et mes. 95-99). Le dernier segment (mes. 95-99) se trouve à la fin du morceau où il y a habituellement une citation du sujet dans un contexte de prolongement de la tonique.⁶ Au point de vue contrapuntique, le mouvement 5 - 6 ascendant s'avère le dénominateur commun aux deux segments : le premier correspond uniquement à une section épisodique alors que le deuxième correspond à une section conclusive basée sur la technique 5 - 6 ascendante, ce qui est inusité.

Fonctions thématiques

Concernant les fonctions thématiques, la marche d'harmonie séquentielle décrite par la technique 5 - 6 ascendante se retrouve le plus souvent dans la deuxième fonction formelle de la ritournelle ou du sujet : la continuation.⁷ Le sujet du troisième mouvement du *Concerto pour quatre violons, violoncelle, cordes et clavecin en ré majeur* F. IV n° 7 de Vivaldi en est un exemple représentatif (ex. 3.8). Le sujet peut se diviser en trois segments : *a* = présentation (mes. 129-131); *b* = continuation caractérisée par une

⁶ Renwick affirme que cet épisode est remarquable, car il forme une synergie entre les fondements motiviques et harmoniques du sujet. Pris dans son entier, cet épisode est une reprise du développement motivique et tonal de la fugue.

⁷ Les termes « présentation » et « continuation » proviennent de la théorie de William E. Caplin, *Classical Forms : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, Beethoven* (New York : Oxford University Press, 1998). La théorie de Caplin s'applique avant tout au répertoire classique. Nous utilisons cette terminologie pour le répertoire baroque à des fins de classification et de comparaison.

séquence expliquée par le mouvement 5 - 6 ascendant (mes. 132-135) et *c* = prolongement de l'accord de dominante avec une cadence parfaite sur la tonique (mes. 136-140).⁸

Nous retrouvons aussi la marche d'harmonie séquentielle, dont la conduite des voix est conforme à la technique 5 - 6 ascendante, dans la fonction formelle de continuation et cela, dans les formes musicales comme les arias et les chœurs d'oratorios. d'opéras etc. Citons par exemple l'aria « O! thou that tellest good tidings to Zion » du *Messie* de Haendel (ex. 3.9). Les deux premiers segments du sujet sont *a* = présentation (mes. 1-2); *b* = continuation qui comprend deux modèles-séquences dont le deuxième montre la variante 5 - 6/5 dans la conduite des voix (mes. 5-7), où l'accord chiffré « 6/5 » a une fonction de dominante secondaire; le troisième segment *c* contient une succession d'accords menant à la cadence (mes. 9-12).⁹

La technique 5 - 6 ascendante non séquentielle

Lorsque la technique 5 - 6 ascendante n'est pas impliquée dans des marches d'harmonies séquentielles, elle peut remplir deux fonctions formelles principales au niveau de surface : thématique et césure formelle.

⁸ Le sujet du premier mouvement du *Concerto brandebourgeois n° 4 en sol majeur* BWV 1049 de Bach se divise en quatre segments : *a* et *b* = présentation (mes. 1-12) avec la répétition du segment *a* (mes. 7-12); *c* = continuation caractérisée par une séquence décrite par la technique 5 - 6 ascendante (mes. 13-18) et *d* = séquence mélodique avec une succession d'accords qui mène à la cadence (mes. 19-22). La technique 5 - 6 ascendante séquentielle se retrouve dans la deuxième fonction formelle thématique, la continuation.

⁹ Le sujet du chœur « For unto us a Child is born » de ce même oratorio se divise en trois segments : *a* = présentation (mes. 1-3); *b* = continuation caractérisée par une séquence expliquée par la variante du mouvement 5 - 6 ascendant avec la fondamentale ajoutée (mes. 3-5) et *c* = segment cadentiel (mes. 5-7).

Fonction thématique

Le mouvement contrapuntique 5 - 6 ascendant non séquentiel peut rarement appartenir à la première fonction formelle thématique, soit la présentation. Le cas exceptionnel du sujet de la *Fugue n° 23 en si majeur* du deuxième volume du *Clavier bien tempéré* de Bach (ex. 3.10) en est un exemple.¹⁰ L'impact d'un sujet de fugue basé sur le mouvement contrapuntique 5 - 6 ascendant est indéniable dans l'exposition et les épisodes.¹¹

Césure formelle

La technique 5 - 6 ascendante passant par une césure formelle se retrouve entièrement à l'avant-plan. Ceci n'empêche pas la technique 5 - 6 de remplir cette fonction dans la grande forme : entre les sections d'un mouvement et entre les mouvements dans des formes musicales variées comme le concerto grosso, l'aria da capo et des formes plus libres comme le prélude.¹²

¹⁰ Comme nous l'avons vu au chapitre 1, Schenker a décrit le sujet de cette fugue dans *Das Meisterwerk in der Musik* (vol. 1, p. 96-98) et cela a créé une controverse avec son contemporain, Ernst Kurth. Selon Schenker, la tête du sujet représente le phénomène de polyphonie à voix composites. Cette polyphonie est expliquée par le mouvement contrapuntique 5 - 6 ascendant sans pour autant être associé à la technique modèle-séquence.

¹¹ Dans *Analysing Fugue*, Renwick affirme que l'impact d'un sujet décrit par la technique 5 - 6 ascendante se traduit par un ordre précis des entrées du sujet et de la réponse dans l'exposition (basse - ténor - alto - soprano). Il y a aussi l'insistance sur des intervalles clés (la tierce et la sixte) dans les épisodes. Deux des épisodes de cette fugue sont caractérisés par des séquences où l'intervalle de tierce joue un rôle déterminant. Le premier de ces épisodes est une séquence par tierces descendantes (mes. 63-68); étant donné que c'est le mouvement 5 - 6 descendant qui est en cause, nous en reparlerons plus loin. L'épisode suivant (mes. 68-71) contient toutefois trois blocs transposés par tierces ascendantes. En somme, un sujet de fugue expliqué par la technique 5 - 6 ascendante peut avoir un impact important dans l'exposition et dans les épisodes.

¹² David Loeb, « Dual-key movements », *Schenker Studies*, édité par Hedi Siegel (Cambridge : Cambridge University Press, 1990), p. 79-82. Pour le deuxième mouvement du *Concerto brandebourgeois n° 6 en si bémol majeur* BWV 1051 de Bach, Loeb explique que le mouvement 5 - 6 ascendant est impliqué entre les trois sections. Des oeuvres élaborées à caractère d'improvisation peuvent contenir une césure formelle dont la relation entre les accords est expliquée par la technique 5 - 6 : c'est le cas du *Prélude n° 11 en fa*

Il faut tenir compte de la relation harmonique associée à la technique 5 - 6 ascendante : c'est la relation de tierce. De plus, la présence de deux notes communes entre les deux accords facilite le passage. La pratique de l'instrument entre également en cause : un claveciniste n'a pas de difficulté de passer de l'accord de *mi* bémol majeur à *fa* mineur en passant par l'accord *mi* bécarré - *sol* - *do* qui a une fonction de dominante en *fa* mineur; mais dans le cas de formes musicales de plus grande envergure, les cadences marquantes comportent uniquement des accords en position fondamentale. La variante de la technique 5 - 6 avec fondamentale ajoutée explique la relation contrapuntique entre les deux accords reliés par tierce.

Le concerto grosso et l'aria da capo illustrent fort bien les relations de tierce entre certaines sections d'un mouvement, la variété tonale étant ici liée à la complexité formelle. La césure formelle attribuable à la technique 5 - 6 ascendante se produit dans les mouvements en majeur dont les sections modulantes aboutissent sur une cadence parfaite dans le ton du troisième degré. Cela se produit avant même le retour d'une grande section qu'on pourrait appeler réexposition où la ritournelle (le sujet) revient dans le ton principal. Cela revient à dire III^{5 - (6)} - I, le tout étant dans un même mouvement. Il y a également le cas d'une demi-cadence dans le ton de la sus-dominante et le retour de la tonique entre les mouvements, ce qui correspond à V/vi ou III^{# 5 - (6)} - I. Nous retrouvons la technique 5 - 6 ascendante passant par une césure formelle dans des oeuvres de Corelli, Vivaldi, Bach et Haendel.

majeur du deuxième volume du *Clavier bien tempéré* de Bach où il y a une cadence à la médiane (mes. 56-57) avant le retour du sujet dans le ton initial.

L'*Allegro* du *Concerto en fa majeur* op. 6 n° 6 de Corelli présente une sorte de grande coupe ternaire : A (mes. 31-54); B se terminant sur iii (mes. 54-67) et A' (mes. 67-90). La section B modulante conclut en *la* mineur avant le retour du sujet dans le ton initial (**ex. 3.11**). La relation de tierce entre l'accord de *la* mineur et de *fa* majeur est expliquée par la technique 5 - 6 ascendante sous la variante avec fondamentale ajoutée qui passe par une césure formelle à la mesure 67.¹³

Chez J.S. Bach, le mouvement 5 - 6 ascendant peut remplir la fonction de césure formelle entre deux mouvements différents. Cela s'applique généralement aux concertos en majeur dont le deuxième mouvement ou le mouvement lent est dans le ton relatif mineur. Il faut qu'un tel mouvement se termine par une demi-cadence pour que le mouvement contrapuntique 5 - 6 puisse expliquer la césure formelle représentée par les accords V/vi (ou III#) - I.¹⁴

L'aria da capo peut aussi être une forme musicale complexe. La deuxième section peut contenir un grand nombre de modulations, allant même jusqu'à iii pour une aria en majeur. Ce phénomène se retrouve dans l'aria « Rejoice greatly » du *Messie* de Haendel. Les grandes sections sont : A (mes. 1-44), B (mes. 44-65) et A' (mes. 65-108). La technique 5 - 6 passe par deux césures formelles : à la mesure 44 et à la mesure 65. À la mesure 44 (**ex. 3.12a**), il y a une « coupure » entre les sections A et B, car la cadence

¹³ L'*Allegro* du *Concerto en do majeur* op. 6 n° 10 de Corelli est une forme binaire récurrente. La deuxième section modulante (B) se termine par une cadence parfaite à la médiate (*mi* mineur) avant le retour du sujet en *do* majeur dans la section A, d'où la présence de la technique 5 - 6 ascendante passant par une césure formelle (mes. 24).

¹⁴ La technique 5 - 6 ascendante passe par une césure formelle entre deux mouvements dans les *Concertos brandebourgeois* de Bach, particulièrement les n° 1 en *fa* majeur BWV 1046, n° 3 en *sol* majeur BWV 1048, n° 4 en *sol* majeur BWV 1049 et le n° 6 en *si bémol* majeur BWV 1051.

parfaite sur V (*fa* majeur), nous amène immédiatement à vi (*sol* mineur). Il y a également une coupure à la mesure 65 (**ex. 3.12b**) entre les sections B et A', puisque nous passons de iii (*ré* mineur) à I (*si* bémol majeur). Le mouvement 5 - 6 apparaît sous deux variantes : à la mesure 44, il s'agit de 5 - 6/5 où l'accord chiffré « 6/5 » a une fonction harmonique de dominante secondaire (V/vi) et à la mesure 65, c'est la variante avec la fondamentale ajoutée.

La technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure

La technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure constitue un élément important pour l'élaboration de certaines successions harmoniques à grand déploiement qui jouent un rôle important au plan tonal dans les formes musicales baroques. Nous appelons ces successions « paradigmes » et ils se présentent ainsi : I - II(♯) - V; III - iv - V, V - vi et I - ii. Ces paradigmes se retrouvent dans des suites de danses, dans des arias, dans des concertos grossos et d'autres formes de l'époque baroque. Du même coup, les fonctions harmoniques de la technique 5 - 6 nous permettent de faire le lien entre la forme et le plan tonal en fonction du mode.

Le paradigme I - II(♯) - V

Le paradigme I - II(♯) - V est sans doute le plus fréquent dans la première section d'un mouvement en majeur. La technique 5 - 6 ascendante explique plus particulièrement l'enchaînement caractérisé par le mouvement ascendant conjoint.¹⁵ C'est toutefois un

¹⁵ La technique 5 - 6 n'est pas la seule façon d'expliquer le mouvement ascendant conjoint. Aldwell et Schachter dans *Harmony and Voice Leading* (p. 253-255) donnent par exemple une autre possibilité comme la marche d'harmonie ascendante par quintes : *sol* - *ré* à *la* - *mi* et la variante de cette marche dont le

mouvement contrapuntique plus abstrait, parce qu'il se retrouve à un niveau plus profond de structure. Mentionnons que la technique 5 - 6 peut aussi être présente au niveau de surface dans les extraits choisis.

Les formes binaires des mouvements de suite de danses en majeur modulent généralement vers la dominante pour la première section. Cette modulation se fait par un enchaînement d'accords qui prépare la dominante du nouveau ton, soit V/V ou II(#). Le mouvement contrapuntique 5 - 6 ascendant apparaît souvent sous les variantes dont le deuxième accord peut avoir une fonction de dominante secondaire : 5 - 6/5, 5 - (6) [avec la fondamentale ajoutée] et 5 - °7. La première section de la *Courante I* de la *Suite anglaise n° 1 en la majeur* de Bach est un cas simple où la succession I - II# ou I - V/V est réalisée par la variante 5 - 6/5 (mes. 1-7) au niveau de la structure intermédiaire (ex. 3.13).¹⁶

La succession I - II(#) ou I - V/V peut apparaître à au moins deux niveaux, en particulier dans des mouvements de suite de danses dont la première section peut être plus longue ou plus élaborée. Prenons le cas de l'*Allemande* tirée de la *Suite française n° 5 en sol majeur* de Bach (ex. 3.14). L'enchaînement est réalisé à au moins deux niveaux de structure. La succession I - II# se réalise à l'avant-plan à la mesure 9. La même succession s'accomplit au plan moyen par la variante 5 - 6/5 entre les mesures 1-5.

deuxième accord est en position de premier renversement, ce qui donne l'alternance des accords 5/3 et 6/3 : sol - si - ré à fa dièse - la - ré; la - do - mi à sol dièse - si - mi etc. Il y a d'autres accords contrapuntiques qui peuvent servir à réaliser le mouvement ascendant conjoint (voir Aldwell et Schachter aux chapitres 16, 17 et 18).

¹⁶ La première section de la *Sarabande* de la *Suite française n° 4 en mi bémol majeur* de Bach montre la même succession d'accords qui s'accomplit au moyen de la variante avec la fondamentale ajoutée (mes. 1-7).

Le premier mouvement du *Concerto brandebourgeois n° 4 en sol majeur* BWV 1049 de J.S. Bach (ex. 3.15) montre aussi la présence de la technique 5 - 6 ascendante à deux niveaux hiérarchiques. Le sujet ou la ritournelle renferme d'abord un segment séquentiel (mes. 13-18) modulant basé sur le mouvement 5 - 6 ascendant à la surface, ce qui correspond à la fonction formelle de la continuation. La technique 5 - 6 avec la fondamentale ajoutée explique la réalisation du paradigme I - II# - V au plan moyen dans la ritournelle (mes. 1-20).¹⁷

Certains mouvements de concertos en mineur peuvent illustrer le paradigme I - II(#) au plan moyen à cause de la modulation à la dominante. C'est le cas du premier mouvement du *Concerto pour violon, cordes et continuo en fa mineur* « L'Inverno » op. 8 n° 4 de Vivaldi qui présente une ritournelle modulante impliquant la variante 5 - °7 du paradigme I - II (ou V/V). Il sert à préparer la dominante du nouveau ton dans lequel est cité le premier épisode : *do* mineur (mes. 1-12; ex. 3.16).¹⁸

Le paradigme III - iv - V

Dans certaines sections de mouvements en mineur, l'application de la technique 5 - 6 ascendante permet d'expliquer l'enchaînement harmonique ou le paradigme III - iv - V .

¹⁷ Chez Bach, d'autres mouvements de concerto suivent le modèle ritournelle - épisode qui prolonge l'enchaînement I - II(#) - V. C'est le cas du premier mouvement du *Concerto brandebourgeois n° 2 en fa majeur* où la variante 5 - 6/5 explique l'enchaînement I - II entre la ritournelle et le premier épisode modulant (mes. 1-18). Le premier mouvement du *Concerto brandebourgeois n° 5 en ré majeur* en est un autre exemple : ritournelle (I) - épisode modulant - ritournelle (V). Le paradigme I - II# - V se prolonge entre les mesures 1-18.

¹⁸ Le premier mouvement du *Concerto pour violon, cordes et orgue (clavecin) en mi mineur* « Il Favorito » F. I n° 208 de Vivaldi est un autre exemple de la réalisation du paradigme i - II# - V en mineur. Le schéma formel ritournelle - épisode modulant - ritournelle fait appel à la variante 5 - 6/5 de ce paradigme aux mes. 1-25.

Nous supposons que le mouvement 5 - 6 ascendant participe à la réalisation de ce paradigme au niveau de la structure intermédiaire pour les mouvements de suites de danses, les arias, les oeuvres à caractère d'improvisation (incluant les préludes) et les concertos grossos.

Des mouvements de suites de danses en mineur dont la première section se termine sur une cadence parfaite dans le ton relatif majeur fournissent de bons exemples de la présence du paradigme III - iv - V dans la deuxième section. Il est toutefois plus aisé de trouver des exemples d'une version abrégée de III - iv - V, soit III - iv, dans le répertoire baroque en général. La succession complète III - iv - V s'applique surtout à des mouvements de dimension plus modeste, parce que le besoin de retarder l'arrivée de la dominante est moins apparent.

Un exemple simple de l'accomplissement de la succession abrégée III - iv se trouve dans la deuxième section de la *Courante* de la *Suite anglaise n° 2 en la mineur* de Bach (ex. 3.17). La première section se terminant sur III (*do* majeur), la deuxième section part de III pour arriver sur iv (*ré* mineur) à la mesure 18. La réalisation de cet enchaînement s'explique par la technique 5 - 6 au plan moyen. Le premier accord (*do* majeur) fait entendre la dixième redoublée au soprano dans la deuxième section (mes. 13), ce qui est aussi le cas de l'accord de *ré* mineur (mes. 17). Le mouvement 5 - 6 se présente sous la forme de la variante avec fondamentale ajoutée, soit 5 - (6) où l'accord chiffré « (6) » a une fonction de dominante secondaire; à noter l'échange de voix à la mesure 16.¹⁹

¹⁹ La *Sarabande* de la *Partita n° 2 en do mineur* pour clavier de Bach illustre un exemple de la technique 5 - 6 ascendante participant à l'accomplissement du paradigme III - iv dans la deuxième section d'une forme binaire en mineur. À partir de *mi* bémol majeur (III), nous allons à *fa* mineur (iv) au moyen de la variante

L'aria en mineur « Thou shall break them » extrait du *Messie* de Haendel (ex. 3.18) montre la succession abrégée III - iv dans la deuxième section entre les mesures 30-39. Le sujet est cité en *do* majeur (III) et l'accord de *ré* mineur (iv) est approché par un accord en position de sixte ayant une fonction de dominante secondaire (V6/iv), d'où la présence de la technique 5 - 6 au plan moyen.

Un mouvement relativement court, soit le deuxième du *Concerto pour violon, cordes et orgue (ou clavecin) en sol mineur* F. I n° 211 de Vivaldi, présente la réalisation complète du paradigme III - iv - V (ex. 3.19). Le premier épisode renferme une cadence parfaite sur III (*si* bémol majeur). Il y a une séquence entre les mesures 233-240 où le paradigme III - iv - V est réalisé au niveau de la structure intermédiaire et cela, au moyen de la variante de 5 - 6 avec fondamentale ajoutée; les accords chiffrés « (6) » ont une fonction de dominante secondaire.

Un exemple de l'accomplissement plus abstrait du paradigme III - iv - V au plan moyen se trouve dans la deuxième section de l'aria « Aus Liebe, will mein Heiland sterben » de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach (mes. 35-50; ex. 3.20). Après une cadence parfaite en *do* majeur (III), la variante de la technique 5 - 6 avec la fondamentale ajoutée sert à atteindre *ré* mineur (iv) aux mesures 44-45; peu après, nous atteignons la dominante au moyen de l'enchaînement contrapuntique 5 - °7 aux mesures 49-50. Les accords chiffrés « (6) » et « °7 » ont une fonction de dominante secondaire. La dominante

5 - 6/5 où l'accord 6/5 a une fonction de dominante secondaire (mes. 9-13).

se prolonge ainsi jusqu'à la cadence parfaite, avant le retour de la ritournelle instrumentale dans le ton initial (mes. 50-60).

Le paradigme V - vi

Le mouvement 5 - 6 ascendant peut servir à la réalisation de l'enchaînement V - vi à plusieurs niveaux de structure dans un mouvement en majeur. Le paradigme V - vi correspond particulièrement au plan tonal de la deuxième section des mouvements en majeur de suites de danses, d'œuvres à caractère d'improvisation et des concertos grossos.

La deuxième section de la *Corrente* du *Concerto en do majeur* op. 6 n° 10 de Corelli (ex. 3.21) présente plusieurs fois l'accord de dominante (*sol* majeur) orné par un accord de *ré* majeur en position de sixte (V6/V); cela équivaut à un mouvement 5 - 6 descendant à l'avant-plan qui brode l'accord de *sol* majeur. À partir de cet accord (mes. 47), nous atteignons *vi* (mes. 53) au moyen de la technique 5 - 6 ascendante au plan moyen.

Le mouvement contrapuntique 5 - 6 ascendant joue un rôle important dans l'accomplissement de la succession V - vi dans la deuxième section de l'*Allemande* de la *Suite anglaise n° 4 en fa majeur* de Bach (ex. 3.22). L'accord de dominante se prolonge dans les quatre premières mesures de la deuxième section (mes. 13-16); c'est donc la variante 5 - 7 qui participe à l'accomplissement du paradigme V - vi, d'une part au niveau de surface (mes. 16-17) et d'autre part, au niveau de la structure intermédiaire (mes. 13-18).

Les oeuvres pour clavier à caractère d'improvisation en majeur suivent souvent le plan tonal V - vi. Le *Prélude n° 7 en mi bémol majeur* du deuxième volume du *Clavier bien tempéré* de Bach contient une cadence parfaite à la dominante aux mesures 11-12 (ex. 3.23). L'accord de dominante est prolongé jusqu'à la mesure 19 où un accord diminué sert de dominante secondaire du sixième degré (*do* mineur). La variante 5 - °7 se prolonge entre les mesures 12-21 au plan moyen pour mettre en valeur le passage de V à vi. La modulation en *do* mineur est confirmée par la cadence parfaite aux mesures 23-24.²⁰

Des mouvements de concerto grosso en majeur renferment généralement une ritournelle au ton de la dominante pour ensuite aller dans le ton du sixième degré. La technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux structuraux peut être un moyen pour accomplir une telle fonction. Il y a également l'aria à deux ou trois sections en majeur dont la deuxième section module souvent du ton de la dominante au ton du sixième degré. La technique 5 - 6 ascendante peut être impliquée au niveau de la structure intermédiaire dans la réalisation d'une telle modulation.²¹

²⁰ Le *Praeludium* de la *Partita n° 1 en si bémol majeur* pour clavier de Bach est un autre exemple de la réalisation de la succession V - vi par la technique contrapuntique 5 - 6 ascendante au plan moyen. L'accord de dominante se prolonge entre les mesures 4-6; après une séquence à l'avant-plan, un accord V7/vi se prolonge aux mesures 8-10. En somme, le paradigme V - vi s'accomplit entre les mesures 4-10 au moyen de la variante avec fondamentale ajoutée dans laquelle l'accord en position fondamentale a fonction de dominante secondaire.

²¹ Le premier mouvement du *Concerto pour violon, cordes et orgue (ou clavecin) en do majeur* F. I n° 213 de Vivaldi montre l'accord de dominante qui se prolonge aux mesures 27-31. Nous atteignons un accord du sixième degré en passant par l'accord vii°/vi aux mes. 31-32. La variante 5 - °7 participe à la réalisation de la succession V - vi au plan moyen. Du point de vue formel, le paradigme V - vi s'accomplit dans la deuxième ritournelle qui est modulante.

La deuxième section ou la section centrale de l'aria, « Ich lebe, mein Herz » de la cantate *Auf mein Herz, des Herren Tag* BWV 145 de Bach présente la variante 5 - 6/5 qui participe à la réalisation du paradigme V - vi. L'accord de dominante (mes. 36) se prolonge jusqu'à la mesure 54 au niveau de la structure intermédiaire.

Le paradigme I - ii

La technique 5 - 6 ascendante peut aussi expliquer l'accomplissement du paradigme I - ii au niveau de la structure intermédiaire. Le *Prélude n° 3 en do dièse majeur* du premier volume du *Clavier bien tempéré* de Bach en est un exemple (ex. 3.24). Un trait remarquable de ce prélude est l'absence d'une cadence dans le ton de la dominante. Le sujet est caractérisé par une série de dixièmes parallèles (mes. 1-8). Il est repris à la dominante, mais en contrepoint inversé (mes. 9-16), d'où un bloc thématique de 16 mesures. Il est ensuite transposé d'un degré ascendant dans les 16 mesures suivantes. La technique 5 - 6 ascendante intervient au plan moyen pour expliquer la succession d'accords I - ii (mes. 1-17). L'accord à la mesure 16 a une fonction V/ii malgré l'absence de sensible; c'est la variante de la technique 5 - 6 avec fondamentale ajoutée.

Le premier mouvement du *Concerto pour violon, cordes et basse continue en fa majeur* « L'Autunno » op. 8 n° 3 de Vivaldi est un autre exemple de la réalisation du paradigme I - ii (ex. 3.25). Après la ritournelle initiale, un épisode élaboré prolonge la tonique (*fa* majeur) pour ensuite servir à préparer le ton de *sol* mineur (mes. 31-50) qui est confirmé par une cadence parfaite dès la reprise de la ritournelle (mes. 56-57); l'accord V/ii à la mesure 48 représente donc l'intermédiaire entre I et ii. C'est là que la variante 5 - °7 (l'accord « °7 » ayant une fonction de dominante secondaire) entre en scène

au niveau de la structure intermédiaire, pour expliquer l'accomplissement de ce mouvement ascendant conjoint.²²

²² Les sections centrales modulantes des mouvements de concertos grossos peuvent présenter le paradigme I - ii. Il s'agit de blocs transposés par mouvement ascendant conjoint ou de l'usage de techniques séquentielles à grand déploiement. La troisième ritournelle du troisième mouvement du *Concerto pour violon, cordes et orgue (ou clavecin) en sol mineur* F.I n° 211 de Vivaldi en est un exemple (mes. 369-382). Dans ce passage, le modèle de la séquence est dans le ton de *mi* bémol majeur (I) que nous considérons comme étant le ton principal; la séquence fait en sorte que nous passons par le ton de *fa* mineur (ii) au moyen du mouvement contrapuntique 5 - 6/5 où l'accord 6/5 a une fonction V/ii au plan moyen (mes. 369-377).

LA TECHNIQUE 5 - 6 DESCENDANTE

Dans les formes et genres musicaux du répertoire baroque, la technique 5 - 6 descendante se présente d'abord dans un contexte de marche d'harmonie séquentielle et les principales fonctions formelles sont épisodiques et thématiques. Après une brève discussion de la technique 5 - 6 descendante non séquentielle, nous comparerons la technique 5 - 6 descendante et la technique 5 - 6 ascendante en termes de fonctions formelles.

La technique 5 - 6 descendante séquentielle et non séquentielle

La technique 5 - 6 descendante caractérise la marche d'harmonie séquentielle dans les mouvements de suite de danses. Il s'agit ici d'une fonction que nous attribuons au développement des motifs appartenant au sujet. La *Courante* tirée de la *Partita n° 1 en si bémol majeur* pour clavier de Bach renferme une marche d'harmonie séquentielle basée sur la technique 5 - 6 descendante dans la première section aux mesures 18-20 (ex. 3.26).

Fonction épisodique

La marche d'harmonie décrite par la technique 5 - 6 descendante est présente dans les grandes formes comme le concerto grosso et la fugue. Elle est toutefois peu fréquente dans les sections épisodiques, ce qui n'est pas le cas de la séquence dont la conduite des voix est décrite par la technique 5 - 6 ascendante. Cela n'empêche pas de trouver des exemples comme un passage de l'*Allegro* du *Concerto en ré majeur* op. 6 n° 4 de Corelli

(ex. 3.27). Cette section épisodique renferme deux séquences dont la conduite des voix est décrite par la technique 5 - 6 descendante. Elles servent à développer les motifs du sujet aux mesures 18-21.

Nous pouvons retrouver une ou des marches d'harmonie séquentielles décrites par le mouvement contrapuntique 5 - 6 descendant dans les sections épisodiques de la fugue. Considérons un épisode (mes. 63-68) de la *Fugue n° 23 en si majeur* du deuxième volume du *Clavier bien tempéré* de Bach (ex. 3.28)²³. L'épisode situé aux mesures 63-68 est caractérisé par une séquence dont le modèle évolue par tierces descendantes. La conduite des voix d'une telle séquence est expliquée par la variante de la technique 5 - 6 descendante avec fondamentale ajoutée.

Fonctions thématiques

La marche d'harmonie séquentielle basée sur le mouvement 5 - 6 descendant prend plus de place dans les fonctions thématiques. Lorsque le sujet contient deux fonctions formelles, la technique 5 - 6 descendante séquentielle occupe exclusivement le premier segment du sujet; il peut s'agir de la « présentation » ou de l'« antécédent » selon le contexte. Cela fait contraste avec la technique 5 - 6 ascendante séquentielle qui est plutôt réservée à la fonction formelle appelée « continuation ».

²³ Renwick, *Analysing Fugue*, p. 151. L'auteur suggère que l'intervalle clé de cette fugue est la tierce à cause de la nature particulière du sujet. Les sections épisodiques sont donc caractérisées par des blocs transposés par tierces ascendantes et par tierces descendantes. Ils contiennent une succession d'accords à l'avant-plan servant à prolonger l'accord de *sol* dièse mineur et l'intervalle inverse de la tierce, soit la sixte.

La *Gavotte* de la *Suite française n° 5 en sol majeur* de Bach illustre l'usage d'une marche d'harmonie séquentielle basée sur la technique 5 - 6 descendante dans les fonctions formelles thématiques (ex. 3.29). Une telle séquence occupe le premier segment du sujet étant associé à la « présentation ». La séquence participe à la réalisation de l'enchaînement I - V à l'avant-plan et au prolongement de l'accord de tonique au plan moyen.²⁴

L'*Allegro* du *Concerto en do majeur* op. 6 n° 10 de Corelli est un mouvement qui illustre bien la différence entre l'usage de la technique 5 - 6 descendante et celui de la technique 5 - 6 ascendante en matière de fonctions formelles (ex. 3.30). Le sujet ou la ritournelle renferme trois segments *a*, *b* et *c*; ces derniers forment la première section A (mes. 1-13). Le segment *a* (mes. 1-4) est une marche d'harmonie séquentielle décrite par la technique 5 - 6 descendante suivie d'une demi-cadence; dans ce contexte particulier, cela équivaut à une sorte d'antécédent. La technique 5 - 6 ascendante séquentielle décrit le segment *b* (mes. 5-6) qui s'apparente à la « continuation ». Le segment *c* (mes. 7-8) renferme une cadence parfaite dans le ton principal. Par la suite, les segments *b* et *c* sont repris (mes. 8-10) et une extension précède la demi-cadence (mes. 11-13). Il est important de retenir que la marche décrite par la technique 5 - 6 descendante est associée à la fonction de présentation (ou antécédent), alors que celle caractérisée par le mouvement 5 - 6 ascendant est rattachée à la fonction de continuation.

²⁴ Le sujet du célèbre *Canon pour cordes et continuo en ré majeur* de Johann Pachelbel est un exemple de l'usage de la technique 5 - 6 descendante dans une fonction formelle thématique, la présentation. Le sujet est caractérisé par une marche d'harmonie par quarts descendantes et le patron d'intervalle linéaire 10 - 5 - 10 - 5 entre les voix extérieures correspond à la variante avec la fondamentale ajoutée.

Le Prélude n° 21 en si bémol majeur du premier volume du *Clavier bien tempéré* de Bach illustre une synthèse des différents usages de la technique 5 - 6 à plusieurs niveaux de structure en plus de montrer des variantes de ce mouvement contrapuntique (**ex. 3.31**). Au niveau de surface, nous pouvons faire la distinction entre la technique 5 - 6 descendante et la technique 5 - 6 ascendante en matière de fonction formelle : la technique 5 - 6 descendante remplit une fonction thématique (mes. 1-2), celle de présentation, tout en participant à la fois au prolongement de la tonique et à une ligne conjointe de septième. Nous retrouvons la configuration originale et la variante avec la fondamentale ajoutée au niveau de surface.

La séquence basée sur la technique 5 - 6 ascendante développe le contenu motivique du sujet (mes. 3-4), ce qui correspond à la fonction formelle de continuation. La technique 5 - 6 ascendante se retrouve dans deux séquences distinctes : la première (mes. 3-4) que nous comparons à la continuation montre la variante du mouvement 5 - 6 ascendant avec la fondamentale ajoutée; la deuxième (mes. 6-7) a un rythme harmonique différent tout en montrant la variante 5 - 6/5 (l'accord chiffré 6/5 ayant une fonction de dominante secondaire). Enfin, au niveau de la structure intermédiaire, la technique 5 - 6 ascendante (variante 5 - 6/5) participe à la réalisation du paradigme I - II - V qui prépare la dominante du nouveau ton (mes. 1-9).

La technique 5 - 6 descendante non séquentielle occupe la première fonction formelle thématique associée à la présentation, comme c'est le cas des deux premières mesures du

Largo du *Concerto en ré majeur* op. 6 n° 1 de Corelli (ex. 3.32). Le deuxième segment est une séquence ascendante, ce qui est similaire aux exemples précédents.²⁵

²⁵ L'aria « The Trumpet shall sound » du *Messie* de Haendel est un autre exemple de la présence du mouvement contrapuntique 5 - 6 descendant non séquentiel dans la fonction formelle associée à la présentation.

La technique 5 - 6

dans le répertoire classique

Compte tenu du nombre et de la variété des fonctions formelles et harmoniques de la technique 5 - 6 dans le répertoire classique, le recours à un cadre de référence comme celui de la théorie de William E. Caplin s'impose.¹ La première partie de ce chapitre est consacrée à l'étude de la technique 5 - 6 *ascendante* dans les oeuvres de Haydn, Mozart et Beethoven. Nous classifions d'abord les fonctions formelles de la technique 5 - 6 ascendante au niveau de surface à partir d'exemples d'oeuvres de Haydn et Mozart. Nous procédons ensuite à la classification des fonctions formelles thématiques de la phrase (présentation - continuation - cadentielle) et les unités thématiques de la période (idée de base - idée contrastante). Pour la phrase, l'unité thématique ou l'idée de base de la fonction formelle appelée présentation sera considérée dans un contexte formel plus large.

¹ William E. Caplin, *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York : Oxford University Press, 1998).

soit le thème principal et le thème subordonné. Ces éléments sont ceux de la forme sonate : exposition (thème principal - transition - thème subordonné), développement et réexposition.

Les fonctions harmoniques de la technique 5 - 6 ascendante servent à la réalisation des enchaînements d'accords à grand déploiement, particulièrement dans la forme sonate et la forme ternaire (mouvements lents) en majeur et en mineur chez Haydn et Mozart. Il est alors possible d'établir des comparaisons entre les formes classiques et les formes baroques concernant les enchaînements d'accords tels que I - II(♯) - V, III - iv - V et V - vi pour l'exposition et le développement de la forme sonate. Il en est de même pour la section de trio du menuet ou menuetto.

Beethoven utilise la technique 5 - 6 ascendante plus souvent que ses prédécesseurs. Nous pourrions donc parler de plusieurs niveaux de structure tout en procédant comme nous l'avons fait pour Haydn et Mozart. Une classification des fonctions formelles de la technique 5 - 6 ascendante témoigne donc de l'évolution stylistique du répertoire classique, non seulement pour les fonctions formelles et les unités thématiques, mais aussi pour la forme sonate elle-même (exposition - développement - réexposition). Enfin, nous faisons une étude sommaire des rôles possibles de la technique 5 - 6 ascendante dans le scherzo, les mouvements lents de forme ternaire, le rondo et la forme rondo sonate chez Beethoven.

La deuxième partie de ce chapitre traite l'étude des différentes fonctions formelles de la technique 5 - 6 *descendante* au niveau de surface, soit la technique 5 - 6 descendante diatonique et sa configuration chromatique. Le même procédé s'applique aux oeuvres de

Haydn et Mozart, puis de Beethoven. Cette manière de procéder est pleinement justifiée par l'élargissement de certaines fonctions formelles de la technique 5 - 6 descendante qui illustre aussi l'évolution du style classique.

LA TECHNIQUE 5 - 6 ASCENDANTE

La technique 5 - 6 ascendante au niveau de surface (avant-plan) chez Haydn et Mozart

La forme sonate

Dans l'exposition de la forme sonate chez Haydn et Mozart, la technique 5 - 6 ascendante au niveau de surface est plutôt rare dans la fonction formelle thématique associée à la présentation et cela, pour le thème principal. La technique 5 - 6 ascendante peut expliquer une succession d'accords dans les unités thématiques. Par contre la marche d'harmonie séquentielle basée sur le mouvement 5 - 6 ascendant est absente des unités thématiques du thème principal.

Un premier exemple de l'usage de la technique 5 - 6 ascendante non séquentielle est extrait du quatrième mouvement de la *Symphonie n° 38 en ré majeur* « Prague » K. 503V (ex. 4.1). Le thème principal est de structure périodique et montre une variante du mouvement 5 - 6 qui explique la réalisation de l'enchaînement I - ii pour l'idée contrastante. Il s'agit de la variante 5 - (6) avec fondamentale ajoutée où l'accord chiffré « (6) » a une fonction de dominante secondaire. L'idée contrastante est indiquée par les initiales « i.c » dans cet exemple.²

² Comme autre exemple, le thème principal du troisième mouvement de la *Sonate en si bémol majeur* pour clavier K. 333 de Mozart contient une idée de base qui montre l'usage de la variante de la technique 5 - 6 ascendante avec la fondamentale ajoutée (mes. 1-2). Schenker prend ce thème pour exemple dans *Der freie Satz* vol. 2, ex. 11a; voir chapitre II, (ex. 2.1).

La technique 5 - 6 ascendante à l'avant-plan semble rarement employée pour la fonction de transition dans la forme sonate, du moins chez Haydn et Mozart. La technique 5 - 6 est peut-être un procédé contrapuntique associé à un contexte thématique qui exige une certaine rigueur. Le mouvement contrapuntique 5 - 6 est en effet trop précis pour décrire la conduite des voix dans la transition où nous pouvons prévoir des fonctions formelles et des unités thématiques moins rigoureuses pour le thème subordonné. Le cas du thème subordonné est généralement différent de celui du thème principal parce que la technique 5 - 6 ascendante est plus souvent un phénomène répétitif à l'avant-plan, plus particulièrement dans la marche d'harmonie séquentielle. Le thème subordonné a des caractéristiques moins rigoureuses que le thème principal à cause de la présence probable de techniques séquentielles et des variations de la symétrie dimensionnelle des fonctions et des unités thématiques. La technique 5 - 6 ascendante non séquentielle peut occuper la fonction formelle cadentielle pour le thème subordonné, comme c'est le cas du deuxième thème subordonné du premier mouvement de la *Sonate en mi bémol majeur* pour clavier Hob. XVI n° 52 de Haydn (mes. 27-29; ex. 4.2).

La technique modèle-séquence, décrite par la technique 5 - 6 ascendante, est davantage présente dans la fonction formelle appelée « continuation » pour le thème subordonné, comme c'est le cas du premier mouvement de la *Sonate en fa majeur* pour clavier K. 280 de Mozart (ex. 4.3). L'idée de base répétée (mes. 26-33) est suivie de la continuation qui montre la technique modèle-séquence. La conduite des voix est expliquée par la variante 5 - 6/5 où chaque accord chiffré « 6/5 » a la fonction de dominante secondaire (mes. 34-38).

La séquence basée sur le mouvement 5 - 6 ascendant peut créer une extension de la fonction formelle de la continuation. Le thème subordonné du premier mouvement du *Quatuor à cordes en la majeur* K. 464 de Mozart illustre ce phénomène (ex. 4.4). Après la présentation contenant deux citations de l'idée de base (mes. 37-46), le segment associé à la fonction formelle de continuation subit une extension au moyen de la technique modèle-séquence décrite par la variante 5 - 6/5 (mes. 51-54). Le modèle de la séquence est dérivé de l'idée de base du thème subordonné. En somme, l'emploi de la technique 5 - 6 ascendante dans ces deux exemples contient des informations intéressantes sur la nature du thème subordonné. Cela rappelle le répertoire baroque avec un segment du sujet basé sur une séquence expliquée par le mouvement 5 - 6 ascendant; une telle séquence fait habituellement partie du deuxième segment parce qu'elle se trouve réservée à des fins de développement thématique.

Le développement de la forme sonate privilégie les techniques séquentielles au niveau de surface. Par conséquent, des séquences décrites par la technique 5 - 6 ascendante peuvent être associées au développement motivique de l'un ou l'autre des deux thèmes de l'exposition. À titre d'exemple, la section de développement du premier mouvement de la *Symphonie en si bémol majeur* Hob. I n° 102 de Haydn contient une séquence décrite par la technique 5 - 6 ascendante.³ (ex. 4.5). Il s'agit de la variante 5 - 6/5 où chaque accord chiffré « 6/5 » a une fonction de dominante secondaire (mes. 209-214).

³ Comme autre exemple, la section de développement du premier mouvement de la *Symphonie en ré majeur* Hob. I n° 31 « Appel du cor » de Haydn contient une séquence ascendante dont le modèle est dérivé du thème subordonné (mes. 75-83). Elle est décrite par la variante 5 - 6/5 où les accords 6/5 ont une fonction de dominante secondaire.

La réexposition ne présente pas de différences quant aux fonctions formelles de la technique 5 - 6 au niveau de surface, du moins chez Haydn et Mozart. Toutefois, comme nous le verrons plus loin, la technique 5 - 6 au niveau de surface remplit des fonctions importantes dans la réexposition chez Beethoven. Dans les oeuvres de ce dernier, le mouvement 5 - 6 participe à l'élaboration de différences importantes entre l'exposition et la réexposition dans plusieurs mouvements de forme sonate tirés d'oeuvres de ce compositeur.

Le menuet (menuetto)

Les menuets (menuettos) généralement en majeur des sonates pour clavier de Haydn et de Mozart présentent une section appelée trio, en mode mineur et de forme ternaire. La technique 5 - 6 ascendante à l'avant-plan intervient plus particulièrement à la section trio en mineur alors que nous revenons à la dominante du ton relatif majeur. La même chose se produit dans la partie centrale du menuet proprement dit si cette partie emprunte le mode mineur.

Le trio renferme trois unités formelles A-B-A' où A est l'unité formelle de base, B l'unité contrastante se terminant le plus souvent par une cadence non conclusive et A', le retour de l'unité originale modifiée qui se termine par une cadence conclusive. La technique 5 - 6 ascendante, qu'elle soit séquentielle ou non, joue un rôle important dans l'unité contrastante. Le mouvement 5 - 6 ascendant peut permettre soit le prolongement de la dominante soit l'accomplissement d'une succession d'accords.

Le *Minuet* de la *Sonate en sol majeur* pour clavier Hob. XVI n° 6 de Haydn a une section de trio en *sol* mineur dont la forme est : A (mes. 29-40) - B (mes. 41-50) - A' (mes. 51-58). La partie centrale B (mes. 41-50) est faite de deux segments dont le premier (mes. 41-45) est de nature séquentielle tandis que le second (mes. 45-50) est le prolongement de la dominante (ex. 4.6). Le premier segment de la partie centrale B renferme une séquence ascendante basée sur la variante 5 - °7. Cette dernière participe à l'accomplissement de la succession d'accords ou paradigme III - iv - V.⁴

La section de trio en mineur du *Menuetto* du *Quatuor à cordes en do majeur* K. 465 de Mozart est une illustration plus complexe de la réalisation de l'enchaînement III - iv - V (ex. 4.7). Tout d'abord, le premier segment se termine sur un accord de *mi* bémol majeur (mes. 64-79). Ensuite, un passage du deuxième segment suit la technique modèle-séquence où l'accord de dominante passe par un accord de *fa* mineur (mes. 79-87). Pour ce qui est de la technique 5 - 6, cet exemple est plus obscur que le précédent parce que nous devons tenir compte du déploiement de la fonction de dominante secondaire des accords vii°/iv, V/iv (mes. 80-82) et vii°/V, V/V (mes. 83-86). La technique 5 - 6 passe d'abord par une césure formelle (mes. 79-83) sous la forme de deux variantes possibles : 5 - °7 et 5 - (6) où l'accord chiffré « (6) » indique la variante avec la fondamentale ajoutée qui participe à l'accomplissement de l'enchaînement III - iv. Il y a également la présence de ces variantes pour la réalisation de l'enchaînement iv - V. Ces deux exemples montrent que chez Haydn et Mozart, le mouvement 5 - 6 ascendant au niveau de surface joue un

⁴ La *Sonate en ré majeur* Hob. XVI n° 14 montre aussi une section centrale (mes. 38-45) dont le premier segment (mes. 38-41) fait entendre une séquence ascendante. Une telle séquence s'explique par l'usage de la variante 5 - °7 et il s'agit de la réalisation de la succession d'accords III - iv - V.

rôle significatif dans la section de trio en mode mineur pour le menuet ou menuetto. La technique 5 - 6 dans la séquence ascendante sert dans ce cas à l'accomplissement de l'enchaînement III - iv - V.

La technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure chez Haydn et Mozart

La forme sonate

La technique 5 - 6 ascendante à des niveaux plus profonds de structure remplit une fonction harmonique importante dans l'exposition de la forme sonate en majeur dans toute la musique instrumentale de Haydn et de Mozart : c'est la réalisation de la succession I - II(♯) - V au niveau de la structure intermédiaire (plan moyen).

L'exposition du premier mouvement de la *Sonate en mi bémol majeur* pour clavier Hob. XVI n° 52 de Haydn renferme le paradigme I - II(♯) - V entre le thème principal et la transition (mes. 1-13/14; ex. 4.8). La dominante du nouveau ton est atteinte au moyen de I^(5 - 07) - II où 5 - 07 est une variante du mouvement 5 - 6. Cet exemple rappelle les formes binaires des mouvements de suite de danses en majeur de l'époque baroque où le paradigme est réalisé dans la première section.⁵

La technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure joue un rôle important dans le développement de la forme sonate classique chez Haydn et Mozart, du moins au plan tonal. Il s'agit de l'accomplissement des paradigmes V - vi en majeur et du

⁵ L'exposition du premier mouvement de la *Sonate en si bémol majeur* pour clavier K. 333 de Mozart montre la préparation de la dominante du nouveau ton qui est accomplie au moyen de la variante I - (5 - 6/5) - II entre le thème principal et la transition (mes. 1-17/18); l'accord 6/5 a une fonction harmonique de dominante secondaire.

paradigme III - iv - V en mineur. La section de développement est également importante à cause d'autres enchaînements d'accords et des techniques séquentielles au plan moyen (structure intermédiaire). Comme nous le verrons, ces séquences sont intimement liées au développement motivique.

Chez Haydn, le paradigme V - vi passe souvent par une césure formelle, puisque l'accord de dominante appartient à la section exposition et que l'accord vi devient souvent le ton principal de la section de développement. C'est le cas du premier mouvement de la *Sonate en ré majeur* pour clavier Hob. XVI n° 33 (**ex. 4.9**) où il y a une variante de la technique 5 - 6 qui intervient pour la réalisation du paradigme V - vi entre les mesures 69-72 : exposition V (5 - développement - 6) - vi (5). Il s'agit de la variante avec fondamentale ajoutée ayant une fonction de dominante secondaire.⁶ Chez Haydn et Mozart, il y a d'autres exemples de la réalisation du paradigme V - vi ailleurs que dans le contexte de la césure formelle entre l'exposition et le développement.⁷

Chez Haydn et Mozart, la technique 5 - 6 ascendante assume une autre fonction harmonique importante, soit l'accomplissement du paradigme III - iv - V dans la section

⁶ L'implication de la technique 5 - 6 dans l'accomplissement du paradigme V - vi apparaît également avec la césure formelle dans le premier mouvement de la *Sonate pour clavier en mi majeur* Hob. XVI n° 22 (mes. 24-25/26).

⁷ Le paradigme V - vi n'est pas seulement réalisé dans un contexte de césure formelle comme c'est le cas du premier mouvement de la *Sonate en mi bémol majeur* Hob. XVI n° 49 pour clavier. Le développement de cette forme sonate montre l'utilisation de la technique 5 - 6 entre les mesures 65-80. Cet exemple est plus difficile à saisir, parce que le mouvement contrapuntique est beaucoup plus déployé. Ce mouvement de sonate de Haydn a fait l'objet d'une analyse graphique de la part de Schenker dans *Five Graphic Music Analyses (Fünf Urlinie - Tafeln)* au chapitre 2 (voir l'ex. 2.10).

Chez Mozart, un exemple du paradigme V - vi sans césure formelle se trouve dans le premier mouvement du *Quatuor à cordes en mi bémol majeur* K. 428, où la variante 5 - °7 se déploie entre les mesures 69-73 dans la section de développement.

de développement d'un mouvement en mineur. Dans le premier mouvement de la *Sonate en do mineur* pour clavier K. 457 de Mozart, la fin de l'exposition fait entendre l'accord de *mi* bémol majeur (III) aux mesures 72-74 (ex. 4.10). Au début de la section de développement, l'accord V/iv se prolonge entre les mesures 76-79 pour se résoudre sur iv à la mesure 80. La succession III - iv est accomplie au moyen de la variante de la technique 5 - 6 avec fondamentale ajoutée qui passe par une césure formelle (mes. 72-76). Par la suite, il y a une séquence énoncée au plan moyen. Cette séquence permet d'atteindre l'accord de dominante. L'enchaînement iv - v (mes. 80-88) est donc accompli au moyen de la variante de la technique 5 - 6 avec fondamentale ajoutée. L'accord de *sol* mineur devient l'accord de dominante V7 avec la tierce haussée (mes. 96) avant le début de la réexposition (mes. 102).⁸

La technique 5 - 6 au niveau appartenant à la structure intermédiaire tient une place privilégiée dans la section de développement lorsqu'il est question de la technique modèle-séquence à grand déploiement. Le développement du premier mouvement de la *Symphonie en ré majeur* Hob. I n° 101 « Die Uhr » de Haydn en est un exemple (ex. 4.11). Il y a d'abord l'accord de *do* majeur (=III) dans un contexte de prolongement de la dominante (*la* majeur = I; mes. 150) jusqu'à la mesure 161 où le modèle commence. La séquence est basée sur le mouvement contrapuntique 5 - 6 ascendant avec la fondamentale ajoutée au plan moyen (mes. 159-172). Nous atteignons iv (*ré* mineur) à la mesure 164 et v (*mi* mineur) à la mesure 170. La séquence étant terminée, il y a une variante de la

⁸ Un exemple plus abstrait de la réalisation du paradigme III - iv - V pour la section de développement de la forme sonate en mineur est le quatrième mouvement de la *Symphonie n° 40 en sol mineur* K. 550 de Mozart. Il y a un bref compte rendu de l'analyse de Schenker au chapitre 2.

technique 5 - 6, soit 5 - ^o7 qui explique la succession IV (*sol* majeur) - V (*la* majeur) entre les mesures 184-210.⁹

La réexposition de la forme sonate chez Haydn et Mozart ne pose habituellement pas de problème, puisqu'il s'agit pour la grande majorité des cas de la reprise de l'exposition. Il peut cependant y avoir quelques exceptions, notamment en ce qui concerne l'emploi de la technique 5 - 6 ascendante au niveau de la structure intermédiaire ou au plan moyen. Des changements peuvent survenir dans la réexposition, du moins pour le thème principal. Il est possible que l'idée de base montre la technique modèle-séquence dans la réexposition, ce qui n'est pas le cas dans l'exposition.

Considérons le premier mouvement de la *Sonate en sol majeur* pour clavier K. 283 de Mozart (ex. 4.12). Dans l'exposition, le thème principal contient une phrase avec la structure régulière, soit les fonctions formelles de « présentation » et « continuation » avec les éléments suivants : idée de base-répétition de l'idée de base-continuation-fonction cadentielle. Dans la réexposition, le thème principal présente l'idée de base répétée de façon séquentielle. Ce modèle-séquence est expliqué par le mouvement 5 - 6 au plan moyen entre les mesures 71-75. Le thème principal est traité de la même manière que

⁹ Citons deux passages de la section de développement du quatrième mouvement de la *Symphonie n° 38 en ré majeur* K. 504 « Prague » de Mozart où les deux modèles sont basés sur le thème principal. La première technique modèle-séquence est présentée aux mesures 165-168 et elle se prolonge jusqu'à la mesure 176; cela s'explique par le mouvement contrapuntique 5 - 6/5 qui contribue à la réalisation du paradigme V - vi. La deuxième combinaison modèle-séquence des mesures 185-204 est caractérisée par le mouvement ascendant conjoint. La succession *sol* majeur-*la* majeur-*si* mineur s'explique par le mouvement contrapuntique 5 - 6 avec la fondamentale ajoutée au niveau de la structure intermédiaire. L'usage de la technique 5 - 6 au niveau de la structure intermédiaire a peut-être un lien motivique avec le thème principal, en particulier l'idée fondamentale où le patron linéaire 5 - 6 entre en jeu (voir ex. 4.1).

dans une section de développement. Il est aussi surprenant de constater que dès cette époque, Mozart ait pu modifier ainsi la réexposition.

Les mouvements lents de forme ternaire

Chez Haydn et Mozart, certains mouvements lents de forme ternaire montrent une fonction harmonique particulière de la technique 5 - 6 au niveau de la structure intermédiaire. Il s'agit des mouvements en mineur dont la première section se termine dans le ton relatif majeur. La technique 5 - 6 ascendante intervient souvent pour réaliser le paradigme III - iv - V dans la section centrale, ce qui est comparable à la section de développement de la forme sonate d'un mouvement en mineur.

Le *Largo* de la *Sonate en si bémol majeur* pour clavier Hob. XVI n° 2 de Haydn (ex. 4.13) est un exemple du paradigme III - iv - V dans la section centrale d'un mouvement en mineur. Ce mouvement est en forme ternaire A - B - A' où A se termine en *si* bémol majeur (le ton principal est *sol* mineur). La section centrale B en majeur montre la variante 5 - °7 qui participe deux fois à l'accomplissement du paradigme III - iv - V au niveau de la structure intermédiaire, soit aux mesures 27-32 pour la succession III - iv et aux mesures 33-38 pour la succession iv - v. Mentionnons le prolongement de certains accords, notamment *si* bémol majeur (III) aux mesures 27-30 et vii°/iv aux mesures 31-32 de même qu'un autre mouvement 5 - °7 au niveau de l'avant-plan (surface) à la mesure 36.

L'*Adagio* de la *Sonate en fa majeur* pour clavier K. 280 de Mozart est une forme ternaire en mineur (ex. 4.14). La première section se termine en *la* bémol majeur (III) et

la section centrale fait un retour à la dominante entre les mesures 25-36. Le premier segment du paradigme III - iv - V, soit III - iv, est réalisé au moyen du mouvement 5 - 6/5 où l'accord 6/5 a une fonction V/iv (mes. 25-28/29). La technique 5 - 6 apparaît avec moins d'évidence pour la succession iv - V; il y a d'abord l'enchaînement iv - V/V qui est réalisé à la surface avec la réinterprétation enharmonique de l'accord diminué vii⁰/iv aux mesures 30 et 32. Finalement, à un niveau plus profond de structure, l'enchaînement iv - V s'accomplit par la variante du mouvement 5 - 6 avec fondamentale ajoutée (mes. 29-33/34).

La technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure chez Beethoven

La forme sonate

La technique 5 - 6 ascendante occupe une place de grande importance dans les oeuvres de Beethoven. C'est pourquoi il faut employer une stratégie différente dans l'étude des fonctions formelles et harmoniques du mouvement 5 - 6. Il est plus aisé d'aborder la technique 5 - 6 à plusieurs niveaux de structure plutôt que de considérer séparément l'avant-plan et les autres niveaux. La classification des fonctions formelles et des unités thématiques s'en trouve facilitée. Cette classification commence avec l'étude des fonctions formelles et des unités thématiques dans le contexte de la section exposition de la forme sonate (thème principal, transition et thème subordonné).

L'étude des différents usages du mouvement 5 - 6 ascendant a pour but de relever des caractéristiques thématiques particulières propres au style de Beethoven. Viennent ensuite le développement et la réexposition où les usages multiples de la technique 5 - 6

ascendante donnent des indices importants sur le style de Beethoven dans le contexte de la grande forme. Ces études mettent en valeur les différences stylistiques entre Beethoven et ses prédécesseurs quant à la forme sonate.

Dans l'exposition de la forme sonate Beethoven emploie plus fréquemment la technique 5 - 6 ascendante à l'avant-plan dans l'idée de base et cela, pour le thème principal. Il s'agit plus spécialement de la séquence décrite par le mouvement 5 - 6 ascendant. Le thème principal du premier mouvement de la *Symphonie n° 1 en do majeur* op. 21 traite l'idée de base de manière séquentielle (ex. 4.15). La conduite des voix de l'idée de base est expliquée par une variante de la technique 5 - 6 ascendante; c'est la variante avec fondamentale ajoutée et l'accord chiffré « (6) » a la fonction V/ii (dominante secondaire).¹⁰

Chez Beethoven, la technique 5 - 6 ascendante se trouve associée à la fonction formelle appelée transition, ce qui n'était pas le cas chez Haydn et Mozart. Le premier mouvement de la *Sonate en sol majeur* pour piano op. 14 n° 2 (ex. 4.16) présente une séquence dont le modèle est transposé par tierces ascendantes à la voix supérieure, alors que la voix inférieure emploie le mouvement 5 - 6 ascendant en accords brisés (mes. 15-17) probablement à cause de la nature séquentielle du thème principal.¹¹

¹⁰ Le premier thème principal du premier mouvement de la *Sonate en ré mineur* pour piano op. 31 n° 2 montre l'idée fondamentale qui est traitée de façon séquentielle à l'avant-plan. La séquence est basée sur les variantes 5 - 6/5 et 5 - °7 (mes. 8-12). Il y a aussi le thème principal du troisième mouvement de la *Sonate en mi bémol majeur* pour piano op. 81a « Les Adieux » qui présente l'idée fondamentale répétée de manière séquentielle dans la fonction formelle de la présentation. Il est question plus précisément de la variante 5 - 6/5 où chaque accord 6/5 a une fonction de dominante secondaire.

¹¹ Dans un passage extrait de la transition du premier mouvement de la *Symphonie n° 1 en do majeur* op. 21, il y a une séquence basée sur la variante du mouvement 5 - 6 ascendant avec fondamentale ajoutée qui a une fonction de dominante secondaire (mes. 41-43). Cela est probablement dû à l'idée fondamentale du thème

Un deuxième exemple est un passage du premier mouvement de la *Symphonie n° 9 en ré mineur* op. 125 (ex. 4.17). Il s'agit d'une subdivision de la transition délimitée par les mesures 53-60 qui montre une séquence dont les unissons et les redoublements se ramènent à une mélodie à voix composites. Cette séquence est basée sur la technique 5 - 6 ascendante avec la fondamentale ajoutée.¹²

Comme c'est le cas chez Haydn et Mozart, la technique 5 - 6 non séquentielle occupe la fonction formelle cadentielle pour le thème subordonné. Considérons le thème subordonné du premier mouvement de la *Sonate en mi bémol majeur* pour piano op. 31 n° 3 (ex. 4.18). Ce thème semble doté d'une structure complexe. En le considérant comme une phrase, la fonction formelle de présentation s'apparente davantage à la fonction cadentielle avec la présence des variantes 5 - 6/5 (mes. 48-49) et 5 - °7 (mes. 50-51).

L'usage de la séquence décrite par la technique 5 - 6 ascendante est typique du thème subordonné. Le thème subordonné de l'*Ouverture « Coriolan »* op. 62 (ex. 4.19) montre la technique modèle-séquence à cause de la présentation qui contient une idée de base (le modèle) répétée trois fois sur le même degré, soit *mi bémol majeur* (mes. 52-61). Les

principal traitée de manière séquentielle et du chromatisme qui caractérise la conduite des voix supérieures de l'introduction lente.

¹² Le premier mouvement de la *Sonate en do mineur* pour piano op. 13 « Pathétique » présente une transition basée sur la technique 5 - 6 ascendante, mais au niveau de la structure intermédiaire. La transition couvre les mesures 35-50 et le motif du thème principal est traité de manière séquentielle entre les mesures 35-44. Cela est caractéristique d'une séquence à grand déploiement que nous retrouvons dans la section de développement chez Haydn et Mozart. Cette transition montre également deux variantes de la technique 5 - 6 : 5 - 6/5 et 5 - °7 dont les accords 6/5 et °7 ont une fonction de dominante secondaire.

unités formelles séquentielles suivent et leur conduite des voix est basée sur la variante 5 - 6/5 au niveau de la structure intermédiaire (mes. 52-73).¹³

Si les différents usages du mouvement 5 - 6 ascendant nous ont fait découvrir des innovations de fonctions formelles, ce n'est pas le cas pour le plan tonal de l'exposition où la modulation va le plus souvent à la dominante dans un mouvement en majeur. Comme c'est le cas chez Haydn et Mozart, nous retrouvons souvent la réalisation du paradigme I - II(#) - V entre le thème principal et la transition au moyen de la technique 5 - 6 ascendante au niveau de la structure intermédiaire.

Le premier mouvement de la *Sonate en mi majeur* pour piano op. 14 n° 1 présente le paradigme I - II# - V entre le thème principal et la transition; la succession d'accords est accomplie par 5 - °7 entre les mesures 1-16/17 (ex. 4.20).¹⁴ En somme, l'usage du mouvement 5 - 6 au niveau de la structure intermédiaire est encore valable chez Beethoven pour l'accomplissement du paradigme I - II(#) - V dans une exposition d'un mouvement

¹³ Le premier thème subordonné du premier mouvement de la *Sonate en la majeur* pour piano op. 2 n° 2 illustre la fonction formelle de la présentation dont l'idée fondamentale est traitée de manière séquentielle, sans montrer l'usage de la technique 5 - 6 (mes. 58-69). Toutefois, la fonction formelle associée à la continuation fait entendre une séquence ascendante aux mesures 70-76. Cette séquence est basée sur la variante 5 - 6/5 au niveau de surface. Comme autre exemple, le premier mouvement de la *Symphonie en mi bémol majeur n° 3* op. 55 « Eroica » renferme un thème subordonné complexe dont certains segments sont basés sur la technique modèle-séquence. En effet, la deuxième partie du deuxième thème subordonné montre deux séquences expliquées par les variantes du mouvement contrapuntique 5 - 6 au niveau de surface (mes. 118-122; mes. 124-126).

¹⁴ Le premier mouvement de la *Sonate en sol majeur* pour piano op. 14 n° 2 montre aussi la réalisation du paradigme I - II(#) - V entre le thème principal et la transition (mes. 1-18/19) au moyen de la variante 5 - 6/5 où 6/5 a une fonction de dominante secondaire.

de forme sonate en majeur; la tradition de Haydn et Mozart est maintenue, du moins pour la réalisation de ce paradigme.¹⁵

La section de développement de la forme sonate chez Beethoven ne manque pas d'intérêt pour nous à cause des multiples usages de la technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure. Dans un premier temps nous étudierons les cas faisant appel aux paradigmes V - vi et III - iv - V. Par la suite il nous faudra reconnaître les usages de la technique 5 - 6 ascendante dans les séquences à grand déploiement qui sont reliées à la dimension motivique.

Le paradigme V - vi dans le développement de la forme sonate en majeur est moins fréquent chez Beethoven que chez Haydn et Mozart. Beethoven a peut-être tendance à explorer d'autres régions tonales, ce qui le distingue de ses prédécesseurs. Toutefois, citons le premier mouvement de la *Sonate en sol majeur* pour piano op. 49 n° 2 (ex. 4.21). Dans un passage du développement (mes. 53-58), le paradigme v - vi est réalisé par la variante 5 - 6/5 au plan moyen.¹⁶

La technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure joue un rôle important dans l'accomplissement du paradigme III - iv - V dans la section de développement en

¹⁵ Cela n'empêche pas le paradigme I - II(♯) - V d'être valable pour un mouvement de forme sonate en mineur, comme c'est le cas de la *Sonate en ré mineur* pour piano op. 31 n° 2. Le paradigme I - II - V est accompli par une variante de la technique 5 - 6, soit 5 - °7 au niveau de la structure intermédiaire entre le thème principal et la transition (mes. 21-39).

¹⁶ Le premier mouvement de la *Sonate en mi bémol majeur* pour piano op. 7 répond aux normes de la tradition avec l'accomplissement du paradigme V - vi dans la section de développement. En effet, les dernières mesures de l'exposition font entendre l'accord de dominante (mes. 135-136) pour ensuite aller à un accord de *do* mineur (mes. 141) au moyen de V7/vi. Cet enchaînement d'accords est expliqué par la variante du mouvement 5 - 6 avec la fondamentale ajoutée qui passe par une césure formelle au niveau de surface.

mineur chez Beethoven. Un exemple intéressant de la réalisation du paradigme III - iv - V est le premier mouvement de la *Sonate en do mineur* pour piano op. 13 « Pathétique » (ex. 4.22).¹⁷ La fin de l'exposition fait entendre l'accord de *mi* bémol majeur (III) aux mesures 121-125 avant de reprendre trois fois le motif de l'introduction (mes. 133-135). Par la suite, un accord de septième de dominante de *mi* mineur apparaît à la mesure 136 avec sa résolution à la mesure 137. Ce passage délimité par les mesures 121-137 montre un enchaînement inhabituel au niveau de la structure intermédiaire, soit *mi* bémol majeur - *mi* majeur. La réalisation d'un tel enchaînement passe par le mouvement contrapuntique 5 - 6/5 chromatique à un premier niveau (*mi* bémol - *sol* - *si* bémol et *ré* dièse - *fa* dièse - *la* - *si* = *mi* bémol - *sol* bémol - *si* double bémol - *do* bémol) en considérant l'accord *si*7 comme faisant partie de la variante de la technique 5 - 6 avec fondamentale ajoutée.

La succession *mi* majeur - *fa* mineur s'accomplit au moyen de la variante 5 - 6/5 entre les mesures 137-163. La succession iv - V s'accomplit au moyen de la variante 5 - °7 entre les mesures 163-167. Enfin, à un niveau plus profond de structure, la succession III - iv est aussi réalisée au moyen de la variante 5 - °7 entre les mesures 121-163, tout en passant par une césure formelle.¹⁸

¹⁷ Le graphique s'inspire des observations du Professeur Donald McLean (avec remerciements au Professeur Edward Laufer de l'Université de Toronto). Au-dessus de la pédale de dominante, les voix supérieures citent des notes importantes du point de vue motivique, particulièrement *mi* - *fa* - *mi* bémol - *ré* entre les mes. 167-187 (notes marquées d'un X). Ces notes sont citées auparavant dans la section de développement (mes. 137-167), mais en l'espace de 31 mesures. Par conséquent, les mêmes notes aux voix supérieures forment une sorte de compression ou un résumé motivique de la section de développement (mes. 167-187).

¹⁸ Un exemple très connu de la réalisation du paradigme III - iv - V est la section de développement du premier mouvement de la *Sonate en fa mineur* pour piano op. 2 n° 1. Le développement débute sur III (*la* bémol majeur) qui est prolongé jusqu'à la mesure 77 avant d'aboutir à iv (*si* bémol mineur) à la mesure 79. La succession d'accords III - iv est accomplie au moyen de la technique 5 - 6 au niveau de la structure intermédiaire, l'accord en position de sixte étant à la mesure 78. Quant à la succession iv - V, elle est réalisée par la variante 5 - °7 au niveau de surface aux mesures 79-81.

Chez Beethoven, la section de développement de la forme sonate peut contenir de multiples usages de la technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure, tant dans le contexte de séquences que dans la réalisation d'autres successions harmoniques. Le premier mouvement de la *Symphonie n° 1 en do majeur* op. 21 (ex. 4.23) en est un exemple. Le développement de cette forme sonate illustre le matériau thématique traité en séquences qui sont décrites par la technique 5 - 6 ascendante. Le développement contient une séquence à grand déploiement dont le modèle commence sur le troisième degré abaissé (III bémol) à la mesure 144; la partie de basson fait alors entendre l'idée de base du thème principal qui est traitée de manière séquentielle. Cette séquence se poursuit jusqu'à la mesure 152 et elle est décrite par la variante avec la fondamentale ajoutée. La présence de cette séquence est justifiée par la nature particulière de l'idée de base du thème principal au début de l'exposition.

Le quatrième mouvement de la *Symphonie n° 4 en si bémol majeur* op. 60 contient une section de développement employant la séquence 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux (ex. 4.24). Le premier modèle est cité à la partie de premier violon et d'alto aux mesures 100-101; ce modèle est dérivé de l'idée de base du thème principal. Il y a deux séquences ascendantes décrites par la variante avec la fondamentale ajoutée : la première est à l'avant-plan (mes. 101-103) et la deuxième se prolonge entre les mesures 104-113. Dans la deuxième, le modèle est toutefois fragmenté, ce qui produit un changement dans le rythme harmonique (mes. 111-113). Dans ce passage, l'accord chiffré « (6) » a une fonction de dominante secondaire avec une septième. Au fait, l'emploi presque systématique du mouvement 5 - 6 ascendant correspond au développement de l'idée de

base du thème principal qui montre un motif (*si* bémol - *la* - *si* bémol - *ré*) transposé par mouvement ascendant conjoint (*do* - *si* - *do* - *mi* bémol).¹⁹

Le développement du premier mouvement de la *Sonate en si bémol majeur* pour piano op. 106 « Hammerklavier » est un bon exemple à cause des multiples usages du mouvement 5 - 6 à plusieurs niveaux de structure (ex. 4.25a-d). D'après Charles Rosen, la présence de la technique 5 - 6 s'explique par les relations de tierce ascendantes et descendantes dans le thème principal.²⁰ Le développement débute dans le ton de la sus-dominante avec un emprunt au majeur (*sol* majeur). Par la suite, une modulation en *mi* bémol majeur est préparée par la succession *sol* majeur - *la* bémol majeur - *si* bémol majeur (dominante du nouveau ton) entre les mesures 120-146. La première partie de cette succession, soit *sol* majeur - *la* bémol majeur, s'accomplit au moyen du mouvement contrapuntique 5 - 6 ascendant au niveau de la structure intermédiaire entre les mesures 120-138 (ex. 4.25a). La deuxième séquence, soit *la* bémol majeur - *si* bémol majeur, se fait selon la variante 5 - 6/5 entre les mesures 139-146 (ex. 4.25b). L'enchaînement *ré* majeur - *mi* majeur - *fa* dièse (mes. 197-213) se divise en deux autres successions, soit *ré* majeur ^{5 - (6)/#} - *mi* majeur (mes. 197-202) et *mi* majeur - *fa* dièse (mes. 202-213). La variante avec la fondamentale ajoutée décrit l'accomplissement de ces deux successions au plan moyen (ex. 4.25c).

¹⁹ Le premier mouvement de la *Sonate en ré mineur* pour piano op. 31 n° 2 renferme une séquence à grand déploiement dans la section de développement (mes. 107-118); elle est probablement dérivée du premier thème principal qui est caractérisé par une séquence dont la conduite des voix est expliquée par le mouvement 5 - 6 ascendant.

²⁰ Charles Rosen, *Le style classique*, traduit de l'anglais par Marc Vignal (Paris : Gallimard, 1978), p. 517. « Les séquences tant ascendantes que descendantes basées sur des chutes de tierces jouent dans la *Hammerklavier* un rôle capital : elles permettent à Beethoven, avec un matériau à peu près immuable, des progressions en sens opposé. »

Dans ce même mouvement de sonate, la section de style fugué contient un épisode caractérisé par la technique modèle-séquence basée sur la technique 5 - 6 ascendante au niveau de surface à deux endroits (ex. 4.25d). La conduite des voix du premier modèle-séquence (mes. 159-162) est expliquée par la variante de la technique 5 - 6 avec la fondamentale ajoutée. La deuxième séquence (mes. 163-165) a un rythme harmonique différent; la conduite des voix est justifiée par les variantes 5 - 6/5 et 5 - ^o7 avec une basse chromatique. À la fin du développement, le mouvement contrapuntique 5 - 6 au niveau de surface sert à préparer la dominante du ton principal avant la réexposition aux mesures 223-227 (revoir l'exemple 4.25c).²¹

La réexposition renferme des caractéristiques innovatrices et exceptionnelles chez Beethoven. Elle n'est pas toujours la réplique de l'exposition, du moins en terme d'expansion de la forme. Sur le plan tonal, la technique 5 - 6 au niveau de la structure intermédiaire ne remplit pas le rôle contrapuntique habituel, puisqu'il n'y a pas de modulation à la dominante dans l'exposition d'une forme sonate en majeur. Chez Beethoven, nous posons l'hypothèse que les usages multiples de la technique 5 - 6 ascendante servent à déployer l'accord de tonique dans la réexposition de plusieurs mouvements de forme sonate. Du point de vue de l'expansion formelle, la réexposition montre des usages de la technique 5 - 6 qui normalement sont propres à la section de

²¹ Le développement du premier mouvement de la *Sonate en mi bémol majeur* pour piano op. 7 montre aussi différentes successions d'accords correspondant aux paradigmes habituels de même que des séquences à grand déploiement. Une séquence à grand déploiement se trouve aux mesures 153-159, expliquée par la variante 5 - ^o7. Une première succession d'accords évoluant par mouvement ascendant conjoint prépare la dominante du ton de *la* mineur et elle se trouve aux mesures 165-167, la variante 5 - ^o7 participant à la réalisation de cette succession. Enfin, une deuxième succession d'accords menant au ton principal, soit *ré* mineur (vii) - *mi* bémol majeur (I), s'explique par la variante 5 - 6/5 aux mesures 181-187/189.

développement : l'interpolation, la modification et le changement du plan tonal.²² Enfin, nous examinons le cas de la coda où la technique 5 - 6 ascendante peut intervenir comme moyen d'intensification.

Le quatrième mouvement de la *Symphonie n° 4 en si bémol majeur* op. 60 est un cas simple d'interpolation d'un passage de la section de développement dans la réexposition. Dans le développement, le mouvement 5 - 6 ascendant explique la conduite des voix d'une séquence entre les mesures 104-113 (voir l'ex. 4.24). Cette séquence est reprise dans la réexposition aux mesures 278-285 (ex. 4.26), mais par la suite, un autre modèle-séquence apparaît aux mesures 286-289 avec une intensification du rythme harmonique afin d'atteindre la dominante du ton principal à la mesure 290. Dans ce dernier cas, la conduite des voix vient de la variante avec la fondamentale ajoutée dont l'accord chiffré « (6) » a une fonction de dominante secondaire. Voilà donc un premier exemple de distinction entre la réexposition et l'exposition que nous pouvons observer dans les oeuvres de Beethoven.

Le premier mouvement de cette même symphonie montre une première différence entre l'exposition et la réexposition : c'est le procédé de modification (ex. 4.27a). Dans la réexposition, la transition renferme la technique modèle-séquence basée sur le mouvement 5 - 6 ascendant (mes. 355-364), ce qui n'est pas le cas pour la transition de

²² Parmi les auteurs qui affirment que la réexposition ou la récapitulation est souvent distincte de l'exposition chez Beethoven, il y a Roger Kamien avec « Aspects of Recapitulation in Beethoven Sonatas », *The Music Forum*, vol. 4, édité par Felix Salzer (New York : Columbia University Press, 1976), p. 195-236 et Igor Markevitch avec *Édition encyclopédique des neuf symphonies de Beethoven*, vol. 1 : *Première Symphonie do majeur op. 21*, ([Paris] : Van de Velde, 1982).

l'exposition aux mesures 88-95 (ex. 4.27b). À noter que le rythme harmonique change à partir de la mesure 360 et cette séquence sert à prolonger la tonique.²³

Une autre différence entre l'exposition et la réexposition se situe au plan tonal. La réexposition du premier mouvement de la *Sonate en si bémol majeur* pour piano op. 106 « Hammerklavier » montre un plan tonal plus complexe que celui de l'exposition (ex. 4.28).²⁴ En effet, l'exposition explore les régions tonales *si* bémol majeur et *sol* majeur, alors que dans le cas de la réexposition, il y a exploration des régions tonales plus éloignées comme *sol* bémol majeur et *si* mineur (mes. 227; mes. 249; mes. 267; mes. 270). La relation entre ces triades est expliquée par la technique 5 - 6 ascendante chromatique. Avec la réinterprétation par enharmonie de la triade *sol* bémol majeur en premier renversement, nous obtenons *la* dièse - *fa* dièse - *do* dièse (mes. 266). Par la suite, il y a l'enchaînement *si* majeur - *do* mineur (mes. 267-272) qui s'accomplit au

²³ Le thème principal cité à l'exposition peut subir des procédés d'intensification dans la réexposition : c'est le cas du premier des deux thèmes principaux du premier mouvement de la *Sonate en ré mineur* pour piano op. 31 n° 2. Dans l'exposition, la présentation du thème principal renferme une reprise de l'idée fondamentale, mais traitée de manière séquentielle avec la conduite des voix qui s'explique par la variante 5 - 6/5 à l'avant-plan (mes. 9-10). Le thème principal n'est toutefois repris qu'en partie dans la réexposition (mes. 148-151). Ce thème subit le même traitement que dans la section de développement (mes. 109-118) parce que ce thème se présente sous l'aspect d'une séquence décrite par le mouvement 5 - 6 et une de ses variantes, soit 5 - °7 en partant de #III (*fa* dièse mineur; mes. 159-166). Nous expliquons le lien entre les accords de *fa* mineur (mes. 158; déduit à partir de l'accord de dominante aux mes. 153-154) et *fa* dièse mineur par un mouvement 5 - 6 chromatique ou à partir d'une réinterprétation enharmonique de l'accord *mi* dièse - *do* dièse - *sol* dièse (*fa* - *la* bémol - *ré* bémol). Contrairement à l'exposition où le thème principal est basé sur la technique 5 - 6 à l'avant-plan, cette séquence s'explique par la technique 5 - 6 à un niveau plus profond de structure. Du même coup, nous avons une succession d'accords telle que #III (5 - 6) - iv (5 °7) - V qui permet de revenir au ton principal. Kamien discute de la réexposition de ce mouvement de sonate dans « Aspects of Recapitulation », p. 228-235.

Citons le premier mouvement de la *Sonate en do majeur pour piano* op. 53 « Waldstein » qui suit aussi le procédé d'intensification au moyen de la technique 5 - 6 ascendante dans la réexposition après la cadence rompue qui aboutit à *ré* bémol majeur (mes. 253-257).

²⁴ Roger Kamien, « Aspects of Recapitulation », paragraphe *Prolongations of Chromatic Triads*, p. 196-205.

moyen de la variante du mouvement contrapuntique 5 - 6 ascendant avec la fondamentale ajoutée au niveau de la structure intermédiaire.²⁵

Siège de changements importants dans certaines oeuvres de Beethoven, la coda renferme des éléments qui contribuent à l'intensification et au travail motivique du matériau thématique, même si cela devrait être réservé à la section de développement. Une première illustration simple d'un procédé d'intensification dans la coda se trouve dans le premier mouvement de la *Sonate en si bémol majeur* pour piano op. 106, où la coda peut ressembler à une autre section de développement (ex. 4.29) : commençant à la mesure 350, la coda illustre deux fois la technique modèle-séquence basée sur le mouvement contrapuntique 5 - 6 ascendant (mes. 350-359 et mes. 377-382). Le thème conclusif entendu dans l'exposition (mes. 112-120) subit une intensification par le procédé modèle-séquence (mes. 350-359). Du point de vue motivique, les notes *si* bémol - *do* - *ré* - *mi* bémol à la basse correspondent au déploiement du segment associé à une fonction formelle thématique du thème principal : la continuation (mes. 4-7).²⁶

²⁵ La relation motivique entre la réexposition et les autres sections du mouvement vient du conflit entre les notes *si* bémol - *si* et *fa* - *fa* dièse; ce conflit est amené par les relations de tierce et le chromatisme entre les triades *si* bémol majeur - *ré* majeur (exposition) et *si* bémol majeur - *si* mineur (réexposition). Pour plus de détails, voir Kamien, « Aspects of Recapitulation », p. 196-205.

²⁶ Reprenons l'exemple du troisième mouvement de la *Sonate en mi bémol majeur* pour piano op. 81a « Les adieux ». Comme nous l'avons vu, la présentation fait entendre l'idée fondamentale du thème principal qui est de nature séquentielle; cette idée fondamentale est décrite par la variante 5 - 6/5 dans l'exposition. Dans la réexposition, particulièrement dans la coda (« poco andante »), cette même idée fondamentale est caractérisée par une fragmentation du modèle et une intensification du rythme harmonique aux mesures 177-180.

La coda peut aussi inclure des éléments semblables à ceux qui sont cités une première fois dans la section de développement tout en augmentant l'intensification comme dans le cas du premier mouvement de la *Symphonie n° 9 en ré mineur* op. 125. Un passage du développement (mes. 237-248) est repris aux mesures 478-489; ce passage est toutefois plus développé par la technique modèle-séquence basée sur la variante du mouvement 5 - 6 ascendant avec la fondamentale ajoutée.

Les usages multiples de la technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure ont permis de faire ressortir les caractéristiques remarquables de la réexposition dans des mouvements de forme sonate chez Beethoven. En effet, dans la réexposition d'un mouvement de forme sonate et même dans la section appelée coda, nous retrouvons souvent des procédés associés à la section de développement. Courants chez Beethoven, ces procédés s'avèrent exceptionnels chez Haydn et Mozart. Plusieurs aspects de l'évolution stylistique de la forme sonate chez Beethoven apparaissent à l'étude de l'emploi du mouvement 5 - 6 ascendant. Ce dernier joue également un rôle important dans le scherzo.

Le scherzo

Chez Beethoven, le scherzo est un mouvement plus élaboré que le menuet. Comme chez Haydn et Mozart, la technique 5 - 6 intervient dans le trio en mineur. Cette technique peut se retrouver dans la partie centrale du scherzo proprement dit. Cet élément stylistique diffère chez Haydn et Mozart, puisque chez ces derniers, le scherzo correspond au premier menuet.

Un exemple de l'usage de la technique 5 - 6 ascendante dans le scherzo est l'*Allegretto* de la *Sonate en fa majeur* pour piano op. 10 n° 2 (ex. 4.30). Il doit sa forme scherzo à ce que la structure du thème est une petite forme ternaire : $a =$ (mes. 1-8) $b =$ (mes. 9-16) $a' =$ (mes. 16-38); a' devient une transition vers la section en *ré* bémol majeur que nous pouvons appeler le trio. La phrase b (mes. 9-16) montre la technique modèle-séquence décrite par la technique 5 - 6 ascendante au niveau de surface.

Le *Scherzo* de la *Sonate en la majeur* pour piano op. 2 n° 2 est une illustration plus complexe, parce que la section scherzo est plus élaborée; elle est de forme A (mes. 1-8) B (mes. 8-31) A' (mes. 32-44). La première phrase du segment B renferme la technique modèle-séquence aux mesures 8-16 et le modèle est délimité par les mesures 8-12 (ex. 4.31). Il y a ensuite une répétition du modèle jusqu'à la mesure 16. La conduite des voix d'une telle séquence s'explique par la variante 5 - 6/5 à l'avant-plan, quoique cela soit moins évident que dans l'exemple précédent; les accords chiffrés « 6/5 » ont la fonction de dominante secondaire. De plus, au plan tonal, nous remarquons une succession remarquable d'accords, soit V - vi - vii, vii étant un ton éloigné de *la* majeur.²⁷

Le *Scherzo* de la *Sonate en la bémol majeur* pour piano op. 26 (ex. 4.32) montre l'usage de la technique 5 - 6 ascendante au niveau de la structure intermédiaire dans la grande section de scherzo. Il s'agit encore une fois d'une forme binaire récurrente où la première phrase de la section centrale renferme une séquence à grand déploiement (mes. 16-25). La variante 5 - °7 explique la conduite des voix de cette séquence au niveau de la structure intermédiaire. Sur le plan tonal, cette séquence correspond à l'enchaînement I - II - V/vi en *fa* mineur (l'accord V/vi se prolonge jusqu'à la mes. 44).

La tradition de l'usage de la technique 5 - 6 ascendante à l'avant-plan de la section de trio se perpétue dans certaines oeuvres. C'est le cas du troisième mouvement de la *Symphonie n° 5 en do mineur* op. 67 qui renferme un fugato (ex. 4.33). Le sujet de ce

²⁷ Le troisième mouvement de la *Sonate en ré majeur* op. 28 pour piano montre une section scherzo de forme binaire récurrente dont la section centrale est caractérisée par une séquence basée sur la variante 5 - 6/5 au niveau de surface (mes. 33-52). La succession d'accords correspond à IV - V - vi - vii (en interprétant le *ré* dièse comme étant un *mi* bémol).

fugato (mes. 140-146) se compose de deux segments dont le second montre la technique modèle-séquence basée sur le mouvement 5 - 6 ascendant au niveau de surface. La tradition est maintenue à cause de la place qu'occupe le segment caractérisé par la technique contrapuntique 5 - 6 ascendante impliquée dans le sujet : c'est le deuxième segment correspondant à la continuation.²⁸

Concernant la technique 5 - 6 ascendante à un niveau plus profond, la section de trio peut présenter une combinaison de paradigmes sur le plan tonal. La section de trio du *Scherzo* de la *Sonate en do majeur* pour piano op. 2 n° 3 (ex. 4.34) s'apparente à la petite forme ternaire : *a* (mes. 1-8) - *b* (mes. 9-16) - *a'* (mes. 17-24).²⁹ Il y a une reprise du *b* (mes. 25-32) et l'unité formelle *a''* (mes. 33-41) devient une transition avant le retour de la grande section de *scherzo*. L'unité formelle *a* (mes. 1-8) du trio module dans le ton de la dominante. C'est là que la technique 5 - 6 ascendante au niveau de la structure intermédiaire entre en scène, notamment pour l'accomplissement du paradigme I (5 - 07) - II# - V. Au niveau de surface, le mouvement 5 - 6 passe par une césure formelle, d'où la relation de tierce entre *mi* majeur et *do* majeur aux mesures 8-9. Au niveau de la structure intermédiaire, l'unité formelle centrale *b* (mes. 9-16) contient la technique modèle-séquence qui est expliquée par la variante 5 - 6/5.

²⁸ Cela rappelle le cas de certains sujets de concertos grossos de l'époque baroque où le segment caractérisé par une séquence ascendante basée sur la technique 5 - 6 se trouve exclusivement dans la deuxième fonction formelle que nous considérons équivalente à la fonction de continuation.

²⁹ La numérotation des mesures correspond à celle de Dover : Beethoven, *Complete Piano Sonatas*, édité par Heinrich Schenker avec une nouvelle introduction par Carl Schachter, vol. 1 (New York : Dover, 1975), p. 58-59. Toutefois, dans certaines autres éditions intégrales ou collections, notamment dans *L. van Beethoven : neue Ausgabe sämtlicher Werke*, édité par J. Schmitt-Görg et al. (Munich et Duisburg, 1976), la numérotation des mesures est cumulative, c'est à dire que la première unité formelle *a* renferme les mesures 65-72, l'unité centrale *b* renferme les mesures 73-80 et l'unité *a'* renferme les mesures 81-88.

La petite forme ternaire (mouvement lent), le rondo et le rondo sonate

La technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure peut également rendre compte des fonctions formelles pour la petite forme ternaire dans un mouvement lent, le rondo et le rondo sonate chez Beethoven. En effet, ces formes sont non négligeables en raison de la présence marquée de la technique 5 - 6. Un premier exemple illustre les fonctions formelles de la technique 5 - 6 ascendante à l'avant-plan pour la petite forme ternaire. Un autre concerne l'emploi de la technique 5 - 6 ascendante à des niveaux plus profonds de structure pour l'accomplissement du paradigme III - iv - V dans le mouvement lent de forme rondo. Un dernier présente des usages multiples de la technique 5 - 6, particulièrement dans les mouvements rapides de forme rondo et rondo sonate.

Le thème principal du *Largo* de la *Sonate en do majeur* pour piano op. 2 n° 3 montre la technique 5 - 6 ascendante comme moyen d'expansion de la fonction formelle de continuation (ex. 4.35). D'abord le thème principal est associé à la petite forme ternaire *a-b-a'* au niveau des phrases, le tout appartenant à la première grande section d'un mouvement de coupe ternaire. La continuation du thème principal de l'unité *a* subit des transformations considérables dans l'unité *a'* (comparer les mes. 3-5 et mes. 17-18). La technique 5 - 6 développe la continuation, spécialement du côté motivique et rythmique. Il y a la configuration originale de la technique 5 - 6 de même que les variantes 5 - 6/5 et 5 - °7 au niveau de surface. Le procédé d'expansion que subit l'unité formelle *a'* au moyen de la technique 5 - 6 est donc le même que celui qui s'applique à la réexposition de la forme sonate.

Certains mouvements lents de forme rondo en mineur de quelques sonates pour piano montrent la réalisation du paradigme III - iv - V par la technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure. C'est le cas du deuxième mouvement de la *Sonate en ré majeur* pour piano op. 10 n° 3 qui est une sorte de forme rondo (ex. 4.36) en *ré* mineur. La section A (mes. 1-29) se termine sur un accord de cinquième degré (*la* mineur) et la section B débute en *fa* majeur, d'où la présence de la technique 5 - 6 avec fondamentale ajoutée qui passe par une césure formelle au niveau de surface (mes. 29-30). La section B illustre la succession III - iv - V (mes. 30-35/38) qui s'accomplit au moyen de la variante 5 - °7 au niveau de la structure intermédiaire avant le retour partiel du thème principal.³⁰

Concernant les usages multiples de la technique 5 - 6 ascendante pour les formes rondo et rondo sonate, Beethoven privilégie la section centrale ou contrastante dans les mouvements lents et les épisodes pour les mouvements rapides. Une comparaison est facile à établir avec la forme sonate où le développement s'avère l'endroit privilégié pour les usages multiples de la technique 5 - 6 ascendante.

L'*Adagio grazioso* de la *Sonate en sol majeur* pour piano op. 31 n° 1 illustre l'usage de la technique 5 - 6 au niveau de surface pour la section centrale ou contrastante d'une forme rondo d'un mouvement lent (ex. 4.37). Une section contrastante ou épisodique

³⁰ Un exemple moins probant de la réalisation du paradigme III - iv - V est le deuxième mouvement de la *Sonate en do majeur* pour piano op. 2 n° 3. Ce mouvement est un rondo dont la première section débute en *mi* majeur (mes. 1-10). La section centrale en *mi* mineur est d'une longueur surprenante (mes. 11-42). Cette section fait entendre une cadence parfaite en *sol* majeur (III) aux mesures 18-19. Ce degré harmonique se prolonge jusqu'à la mesure 27 avant d'atteindre *la* mineur (iv) à la mesure 29. Cet enchaînement III - iv est réalisé par la variante 5 - °7 (mes. 19-28/29). Le quatrième degré (*la* mineur) va à la dominante au moyen du mouvement 5 - 6/5 au plan moyen. (mes. 29-36/37).

délimitée par les mesures 35-64 présente en effet un court passage ressemblant à une séquence après une cadence parfaite dans le ton de *do* mineur. Le mouvement 5 - 6 ascendant de même que les variantes 5 - ^o7 et 5 - 6/5 sont présents à l'avant-plan (mes. 35-39) à cause des notes chromatiques à la basse; ce passage module dans le ton de *la* bémol majeur.

La technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux structuraux est davantage présente dans les sections épisodiques dans les mouvements rapides de forme rondo³¹ et rondo sonate comme c'est le cas du quatrième mouvement de la *Sonate en do majeur* pour piano op. 2 n° 3 (ex. 4.38). Après un bref retour de la première section (mes. 69-76), le deuxième épisode (section C; mes. 77-180) contient d'abord une sorte de transition (mes. 77-86) avant l'arrivée d'un nouveau thème en *fa* majeur à partir de la mesure 103. La transition s'avère le passage digne d'intérêt; il s'agit d'une séquence basée sur la variante de la technique 5 - 6 avec la fondamentale ajoutée au niveau de la structure intermédiaire.

³¹ Comme deuxième exemple, prenons le troisième mouvement de la *Sonate en mi majeur* pour piano op. 14 n° 1. Il s'agit d'une forme rondo (A-B-A-C-A) où le deuxième épisode (section C) présente un accord de *sol* majeur dans une séquence à grand déploiement (mes. 47-55/56). La variante de la technique 5 - 6 avec la fondamentale ajoutée explique cette séquence, le tout au plan moyen. Cette séquence amène la dominante du ton de *mi* mineur et équivaut à la réalisation du paradigme III - iv - V.

LA TECHNIQUE 5 - 6 DESCENDANTE

La technique 5 - 6 descendante au niveau de surface (avant-plan) chez Haydn et Mozart

Les fonctions de la technique 5 - 6 descendante sont moins nombreuses, puisqu'elles n'interviennent qu'au niveau de surface. Des exemples chez Haydn et Mozart montrent que les fonctions les plus importantes de cette technique sont d'abord thématiques. Pour un type de thème comme la « phrase », il s'agit de la fonction formelle associée à la présentation, plus particulièrement de l'unité thématique appelée « idée de base ». L'usage de la technique 5 - 6 descendante est aussi valable pour l'antécédent et le conséquent d'un deuxième type de thème : la « période ». La technique 5 - 6 descendante peut se retrouver dans l'unité formelle centrale dans le troisième type de thème : la « petite forme ternaire ». Il y a aussi une autre fonction formelle du mouvement 5 - 6 descendant dans la forme sonate : la transition.

La technique 5 - 6 descendante est principalement impliquée dans des fonctions thématiques, surtout dans le premier type de thème, la phrase. Un extrait du thème subordonné du quatrième mouvement de la *Sonate en fa majeur* pour clavier K. 279 de Mozart (ex. 4.39) illustre l'usage de la technique 5 - 6 descendante dans la fonction formelle de présentation. Elle fait entendre l'idée de base répétée de manière séquentielle

par tierces descendantes (mes. 22-28). Une telle séquence est basée sur la configuration originale du mouvement contrapuntique 5 - 6 descendant.³²

La configuration chromatique de la technique 5 - 6 descendante est rarement employée chez Haydn et Mozart. Il semble que la fonction thématique qui lui est rattachée soit réservée à une forme libre comme la fantaisie. Nous en trouvons un exemple dans la *Fantaisie en do mineur* pour clavier K. 475 de Mozart (ex. 4.40). Il s'agit d'une séquence descendante par mouvement conjoint décrite par le mouvement 5 - 6 descendant chromatique (mes. 1-5).

Le thème principal du deuxième mouvement de la *Sonate en ré majeur* pour clavier Hob. XVI n° 19 de Haydn (ex. 4.41) est de structure périodique avec un antécédent et un conséquent (mes. 1-8). La présence de la technique 5 - 6 descendante semble moins probante, du moins dans l'antécédent. L'idée de base est traitée de manière séquentielle et une telle séquence est en tierces descendantes. Le conséquent (mes. 5-7) clarifie toutefois la conduite des voix de cette séquence en montrant la configuration originale de la technique 5 - 6 descendante. L'antécédent fait donc entendre le même mouvement contrapuntique en considérant les notes *fa* dièse et *ré* à la basse comme sous-entendues, d'où les accords chiffrés « (5) » aux mesures 2-3. Harmoniquement, l'idée de base de l'antécédent, comme celle du conséquent, équivaut à une succession d'accords par quarts descendantes.

³² L'idée fondamentale du thème principal du premier mouvement de la *Sonate en mi bémol majeur* pour clavier Hob. XVI n° 16 de Haydn en est un autre exemple. L'idée fondamentale de ce thème est décrite par la configuration originale du mouvement 5 - 6 descendant (mes. 1-3).

Pour illustrer le troisième type de thème, soit la petite forme ternaire, citons le thème principal du troisième mouvement de la *Sonate en la majeur* « Alla Turca » pour clavier K. 331 de Mozart (ex. 4.42). Les unités formelles se présentent ainsi : *a* (mes. 1-8), *b* (mes. 8-16) et *a'*(mes. 16-24). La variante de la technique 5 - 6 descendante avec fondamentale ajoutée décrit la conduite des voix de l'unité formelle centrale *b* qui contient une séquence par tierces descendantes (mes. 9-16). Elle sert à passer de l'accord de *do* majeur à l'accord de dominante du ton principal.

La technique 5 - 6 descendante peut aussi occuper une fonction autre que thématique, la transition. Nous en avons un exemple dans le premier mouvement de la *Symphonie en mi bémol majeur* Hob. I n° 103 de Haydn (ex. 4.43). La configuration originale du mouvement contrapuntique 5 - 6 descendant décrit cette transition de nature séquentielle (mes. 51-54).³³

Un exemple plus complexe du mouvement 5 - 6 descendant dans la fonction de transition se trouve dans le premier mouvement du *Quintette à cordes en sol mineur* K. 516 de Mozart (ex. 4.44). Il s'agit d'une séquence descendante par mouvement conjoint dont la conduite des voix est expliquée par la technique 5 - 6 descendante chromatique (mes. 20-23).³⁴

³³ Un autre exemple de l'utilisation de la technique 5 - 6 descendante comme transition se trouve dans la *Fantaisie en do mineur* pour clavier K. 396. Il s'agit d'une séquence par tierces descendantes qui est citée deux fois (mes. 7-9; mes. 10-12). Cette séquence s'explique par la technique 5 - 6 diatonique, puisque les notes *si* bémol et *mi* bémol à la basse ne sont que des notes chromatiques de passage.

³⁴ Roger Kamien, « Aspects of the Neapolitan sixth Chord in Mozart's Music », *Schenker Studies*, édité par Hedi Siegel (Cambridge : Cambridge University Press, 1990), p. 96-98. Selon Kamien, les notes à la basse des mesures 20-23 (*sol* - *fa* dièse - *fa* - *mi* - *mi* bémol - *ré* - *do*) correspondent à la ligne mélodique chromatique descendante qui est citée dans la partie de premier violon. Une telle descente fait partie de l'idée de base du thème principal. Il mentionne l'importance du mouvement 5 - 6 descendant chromatique du point

La technique 5 - 6 descendante au niveau de surface (avant-plan) chez Beethoven

La technique 5 - 6 descendante occupe des fonctions thématiques, transitoires et épisodiques chez Beethoven. Il y a toutefois une différence importante dans l'emploi de l'usage de la technique 5 - 6 descendante chromatique : la fonction thématique peut se présenter dans le contexte de la forme sonate.

La présentation du thème principal du premier mouvement de la *Sonate en mi majeur* pour piano op. 109 (ex. 4.45) est un exemple simple de l'emploi de la technique 5 - 6 descendante comme idée de base dans une forme sonate. Il s'agit d'une séquence par tierces descendantes décrite par la configuration originale du mouvement 5 - 6 descendant.³⁵

La présence de la technique 5 - 6 descendante semble moins probante dans un extrait du quatrième mouvement de la *Symphonie n° 9 en ré mineur* op. 125 (ex. 4.46), une forme thème et variations dont l'une d'elles (Andante maestoso) montre la technique modèle-séquence (mes. 595-600). Même s'il n'y a que des unissons et des redoublements, la technique 5 - 6 descendante avec la fondamentale ajoutée décrit cette séquence par tierces

de vue motivique dans le premier mouvement du *Quintette à cordes en sol mineur* K. 516 de Mozart.

³⁵ Le troisième mouvement de la *Sonate en sol majeur* pour piano op. 79 de Beethoven illustre l'usage de la configuration originale du mouvement 5 - 6 descendant comme idée de base du thème principal, mais dans le contexte d'une forme rondo (mes. 1-3).

Le *Scherzo* de la *Sonate en si bémol majeur* pour piano op. 106 montre aussi la fonction thématique de la technique 5 - 6 descendante. L'idée fondamentale est composée d'un mouvement de broderie si bémol - la - si bémol à la basse, ce qui correspond à 5 - 6 - 5. Cela ne contredit pas le fait qu'il s'agisse d'une séquence par tierces descendantes basée sur la technique 5 - 6 (mes. 1-3).

descendantes parce que le modèle de la séquence s'apparente à la polyphonie à voix composites.³⁶

Le premier mouvement de la *Sonate en do majeur* pour piano op. 53 « Waldstein » (ex. 4.47) est un exemple de l'usage du mouvement 5 - 6 descendant chromatique dans une fonction thématique associée au thème principal dans une forme sonate (mes. 1-8). La présentation du thème principal contient une idée de base traitée de manière séquentielle, descendant par mouvement conjoint. Le mouvement 5 - 6 chromatique descendant a des répercussions importantes sur la nature du thème subordonné et certains passages dans la réexposition.³⁷ L'élément propre à la fantaisie, soit l'improvisation, évolue dans le contexte d'une forme sonate chez Beethoven. Nous pouvons donc associer l'usage de la technique 5 - 6 descendante chromatique au caractère « farouche » de l'improvisation chez le compositeur.

La technique 5 - 6 descendante peut aussi occuper la fonction de transition dans certaines oeuvres de Beethoven. Un exemple se trouve dans le *Rondo* de la *Sonate en ré majeur* pour piano op. 28 (ex. 4.48). Cette transition est faite d'une séquence par tierces

³⁶ Le fait de n'avoir que des unissons et des redoublements rappelle le sujet de la *Fugue n° 23 en si majeur* du *Clavier bien tempéré* (2^e vol.) de Bach. Comme le dit Schenker, le sujet de cette fugue est basé sur une polyphonie à voix composites dont la conduite des voix se ramène à la suite 5 - 6 ascendante.

³⁷ Kamien, « Aspects of Recapitulation », p. 205-209. Kamien affirme que le thème subordonné est aussi basé partiellement sur la technique 5 - 6 descendante, mais avec la fondamentale ajoutée. La ligne descendante du thème subordonné (*sol* dièse³ - *fa* dièse³ - *mi*³ - *ré* dièse² - *do* dièse³) est dérivée du motif initial du thème principal qui se trouve à la voix supérieure, soit *ré*⁴ - *do*⁴ - *si*³ - *la*³ - *sol*³. Toujours selon Kamien, le mouvement 5 - 6 chromatique descendant qui caractérise le thème principal de ce même mouvement de sonate a un effet sur certains passages de la réexposition. Les modifications relatives à la section de la réexposition chez Beethoven sont encore mises en évidence. La transition est altérée au moyen de l'usage de la technique 5 - 6 ascendante dans la réexposition à cause de la présence de la technique 5 - 6 descendante dans le thème principal. À partir des observations de Kamien, nous pouvons déduire qu'une autre citation du thème principal en *ré* bémol majeur (résultat d'une cadence rompue) aux mesures 249-251 trouve une réplique semblable avec la présence de la technique 5 - 6 ascendante aux mesures 255-257.

descendantes dont la conduite des voix est expliquée par le mouvement 5 - 6 dans sa forme originale aux mesures 17-19 et aux mesures 21-22.

Le *Rondo* de la *Sonate en do majeur* pour piano op. 53 « Waldstein » utilise le mouvement 5 - 6 descendant dans une section épisodique (ex. 4.49). Il s'agit de la dernière où il y a une séquence par tierces descendantes entre les mesures 434-439. Cette séquence se ramène au mouvement 5 - 6 descendant dans sa forme originale, même s'il n'y a que des accords incomplets. Aux mesures 442-454, il y a une autre séquence où des accords ayant la fonction de dominante secondaire sont intercalés entre les accords en position fondamentale. Une telle séquence s'explique par la configuration originale du mouvement 5 - 6 descendant et la variante avec fondamentale ajoutée.

La technique 5 - 6

dans le répertoire romantique et postromantique

Pour démontrer que la technique 5 - 6 remplit des fonctions essentielles dans le répertoire romantique (après 1827) et postromantique (fin du XIX^e siècle et début du XX^e siècle), nous avons choisi de traiter ces fonctions sous quatre (4) sujets de discussion. Le premier sujet présente tout d'abord les marches d'harmonie séquentielles basées sur la technique 5 - 6 dans des contextes formels variés, soit la technique 5 - 6 ascendante chromatique et la technique 5 - 6 descendante diatonique et chromatique au niveau de surface ou à l'avant-plan. Le deuxième sujet traite de l'usage de la technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure, particulièrement de marches d'harmonie séquentielles et de la réalisation de certaines successions d'accords en fonction de la grande forme, ce qui rappelle le répertoire classique. Le troisième sujet consistera en une étude des répercussions possibles d'un thème dont l'idée de base est décrite par le mouvement 5 - 6. Ces répercussions peuvent impliquer les fonctions formelles et le plan

tonal. Le quatrième et dernier sujet servira à démontrer que la technique 5 - 6 peut contribuer à l'explication de deux phénomènes propres au répertoire postromantique : l'élargissement du vocabulaire chromatique et l'accord de sixte ajoutée dans un contexte d'ambiguïté tonale.

Les marches d'harmonie séquentielles basées sur la technique 5 - 6 au niveau de surface (avant-plan) dans des contextes formels variés

La technique 5 - 6 ascendante chromatique

Dans le répertoire romantique, les marches d'harmonie sont souvent séquentielles et leur conduite des voix peut se ramener souvent à la technique 5 - 6 ascendante chromatique. *Gnomenreigen*, une des deux *Études de concert* pour piano de Liszt (1862), montre l'usage de la technique 5 - 6 ascendante chromatique dans une marche d'harmonie séquentielle (ex. 5.1). Aux mesures 12-17, il y a la technique modèle-séquence dont la conduite des voix s'explique par le mouvement 5 - 6 combinant à la fois la fonction harmonique de dominante secondaire et la présence de notes chromatiques de passage à la voix supérieure sur les temps faibles, ce qui donne des triades augmentées.¹

Le thème principal du premier mouvement, « Rêveries-Passions », de la *Symphonie fantastique* de Berlioz (mes. 72-102) fait entendre une marche d'harmonie séquentielle basée sur la technique 5 - 6 ascendante chromatique (ex. 5.2a). Cet exemple montre certaines particularités à l'avant-plan comme le montre la réduction contrapuntique

¹ Aldwell et Schachter montrent une réduction contrapuntique de cet extrait de *Gnomenreigen* dans *Harmony and Voice Leading* (2^e éd.), p. 527.

(**ex. 5.2b**). Une pédale de tonique (*do*) crée une certaine ambiguïté dans les changements d'accords. Le modèle est représenté par les notes *sol* - *la* bémol - *sol* - *fa* - *mi*; la tête du modèle fait entendre un mouvement de broderie, soit *sol* - *la* bémol - *sol* qui est répété de manière séquentielle. En considérant la pédale de tonique, le chiffage se ramène à 5 - 6 bémol - 5, 5 - 6 - 5, 6 - 7 bémol - 5 et 6 - °7 - 5.

Harmoniquement, on entend un accord de dominante avec une neuvième mineure (V 9 bémol; mes. 87), un accord de neuvième majeure (V 9; mes. 91), un accord 7 bémol / 6 / 5 / 3 allant à II (mes. 95) et de la même façon à iii (mes. 99), alors que mélodiquement, nous avons 5 et 6 bémol, ce dernier devient 9 bémol de V7. Le sixième degré abaissé devient ensuite naturel, d'où 9 de V7.

À un niveau plus profond de structure, cette marche d'harmonie séquentielle semble plus facile à expliquer, puisque nous avons réellement la succession I - II - iii qui est réalisée par la variante 5 - °7 (°7 étant 7 bémol / 6 / 5 au niveau de surface). Il s'agit du chromatisme dérivé du diatonisme, puisque les accords chiffrés « (6) » ont une fonction de dominante secondaire (mes. 86-94). Formellement, la marche d'harmonie fait office de thème comme la « phrase », particulièrement dans la fonction de continuation. Cela évoque les modèles baroque et classique. Le patron de cette séquence est dérivé d'un motif du thème de l'idée fixe : *mi* - *fa* - *mi* - *ré* - *do*.

Le thème d'une section épisodique extraite du mouvement qui s'intitule « Fortsetzung und Schluss » de la *Novelette* op. 21 n° 8 de Schumann (**ex. 5.3**) s'avère un bon exemple parce qu'on y trouve la configuration originale du mouvement 5 - 6, deux

variantes de ce mouvement de même que l'usage des deux natures du chromatisme : l'une étant dérivée du diatonisme avec les variantes 5 - °7 et 5 - 6/5 et l'autre qui recourt à l'enharmonie. Cette marche d'harmonie basée sur la technique 5 - 6 ascendante chromatique évolue dans un contexte thématique particulier, la *petite forme ternaire* qui se divise comme suit : *a* = (mes. 85-92) *b* = (mes. 93-100) et *a'* = (mes. 101-128).² L'anacrouse et le premier accord de la première mesure forment un mouvement 5 - 6 dièse, quoique le *si* bémol à la basse peut être considéré comme un retard. Dans la première unité formelle, la technique 5 - 6 se présente sous les variantes 5 - °7 (mes. 86; mes. 88-89; mes. 89-90) et 5 - 6/5 (mes. 87) avec une montée chromatique à la basse. Les accords 5 - °7 et 5 - 6/5 ont une fonction de dominante secondaire.

Du point de vue formel, rappelons qu'il s'agit d'une section épisodique dans la grande forme. L'usage du mouvement 5 - 6 ascendant chromatique est élargi ici, puisqu'il se situe dans la première unité formelle, alors que chez Beethoven, il se retrouve dans l'unité formelle centrale. Cette petite forme ternaire reflète aussi la tradition, puisque la deuxième unité formelle *b* renferme une séquence dont le modèle est un motif de tierce descendante (mes. 94-97). Cette séquence est basée sur la configuration originale de la technique 5 - 6 ascendante. Toutefois, nous devons recourir à l'enharmonie pour interpréter le *si* à la basse (mes. 95) comme un *do* bémol et le *ré* dièse à la basse comme un *mi* bémol (mes. 96).

² Felix Salzer présente une analyse graphique de la *Novelette* op. 21 n° 8 de Schumann dans *Structural Hearing*, vol. 1, p. 174-175 et vol. 2, p. 139-141.

La *Nouvelle Étude* n° 2 en la bémol majeur de Chopin montre aussi l'usage de la technique 5 - 6 ascendante chromatique formant une marche d'harmonie séquentielle aux mesures 25-29 (ex. 5.4). Cet exemple est moins clair, car l'enharmonie joue un rôle important dans la réduction contrapuntique d'un tel passage.³ Il faut réévaluer enharmoniquement les triades sur les temps faibles de chaque mesure pour faire ressortir les triades en position de sixte. Enfin, il faut souligner la présence d'une série de dixièmes parallèles entre les voix extérieures dans cette réduction contrapuntique.

Un exemple plus complexe du procédé de marche d'harmonie séquentielle décrite par la technique 5 - 6 ascendante chromatique à l'avant-plan est tiré du premier mouvement de la *Symphonie n° 6 en si mineur* op. 74 « Pathétique » de Tchaïkovski (ex. 5.5a). Pour ce qui est des apparitions du mouvement 5 - 6, cet exemple montre les deux formes de chromatisme en plus de l'insertion d'accords de sixte augmentée de passage; cet exemple se situe dans la section de développement (mes. 187-213). Il débute sur la tonique pour ensuite aboutir sur un accord de *mi* bémol en position de sixte jusqu'à la première partie de la mesure 193; vient ensuite un accord de *ré* mineur en position 6/4 se prolongeant jusqu'à la mesure 204.

En considérant le contexte plus général, nous avons tout d'abord l'accord de tonique et nous posons l'hypothèse que l'accord de *mi* bémol en position de sixte soit un accord de sixte napolitaine (II 6 bémol). L'accord de tierce diminuée et l'accord de sixte napolitaine préparent habituellement la dominante dans une région tonale donnée; il peut

³ Aldwell et Schachter commentent ce passage tiré de cette *Étude* de Chopin dans le chapitre qui traite des techniques contrapuntiques chromatiques dans *Harmony and Voice Leading* (2^e éd.), p. 526-527.

donc s'agir du ton de *ré* mineur (iii), car en plus, l'accord de *ré* mineur en position 6/4 (mes. 194) fonctionne comme un accord de sixte et quarte cadentielle qui se déploie jusqu'à la mesure 204. À la mesure suivante (mes. 205), l'accord de dominante en *ré* mineur est brodé par un accord de *fa* en position de sixte (mes. 206). Mais la cadence parfaite attendue à ce moment n'arrive pas; il s'agit plutôt d'une cadence rompue en *ré* mineur (V - vi), l'accord de *si* bémol majeur arrivant à la mesure 207.

La marche d'harmonie séquentielle qui débute à la mesure 207 est principalement décrite par la technique 5 - 6 avec des altérations, de même que la variante 5 - °7 avec les triades *la* - *do* dièse - *mi* et *la* - *do* - *fa* (mes. 205-206). Par la suite, la basse monte chromatiquement avec les notes *si* bémol - *si* - *do* - *ré* bémol - *ré* qui soutiennent des accords qui s'expliquent par le mouvement chromatique 5 - 6 ascendant.

Une réduction contrapuntique des mesures 187-210 à l'avant-plan (**ex. 5.5b**) présente certains accords qui sont réévalués enharmoniquement comme *la* - *do* dièse - *mi* - *sol* (mes. 206), *do* - *mi* - *sol* - *si* bémol (mes. 208) et *mi* bémol - *sol* bémol - *si* bémol (mes. 209). Notons également la présence de la broderie 5 - 6 - 5, d'une suite 5 - °7 et d'un mouvement 5 - 6 bémol entre les mesures 207-212, ce dernier étant expliqué par l'enharmoine.

Au plan moyen, la réduction contrapuntique de ce même passage (**ex. 5.5c**) présente le mouvement de la basse qui se ramène à un déploiement d'un accord de septième diminuée : *la* - *do* - *mi* bémol - *fa* dièse entre les mesures 194-211. Le tout se déroule

dans le contexte d'une succession i - II# qui s'accomplit en passant par le troisième degré (ré mineur).

La technique 5 - 6 descendante diatonique et chromatique

La marche d'harmonie séquentielle basée sur la technique 5 - 6 descendante occupe principalement la fonction formelle de la présentation et l'unité thématique concernée est l'idée de base. C'est donc la tradition du répertoire des styles baroque et classique qui est perpétuée dans le répertoire postbeethovénien.

Un exemple simple et clair de l'usage de la technique 5 - 6 descendante diatonique se trouve au deuxième mouvement de la *Symphonie n° 9 en do majeur* « La grande » D. 944 de Schubert (ex. 5.6). De forme thème et variation, la section centrale du thème en *la* majeur débute à la mesure 267. L'antécédent renferme une idée de base dont la réduction contrapuntique montre la configuration originale de la technique 5 - 6 descendante diatonique entre la basse et une voix intérieure, et une série de dixièmes parallèles entre les voix extérieures (mes. 267-269).

L'« Ouverture » de l'Opéra *Rigoletto* de Verdi montre l'usage de la technique 5 - 6 descendante diatonique remplissant une fonction thématique : il s'agit encore une fois de l'idée de base (ex. 5.7). Dans la deuxième section de l'introduction (mes. 35-43), il y a une répétition séquentielle de l'idée de base dans une phrase de structure périodique. La variante de la technique 5 - 6 descendante avec fondamentale ajoutée explique la conduite des voix de l'idée de base.

Les mesures 1-8 de l'*Étude* op. 25 n° 9 en *sol* bémol majeur pour piano de Chopin fournit un autre exemple de l'usage d'une marche d'harmonie séquentielle basée sur la technique 5 - 6 descendante diatonique dans les unités thématiques (ex. 5.8). Il s'agit d'une phrase de structure périodique dont l'antécédent (mes. 1-4) et le conséquent (mes. 5-8) renferment l'idée de base répétée de manière séquentielle (mes. 1-3; mes. 5-7). Cet exemple est toutefois différent des deux précédents, car Chopin ajoute un motif de nature chromatique qui contient des intervalles de dixième.

La marche d'harmonie, qui se ramène à la version chromatique de la technique 5 - 6 descendante, peut aussi occuper une fonction thématique. Après une introduction, le thème principal du premier mouvement du *Quatuor à cordes en sol majeur* D. 887 de Schubert (ex. 5.9) montre la technique 5 - 6 descendante chromatique occupant une unité thématique associée à la présentation : c'est l'idée de base (mes. 15-19). Comme ce mouvement de quatuor est de forme sonate, nous pouvons affirmer que la technique 5 - 6 descendante chromatique utilisée dans des fonctions thématiques manifeste l'héritage laissé par Beethoven. Il suffit de rappeler le thème principal du premier mouvement de la *Sonate en do majeur* pour piano op. 53 « Waldstein » (revoir ex. 4.47).

La technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure

Certaines oeuvres de l'époque romantique illustrent l'usage de la technique 5 - 6 ascendante au niveau de la structure intermédiaire. Il s'agit de marches d'harmonie séquentielles à grand déploiement et de la réalisation de paradigmes ou enchaînements de degrés harmoniques. La *Valse* op. 64 n° 2 en *do* dièse mineur pour piano de Chopin est

un exemple probant de l'emploi du mouvement 5 - 6 ascendant dans une marche d'harmonie séquentielle au niveau du plan moyen (ex. 5.10). La section centrale de cette valse (mes. 65-96) est en *ré* bémol majeur, ce qui équivaut au parallèle majeur de *do* dièse mineur par enharmonie. Cette section débute avec la technique modèle-séquence basée sur une variante du mouvement 5 - 6, soit 5 - 6/5 où l'accord chiffré « 6/5 » a une fonction de dominante secondaire (mes. 65-73).

Certaines oeuvres peuvent montrer l'usage de la technique 5 - 6 à plusieurs niveaux de structure. C'est le cas de la section épisodique ou centrale de la *Chanson sans paroles* pour piano op. 62 n° 1 de Mendelssohn (ex. 5.11). Il y a tout d'abord la marche d'harmonie séquentielle par tierces ascendantes entre les mesures 11-14. Ce modèle-séquence suit le procédé du mouvement 5 - 6 et de la variante 5 - 6/5 au niveau de surface. En même temps, au niveau de la structure intermédiaire, la technique 5 - 6 participe à l'accomplissement de la succession III - IV dans la section centrale entre les mesures 10-18.⁴ Cela nous rappelle la réalisation du paradigme III - iv - V dans la section de développement d'un mouvement de forme sonate en mineur.

Le développement du premier mouvement de la *Symphonie n° 6 en si mineur* « Pathétique » op. 74 de Tchaïkovski montre une technique fort courante dans la section

⁴ Allen Cadwallader, disciple de l'École schenkerienne, présente une analyse graphique de cette oeuvre dans « Form and Tonal Process : The Design of Different Structural Levels », *Trends in Schenkerian Research*, édité par Allen Cadwallader (New York : Schirmer Books, 1990), p. 5-10. Cadwallader fait une analyse qui est concentrée particulièrement sur l'aspect motivique tout en mentionnant l'importance de la réalisation de la succession III - IV - V6 au moyen de la technique 5 - 6 ascendante au niveau de la structure intermédiaire. Concernant l'aspect motivique, une séquence basée sur la technique 5 - 6 ascendante au niveau de surface fait ressortir le motif *si - do - ré*. La section centrale de la *Chanson sans paroles* op. 85 n° 1 (mes. 17-25), citée aussi par Cadwallader, montre la réalisation du paradigme III - IV - V au moyen de la technique 5 - 6 au niveau de la structure intermédiaire.

de développement d'une forme sonate à l'époque classique : la séquence à grand déploiement qui se situe au plan moyen ou à la structure intermédiaire (ex. 5.12). Au début de la section de développement (mes. 170-180), il y a une séquence dont un fragment du modèle est cité aux mesures 170-172. Nous retrouvons le même fragment transposé d'une seconde majeure ascendante aux mesures 178-180. C'est une séquence partant du troisième degré (*ré* mineur) pour aboutir sur le quatrième (*mi* mineur). La variante de la technique 5 - 6 avec fondamentale ajoutée participe à la réalisation de la succession iii - iv au niveau de la structure intermédiaire entre les mesures 171-178/179. En somme, la section de développement du premier mouvement de cette symphonie montre un usage particulier de la technique 5 - 6 à plusieurs niveaux de structure dans un contexte formel plus large : la séquence au plan moyen associée à la section de développement de la forme sonate.

La marche d'harmonie séquentielle basée sur la technique 5 - 6 ascendante se retrouve parfois dans des contextes formels plus larges à l'époque romantique. Par exemple, la *Valse de La belle dormante* op. 66a de Tchaïkovski présente la technique 5 - 6 ascendante séquentielle dans la fonction d'introduction aux mesures 1-8 (ex. 5.13). C'est une séquence au plan moyen qui se déroule au-dessus d'une pédale de dominante. Le thème principal de la valse provient du modèle mélodique de la séquence avec les notes *si* bémol - *fa* - *sol* - *la* - *si* bémol - *la* bémol - *sol*. Nous expliquons la conduite des voix de cette séquence par la variante 5 - 6/5 avec fondamentale ajoutée où chaque accord chiffré « (6/5) » a une fonction de dominante secondaire. La séquence se prolonge jusqu'à la mesure 18 avec les chiffrages 5 - 6, 7 bémol, 7 et 8.

Le deuxième mouvement « Un bal » de la *Symphonie fantastique* de Berlioz suit la technique modèle-séquence dont le modèle est tiré du thème de l'idée fixe avec les notes *do - mi - fa* aux mesures 1-19 (ex. 5.14). C'est une séquence qui provient du thème principal du premier mouvement de cette symphonie « Rêveries-passions ». Concernant le mouvement contrapuntique 5 - 6, il s'agit d'abord d'une configuration chromatique au niveau de surface. Aux mesures 1-6, nous avons la variante du mouvement 5 - 6 avec fondamentale ajoutée.

À un deuxième niveau (mes. 1-7), nous avons la configuration originale, soit l'enchaînement *la - do - mi* et *la - do dièse - fa dièse*. Enfin, à un autre niveau plus profond de structure (mes. 1-11), il y a l'enchaînement qui équivaut à la variante 5 - 6/5 où l'accord chiffré « 6/5 » a une fonction de dominante secondaire. La variante du mouvement 5 - 6 avec fondamentale ajoutée apparaît à un premier niveau entre les mesures 13-16 et la configuration originale apparaît entre les mesures 13-18.

La technique 5 - 6 dans l'idée de base et ses implications à plusieurs niveaux de structure

Dans plusieurs oeuvres du répertoire romantique, la technique 5 - 6 occupe la fonction formelle appelée « présentation » pour un genre de thème comme la « phrase ». Lorsqu'il s'agit plus spécialement d'une unité thématique comme « l'idée de base » (phrase ou période), l'usage de la technique 5 - 6 peut y avoir des répercussions importantes. En effet, il y a le cas où la technique 5 - 6 est reproduite dans une autre fonction formelle comme la continuation. L'idée de base décrite par le mouvement 5 - 6 peut aussi

apparaître de nouveau dans plusieurs endroits différents de la forme sonate. Nous examinons ensuite quels sont les impacts d'un thème dont la présentation est basée sur le mouvement 5 - 6, particulièrement sur le plan tonal.

Le premier mouvement *Le matin* de la *Suite n° 1 « Peer Gynt »* op. 46 de Grieg énonce une idée de base dont la conduite des voix se ramène à la technique 5 - 6 ascendante aux mesures 21-26 (ex. 5.15). Il y a ensuite répétition d'un fragment de l'idée de base où le mouvement 5 - 6 ascendant subit une accélération du rythme harmonique aux mesures 27-29. L'impact d'une telle idée de base résulte en une répétition séquentielle dans le cadre d'une fonction formelle, la continuation.

Le thème du *Prélude* op. 28 n° 14 en *mi* bémol mineur pour piano de Chopin (ex. 5.16) énonce une idée de base qui est décrite par le mouvement 5 - 6 ascendant dans un contexte de broderie syncopée, soit 5 - 6 7 - 6.⁵ L'impact d'une idée de base de cette nature se fait sentir dans la continuation. En effet, celle-ci est caractérisée par la répétition ou par une séquence basée sur la version chromatique de la technique 5 - 6 ascendante (mes. 3-4). Cet exemple est semblable au précédent, puisqu'il y a aussi un impact sur la fonction de continuation. Il diffère quant à l'apparence de la technique 5 - 6 : ce prélude de Chopin illustre plutôt une configuration de la technique 5 - 6 chromatique de même que l'élaboration de ce mouvement contrapuntique avec le retard de sixte, 7 - 6.

⁵ Forte et Gilbert montrent une réduction contrapuntique des quatre premières mesures du *Prélude n° 14 en mi bémol mineur* op. 28 pour piano de Chopin dans *Introduction to Schenkerian Analysis*, p. 90. L'usage d'un tel exemple pour initier l'étudiant au mouvement 5 - 6 pose de réels problèmes à cause de la réévaluation enharmonique et de certaines dissonances qui ne sont pas expliquées, comme par exemple le *mi* bémol à la voix supérieure au dernier temps de la mesure 3.

Dans la deuxième scène du deuxième acte de l'opéra *Tristan et Iseult* de Wagner, particulièrement dans le passage « Barg im Busen » (ex. 5.17), le mouvement de broderie 5 - 6 - 5 chromatique en décrit un Leitmotiv (mes. 1-19).⁶ Le mouvement 5 - 6 apparaît d'abord dans l'idée de base pour se retrouver ensuite dans la fonction formelle de continuation. Dans la réduction contrapuntique, certains accords chiffrés « 6/5 » ont une fonction de dominante secondaire.

Cet usage de la technique 5 - 6 ascendante dans l'idée de base du thème principal peut avoir des répercussions dans des fonctions formelles différentes de celles qui sont exclusivement thématiques. C'est le cas du thème principal du premier mouvement du *Sextuor n° 2 pour cordes en sol majeur* op. 36 de Brahms (ex. 5.18a).⁷ La technique 5 - 6 implique le mouvement mélodique *ré - mi* bémol qui tire probablement son origine motivique du trille entendu aux mesures 1-2 dans la partie d'alto (*sol - fa* dièse - *sol*). D'ailleurs, un exemple du mouvement de broderie dérivé de ce dernier motif implique la partie de violoncelle aux mesures 68-72, mais dans la fonction formelle de transition (ex. 5. 18b). Le mouvement 5 - 6 correspond à l'enchaînement harmonique relié par

⁶ Dans *Counterpoint in Composition*, Salzer et Schachter présentent une réduction contrapuntique de cet extrait de *Tristan* de Wagner (p. 456-457). La réduction contrapuntique d'un tel extrait fait voir une accélération du rythme harmonique. Il y a aussi Warren J. Darcy, dans « The Metaphysics of Annihilation : Wagner, Schopenhauer, and the Ending of the Ring », *Music Theory Spectrum* 16, 1 (printemps 1994) : 1-40. Selon Darcy, lorsque le *Leitmotiv* est basé sur le mouvement 5 - 6, il y a des répercussions indéniables relativement aux aspects de l'élaboration de la grande forme, du plan tonal et du développement motivique. L'usage fréquent de séquences ascendantes a une signification symbolique chez Wagner, soit la transcendance représentée par une accélération du rythme harmonique pour atteindre l'intensification dramatique. Darcy cite d'autres exemples de passages séquentiels basés sur la technique 5 - 6 ascendante chromatique dans certaines oeuvres de Wagner, notamment dans la troisième scène de l'acte III de *Götterdämmerung*.

⁷ Peter Smith discute de l'importance de la technique 5 - 6 comme pouvant être à l'origine de la présence de l'accord 6/3 comme motif initial dans la musique de Brahms dans un article qui s'intitule « Brahms and Motivic 6/3 Chords », *Music Analysis*, 16,2 (juillet 1997) : 175-218. Smith cite des passages du *Scherzo* du *Quintette pour piano en fa mineur* op. 34, de l'*Intermezzo en si bémol mineur* op. 117 n° 2 et du deuxième mouvement de la *Sonate en la majeur pour violon et piano* op. 100.

tierce, soit *sol* majeur - *mi* bémol majeur où l'accord de *mi* bémol majeur en position de sixte représente le sixième degré abaissé qui est le résultat d'un emprunt au ton de *sol* mineur. Le mouvement 5 - 6 bémol est quelquefois repris dans la section de développement, notamment entre les mesures 217-222 et 265-275 (ex. 5.18c). Dans ce dernier cas, nous retrouvons une altération de la technique 5 - 6 avec *do* dièse - *mi* dièse - *sol* dièse (5) et *do* dièse - *ré* dièse - *fa* dièse - *la* (6/4/2).

L'idée de base fondée sur la technique 5 - 6 peut avoir un effet sur le plan tonal. Dans l'exposition de la forme sonate par exemple, le thème subordonné peut être cité dans un ton différent de celui que nous anticipons. Citons le thème principal du premier mouvement de la *Symphonie n° 8 en si mineur* « Inachevée » D. 759 de Schubert (ex. 5.19). L'idée de base du thème principal contient le mouvement de broderie 5 - 6 - 5 (mes. 12-13), d'où la relation de tierce *si* - *sol*. Cette relation de tierce se retrouve entre les tons du thème principal (*si* mineur) et du thème subordonné qui est en *sol* majeur au lieu du ton anticipé de *ré* majeur (ex. 5.19). Il faut mentionner que la technique 5 - 6 traverse une césure formelle entre la fin de la transition et le début du thème subordonné. Ce dernier est caractérisé par une séquence qui s'explique par la technique 5 - 6 (mes. 40-52), ce qui rappelle *Coriolan* de Beethoven (ex. 4.19).

Le *Capriccio en si mineur*, extrait des *Acht Klavierstücke* (Huit pièces pour piano) op. 76 de Brahms énonce le thème dont l'idée de base est fondée sur le mouvement 5 - 6 ascendant à un premier niveau, alors qu'il y a également la technique 5 - 6 descendante à un autre niveau de la surface (ex. 5.20a; mes. 1-49). L'impact d'une telle idée de base se situe sur le plan tonal, comme le montre la réduction contrapuntique (ex. 5.20b). En

premier lieu, le mouvement 5 - 6 explique la relation de tierce entre les mesures 11-13. d'où nous passons de la dominante au troisième degré. En deuxième lieu, entre les mesures 13-19, il y a la succession d'accords *ré* majeur (III) - *mi* majeur (IV) qui s'accomplit au moyen de la variante avec fondamentale ajoutée au niveau de la structure intermédiaire. La technique 5 - 6 participe à la réalisation d'une autre succession, soit *mi* majeur - *fa* majeur entre les mesures 27-29. Le mouvement contrapuntique 5 - 6 apparaît aussi deux fois avec quelques modifications aux mesures 44-45 : 5 - 6 dièse - 5 et 5 - 6 - 5 où dans le dernier cas, l'accord chiffré « 6 » a une fonction de dominante secondaire du deuxième degré abaissé (II bémol). Enfin, le mouvement 5 - 6 se prolonge entre les mesures 1-46 à un niveau plus profond de la structure intermédiaire (ex. 5.20c). Il y a un accord de *sol* majeur avec une septième dont l'origine peut être expliquée par le motif de broderie (cet accord renferme les notes du motif de broderie *fa* - *sol*). Par la suite, cet accord est réinterprété comme un accord de sixte augmentée ayant une fonction de préparation de la dominante du ton principal. Il s'agit néanmoins de la variante 5 - (6/5) où l'accord chiffré « (6/5) » est en position fondamentale.

Implication de la technique 5 - 6 dans l'élargissement du vocabulaire chromatique

Le vocabulaire chromatique

Certaines oeuvres dont l'idée de base contient le mouvement contrapuntique 5 - 6 montrent une tendance à l'affaiblissement de la tonalité fonctionnelle avec les relations de tierces chromatiques faisant usage de l'enharmonie. De plus, la technique 5 - 6 caractérisant l'idée de base peut subir des transformations et des réévaluations

enharmoniques, générant des accords de sixte augmentée et de septième diminuée ayant diverses fonctions.

Concernant la relation de tierce qui est impliquée dans la technique 5 - 6, nous devons considérer la dimension harmonique ou, autrement dit, la contraction de la technique 5 - 6. En effet, une telle contraction donne un accord de septième en position 6/5 pouvant subir des altérations chromatiques. Nous avons recours à l'enharmonie pour réinterpréter des transformations subies par un tel accord, ce qui donne deux possibilités, l'accord de sixte augmentée et l'accord de septième diminuée. Un autre élément participe à l'affaiblissement de l'harmonie fonctionnelle, c'est l'enchaînement plagal de certains accords. La sélection des oeuvres tient compte du matériel thématique : l'idée de base doit être fondée sur le mouvement contrapuntique 5 - 6. Certaines oeuvres présentent à cet égard une économie de moyens surprenante. Les exemples sont tirés d'oeuvres de Berg, Debussy, Fauré, Franck, Grieg, Liszt, Mahler, Schoenberg, R. Strauss, Verdi et Wolf.

Liszt est un des premiers représentants de l'affaiblissement de l'harmonie fonctionnelle par l'usage des relations de tierce combinées au chromatisme de même que la succession harmonique plagale I - VI - I, le sixième degré remplaçant le quatrième degré.⁸ Le thème du *Sonetto 104 del Petrarca* énonce l'idée de base fondée sur une marche d'harmonie ascendante qui s'explique par la variante du mouvement 5 - 6 ascendant avec fondamentale ajoutée aux mesures 7-11 (ex. 5.21a). Nous remarquons le

⁸ L'élargissement du vocabulaire chromatique et l'affaiblissement de la tonalité chez Liszt sont expliqués par Howard Cinnamon avec « Third-related Harmonies as Elements of Contrapuntal Prolongation in Some Works by Franz Liszt », *In Theory Only* 12, 5 (septembre 1992) : 1-30 et Zdenek Skoumal, « Liszt's Androgynous Harmony », *Music Analysis* 13, 1 (mars 1994 : 51-72).

mouvement 5 - 6 qui est orné de manière chromatique par un accord augmenté, soit *si* dièse - *sol* dièse - *mi* à la mesure 8. Il peut s'agir d'un accord altéré V6 / VI dièse ou d'un accord qui brode l'accord VI dièse; dans ce dernier cas, il s'agit du mouvement contrapuntique 5 - 6 - 5 chromatique si nous réévaluons le *si* dièse comme étant un *do*. L'accord de dominante secondaire altéré (V alt. / VI dièse) se retrouve aussi aux mesures 22 et 39 (ex. 5.21b), tandis que le mouvement de broderie 5 - 6 - 5 se présente quatre fois entre les mesures 68 et 79 (ex. 5.21c).

Le thème du *Sonetto 123 del Petrarca* pour piano de Liszt contient une idée de base décrite par le mouvement de broderie 5 - 6/4 - 5 aux mesures 15-17 (ex. 5.22a); ce mouvement de broderie peut subir des inflexions chromatiques.⁹ En plus de l'enchaînement harmonique plagal, la relation de tierce est illustrée par des réinterprétations enharmoniques et des altérations du mouvement 5 - 6/4 dans la coda entre les mesures 75-80 (ex. 5.22b). Il y a d'abord le mouvement initial *la* bémol - *do* - *mi* bémol et *la* bémol - *ré* bémol - *fa* bémol qui devient 5 - 6 bémol / 4 / 3 bémol (*la* bémol - *do* - *mi* bémol et *la* bémol - *do* bémol - *ré* - *fa* bémol) aux mesures 75-78. L'accord qui brode *la* bémol majeur, soit 6 bémol / 4 / 3, équivaut à un accord de sixte augmentée faisant intervenir une note commune. Toutefois, la réévaluation enharmonique de cet accord, soit *sol* dièse - *mi* - *si* - *ré* aux mesures 79-80 ne donne qu'une fonction contrapuntique, soit une broderie de la tonique *la* bémol. Au plan moyen, ce même mouvement contrapuntique chromatique se déploie au-dessus d'une pédale de tonique à la coda entre les mesures 75-80. Le mouvement de broderie motivique est repris deux fois

⁹ Chez Liszt, citons les *Études transcendantes* n° 8 en *do mineur* « *Wilde Jagd* » et n° 11 en *ré bémol majeur* « *Harmonies du soir* » qui montrent le mouvement de broderie 5 - 6/4 - 5 dans leurs thèmes.

entre les mesures 81-84. Cet exemple montre bien l'importance de l'usage de la technique 5 - 6 en tant que procédé motivique dans l'idée de base : l'affaiblissement de la tonalité fonctionnelle, la relation de tierce et le déploiement du mouvement 5 - 6 chromatique à un niveau plus profond de structure.

Le quatrième mouvement « Urlicht » de la *Symphonie n° 2 en do mineur* de Mahler est dans le ton de *ré* bémol majeur (ex. 5.23a). Ce mouvement illustre la technique 5 - 6 chromatique comme élément générateur d'une section. Il s'agit de l'idée de base qui subit plusieurs réévaluations enharmoniques, d'où une économie de moyens surprenante. Il y a tout d'abord un accord de *ré* bémol majeur qui, après avoir été réévalué enharmoniquement comme un accord de *do* dièse majeur (mes. 15), va à un accord de *si* bémol mineur avec une septième à la mesure 18.

La relation contrapuntique entre les accords de *do* dièse majeur et de *si* bémol majeur est expliquée par le mouvement 5 - 6. Mélodiquement, nous avons le mouvement de broderie *la* bémol - *si* bémol - *la* bémol à la partie vocale aux mesures 19-20. D'ailleurs, l'accord de *si* bémol mineur avec une septième à la mesure 18 anticipe cette relation contrapuntique. En effet, *si* bémol - *ré* bémol - *fa* - *la* bémol peut se ramener à *ré* bémol - *fa* - *la* bémol (5 -) et *ré* bémol - *fa* - *si* bémol (- 6). Ce mouvement contrapuntique 5 - 6 qui caractérise la relation harmonique du matériel thématique subit plusieurs altérations ou réinterprétations impliquant l'enharmonie, comme c'est le cas avec l'enchaînement *ré* bémol - *la* dièse majeur à la fin de l'introduction aux mesures 33-35 (ex. 5.23b).

Aux mesures 44-47 (ex. 5.23c), il y a un mouvement 5 - 6 créé par les accords de *la* majeur (5 -) et *la - do - mi - fa* dièse (- 6/5). À la mesure 50, l'accord *do* dièse - *mi* dièse - *sol* dièse - *si* correspond enharmoniquement à *ré* bémol - *fa* - *la* bémol - *si*, que nous interprétons comme un accord de sixte augmentée (ex. 5.23d). La sonorité de ce même accord est en position 6/4/2 à la mesure 52 et en position 6 / 4 bémol / 3 à la mesure 55.

Le lied *Gruss in die Ferne* de Schoenberg est un cas simple relié aux altérations que peut subir l'idée de base, cette dernière se ramenant au mouvement 5 - 6 avec l'enchaînement *ré* bémol - *fa* - *la* bémol et *ré* bémol - *fa* - *si* bémol (ex. 5.24a). Le mouvement 5 - 6 participe à l'élaboration du vocabulaire chromatique en engendrant des accords de sixte augmentée et de septième diminuée. À la mesure 17 (ex. 5.24b), il y a une modification de l'idée de base avec l'accord *ré* - *fa* bémol - *la* bémol - *do* bémol (*si*)¹⁰ : il s'agit d'un accord de tierce diminuée (ou d'un accord de sixte augmentée renversé) ayant une fonction de note commune avec l'accord de *la* bémol en position 6/4 à la mesure suivante. Il y a au moins une autre altération de l'idée de base formant des accords de septième diminuée. À la mesure 14 (ex. 5.24c), nous avons l'accord *si* - *ré* - *fa* - *la* bémol, un accord de septième diminuée qui se résout sur l'accord *do* - *mi* - *sol* - *si* bémol à la mesure suivante; d'où une fonction de dominante secondaire à un niveau très localisé.

¹⁰ Dans cet exemple et ceux qui vont suivre (vol. II), les symboles G 6/5, N.C. et D.S. signifient respectivement « sixte augmentée » (sixte allemande), « note commune » et « dominante secondaire », le cas échéant.

Un extrait de l'opéra *Le chevalier à la rose* op. 59 de Richard Strauss est un autre exemple du mouvement 5 - 6 comme élément générateur de l'élaboration du vocabulaire chromatique. Il se ramène à des réévaluations enharmoniques du mouvement 5 - 6, de manière à obtenir des accords de septième diminuée et de sixte augmentée ayant des fonctions telles que dominante secondaire, prédominante et la propriété de note commune (ex. 5.25a).

L'idée de base énonce *do* dièse - *si* - *mi* - *sol* dièse (mes. 1), ce qui équivaut à un mouvement de broderie *do* dièse - *si* à la voix supérieure, ce qui implique deux triades possibles reliées par le mouvement 5 - 6 : *mi* - *sol* dièse - *si* (la tonique supposée) et *mi* - *sol* dièse - *do* dièse (le tout étant le mouvement 5 - 6 initial). Il y a aussi le mouvement 5 - 6 chromatique aux mesures 1-2 en réinterprétant enharmoniquement les notes *mi* bémol - *la* bémol - *do* comme étant *ré* dièse - *sol* dièse - *do*. Nous aurions plus exactement une altération de la variante 5 - °7, soit 5 - °7 / 4 / 2 dièse, puisque le *fa* dièse est remplacé par le *sol* dièse et le *la* est remplacé par la note commune enharmonique avec la tierce de la tonique (*sol* dièse noté *la* bémol). Cela crée un effet d'une richesse sonore hors du commun.

Le mouvement 5 - 6 formé par les accords *mi* - *sol* dièse - *si* et *mi* - *sol* dièse - *do* dièse subit des modifications de manière à devenir un accord de sixte augmentée à la mesure 147 (ex. 5.25b). Puis l'accord *ré* - *fa* dièse - *la* - *do* (*ré* - *fa* dièse - *la* - *si* dièse) se résout sur un accord de *fa* dièse majeur en position 6/4 à la mesure suivante; il s'agit d'un accord de sixte augmentée ayant la fonction de prédominante.

Le mouvement chromatique 5 - 6 subit des modifications pour générer des accords de septième diminuée. À la mesure 93 (ex. 5.25c), un accord formé des notes *mi* - *sol* - *la* dièse - *do* dièse s'avère être un accord de septième diminuée en position 6/4/3, soit une dominante secondaire de l'accord de *sol* dièse majeur (avec un emprunt au mode majeur). Une autre version altérée de l'accord thématique se trouve à la mesure 98 (ex. 5.25d) avec les notes *mi* - *la* dièse - *do* dièse - *fa* double dièse. Dans la même mesure, cet accord est réinterprété comme un accord de septième diminuée (*mi* - *sol* - *si* bémol - *ré* bémol), étant une dominante secondaire de *fa* mineur. Une autre version altérée du mouvement 5 - 6 initial se trouve au début de la réplique de la princesse Marschallin (mes. 172; ex. 5.25e), soit *do* dièse - *mi* - *sol* - *si* bémol (*mi* - *sol* - *si* bémol - *do* dièse). Cet accord de septième diminuée s'enchaîne par note commune avec l'accord de sixte et quarte cadentielle dans le ton de *mi* majeur. Il est surprenant de constater qu'une sonorité décrite par le mouvement 5 - 6 puisse être exploitée à ce point dans *Le chevalier à la rose*.

Une section de la « Salomes Tanz » extraite de l'opéra *Salome* de Strauss illustre aussi plusieurs manières de modifier et de réinterpréter enharmoniquement l'idée de base décrite par le mouvement contrapuntique 5 - 6. La section dont il est question débute à la mesure 82 avec l'indication « wieder erstes Zeitmass » (ex. 5.26a). Les deux premières mesures font entendre un accord de *do* dièse mineur et un accord de *la* majeur en position de sixte, d'où le mouvement contrapuntique 5 - 6 dans sa forme originale qui explique la relation de tierce entre les deux accords. Qu'il suffise de citer deux accords de sixte augmentée et un accord de septième diminuée qui sont dérivés du mouvement 5 - 6 initial. Aux mesures 268-269 (ex. 5.26b), l'accord *do* - *mi* - *sol* - *si* bémol va à un accord de *mi*

majeur en position 6/4. Cela équivaut aux notes *do* - *mi* - *sol* - *la* dièse formant un accord de sixte augmentée qui se résout comme un accord de prédominante.

L'accord énoncé aux mesures 106-107 (ex. 5.26c), soit *mi* bémol - *sol* - *si* bémol - *ré* bémol, se résout sur un accord de *sol* majeur en position 6/4 à la mesure suivante. La résolution de cet accord nous incite à le considérer comme étant un accord de sixte augmentée (*mi* bémol - *sol* - *si* bémol - *do* dièse) partageant une note commune avec l'accord de *sol* majeur. Au deuxième temps de la mesure 98 (ex. 5.26d), il y a un accord noté *ré* dièse - *fa* dièse - *la* - *si* dièse qui est un accord de septième diminuée en position 6/5. Il s'agit probablement d'un accord de septième diminuée relié par les notes communes *fa* dièse et *la* à l'accord de *ré* majeur qui suit. En somme, la technique 5 - 6 et ses contractions ou déplacements (6/5, 6 - 5) sont des caractéristiques propres de la musique de R. Strauss.

L'idée de base décrite par la technique 5 - 6 ne subit pas seulement des modifications de manière à obtenir des accords de sixte augmentée et de septième diminuée au niveau de surface. Le mouvement 5 - 6 initial peut avoir des répercussions sur le plan tonal, comme dans les trois exemples suivants de la musique française de la fin du XIX^e siècle : *Rêverie* pour chant et piano de Debussy, *Une Sainte en son auréole* de Gabriel Fauré et le *Choral en mi majeur* pour orgue de César Franck¹¹.

¹¹ Concernant les chansons de Debussy, il y a les relations chromatiques de tierces combinées à l'affaiblissement de l'harmonie fonctionnelle dans *La chevelure* et *Le tombeau des naïades* extraits des *Chansons de Bilitis*, *Beau soir* et *Harmonie du soir*. Il s'en trouve aussi dans certaines chansons de Fauré extraites des *Ariettes oubliées*. Voir Avo Somer, « Chromatic Third-Relations and Tonal Structure in the Songs of Debussy », *Music Theory Spectrum* 17, 2 (automne 1995) : 215-241.

Les deux premières mesures de *Rêverie* pour chant et piano de Debussy (extrait du recueil *Sept poèmes de Banville*) présentent l'idée de base fondée sur le mouvement 5 - 6/5 avec les accords *sol* bémol - *si* bémol - *ré* bémol et *sol* bémol - *si* bémol - *ré* bémol - *mi* bémol (ex. 5.27a). Aux mesures 29-30 (ex. 5.27b), il y a l'enchaînement *ré* bémol - *fa* - *la* bémol - *do* bémol (V 7/5/3) et *do* dièse - *mi* - *la* (bémol 6 - bémol 3). En utilisant l'enharmonie, l'accord de *la* majeur en position de sixte devient *ré* bémol - *fa* bémol - *si* double bémol, d'où la présence du mouvement 5 - 6. La cadence aux mesures 32-33 (ex. 5.27c) énonce un accord de sixte augmentée *ré* - *fa* dièse - *la* - *do* (*mi* double bémol - *sol* bémol - *si* double bémol - *do*) qui s'enchaîne par note commune avec l'accord de tonique *sol* bémol - *si* bémol - *ré* bémol. Une altération du mouvement contrapuntique diatonique 5 - 6/5 initial explique la relation tonale entre le ton principal, *sol* bémol majeur (mes. 1; ex. 5.27a), et le ton de *ré* majeur (*mi* double bémol) entre les mesures 11-14 (ex. 5.27d). Cela donne un effet de succession plagale avec VI bémol (par enharmonie), l'accord du VI bémol ayant une sixte augmentée ajoutée (+ 6).

Une Sainte en son auréole de Fauré (extrait du recueil *La bonne chanson*) présente une idée de base qui peut se ramener au mouvement de broderie 5 - 6 - 5, d'où l'implication des accords *la* bémol - *do* - *mi* bémol - *fa* et *ré* bémol - *fa* - *la* bémol - *si* bémol (ex. 5.28a). Ces accords sont cités ailleurs tout en subissant des altérations et des réinterprétations reliées à l'enharmonie. De plus, une altération de la technique 5 - 6 initiale a un effet sur le plan tonal. L'accord de sixte augmentée formé de *la* bémol - *do* - *mi* bémol - *sol* bémol se retrouve à la mesure 50 (ex. 5.28b). On a là une réinterprétation enharmonique d'un accord de sixte augmentée (*la* bémol - *do* - *mi* bémol - *fa* dièse) relié

par notes communes avec l'accord de *do* mineur en position de sixte à la mesure suivante.

En plus, il y a quelques exemples d'accords de septième diminuée, notamment à la mesure 48 où nous avons l'accord *sol* dièse - *si* - *ré* - *fa*, soit la réinterprétation et l'altération de *ré* bémol - *fa* - *la* bémol - *si* bémol (ex. 5.28c). L'accord (*sol* dièse - *si* - *ré* - *fa*) aboutit à un accord de *do* mineur en position de sixte (voir la mesure 49 à l'ex. 5.28b). Il s'agit donc d'un accord de septième diminuée (*la* bémol - *si* - *ré* - *fa*) ayant une fonction de dominante secondaire. Citons une dernière altération d'un accord thématique, soit *la* - *do* - *mi* bémol - *sol* bémol à la mesure 66 (ex. 5.28d). Une telle altération peut être interprétée comme un accord de septième diminuée ayant une note commune avec l'accord de *sol* bémol majeur en position de sixte à la mesure suivante. Sur le plan tonal, une altération du mouvement 5 - 6 initial explique la relation tonale qu'il y a entre le ton principal (*la* bémol majeur) et les tons de *fa* bémol majeur (ou *mi* majeur) aux mesures 34-37 et 47-48 (revoir l'exemple 5.28c).

De telles relations sont aussi typiques de la musique de Franck. C'est le cas d'un extrait du *Choral en mi majeur* pour orgue (mes. 1-45) dont l'idée de base se ramène à la technique 5 - 6 avec des dixièmes parallèles entre les voix extérieures (ex. 5.29a). Encore une fois, le mouvement contrapuntique 5 - 6 est contracté comme 6/5 (*mi* - *sol* dièse - *si* - *do* dièse) et altéré à plusieurs reprises, afin de former des accords de sixte augmentée et de septième diminuée ayant diverses fonctions. Comme les deux exemples précédents, l'idée de base décrite par le mouvement 5 - 6 et ses altérations ont un impact important sur le plan tonal.

L'accord de sixte augmentée est cité au moins deux fois, soit aux mesures 7-8 et aux mesures 25-26. Dans le premier cas (ex. 5.29a), l'accord *mi* - *sol* - *la* dièse (*si* bémol) - *do* dièse est interprété comme un accord ayant pour fonction de préparer la dominante du ton principal. Aux mesures 25-26 (ex. 5.29b), il y a l'enchaînement *mi* bémol - *sol* - *si* bémol - *ré* bémol et *ré* dièse - *fa* dièse - *si* où le premier accord s'avère un accord de sixte augmentée ayant une note commune (*mi* bémol = *ré* dièse) avec l'accord de *si* majeur. Franck explore ainsi le troisième degré altéré, *si* majeur, faisant appel à la mixture secondaire des modes par enharmonie.

Nous pouvons citer deux exemples d'accords de septième diminuée dans cet extrait. À la mesure 10 (ex. 5.29c), l'accord *si* - *ré* - *fa* - *sol* dièse, que nous interprétons comme étant un accord avec une fonction de dominante secondaire, se résout sur l'accord de *la* majeur. À la mesure 34 (ex. 5.29d), l'accord *fa* dièse - *la* - *do* - *ré* dièse est interprété comme un accord de septième diminuée en position 6/5 dont la fonction est ornementale, puisqu'il est relié par note commune à l'accord de *do* majeur de la mesure suivante.

L'étude des différents accords de sixte augmentée et de septième diminuée met en évidence la particularité du plan tonal de cet extrait de choral de Franck qui se traduit par la présence de degrés harmoniques correspondant à la division de l'octave en parties égales, particulièrement *sol* (mes. 16-23), *ré* dièse ou *mi* bémol (mes. 23-36) et *si* (mes. 36-45).

Parfois, l'idée de base peut contenir un accord de sixte augmentée reliée par note commune, comme c'est le cas dans la première section de l'ouverture de l'opéra *Rigoletto*

de Verdi (ex. 5.30a). Le *do* est suivi d'un accord de sixte augmentée, plus précisément un accord de sixte allemande renversé : *do* - *mi* bémol - *fa* dièse - *la* bémol. Ces accords partagent une note commune (*do*), tout en faisant un mouvement de broderie (5) - 6 / 4 dièse / 3 - 5. Ce même accord subit des modifications, afin de devenir un accord de septième diminuée ayant une fonction de dominante secondaire en *si* bémol à la mesure 8 (ex. 5.30a) et de *sol* (dominante du ton principal) à la mesure 27 (ex. 5.30b).

L'impact d'un tel accord est indéniable tant sur le plan tonal que du point de vue motivique. Le plan tonal se caractérise par des degrés harmoniques reliés par tierce au début de l'opéra, *do* mineur et *la* bémol majeur, d'où la présence de la technique 5 - 6 qui traverse une césure formelle aux mesure 34-35 (ex. 5.30c). Du point de vue motivique, l'idée de base de la deuxième section de l'introduction fait entendre une séquence par tierces descendantes. À la basse, les notes du modèle sont peut-être dérivées de l'accord de sixte augmentée : le *fa* dièse est devenu naturel à cause du caractère diatonique de la séquence.

In der Frühe de Hugo Wolf montre le mouvement de broderie 5 - 6 - 5 chromatique jouant un rôle plus important au niveau des régions tonales dans un contexte de relation de tierces et d'affaiblissement de l'harmonie fonctionnelle¹². L'idée de base présente le mouvement 5 - 6 / 4 dièse / 2 - 5 où l'accord de sixte augmentée a la propriété de note

¹² Il y a des analyses de *In der Frühe* de Hugo Wolf par Felix Salzer, *Structural Hearing* (1952) vol. 1, p. 238-239; vol. 2, p. 273 graphique n° 488 et par Deborah J. Stein : *Hugo Wolf's Lieder and Extensions of Tonality* Ann Arbor : UMI Research Press, 1985), p. 194-202. Stein discute des relations de tierce, de l'affaiblissement de la tonalité fonctionnelle et du domaine plagal dans la musique de Wolf.

commune (**ex. 5.31a**)¹³. L'impact du mouvement de broderie qui caractérise l'idée de base se réalise dans la deuxième section de ce lied (mes. 11-22; **ex. 5.31b**) : dans la partie d'accompagnement, nous sommes en présence d'une sorte de séquence dont le modèle correspond au motif de base du morceau. Ce modèle renferme les notes citées à la partie d'accompagnement : *sol* dièse - *fa* double dièse - *sol* dièse - *la* - *si*. Cette séquence est remarquable, puisqu'elle est caractérisée par l'intervalle de tierce ascendante où il y a une exploration des régions tonales suivantes : *mi* majeur, *sol* majeur, *si* bémol majeur et *ré* majeur. Ces régions tonales sont dérivées de l'accord 6/4/2 qui caractérise l'idée de base du lied. Il s'agit du déploiement des notes de l'accord *ré* - *mi* - *sol* dièse - *si* bémol, mais en altérant le *sol* dièse qui devient naturel : *mi* - *sol* - *si* bémol - *ré*. Le *sol* dièse doit devenir naturel pour deux raisons : à cause des degrés en mode majeur à chaque reproduction du modèle et en raison de l'influence du motif principal à la voix supérieure.

L'accord de sixte ajoutée

Avec l'élargissement du vocabulaire chromatique qui a pour effet d'affaiblir l'harmonie fonctionnelle, la technique 5 - 6 explique l'existence d'un accord que nous rencontrons fréquemment dans certaines oeuvres de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle : l'accord de sixte ajoutée. Cet accord peut appartenir à deux fonctions harmoniques importantes qui sont la prédominante et la tonique.

¹³ Remerciements au Professeur Donald McLean pour avoir élaboré le concept de relation entre le mouvement ornemental 5 - 6/4/2 et le plan tonal à grande échelle dans *In der Frühe* de Wolf, ainsi que dans d'autres oeuvres du répertoire de la fin du XIX^e siècle.

Comme nous l'avons vu, la technique 5 - 6 peut rendre compte du concept de « double emploi » de Rameau où un accord peut avoir deux fonctions : sous-dominante avec sixte ajoutée (IV + 6) et accord de septième de sus-tonique en position de premier renversement (II 6/5). Le concept de « double emploi » a des répercussions importantes chez les théoriciens du XIX^e siècle, à savoir si l'enchaînement 5 - 6 ascendant implique deux accords ou un seul accord, en occurrence l'accord retardé en position de sixte¹⁴.

La technique 5 - 6 peut expliquer l'accord de sixte ajoutée qui fait partie de la syntaxe de la prédominante dans la musique de la fin du XIX^e siècle. Concernant la prédominante, il s'agit du prolongement du quatrième degré dans le contexte d'une extension plagale ou d'une fonction postcadentielle au moyen de l'accord II 6/5, d'où la succession IV (5 - 6/5) - I. Un exemple d'une telle succession se trouve dans la coda de la *Danse hongroise* n° 2 de Brahms (ex. 5.32). L'accord de *sol* mineur (iv) est prolongé par l'accord II 6/5 de même que par l'accord de septième diminuée relié par note commune (*sol* dièse - *si* - *ré* - *fa*). À l'avant-dernière mesure, cet accord de septième diminuée se retrouve arpégé à la basse, ce qui correspond à la division égale de l'octave au lieu de l'arpège de tonique.

Le procédé de prolongement de la succession plagale devient plus complexe dans le répertoire de la fin du XIX^e siècle. Le mouvement contrapuntique 5 - 6 qui participe au prolongement du quatrième degré subit une contraction avec la disparition du « 5 ». Nous pouvons aussi expliquer l'origine de l'accord de prédominante avec sixte ajoutée par le

¹⁴ Revoir le chapitre 1 pour l'exposé détaillé concernant le concept de « double emploi » et l'implication de la technique 5 - 6 dans son ambivalence harmonique.

phénomène de « déplacement », c'est à dire que dans la succession originale, soit IV - II6/5, l'accord 6/5 se trouve déplacé par l'accord IV¹⁵. Ce procédé rejoint certains auteurs de traités de contrepoint et d'harmonie du XIX^e siècle qui affirmaient que dans une succession 5 - 6, la quinte retarde la sixte, puisque le modèle de base est une suite de sixtes¹⁶.

Le déplacement de la sixte résultant en un accord IV + 6 peut toutefois évoluer dans un contexte chromatique qui implique des accords de sixte augmentée. *La mort d'Ase*, de la *Suite n° 1 « Peer Gynt »* op. 46 de Grieg (ex. 5.33), illustre bien des successions plagales dans un contexte chromatique dans la deuxième section (mes. 25-30). À la première mesure, il peut s'agir d'une succession plagale en *ré* majeur où la sixte augmentée ajoutée et un accord 6 dièse / 4 / 3 bémol participent au prolongement du quatrième degré. La même succession se fait entendre dans un contexte de *sol* majeur.

L'accord de sixte ajoutée affecte aussi l'accord de tonique, d'où le phénomène d'ambiguïté tonale qui a fait l'objet de certains écrits de théoriciens modernes tels que

¹⁵ Le phénomène de déplacement touche aussi la syntaxe de dominante, particulièrement l'accord de 13^e dans le répertoire du XIX^e siècle. L'accord de 13^e tire son origine de la dimension mélodique; il ne s'agit pas ici d'une simple superposition de tierces. La 13^e s'apparente à une dissonance non résolue au-dessus d'un accord de septième, quoique la résolution doit souvent se faire dans l'esprit de l'auditeur. L'origine contrapuntique de cet accord de 13^e s'avère le mouvement 6 - 5, mais dans ce cas, la sixte déplace la quinte; elle est donc une dissonance à cause du contexte, puisque le troisième degré mélodique qui forme la sixte (ou la 13^e) doit descendre sur le deuxième degré mélodique qui forme la quinte.

¹⁶ Revoir ce point qui fait l'objet d'une discussion au chapitre 1. Qu'il suffise de rappeler des noms comme Bellermann, Cherubini, Durand, Fétis et Rameau. Dans le cas de Bellermann, la suite 5 - 6 tire son origine d'une suite de sixtes parallèles dans un contrepoint de première espèce alors que pour les autres auteurs, l'harmonie naturelle est la sixte alors que la suite 5 - 6 signifie qu'il y a une série de sixtes retardées ou « déplacées » par des quintes.

Christopher Lewis (1984), Robert Bailey (1985) et Harald Krebs (1991)¹⁷. Le concept d'ambiguïté tonale implique le plus souvent deux tonalités dont la relation de tierce s'explique par la technique 5 - 6. L'ambiguïté tonale exprimée par l'accord de sixte ajoutée peut se retrouver dans deux genres de collections de notes qui participent à l'extension du langage tonal dans certaines oeuvres du répertoire du début du XX^e siècle : la collection pentatonique et la collection par tons entiers.

La fille aux cheveux de lin, oeuvre tirée du premier livre des *Préludes* pour piano de Debussy, est un exemple d'extension du langage tonal¹⁸. En effet, cette oeuvre est basée sur la gamme pentatonique où l'attraction tonale est évacuée par la disparition du quatrième degré et de la sensible. L'idée de base de ce prélude est faite de notes appartenant à la collection de *sol* bémol pentatonique : *sol* bémol - *la* bémol - *si* bémol - *ré* bémol - *mi* bémol (ex. 5.34a). Toutefois, ces notes forment un accord pouvant être

¹⁷ Christopher Lewis, *Tonal Coherence in Mahler's Symphony* (Ann Arbor : UNI Research Press, 1984). Lewis explique l'ambiguïté tonale telle que présentée dans le thème principal du premier mouvement de la *Symphonie n° 9 en ré majeur* de Mahler. Lewis affirme que le motif initial ou l'idée fondamentale peut appartenir à deux tonalités possibles reliées par tierce : *ré* majeur et *si* mineur. La relation entre les deux tons est expliquée par la technique contrapuntique 5 - 6.

Robert Bailey, « Richard Wagner : Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde », *Norton Critical Scores* (New York : W.W. Norton, 1985). Bailey formule la théorie du complexe de « double tonique » : l'accord de Tristan peut appartenir à deux tonalités dont chacune possède son propre mode chromatique. Les deux tonalités sont liées de telle sorte qu'une ou l'autre peut servir de tonique au niveau de surface ou « local ».

Harald Krebs, « Tonal and Formal Dualism in Chopin's Scherzo, Op. 31 », *Music Theory Spectrum* 13, 1 (printemps 1991) : 48-60. Krebs fait ressortir le problème de l'ambiguïté tonale avec une oeuvre de Chopin qui a été composée bien avant le Prélude de *Tristan* : le *Scherzo* pour piano op. 31. Cette oeuvre peut être interprétée comme étant en *ré* bémol majeur ou en *si* bémol mineur. Selon Krebs, l'analyse de Schenker est basée sur le ton de *ré* bémol majeur dans le contexte de la forme sonate; par conséquent, cela ne révèle qu'un seul aspect de la structure de l'oeuvre. L'importance du ton de *si* bémol mineur dans le contexte de la forme sonate est capitale pour cette oeuvre. Les deux interprétations possibles sont illustrées pour fin de comparaison; à noter que pour la section *Trio*, Schenker mentionne que la succession double bémol VI - III s'accomplit au moyen du mouvement 5 - 6 en utilisant l'enharmonie.

¹⁸ Voir Richard Parks, *The Music of Claude Debussy* (New Haven : Yale University Press, 1989), p. 47-57.

interprété comme étant la tonique avec une sixte ajoutée : *sol* bémol - *si* bémol - *ré* bémol - *mi* bémol. Cet accord est contrapuntiquement conforme à la technique 5 - 6. À un niveau plus profond de structure (ex. 5.34b), la basse fait entendre les notes *sol* bémol (mes. 3) - *mi* bémol (mes. 7) - *do* bémol (mes. 28). Les notes de chaque accord appartiennent aux gammes pentatoniques de *sol* bémol, *mi* bémol et *do* bémol respectivement.

Le lied *Nacht* extrait des *Sieben frühe Lieder* de Berg illustre la technique 5 - 6 dans l'accord de sixte ajoutée dans la collection par tons entiers. Dans la première mesure (ex. 5.35a), l'idée de base est fondée sur la gamme par tons entiers : *mi* - *fa* dièse - *sol* dièse - *si* bémol (*la* dièse) - *si* dièse - *ré*. Cette gamme participe à l'extension de la fonction de dominante qui est motivique. L'accord *la* - *do* (dièse) - *mi* - *fa* dièse ressort de l'ensemble de l'oeuvre; cet accord peut cumuler au moins deux fonctions. Aux mesures 6-9 (ex. 5.35b), il y a d'abord la citation de l'accord *do* - *mi* - *fa* dièse - *la* (mes. 6). Pris dans son contexte, cet accord peut être interprété comme étant ii 4/3 allant à V 9 bémol /7 (*la* - *si* - *ré* dièse - *fa* dièse - *do*) en *mi* majeur. L'accord *la* - *do* dièse - *mi* - *fa* dièse remplit une fonction de tonique avec sixte ajoutée à la mesure 9.

L'ambiguïté tonale se retrouve dans certaines oeuvres de la fin du XIX^e siècle sans avoir recours aux nouvelles collections de notes. De plus, la technique 5 - 6 peut être présente à des niveaux plus profonds de structure comme dans le premier mouvement de la *Sonate* pour violon et piano op. 13 de Fauré et *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy.

Le premier mouvement de la *Sonate* pour violon et piano op. 13 de Fauré débute par une introduction au piano en *la* majeur (ex. 5.36a), sur un accord en position de sixte. À la voix supérieure, nous entendons le motif de broderie *la - si - la*, important pour ce mouvement. L'introduction se termine par une cadence parfaite en *do* dièse mineur. Nous sommes donc en présence de deux tonalités concurrentes : *la* majeur et *do* dièse mineur (où *do* dièse mineur devient *ré* bémol majeur dans la section de développement). La relation de tierce entre ces deux tonalités s'explique par la technique 5 - 6 en considérant la dimension contrapuntique. Une analyse graphique d'un extrait de ce mouvement de sonate montre des niveaux appartenant à la structure intermédiaire (ex. 5.36b).

Le motif mélodique fondamental *la - si - la* dans une des voix intérieures trouve sa version transposée et déployée à la voix supérieure : *mi - fa* dièse - *mi*. Les degrés harmoniques impliqués sont : I6 et III (en *la* majeur). Un autre graphique montre les deux accords à un niveau plus profond de structure avec les chiffres 6 - 5 (ex. 5.36c). Le mouvement 6 - 5 devient une cadence auxiliaire, puisque la structure fondamentale est incomplète; l'accord de tonique supportant le cinquième (5) degré mélodique n'est pas en position fondamentale.

Nous retrouvons un deuxième exemple de la technique 5 - 6 dans l'accord de sixte ajoutée pour la syntaxe de tonique dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy (ex. 5.37a)¹⁹. En plus d'y retrouver l'ambivalence tonale, cette oeuvre illustre le rôle

¹⁹ Il y a des commentaires et des analyses concernant cette oeuvre par Felix Salzer (1952), dans son *Structural Hearing*, vol. 1, p. 209-210 et vol. 2, p. 218-219 où il est question de l'extension du mouvement de broderie ou de l'appogiature *do* dièse - *si*. Voir aussi William W. Austin, *Music in the 20th Century* (New York : W.W. Norton, 1966), p. 15-18; Jean Barraqué, *Debussy* (Paris : Seuil, 1977), p. 89-92; Richard Parks, *The Music of Claude Debussy* (1989), p. 240-243 et Matthew Brown, « Tonality and Form in Debussy's *Prélude à L'Après-midi d'un faune* », *Music Theory Spectrum* 15,2 (automne 1993) : 127-143.

important que joue l'idée de base décrite par la technique 5 - 6 dans l'élaboration du vocabulaire chromatique. La technique 5 - 6 se retrouve également à des niveaux plus profonds de structure, particulièrement sur le plan tonal. L'idée de base énonce un motif qui se ramène soit à l'accord *mi* - *sol* (dièse) - *si* - *do* dièse (contraction du mouvement 5 - 6) ou à un déplacement de la quinte (*si*) par la sixte (*do* dièse) au-dessus de *mi* et cela, malgré le caractère instable du *si* à la mesure 3 qui s'avère une note de passage (*do* dièse - *si* - *la* dièse). Nous supposons que cet accord thématique représente la tonique avec sixte ajoutée et qu'il subit des altérations, notamment des réévaluations enharmoniques. Quelques occurrences de l'accord de tonique avec sixte ajoutée se retrouvent aux mesures suivantes (ex. 5.37b) : 13, 21, 57 (l'occurrence à la mesure 57 étant sous la forme *ré* bémol - *fa* - *la* bémol - *si* bémol) et à la mesure 81 (*do* dièse à la basse)²⁰. L'élargissement du vocabulaire chromatique est étroitement lié avec les altérations que subit cet accord, ce qui donne surtout des accords de sixte ayant la propriété de note commune. Dans la première section, il y a une première altération de l'accord *mi* - *sol* (dièse) - *si* - *do* dièse qui se trouve à la mesure 4 (ex. 5.37c) avec *la* dièse - *do* dièse - *mi* - *sol* dièse (*si* bémol - *do* dièse - *mi* - *sol* dièse). Cet accord semi-diminué est légèrement modifié et il est réinterprété enharmoniquement pour avoir les notes *si* bémol - *ré* - *fa* - *la* bémol à la mesure 5. Ces notes forment un accord de sixte augmentée (*la* bémol = *sol* dièse) ayant la propriété de note commune avec l'accord de *ré* majeur à la mesure 11. Aux mesures 14-18 (ex. 5.37d), nous relevons deux cas intéressants. En premier lieu, il y a l'accord *mi* dièse - *sol* dièse - *la* dièse - *ré* (*mi* dièse - *sol* dièse -

²⁰ L'accord de tonique avec sixte ajoutée est présent dans des styles très différents dans la musique du XX^e siècle. Citons le dernier accord du *Concerto pour violon* de Berg (*si* bémol - *ré* - *fa* + *sol*) et signalons l'usage fréquent de l'accord de sixte ajoutée dans la musique de jazz.

si bémol - *do* double dièse) qui équivaut à un accord de sixte augmentée renversé ayant la propriété de note commune (*la* dièse avec l'accord suivant : *ré* dièse - *fa* dièse - *la* dièse - *do* dièse (le *sol* dièse étant un retard). En deuxième lieu, sur le troisième temps de la mesure 16, l'accord noté *si* - *ré* dièse - *fa* - *la* peut être réévalué comme étant un accord de sixte augmentée (*si* - *ré* dièse - *mi* dièse - *sol* double dièse) qui se résout sur l'accord de *la* dièse majeur.

La section centrale en *ré* bémol majeur montre aussi des exemples intéressants concernant les altérations que peut subir un accord qui s'avère la contraction du mouvement contrapuntique 5 - 6. L'accord *ré* - *fa* dièse - *la* - *do* à la mesure 62 (ex. 5.37e) ne se résout pas sur un accord de *sol* majeur, mais bien sur *ré* bémol majeur à la mesure 63. Par conséquent, il s'agit d'un accord de sixte augmentée (*ré* - *fa* dièse - *la* - *si* dièse).

À la mesure 94 (ex. 5.37f), l'accord thématique est entendu de nouveau avec une septième (*ré*) et une altération de ce même accord survient au dernier temps de la mesure. Les modifications se présentent comme suit : *mi* - *sol* dièse - *si* - *ré* (= *do* double dièse), le *ré* étant probablement une broderie du *do* dièse et les notes *mi* - *sol* - *si* bémol - *do* forment un accord de sixte augmentée (*si* bémol = *la* dièse) en position 6/4/3 qui orne l'accord précédent tout en ayant une propriété de note commune. À des niveaux plus profonds de structure, la technique 5 - 6 a également un impact sur le plan tonal, puisqu'elle explique la relation de tierce chromatique qu'il y a entre la région tonale de la première section (*mi* majeur) et celle de la section centrale qui est en *ré* bémol majeur

(*do* dièse majeur). Mentionnons également un mouvement 5 - 6/5 entre les mesures 63-65
(ex. 5.37g; aussi aux mesures 55-58).

CONCLUSIONS

Cette étude de la technique 5 - 6 a nécessité tout d'abord un survol historique incluant les théories du contrepoint, de la basse chiffrée et de l'harmonie (ch. 1). Un tel survol a permis de relever des conceptions et descriptions fort différentes chez plusieurs théoriciens et compositeurs des XVIII^e et XIX^e siècles. Il y a d'abord la technique 5 - 6 ascendante que des théoriciens du contrepoint reconnaissent comme phénomène visant à rompre les quintes parallèles. Des auteurs comme Fux, Albrechtsberger, Bellermann et Fétis associent la technique 5 - 6 ascendante au contrepoint de quatrième espèce avec les concepts de « ligature consonante » et de « contrepoint syncopé ».

La théorie de la basse chiffrée reconnaît également la technique 5 - 6 ascendante comme moyen de rompre les quintes parallèles. Tout dépendant de la nature des traités, il y a trois explications relatives à l'existence du mouvement 5 - 6 ascendant. Lorsqu'il est question des traités pédagogiques de nature plus théorique, il y a une première approche qui met l'accent sur le premier temps (la quinte). Il ne peut y avoir deux quintes consécutives sur des temps forts et il faut insérer une consonance imparfaite entre les deux quintes. Une deuxième orientation met l'accent sur le deuxième temps (la sixte) en empruntant la règle du contrepoint de quatrième espèce. Dans le cas du mouvement 5 - 6

ascendant, le fait que la quinte exige une préparation signifie que la sixte est l'intervalle stable ou l'intervalle retardé. Enfin, la troisième approche est purement pratique où les exemples ne sont pas accompagnés de commentaires théoriques. Les chiffres 5 et 6 sont inséparables pour certains théoriciens et ceux-ci ne présentent que des commentaires relatifs aux redoublements, à l'exécution, etc. Lorsque les ouvrages pédagogiques sont uniquement axés sur l'exécution instrumentale, la technique 5 - 6 ascendante est un moyen parmi tant d'autres pour réaliser le schéma de basse bien connu, appelé la « règle de l'octave ».

La théorie de l'harmonie débute avec Rameau qui formule le concept de la basse fondamentale. Ce concept a une influence indéniable sur les explications relatives à l'existence de la technique 5 - 6 ascendante, tout particulièrement celles qui sont tirées des traités d'harmonie du XIX^e siècle. En effet, la technique 5 - 6 ascendante peut impliquer un changement d'accord où c'est l'accord chiffré « 6 » qui est retardé. Une fois de plus, il y a des auteurs qui empruntent une orientation purement pratique en disant que les chiffres 5 - 6 sont associés à des marches d'harmonie employées en composition.

La technique 5 - 6 descendante est totalement ignorée par les représentants de la théorie du contrepoint des XVIII^e et XIX^e siècles; elle n'est donc pas reconnue comme un procédé relié à la rupture de quintes parallèles. On peut formuler une dernière constatation dans la manière de chiffrer un certain schéma de basse descendante en théorie de la basse chiffrée. Qu'il suffise de rappeler Heinichen, ce dernier n'indiquant que le chiffre « 6 » alors que la théorie moderne aurait indiqué « 5 6 ». Normalement, selon la théorie de la basse chiffrée, l'accord 5/3 n'est indiqué par aucun chiffre. Lorsque les théoriciens

indiquent les chiffres 5 6 pour décrire un schéma de basse descendante, il n'est cependant toujours pas possible d'affirmer s'ils conçoivent la paire 5 6 comme une procédé associé à la conduite des voix ou tout simplement comme deux verticalités. La conception du mouvement 5 - 6 descendant comme deux verticalités est maintenue dans les traités d'harmonie du XIX^e siècle. Selon l'orientation pratique, le mouvement 5 - 6 descendant fait encore une fois partie des marches d'harmonie pratiquées dans la composition.

Le théoricien Heinrich Schenker (ch. 2) considère la technique 5 - 6 dans un contexte plus large et plus complexe à partir des descriptions et des conceptions présentées par ses prédécesseurs. Il suit la tradition de Fux et Albrechtsberger, du moins pour ce qui est de l'explication du mouvement contrapuntique 5 - 6 ascendant. En effet, dans son *Kontrapunkt*, Schenker parle du mouvement contrapuntique 5 - 6 ascendant qui appartient au contrepoint de la quatrième espèce ou contrepoint syncopé. Toutefois, dans *Der Tonwille*, *Das Meisterwerk in der Musik* et *Der freie Satz*, Schenker apporte des innovations importantes relativement à la façon de comprendre ce mouvement.

Avec le concept de *Schichten* (niveaux hiérarchiques), la technique 5 - 6 ascendante est non seulement un phénomène contrapuntique qui agit au niveau de surface ou de l'avant-plan, mais aussi au niveau de la structure intermédiaire ou au plan moyen, afin de permettre la réalisation de certaines successions d'accords caractérisées par le mouvement conjoint. Schenker montre la réalisation de certaines successions d'accords au moyen du mouvement 5 - 6 ascendant à plusieurs niveaux de structure dans des oeuvres ou extraits d'oeuvres de plusieurs compositeurs, peu importe la forme et le genre. Il s'agit de successions d'accords telles que I - II(♯) - V, IV - II(6) et III - IV - V.

Parce que la conduite des voix l'emporte sur l'analyse harmonique par mouvement de fondamentales, Schenker formule un corollaire, à savoir que l'accord chiffré 5/3 peut être interprété comme une variante de 6/3 (la théorie harmonique depuis Rameau considérait l'accord 6/3 comme étant dérivé de 5/3). Autrement dit, l'accord chiffré « 6 » apparaît avec sa fondamentale qui est ajoutée ou « projetée ». La technique 5 - 6 ascendante intervient également à travers de nouveaux concepts schenkériens : *Zug* (ligne conjointe), *Koppelung* (couplage de registres) et *Nebennotenbewegung* (mouvement mélodique de broderie).

Des écrits pédagogiques et scientifiques de l'École schenkérienne partagent les mêmes points de vue que Schenker au sujet de la technique 5 - 6 ascendante. Elle appartient tout d'abord au domaine du contrepoint strict, particulièrement à la quatrième espèce. En plus de reconnaître la variante du mouvement 5 - 6 avec fondamentale ajoutée, des membres de l'École schenkérienne moderne innoveront en parlant de l'existence d'autres variantes de la technique 5 - 6 ascendante. Il s'agit de 5 - 6/5 et 5 - ^o7, les accords chiffrés « 6/5 » et « ^o7 » ayant la fonction de dominante secondaire. Certains théoriciens mentionnent l'existence de la technique 5 - 6 sous plusieurs formes possibles. Même s'ils présentent le mouvement contrapuntique 5 - 6 ascendant comme faisant partie des techniques séquentielles, il s'agit plus spécialement des rôles harmoniques et contrapuntiques. Enfin, les écrits scientifiques présentent une extension des concepts de Schenker, particulièrement ceux touchant à la dimension mélodique.

Concernant la technique 5 - 6 descendante, Schenker s'avère le premier à la reconnaître comme moyen de rompre les quintes parallèles dans son ouvrage *Der freie Satz*. La technique 5 - 6 descendante appartient uniquement au niveau de surface tout en participant à l'élaboration d'un concept comme le *Zug* (ligne conjointe). Schenker innove en attribuant une variante à la technique 5 - 6 descendante, soit celle avec fondamentale ajoutée à cause de la primauté de la conduite des voix. Schenker aurait inventé le concept théorique du mouvement 5 - 6 chromatique descendant.

Les membres de l'École schenkérienne moderne, notamment Salzer et Schachter, ont beaucoup écrit au sujet du mouvement contrapuntique 5 - 6 descendant. Il est question d'un tel mouvement pour rompre les quintes parallèles et de la variante avec la fondamentale ajoutée. La technique 5 - 6 descendante fait partie des techniques séquentielles, particulièrement celle caractérisée par l'intervalle de tierces descendantes. Encore une fois, il est seulement question des fonctions contrapuntiques et harmoniques d'une telle séquence. Un examen des écrits de Schenker et de l'École schenkérienne nous amène donc à formuler le constat suivant : la technique 5 - 6 ne fait pas l'objet d'une étude qui la met en corrélation avec les fonctions formelles (baroque et classique) et l'élaboration du vocabulaire chromatique (romantique et postromantique). Cette corrélation a été d'ailleurs l'objet principal de la deuxième partie de cette recherche.

La deuxième partie procède à la classification des fonctions formelles associées à la technique 5 - 6 au moyen de la théorie de W. E. Caplin pour les styles baroque et classique. Dans les formes musicales de l'époque baroque (ch. 3), la technique 5 - 6 ascendante au niveau de surface caractérise des marches d'harmonie séquentielles dans des

passages transitoires modulants et non modulants des mouvements de suites de danses. La technique 5 - 6 ascendante remplit une fonction épisodique dans la fugue et le concerto grosso. Lorsque la technique 5 - 6 ascendante est séquentielle, elle peut appartenir à une fonction formelle spécifique du sujet et de la ritournelle : la continuation. La technique 5 - 6 ascendante non séquentielle peut apparaître dans la fonction de présentation dans un sujet de fugue. Elle sert également à relier deux sections dans un mouvement (concerto grosso ou aria da capo) ou deux mouvements (le concerto grosso) : c'est la fonction de césure formelle.

La technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure sert à la réalisation de certaines successions d'accords en relation avec le plan tonal, d'où l'appellation « paradigmes ». Le mouvement 5 - 6 ascendant à des niveaux plus profonds de structure permet la réalisation des paradigmes I - II(♯) - V, V - vi et I - ii en majeur et III - iv - V en mineur pour les diverses formes musicales baroques.

Les marches d'harmonie séquentielles basées sur le mouvement 5 - 6 descendant occupent principalement des fonctions épisodiques et thématiques à l'avant-plan. Toutefois, s'il est question d'une fonction thématique, nous parlons de la première fonction formelle, soit la présentation, contrairement à la marche d'harmonie caractérisée par la technique 5 - 6 ascendante qui est rattachée à la continuation. Enfin, la technique 5 - 6 descendante non séquentielle occupe uniquement la fonction thématique de présentation. D'ailleurs, la technique 5 - 6 descendante restera fortement associée à des fonctions thématiques (présentation) dans les différentes formes musicales des époques ultérieures.

Pour le répertoire classique (ch. 4), la classification des fonctions formelles et harmoniques de la technique 5 - 6 s'est avérée plus complexe. La forme sonate, standard de l'époque classique, est d'abord mise en corrélation avec la technique 5 - 6 ascendante à l'avant-plan avec des exemples tirés d'oeuvres de Haydn et Mozart. Dans le thème principal, la technique 5 - 6 ascendante non séquentielle peut occuper les fonctions formelles thématiques : idée de base et idée contrastante pour la période; présentation pour la phrase. La technique 5 - 6 ascendante occupe une place privilégiée dans le thème subordonné en occupant la fonction cadentielle (technique 5 - 6 non séquentielle) et celle de continuation (technique 5 - 6 séquentielle). Cette observation met donc en évidence le caractère plus « large » du thème subordonné par rapport au thème principal. Nous retrouvons aussi la technique 5 - 6 ascendante au niveau de surface dans la section de développement. Chez Haydn et Mozart, la forme menuet est intéressante concernant l'emploi du mouvement 5 - 6 ascendant à l'avant-plan. Elle se retrouve dans la section *trio* en mineur où le mouvement 5 - 6 ascendant peut intervenir pour la réalisation du paradigme III - iv - V.

Ces mêmes compositeurs utilisent la technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure dans la forme sonate avec la réalisation du paradigme I - II(#) - V dans l'exposition, entre le thème principal et la transition pour un mouvement en majeur. Dans la section de développement, il y a l'accomplissement du paradigme V - vi en majeur et la présence des séquences décrites par le mouvement 5 - 6 ascendant au plan moyen. Dans la section de développement, la technique 5 - 6 participe à la réalisation du paradigme

III - v - V en mineur au plan moyen, tout comme dans la section centrale de mouvements lents de forme ternaire.

Beethoven traite de façon plus complexe et plus diversifiée la technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure. La technique 5 - 6 ascendante séquentielle peut décrire le thème principal et cela, dans la fonction formelle de présentation alors que dans la transition, il peut y avoir des séquences à l'avant-plan et au plan moyen. Le thème subordonné peut contenir la technique 5 - 6 ascendante séquentielle au niveau de la structure intermédiaire, ce qui était exclusivement réservé à la section de développement chez Haydn et Mozart. Dans la section de développement chez Beethoven, l'élément de nouveauté s'avère l'usage de la technique 5 - 6 au plan moyen pour la réalisation de paradigmes différents, ce qui marque la présence de modulations dans des tons plus éloignés.

La recomposition de la réexposition est une caractéristique typique du style beethovénien. Plusieurs procédés impliquant la technique 5 - 6 déjà utilisés dans le développement s'y retrouvent : insertion, intensification, modification et complexité du plan tonal. La coda montre aussi des procédés d'intensification avec l'usage de la technique 5 - 6 ascendante séquentielle.

Le mouvement de *Scherzo* (particulièrement la section *scherzo*) montre la petite forme ternaire ou une forme ternaire plus complexe où la technique 5 - 6 ascendante est présente dans l'unité formelle centrale, ce qui n'était pas le cas chez Haydn et Mozart. Beethoven se montre toutefois fidèle à la tradition pour la section *trio*. En effet, même si elle est plus

complexe que chez ses prédécesseurs, il n'en demeure pas moins que la technique 5 - 6 ascendante peut être impliquée à plusieurs niveaux de structure. Concernant les autres formes comme la petite forme ternaire (dans un mouvement lent), le rondo et le rondo sonate, la technique 5 - 6 ascendante occupe les fonctions de continuation (intensification de la troisième unité formelle), épisodiques et réalisation du paradigme III - iv - V pour la section centrale, particulièrement dans les mouvements lents de forme rondo. Chez Beethoven, la technique 5 - 6 ascendante joue donc un rôle prépondérant dans les expansions formelles et les passages de mouvement intense, ce qui s'avère des caractéristiques propres à son style.

La technique 5 - 6 descendante au niveau de surface occupe tout d'abord des fonctions thématiques chez Haydn et Mozart, peu importe le type de thème : phrase, période et petite forme ternaire. Pour cette dernière, la technique 5 - 6 descendante intervient dans l'unité formelle centrale. Nous avons relevé un exemple de l'usage de la version chromatique de la technique 5 - 6 descendante dans la fonction formelle de présentation, mais seulement dans une forme libre à caractère d'improvisation, la fantaisie. La technique 5 - 6 descendante peut en outre occuper la fonction de transition dans un contexte de forme sonate.

Dans le cas de Beethoven, la technique 5 - 6 descendante remplit des fonctions similaires : thématiques et transitoires. Nous devons toutefois ajouter qu'elle peut faire partie de grandes sections épisodiques, comme dans la forme rondo ou le rondo sonate. Pour en revenir aux fonctions thématiques, nous ne pouvons passer sous silence le cas de la configuration chromatique de la technique 5 - 6 descendante. En effet, comme

mentionné plus haut, la technique 5 - 6 descendante chromatique occupe la fonction formelle de présentation dans une forme libre comme la fantaisie (Mozart). Avec Beethoven, la technique 5 - 6 descendante chromatique se retrouve dans le thème principal dans la forme sonate, ce qui fait ressortir le caractère « farouche » relié à l'improvisation.

La place importante que prend la technique 5 - 6 dans le répertoire romantique et postromantique a nécessité un regroupement en quatre sujets de discussion (ch. 5). Il y a les marches d'harmonie séquentielles basées sur la technique 5 - 6 à l'avant-plan dans des contextes formels divers, avec la technique 5 - 6 ascendante chromatique où nous retrouvons les deux natures du chromatisme. Ces marches sont présentes dans la fonction formelle de continuation pour la phrase alors que pour la petite forme ternaire, toutes les unités formelles peuvent être impliquées. À plus grande échelle, la marche d'harmonie séquentielle décrite par la technique chromatique 5 - 6 ascendante se retrouve principalement dans les sections centrales ou épisodiques. Les marches d'harmonie séquentielles caractérisées par la technique 5 - 6 descendante diatonique et chromatique occupent fréquemment la fonction formelle de présentation, ce qui suit la tradition des styles baroque et classique.

Le répertoire romantique présente certains liens avec le style classique concernant l'utilisation de la technique 5 - 6 ascendante à plusieurs niveaux de structure : dans des oeuvres de forme ternaire et dans la forme sonate avec des marches d'harmonie séquentielles (réalisation du paradigme III - iv - V). Un phénomène qui fait toutefois contraste avec le répertoire classique est la technique 5 - 6 ascendante séquentielle dans la

fonction « élargie » d'introduction à la valse. La technique 5 - 6 ascendante donne donc une instabilité initiale et une dynamique « en allant » à cette section.

Lorsque le mouvement 5 - 6 décrit l'idée de base, il peut y avoir des répliques d'un tel mouvement contrapuntique dans d'autres fonctions formelles ou ailleurs dans la grande forme (transition; développement). Les répercussions du mouvement 5 - 6 ascendant à plusieurs niveaux de structure se manifestent plus spécialement dans la réalisation de certaines successions d'accords participant à l'élaboration du plan tonal.

La technique 5 - 6 est fortement impliquée dans l'élargissement du vocabulaire chromatique et dans l'accord de sixte ajoutée lorsqu'elle est située dans l'idée de base : c'est surtout la cas d'oeuvres de Berg, Debussy, Franck, Fauré, Grieg, Liszt, Mahler, Schoenberg, R. Strauss, Verdi et Wolf. Le mouvement 5 - 6 initial ou motivique se répète en subissant des transformations : la réévaluation enharmonique, la contraction et le déplacement. De telles transformations amènent le mouvement contrapuntique 5 - 6 à devenir un accord de sixte augmentée (prédominante, note commune) et un accord de septième diminuée (dominante secondaire, note commune). La technique 5 - 6 et l'élargissement du vocabulaire chromatique entraînent l'affaiblissement de l'harmonie fonctionnelle et la division de l'octave en parties égales pour le plan tonal.

La technique 5 - 6 explique également l'accord de sixte ajoutée dans les syntaxes de prédominante et de tonique (ambiguïté tonale). Cela rappelle Rameau avec son concept de « double emploi » où un accord peut être interprété de deux façons : il peut s'agir d'un accord de septième en position 6/5 ou d'un accord de sixte ajoutée. Dans le répertoire

romantique, le quatrième degré avec sixte ajoutée tire son origine de la succession plagale $IV^5 - II^{6/5} - I$ avec la contraction des accords IV et II. Ce même procédé explique l'origine du quatrième degré avec sixte augmentée ajoutée dans le contexte chromatique. Dans certaines oeuvres du début du XX^e siècle, la technique 5 - 6 joue un rôle essentiel dans l'accord de tonique avec sixte ajoutée dans les nouvelles collections comme la gamme pentatonique et la gamme par tons entiers. Enfin, des oeuvres montrent que la technique 5 - 6 peut être impliquée simultanément dans trois paramètres : l'accord de tonique avec sixte ajoutée, l'élaboration du vocabulaire chromatique et l'organisation du plan tonal.

Cette recherche a permis de constater que la technique 5 - 6, phénomène associé à la conduite des voix, est d'une importance capitale dans le développement de la musique tonale. La partie historique nous a fait découvrir des descriptions et des conceptions de la technique 5 - 6 à travers les théories du contrepoint, de la basse chiffrée et l'harmonie. Ces descriptions et conceptions tracent la voie à Schenker et à l'École schenkérienne qui placeront la technique 5 - 6 dans un contexte plus large et plus complexe, mais sans connaître les implications de leur démarche. Par une analyse d'une tranche importante du répertoire au moyen de la théorie de Caplin, nous avons démontré que la technique 5 - 6 s'avère une véritable clé pour comprendre le développement du chromatisme et les aspects de l'évolution du langage tonal entre le XVIII^e et le XX^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBRECHTSBERGER, Johann Georg. *Gründliche Anweisung zur Composition : mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunt errichte,erläutert; und mit einem Anhang: von der Beschaffenheit und Anwendung aller setzt üblichen musikalischen Instruments / Johann Georg Albrechtsbergers.* Leipzig : J.G.I. Breikopf, 1790.
- ALDWELL, Edward and Carl SCHACHTER. *Harmony and Voice Leading.* 2^e éd. San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1989.
- AUSTIN, William W. *Music in the 20th Century.* New York : W.W. Norton, 1966.
- AZZOPARDI, Francesco. *Le musicien pratique.* Paris : Le Duc, 1800.
- BACH, Carl Philipp Emmanuel. *Versuch uber die wahre Art, das Clavier zu spielen* Faksimile-Nadruk der 1. Auflage, Berlin 1753 und 1762 herausgegeben von Lothar Hoffmann-Ebrecht Leipzig : Veb Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1969.
- BACH, Carl Philipp Emmanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* traduit de l'allemand et édité par William J. Mitchell. New York : W.W. Norton, 1949.
- BAILEY, Robert. « An Analytical Study of the Sketches and Drafts ». *Prelude and Transfiguration from "Tristan und Isolde"*. édité par Robert Bailey. New York : W.W. Norton, 1985.
- BARRAQUÉ, Jean. *Debussy.* Paris : Seuil, 1977.
- BAZIN, François. *Cours d'harmonie théorique et pratique*, 9^e éd. Paris : Lemoine, [1857].
- BEACH, David. « Schenkerian Theory ». *Music Theory Spectrum* 11, 1 (printemps 1989) : 3-14.
- BELLERMANN, Heinrich. *Der Contrapunkt*, 3^e éd. Berlin : Julius Springer, 1885.

- BROWN, Matthew. « Tonality and Form in Debussy's Prélude à " L'après-midi d'un faune " ». *Music Theory Spectrum*, 13, 2 (automne 1993) : 127-143.
- BUELOW, George J. *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen*. Studies in Musicology, 84. Ann Harbor : UMI Research Press, 1986.
- BURKHART, Charles. « Schenker's Motivic Parallelisms ». *Journal of Music Theory* 22 (1978) : 145-175.
- CADWALLADER, Allen. « Schenker's Unpublished Graphic Analysis of Brahms's Intermezzo op.117 n° 2 : Tonal Structure and Concealed Motivic Repetition ». *Music Theory Spectrum* 6 (1984) : 1-13.
- CADWALLADER, Allen. « Foreground Motivic Ambiguity : Its Clarification at Middleground Levels in Selected Late Piano Pieces of Johannes Brahms ». *Music Analysis* 7, 1 (1988) : 59-91.
- CADWALLADER, Allen. « Form and Tonal Process The Design of Different Structural Levels » dans *Trends in Schenkerian Research*, édité par Allen Cadwallader. New York : Schirmer Books, 1990.
- CADWALLADER, Allen et William PASTILLE. « Schenker's High Level Motives ». *Journal of Music Theory* 36 (1992) : 117-148.
- CAPLIN, William E. *Classical Forms : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York : Oxford University Press). 1998.
- CATEL, Charles-Simon. *Traité d'harmonie adopté par le conservatoire*. Paris : à l'imprimerie du Conservatoire, Mme Le Roy, [1802].
- CHERUBINI, Luigi. *Marches d'harmonie pratiquées dans la composition produisant des suites régulières de consonnances et de dissonnances*. Paris : Heugel; Troupenas. 1847.
- CHERUBINI, Luigi. *Theorie des Contrapunktes und der Fuge / Cours de contrepoint et de fugue*. Leipzig : Kistner, [1835-1836].
- CHORON, Alexandre-Étienne. *[Nouveau] manuel complet de musique vocale et instrumentale*, publication posthume avec Juste Adrien de La Fage. Paris : Roret. 1836-1839.
- CINNAMON, Howard. « Tonic Arpeggiation and Successive Equal Third Relations as Elements of Tonal Evolution in the Music of Franz Liszt ». *Music Theory Spectrum* 8 (1986): 1-24.

- CINNAMON, Howard. « Third Related Harmonies as Elements of Contrapuntal Prolongation in Some Works by Franz Liszt ». *In Theory Only* 12, 5 (1992) : 59-72.
- DAMSCHRODER, David et David Russel WILLIAMS. *The History of Music Theory from Zarlino to Schenker : a Bibliography and Guide*. Harmonologia, 4. Stuyvesant : Pendragon Press, 1990.
- DARCY, Warren J. « The Metaphysics of Annihilation : Wagner, Schopenhauer, and the Ending of the Ring ». *Music Theory Spectrum* 16, 1 (1994) : 1-40.
- DUBOIS, Théodore. *Traité d'harmonie théorique et pratique*. Paris : Heugel, [1921].
- DURAND, Émile. *Traité complet d'harmonie théorique et pratique*. Paris : Alphonse Leduc, 1880.
- FENAROLI, Fedele. *Cours complet d'harmonie et de haute composition*. Paris : Launer, 1839.
- FÉTIS, François-Joseph. *Traité de contrepoint et de fugue*. Réimpression en fac-similé de l'édition Troupenas de 1825. Osnabruck : Zeller, 1972.
- FÉTIS, François-Joseph. *Traité de l'harmonie*, 9^e édition. Paris : G. Brandus et S. Dufour, 1867.
- FORTE, Allen et Steven E. GILBERT. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York : W.W. Norton, 1982.
- FUX, Johann Joseph. *Gradum ad Parnassum*. Vienna : Johann Peter van Ghelen, 1725. Réimpression en fac-similé. MMLF, 2^e série, n° 24. New York : Broude Brothers, 1966.
- FUX, Johann Joseph. *Gradus ad Parnassum*, traduit de l'allemand et édité par Alfred Mann sous le titre *The Study of Counterpoint*, édition révisée. New York : W.W. Norton, 1971.
- FUX, Johann Joseph. *Gradus ad Parnassum*, traduit de l'allemand par Pietro Denis sous le titre *Traité de composition musicale*. Paris : adresses ordinaires, [1773-1775].
- GASPARINI, Francesco. *L'armonico pratico al cimbalo*. Réimpression en fac-similé. MMLF, 2^e série, n° 14. New York : Broude Brothers, [1967].
- GASPARINI, Francesco. *The Practical Harmonist at the Harpsichord*, traduit par Frank S. Stillings et édité par David L. Burrows. New Haven : Yale University Press, 1969.

- GEMINIANI, Francesco. *The Art of Accompaniment*. Réimpression en fac-similé de l'édition originale. London : John Johnson, [1753]; Firenze per Edizioni Scelte, 1990.
- HEINICHEN, Johann David. *Der Generalbass in der Komposition*. Réimpression en fac-similé. Hildesheim : Georg Olms, 1969.
- JAN, Steven B. « X marks the Spot : Schenkerian Perspectives on the Minor - Key Classical Development section ». *Music Analysis* 11, 1 (1992) : 37-54.
- JONAS, Oswald. *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker: the Nature of the Musical Work of Art*, traduit de l'allemand par John Rothgeb. New York et London : Longman, 1982.
- KAMIEN, Roger. « Aspects of the Neapolitan sixth chord in Mozart's music ». *Schenker Studies*, édité par Hedi Siegel. Cambridge : University Press, 1990 : 94-106.
- KAMIEN, Roger. « Aspects of the Recapitulation in Beethoven Piano Sonatas ». *The Music Forum* 4 (1976) : 195-235.
- KATZ, Adele T. *Challenge to Musical Tradition. A New Concept of Tonality*. New York : Da Capo Press, 1972 (2^e éd. [réimpression]).
- KREBS, Harald. « Tonal and Formal Dualism in Chopin's Scherzo op. 31 ». *Music Theory Spectrum* 13, 1 (1991) : 48-60.
- LASKOWSKI, Larry. *Heinrich Schenker : An Annotated Index to his Analyses of Musical Works*. New York : Pendragon Press, 1978.
- LASKOWSKI, Larry. « Voice Leading and Meter ». *Trends in Schenkerian Research*, édité par Allen Cadwallader. New York : Macmillan, 1990 : 41-50.
- LAUFER, Edward. « On The Fantasy ». *Integral* 2 (1988) : 99-134.
- LAUFER, Edward. Compte rendu de l'ouvrage *Die Freie Satz / Free Composition*, traduit de l'allemand et édité par Ernst Oster. *Music Theory Spectrum* 3 (1981) : 158-184.
- LAUFER, Edward. « A Schenkerian Approach : Brahms Song Op. 105 no. 1. » *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*, édité par Maury Yeston. New Haven : Yale University Press, 1977 : 254-272.
- LEWIS, Christopher O. « Into the Foothills : New Directions in Nineteenth-Century Analysis ». *Music Theory Spectrum* 11, 1 (Spring 1989) : 15-23.
- LEWIS, Christopher O. *Tonal Coherence in Mahler's Ninth Symphony*. Studies in Musicology, 79. Ann Arbor : UMI Research Press, 1984.

- LOEB, David. « Dual-key Movements ». *Schenker Studies*, édité par Hedi Siegel. Cambridge : University Press : 76-83.
- MARPURG, Friedrich Wilhem. *Handbuch bey dem Generalbasse in der Composition*. Berlin : Gottlieb August Lange, 1757.
- MARKEVITCH, Igor. *Édition encyclopédique des neuf symphonies de Beethoven*, vol. 1 : *Première Symphonie en do majeur op. 21*. [Paris] : Van de Velde, 1982.
- MARPURG, Friedrich Wilhem. *Handbuch bey dem Generalbasse in der Composition*. Berlin : Gottlieb August Lange, 1757.
- MATTHESON, Johann. *Grosse General-bass-Schule; oder, Der exemplarischen Organisten-Probe zweite, Verbesserte und vermehrte Auflage*. Hamburg : Johann Christoph Kissner, 1731.
- MATTHESON, Johann. *Kleine General-Bass-Schule*. Hamburg : Bey J.C. Kissner, 1735.
- MEEUS, Nicolas. *Heinrich Schenker*. Liège : Pierre Mardaga, 1993.
- MITCHELL, William J. « The Tristan Prelude; Technique and Structure », *The Music Forum* 1 (1967) : 162-203.
- NEUMEYER, David. « Liszt's Sonetto 104 del Petrarca : The Romantic Spirit and Voice Leading. » *Indiana Theory Review* 2, 2 (1979) : 2-22.
- NIEDT, Friedrich Erhard. *Musicalische Handleitung*. Hamburg : Benjamin Schiffern. 1710.
- NIEDT, Friedrich Erhard. *The Musical Guide Parts I - III*, traduit par Pamela L. Poulin et Irmgard C. Taylor. Oxford : Clarendon Press, 1989.
- PARKS, Richard S. *Eighteenth Century Counterpoint and Tonal Structure*. Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1989.
- PASQUALI, Nicolo. *Thorough-Bass made easy*, édité par John Churchill. Réimpression en fac-similé de l'édition de 1763. London : Oxford University Press, 1974.
- RAMEAU, Jean Philippe. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris : Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722. Réimpression en fac-similé. MMMLF. 2^e série, n° 3. New York : Broude Brothers, 1965.
- RAMEAU, Jean Philippe. *Génération harmonique ou traité de musique théorique et pratique* : Paris : Prault fils (Charles Osmont), 1737. Réimpression en fac-similé. MMMLF, 2^e série, n° 6. New York : Broude Brothers, 1966.

- RATEZ, Émile. *Traité d'harmonie théorique et pratique*. Paris : Alphonse Leduc, [1908].
- REICHA, Antoine Joseph. *Cours de composition musicale ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique*. Paris : Gambaro, [1816].
- REILLY, Allyn Dixon. « Georg Andreas Sorge's *Vorgemach der musicalischen Composition* : A Translation and Commentary ». 2 vol. Thèse de doctorat. Northwestern University, 1980.
- RENWICK, William. *Analysing Fugue : a Schenkerian Approach*. Harmonologia, 8. Stuyvesant : Pendragon Press, 1995.
- ROSEN, Charles. *Sonata Forms*, édition révisée. New York : W.W. Norton, 1988.
- ROSEN, Charles. *Formes sonates*, traduit de l'anglais par Marie-Stella et Alain Paris. Arles : Actes Sud, 1993.
- ROSEN, Charles. *The Classical Style : Haydn Mozart Beethoven*, édition augmentée. New York : W.W. Norton, 1997.
- ROSEN, Charles. *Le style classique : Haydn Mozart Beethoven*, traduit de l'anglais par Marc Vignal. Paris : Gallimard, 1978.
- ROTHGEB, John. « Design as a Key to Structure in Tonal Music ». *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*, édité par Maury Yeston. New Haven : Yale University Press, 1977 : 72-93.
- SALZER, Felix. *Structural Hearing*. 2 vol. New York : Charles Boni, 1952.
- SALZER, Felix et Carl SACHTER. *Counterpoint in Composition - The Study of Voice Leading*. New York : Mc Graw Hill, 1989.
- SCHENKER, Heinrich. *Counterpoint*, traduit de l'allemand par John Rothgeb et Jürgen Thym. New York : Schirmer Books, 1987.
- SCHENKER, Heinrich. *L'écriture libre*, seconde édition revue et adaptée par Oswald Jonas et traduite de l'allemand par Nicolas Meeus, 2 vol. Liège : Pierre Mardaga, 1993.
- SCHENKER, Heinrich. *Five Graphic Music Analyses (Fünf Urtlinie Tafeln)*, édité par Felix Salzer. New York : Dover, 1969.
- SCHENKER, Heinrich. *Free Composition (Der Freie Satz) : Vol III of New Musical Theories and Fantasies*, traduit et édité par Ernst Oster. New York : Longman en collaboration avec l'American Musicological Society, 1979.

- SCHENKER, Heinrich. « The Largo of J.S. Bach's Sonata No 3 for unaccompanied Violin [BWV 1005] », traduit de l'allemand par John Rothgeb. *The Music Forum* 4 (1976) : 141-160.
- SCHENKER, Heinrich. *The Masterwork in Music*, vol. 1, édité par William Drabkin et traduit par Ian Bent, William Drabkin, Richard Kramer, John Rothgeb et Hedi Siegel. Cambridge : University Press, 1994.
- SCHENKER, Heinrich. *The Masterwork in Music*, vol. 2, édité par William Drabkin et traduit par Ian Bent, William Drabkin, John Rothgeb et Hedi Siegel. Cambridge : University Press, 1996.
- SCHENKER, Heinrich. *Das Meisterwerk in der Musik, Ein Jahrbuch 3 Teile in einem Band*. Réimpression en fac-similé. Hildesheim : Georg Olms, 1974.
- SCHENKER, Heinrich. « Organic Structure in Sonata Form », traduit par Orin Grossman. *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*, édité par Maury Yeston. New Haven : Yale University Press, 1977 : 38-53.
- SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille*. Réimpression en fac-similé. Hildesheim: George Olms, 1990.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*, édité par Gerald Strang et Leonard Stein. New York : St. Martin's Press, 1969.
- SECHTER, Simon. *Die Grundsätze der musicalischen Komposition*, vol. 2. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1853-1854.
- SHELDON, David A. *Marpurg's "Thoroughbass and Composition Handbook" : A Narrative Translation and Critical Study*. Harmonologia, 2. Stuyvesant : Pendragon Press, 1989.
- SKOUMAL, Zdenek. « Liszt's Androgynous Harmony ». *Music Analysis*, 13, 1 (mars 1994) : 51-72.
- SMITH, Peter H. « Brahms and Motivic 6/3 Chords. » *Music Analysis*, 16, 2 (juillet 1997) : 175-218.
- SOMER, Avo. « Chromatic Third-Relations and Tonal Structure in the Songs of Debussy ». *Music Theory Spectrum* 17, 2 (automne 1995) : 215-241.
- SORGE, Georg Andreas. *Vorgemach der musicalischen Composition*. Lobenstein : 1745.
- SPITTA, Philipp. *Joh. Seb. Bach*. Dritte Unveränderte Auflage, zweiter Band (Leipzig : Breitkopf & Härtel), 1921.

- SPITTA, Philipp. *The Life of Bach*, traduit de l'allemand par Clara Bell et J.A. Fuller Maitland, vol. 3. London : Novello, 1899.
- STEIN, Deborah J. *Hugo Wolf's Lieder and Extensions of Tonality*. Studies in Musicology, 82. Ann Arbor : UMI Research Press, 1984.
- STERN, David. « Hidden Uses of Chorale Melodies in Bach's Cantatas ». *Trends in Schenkerian Research*, 115-132, édité par Allen Cadwallader. New York : Macmillan, 1990.
- TÜRK, Daniel Gottlob. *Anweisung zum Generalbass spielen*. Leipzig : Schwickert: Halle : Hemmerde & Schwetschke, 1800.
- WEN, Eric. « Enharmonic Transformation in the first movement of Mozart's K. 491. » *Schenker Studies*, 107-124, édité par Hedi Siegel. Cambridge : Cambridge University Press, 1990.
- WILLIAMS, Peter. *Figured Bass Accompaniment*, 2 vol., 2^e éd. Edimburgh : Edimburgh University Press 1987.

PAULIN DAIGLE

**LES FONCTIONS HARMONIQUES ET FORMELLES
DE LA TECHNIQUE 5 - 6
À PLUSIEURS NIVEAUX DE STRUCTURE
DANS LA MUSIQUE TONALE**

Volume II : Exemples musicaux

Thèse
présentée
à la Faculté des Études supérieures et de recherche
de l'Université McGill pour l'obtention
du grade de Ph. D. en musicologie théorique

Faculté de Musique

Université McGill

Montréal

1999

LISTE DES EXEMPLES MUSICAUX

INTRODUCTION

1. Configuration originale de la technique 5 - 6 ascendante
2. Technique 5 - 6 ascendante : variante 5 - 6/5
3. Technique 5 - 6 ascendante : variante avec la fondamentale ajoutée ou projetée 5 - (6).
4. Technique 5 - 6 ascendante : variante 5 - 7
5. Configurations chromatiques possibles de la technique 5 - 6 ascendante
6. Configuration originale de la technique 5 - 6 descendante
7. Technique 5 - 6 descendante : variante avec la fondamentale ajoutée
8. Configuration chromatique de la technique 5 - 6 descendante

PREMIÈRE PARTIE

LA TECHNIQUE 5 - 6 DANS LA LITTÉRATURE THÉORIQUE

Chapitre 1

La technique 5 - 6 selon les théoriciens des XVIII^e et XIX^e siècles

- 1.1. Fux, *Gradus ad Parnassum, De Ligatura*
- 1.2. Albrechtsberger, *Grundliche Anweisung zur Composition, Consonans-Ligaturen*
- 1.3. Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo*, p. 30
- 1.4. Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, Tab. VIII
- 1.5. Niedt, *Musicalische Handleitung*
- 1.6. Spitta, *Joh. Seb. Bach*, dritte unveränderte Auflage, zweiter Band, p. 921
- 1.7. Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition*, Table IX, fig. 3
- 1.8. Pasquali, *Thorough-Bass made easy*, Table XI et XII (33)
- 1.9. Pasquali, *Thorough-Bass made easy*, Table XII (34)
- 1.10a. Mattheson, *Kleine General-Bass-Schule*, p. 173
- 1.10b. Mattheson, *Kleine General-Bass-Schule*, p. 173
- 1.11. Mattheson, *Kleine General-Bass-Schule*, p. 181
- 1.12. C.P.E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, p. 50-51
- 1.13. Azzopardi, *Le musicien pratique*, p. 20
- 1.14. Türk, *Anweisung zum Generalbass spielen*, p. 179-180
- 1.15. Comparaison entre l'argument théorique de Rameau et celui de Schenker concernant la suite d'accords *do - la - ré*
- 1.16. Concept de « double emploi » de Rameau

- 1.17. Origine contrapuntique du « double emploi »
- 1.18. Fétis, *Traité de contrepoint et de fugue*, p. 16
- 1.19. Cherubini, *Theorie des Contrapunktes und der Fuge / Cours de contrepoint et de fugue*, p. 22
- 1.20. Bellermand, *Der Contrapunct*, p. 175
- 1.21. Choron, *[Nouveau] manuel complet de musique vocale et instrumentale*, vol.3. planche 17, fig. 41
- 1.22. Choron, *[Nouveau] manuel complet de musique vocale et instrumentale* vol. 3. planche 18, fig. 44
- 1.23. Suite 6 - 5 telle que conçue par Choron illustrant l'application du concept de la basse fondamentale de Rameau
- 1.24. Fenaroli, *Cours complet d'harmonie et de haute composition*, p. 79
- 1.25. Fenaroli, *Cours complet d'harmonie et de haute composition*, p. 80
- 1.26. Sechter, *Die Grundsätze der musicalischen Komposition*, vol. 2, p. 99-101
- 1.27. Catel, *Traité d'harmonie adopté par le conservatoire*, p. 22
- 1.28. Catel, *Traité d'harmonie adopté par le conservatoire*, p. 22
- 1.29. Catel, *Traité d'harmonie adopté par le conservatoire*, p. 35
- 1.30. Cherubini, *Marches d'harmonie pratiquées dans la composition produisant des suites régulières de consonnances et de dissonnances*, p. 2
- 1.31. Fétis, *Traité de l'harmonie*, p. 61
- 1.32. Durand, *Traité complet d'harmonie théorique et pratique*, p. 337
- 1.33. Durand, *Traité complet d'harmonie théorique et pratique*, p. 338
- 1.34. Rameau, *Traité d'harmonie théorique et pratique*, p. 29
- 1.35. Rameau, *Traité d'harmonie théorique et pratique*, p. 29
- 1.36. Bazin, *Cours d'harmonie théorique et pratique*, p. 68

- 1.37. Heinichen, *Der Generalbass in der Komposition*, p. 278
- 1.38. Heinichen, *Der Generalbass in der Komposition*, p. 191
- 1.39. Geminiani, *The Art of Accompaniament*, p. 32
- 1.40. Cherubini, *Marches d'harmonie pratiquées dans la composition produisant des suites régulières de consonnances et de dissonnances*, p. 46
- 1.41. Choron, *[Nouveau] manuel complet de musique vocale et instrumentale*, vol. 3, planche 19, fig. 49a,b
- 1.42. Fenaroli, *Cours complet d'harmonie et de haute composition*, p. 81
- 1.43. Bazin, *Cours d'harmonie théorique et pratique*, p. 44, p. 68

Chapitre 2

La technique 5 - 6 selon Schenker et l'École schenkérienne

- 2.1. Schenker, « Mozart, troisième mouvement de la Sonate en si bémol majeur K. 333 (mes. 1-2) », *Free Composition*, supplément, fig. 54, 11a
- 2.2. Schenker, « Scarlatti, Sonate en ré mineur pour clavier K. 9 », *Das Meisterwerk in der Musik*, p. 129, fig. 1
- 2.3. Schenker, « Haendel, Prélude de la Suite en si bémol majeur pour clavier » (mes. 24-29), *Das Meisterwerk*, vol. 1, p. 35, fig. 18
- 2.4. Schenker, « J.S. Bach, sujet de la Fugue en si majeur (deuxième volume du Clavier bien tempéré) », *Das Meisterwerk*, vol. 1, p. 97, fig. 3
- 2.5. Schenker, « J.S. Bach, Largo de la Suite n° 3 en do majeur pour violon seul » (mes. 1-5), *Das Meisterwerk*, vol. 1, p. [62]
- 2.6. Schenker, « J.S. Bach, Sarabande de la Suite n° 3 en do majeur pour violoncelle seul » (mes. 1-16), *Das Meisterwerk*, vol. 2, appendice VI, p. 99, fig. 1
- 2.7. Schenker, « Beethoven, premier mouvement de la Sonate en fa majeur pour piano op. 10 n° 2 » (mes. 1-55), *Das Meisterwerk*, vol. 2, appendice IV, p. 49, fig. a-d
- 2.8. Schenker, « Beethoven, deuxième mouvement de la Symphonie n° 5 en do mineur » (mes. 1-48), *Der Tonwille*, p. 33, fig. 1
- 2.9. Schenker, « Mozart, finale de la Symphonie n° 40 en sol mineur », *Das Meisterwerk*, vol. 2, p. 151, fig. 16c
- 2.10. Schenker, « Haydn, premier mouvement de la Sonate en mi bémol majeur pour clavier Hob. XVI n° 49 » (mes. 65-81), *Five Graphic Music Analyses (Fünf Urlinie Tafeln)*, p. 40-41
- 2.11. Schenker, « Mozart, Menuetto de la Symphonie n° 40, en sol mineur » (mes. 17-27), *Das Meisterwerk*, vol. 2, appendice IX, p. 145, fig. 14
- 2.12. Schenker, « Mozart, Menuetto de la Symphonie n° 40 en sol mineur » (mes. 48-84), *Das Meisterwerk*, vol. 2, appendice X, p. 147, fig. 15
- 2.13. Origine contrapuntique de la succession d'accords *do - la - ré*

- 2.14. Jonas, « Brahms, premier mouvement de la *Sonate en la majeur* pour violon op. 100 (mes. 1-6) », *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker*, note 92. p. 117
- 2.15. Salzer et Schachter, « C.P.E. Bach, *Finale de la Sonate prussienne n° 5 en do majeur* pour clavier (mes. 85-88) », *Counterpoint in Composition*, p. 134
- 2.16. Salzer et Schachter, p. 269. Extrait cité : J.S. Bach, *Choral 143* « In dulci jubilo » BWV 368
- 2.17. Aldwell et Schachter, *Harmony and Voice leading*, p. 526
- 2.18. Rothgeb, « Design as a Key to Structure in Tonal Music », *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*, p. 74
Extrait cité : *Presto de la Sonate en sol mineur n° 1* pour violon solo BWV 1001 de J.S. Bach
- 2.19. Loeb, « Dual-key Movements », *Schenker Studies* p. 77
Extraits cités : « Und siehe da » et « Mein Herz, indem die ganze Welt », *Passion selon saint Jean* de J.S. Bach
- 2.20. Schenker, « Mozart, troisième mouvement de la Sonate en ré majeur K. 576 pour clavier (mes. 141-142) », *Free Composition*, supplément, fig. 54,9
- 2.21. Schenker, *Das Meisterwerk*, vol. 2, p. 196, fig. 6
- 2.22. Schenker, *Free Composition*, fig. 112,4
- 2.23. Schenker, *Free Composition*, fig. 95,5
- 2.24. Schenker, « Chopin, Nocturne op. 9 n° 2 » (mes. 9-12), *Free Composition*, fig. 88,4b
- 2.25. Jonas, *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker*, p. 114
- 2.26. Salzer, *Structural Hearing* vol. 2, exemple 125
- 2.27. Salzer, vol. 2, exemple 126
- 2.28. Salzer et Schachter, *Counterpoint in Composition*, p. 194
- 2.29. Aldwell et Schachter, *Harmony and Voice leading*, p. 528

DEUXIÈME PARTIE

LA TECHNIQUE 5 - 6 DANS LE RÉPERTOIRE TONAL

Chapitre 3

La technique 5 - 6 dans le répertoire baroque

- 3.1. Corelli, *Concerto en fa majeur* op. 6 n° 2, 4^e *Allegro* (mes. 59-63)
- 3.2. Corelli, *Concerto en do mineur* op. 6 n° 3, *Vivace* (mes. 48-51)
- 3.3. Bach, *Suite française n° 2 en do mineur* pour clavier, *Menuet* (mes. 1-8)
- 3.4. Corelli, *Concerto en fa majeur* op. 6 n° 6, 1^{er} *Allegro* (mes. 38-45)
- 3.5. Vivaldi, *Concerto en do majeur pour violon, cordes et basse continue* F. I n° 172. 1^{er} mouvement (mes. 58-69)
- 3.6. Bach, *Concerto brandebourgeois n° 1 en fa majeur* BWV 1046, 3^e mouvement (mes. 30-34)
- 3.7. Bach, *Clavier bien tempéré* (2^e vol.), *Fugue n° 11 en fa majeur* (mes. 89-99)
- 3.8. Vivaldi, *Concerto en ré majeur pour quatre violons, violoncelle, cordes et clavecin* F. IV n° 7, 3^e mouvement (mes. 129-135)
- 3.9. Haendel, *Le Messie*, « O! thou that tellest good tidings to Zion » (mes. 1-12)
- 3.10. Bach, *Clavier bien tempéré* (2^e vol.), *Fugue n° 23 en si majeur* (mes. 1-4)
- 3.11. Corelli, *Concerto en fa majeur* op. 6 n° 6, *Allegro* (mes. 64-68)
- 3.12a. Haendel, *Le Messie*, « Rejoice greatly » (mes. 44)
- 3.12b. Haendel, *Le Messie*, « Rejoice greatly » (mes. 65)
- 3.13. Bach, *Suite anglaise n° 1 en la majeur*, *Courante 1* (mes. 1-7)
- 3.14. Bach, *Suite française n° 5 en sol majeur*, *Allemande* (mes. 1-9)

- 3.15. Bach, *Concerto brandebourgeois n° 4 en sol majeur* BWV 1049, 1^{er} mouvement (mes. 1-23)
- 3.16. Vivaldi, *Concerto en fa mineur pour violon, cordes et continuo « L'Inverno »* op. 8 n° 4, 1^{er} mouvement (mes. 1-12)
- 3.17. Bach, *Suite anglaise n° 2 en la mineur*, Courante (mes. 13-18)
- 3.18. Haendel, *Le Messie*, « Thou shall break them » (mes. 30-39)
- 3.19. Vivaldi, *Concerto en sol mineur pour violon, cordes et orgue (ou clavecin)* F. I n° 211, 2^e mouvement (mes. 232-240)
- 3.20. Bach, *Passion selon saint Matthieu*, « Aus Liebe, will mein Heiland sterben » (mes. 35-50)
- 3.21. Corelli, *Concerto en do majeur* op. 6 n° 10, *Corrente* (mes. 47-53)
- 3.22. Bach, *Suite anglaise n° 4 en fa majeur*, *Allemande* (mes. 13-18)
- 3.23. Bach, *Clavier bien tempéré* (2^e vol.), *Prélude n° 7 en mi bémol majeur* (mes. 11-21)
- 3.24. Bach, *Clavier bien tempéré* (1^{er} vol.), *Prélude n° 3 en do dièse majeur* (mes. 1-17)
- 3.25. Vivaldi, *Concerto en fa majeur pour violon, cordes et basse continue « L'Autunno »* op. 8 n° 3, 1^{er} mouvement (mes. 1-57)
- 3.26. Bach, *Partita n° 1 en si bémol majeur* pour clavier, *Courante* (mes. 18-21)
- 3.27. Corelli, *Concerto en ré majeur* op. 6 n° 4, *Allegro* (mes. 18-21)
- 3.28. Bach, *Clavier bien tempéré* (2^e vol.), *Fugue n° 23 en si majeur* (mes. 63-68)
- 3.29. Bach, *Suite française n° 5 en sol majeur*, *Gavotte* (mes. 1-3)
- 3.30. Corelli, *Concerto en do majeur* op. 6 n° 10, *Allegro* (mes. 1-7)
- 3.31. Bach, *Clavier bien tempéré*, (1^{er} vol.), *Prélude n° 21 en si bémol majeur* (mes. 1-9)
- 3.32. Corelli, *Concerto en ré majeur* op. 6 n° 1, *Largo* (mes. 1-2)

Chapitre 4

La technique 5 - 6 dans le répertoire classique

- 4.1. Mozart, *Symphonie n° 38 en ré majeur « Prague »* K. 504, 3^e mouvement (mes. 1-2)
- 4.2. Haydn, *Sonate en mi bémol majeur* pour clavier Hob. XVI n° 52, 1^{er} mouvement (mes. 27-29)
- 4.3. Mozart, *Sonate en fa majeur* pour clavier K. 280, 1^{er} mouvement (mes. 26-40)
- 4.4. Mozart, *Quatuor à cordes en la majeur* K. 464, 1^{er} mouvement (mes. 31-57)
- 4.5. Haydn, *Symphonie en si bémol majeur* Hob. I n° 102, 1^{er} mouvement (mes. 210-213)
- 4.6. Haydn, *Sonate en sol majeur* pour clavier Hob. XVI n° 6, *Minuet* (mes. 41-50)
- 4.7. Mozart, *Quatuor à cordes en do majeur* K. 465, *Menuetto* (mes. 77-89)
- 4.8. Haydn, *Sonate en mi bémol majeur* pour clavier Hob. 52, 1^{er} mouvement (mes. 1-14)
- 4.9. Haydn, *Sonate en ré majeur* pour clavier Hob. XVI n° 33, 1^{er} mouvement (mes. 69-72)
- 4.10. Mozart, *Sonate en do mineur* pour clavier K. 457, 1^{er} mouvement (mes. 72-88)
- 4.11. Haydn, *Symphonie en ré majeur* Hob. I n° 101 « L'horloge », 1^{er} mouvement (mes. 150-217)
- 4.12. Mozart, *Sonate en sol majeur* pour clavier K. 283, 1^{er} mouvement (mes. 71-83)
- 4.13. Haydn, *Sonate en si bémol majeur* pour clavier Hob. XVI n° 2, *Largo* (mes. 27-38)
- 4.14. Mozart, *Sonate en fa majeur* pour clavier K. 280, *Adagio* (mes. 25-33)
- 4.15. Beethoven, *Symphonie n° 1 en do majeur* op. 21, 1^{er} mouvement (mes. 13-22)
- 4.16. Beethoven, *Sonate en sol majeur* pour piano op. 14 n° 2, 1^{er} mouvement (mes. 11-17)

- 4.17. Beethoven, *Symphonie n° 9 en ré mineur* op. 125, 1^{er} mouvement (mes. 51-60)
- 4.18. Beethoven, *Sonate en mi bémol majeur* pour piano op. 31 n° 3, 1^{er} mouvement (mes. 45-51)
- 4.19. Beethoven, *Ouverture « Coriolan »* op. 62 (mes. 52-73)
- 4.20. Beethoven, *Sonate en mi majeur* pour piano op. 14 n° 1, 1^{er} mouvement (mes. 1-17)
- 4.21. Beethoven, *Sonate en sol majeur* pour piano op. 49 n° 2, 1^{er} mouvement (mes. 53-58)
- 4.22. Beethoven, *Sonate en do mineur* pour piano op. 13, « Pathétique », 1^{er} mouvement (mes. 121-187)
- 4.23. Beethoven, *Symphonie n° 1 en do majeur* op. 21, 1^{er} mouvement (mes. 144-152)
- 4.24. Beethoven, *Symphonie n° 4 en si bémol majeur* op. 60, *Finale* (mes. 101-122)
- 4.25a. Beethoven, *Sonate en si bémol majeur* pour piano op. 106 « Hammerklavier », 1^{er} mouvement (mes. 120-139)
- 4.25b. Beethoven, *Sonate en si bémol majeur* pour piano op. 106 « Hammerklavier », 1^{er} mouvement (mes. 139-146)
- 4.25c. Beethoven, *Sonate en si bémol majeur* pour piano op. 106 « Hammerklavier », 1^{er} mouvement (mes. 197-227)
- 4.25d. Beethoven, *Sonate en si bémol majeur* pour piano op. 106 « Hammerklavier », 1^{er} mouvement (mes. 159-165)
- 4.26. Beethoven, *Symphonie n° 4 en si bémol majeur* op. 60, *Finale* (mes. 279-293)
- 4.27a. Beethoven, *Symphonie n° 4 en si bémol majeur* op. 60, 1^{er} mouvement (mes. 355-364)
- 4.27b. Beethoven, *Symphonie n° 4 en si bémol majeur* op. 60, 1^{er} mouvement (mes. 88-95)
- 4.28. Beethoven, *Sonate en si bémol majeur* pour piano op. 106 « Hammerklavier », 1^{er} mouvement (mes. 227-274)

- 4.29. Beethoven, *Sonate en si bémol majeur* pour piano op. 106 « Hammerklavier », 1^{er} mouvement (mes. 115-121; mes. 350-359; mes. 377-382)
- 4.30. Beethoven, *Sonate en fa majeur* pour piano op. 10 n° 2, *Allegretto* (mes. 1-16)
- 4.31. Beethoven, *Sonate en la majeur* pour piano op. 2 n° 2, *Scherzo* (mes. 8-16)
- 4.32. Beethoven, *Sonate en la bémol majeur* pour piano op. 26, *Scherzo* (mes. 16-25)
- 4.33. Beethoven, *Symphonie n° 5 en do mineur* op. 67, *Scherzo* (mes. 140-146)
- 4.34. Beethoven, *Sonate en do majeur* pour piano op. 2 n° 3, *Scherzo* (mes. 1-16)
- 4.35. Beethoven, *Sonate en do majeur* pour piano op. 2 n° 3, *Largo* (mes. 1-5; mes. 15-20)
- 4.36. Beethoven, *Sonate en ré majeur* pour piano op. 10 n° 3, *Largo e mesto* (mes. 29-39)
- 4.37. Beethoven, *Sonate en sol majeur* pour piano op. 31 n° 1, *Adagio grazioso* (mes. 35-40)
- 4.38. Beethoven, *Sonate en do majeur* pour piano op. 2 n° 3, 4^e mouvement (mes. 77-86)
- 4.39. Mozart, *Sonate en fa majeur* pour clavier K. 279, 4^e mouvement (mes. 22-29)
- 4.40. Mozart, *Fantaisie en do mineur* pour clavier K. 475 (mes. 1-4)
- 4.41. Haydn, *Sonate en ré majeur* pour clavier Hob. XVI n° 19, 2^e mouvement (mes. 1-8)
- 4.42. Mozart, *Sonate en la majeur* pour clavier K. 331, 3^e mouvement « Alla Turca » (mes. 8-16)
- 4.43. Haydn, *Symphonie en mi bémol majeur* Hob. I n° 103, 1^{er} mouvement (mes. 50-59)
- 4.44. Mozart, *Quintette à cordes en sol mineur* K. 516, 1^{er} mouvement (mes. 15-24)
- 4.45. Beethoven, *Sonate en mi majeur* pour piano op. 109, 1^{er} mouvement (mes. 1-5)
- 4.46. Beethoven, *Symphonie n° 9 en ré mineur* op. 125, 4^e mouvement (mes. 595-600)

- 4.47. Beethoven, *Sonate en do majeur* pour piano op. 53 « Waldstein », 1^{er} mouvement (mes. 1-8)
- 4.48. Beethoven, *Sonate en ré majeur* pour piano op. 28, *Rondo* (mes. 17-22)
- 4.49. Beethoven, *Sonate en do majeur* pour piano op. 53 « Waldstein », *Rondo* (mes. 434-455).

Chapitre 5

La technique 5 - 6 dans le répertoire romantique et postromantique

- 5.1. Liszt, *Gnomenreigen*, *Études de concert pour piano* (mes. 12-17)
- 5.2a. Berlioz, *Symphonie fantastique*, 1^{er} mouvement, « Rêveries-Passions » (mes. 72-100)
- 5.2b. Berlioz, *Symphonie fantastique*, 1^{er} mouvement « Rêveries-Passions » (réduction contrapuntique; mes. 87-100)
- 5.3. Schumann, *Novelette* op. 21 n° 8, « Fortsetzung und Schluss » (mes. 85-92)
- 5.4. Chopin, *Nouvelle Étude* n° 2 (mes. 25-29)
- 5.5a. Tchaikovsky, *Symphonie n° 6 en si mineur* « Pathétique » op. 74, 1^{er} mouvement (mes. 187-213)
- 5.5b. Tchaikovsky, *Symphonie n° 6 en si mineur* « Pathétique » op. 74, 1^{er} mouvement (réduction contrapuntique au niveau de surface; mes. 187-213)
- 5.5c. Tchaikovsky, *Symphonie n° 6 en si mineur* « Pathétique » op. 74, 1^{er} mouvement (réduction contrapuntique à un niveau plus profond; mesures 187-213)
- 5.6. Schubert, *Symphonie n° 9 en do majeur* « La grande » D. 944, 2^e mouvement (mes. 267-274)
- 5.7. Verdi, *Rigoletto*, « Ouverture » (mes. 35-43)
- 5.8. Chopin, *Étude* op. 25 n° 9 (mes. 1-8)
- 5.9. Schubert, *Quatuor à cordes en sol majeur* D. 887, 1^{er} mouvement (mes. 15-19)
- 5.10. Chopin, *Valse* op. 64 n° 2 (mes. 65-73)
- 5.11. Mendelssohn, *Chanson sans paroles* op. 62 n° 1 (mes. 10-18)
- 5.12. Tchaikovsky, *Symphonie n° 6 en si mineur* « Pathétique » op. 74, 1^{er} mouvement (mes. 170-180)
- 5.13. Tchaikovsky, *La belle dormante* op. 66a, *Valse* (mes. 1-18)

- 5.14. Berlioz, *Symphonie fantastique*, 2^e mouvement « Un bal » (mes. 1-20)
- 5.15. Grieg, *Suite n° 1* « Peer Gynt » op. 46, *Le matin* (mes. 21-29)
- 5.16. Chopin, *Prélude en mi bémol mineur* op. 28 n° 14 (mes. 1-6)
- 5.17. Wagner, *Tristan et Iseult*, acte II, scène 2, « Barg im Busen » (mes. 1-18)
- 5.18a. Brahms, *Sextuor n° 2 pour cordes en sol majeur* op. 36, 1^{er} mouvement (mes. 3-8)
- 5.18b. Brahms, *Sextuor n° 2 pour cordes en sol majeur* op. 36, 1^{er} mouvement (mes. 68-72)
- 5.18c. Brahms, *Sextuor n° 2 pour cordes en sol majeur* op. 36, 1^{er} mouvement (mes. 217-222; mes. 265-275)
- 5.19. Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur* « Inachevée » D. 759 1^{er} mouvement (mes. 10-13; mes. 39-51)
- 5.20a. Brahms, *Capriccio en si mineur* pour piano, *Acht Klavierstücke* op. 76 (mes. 1-49)
- 5.20b. Brahms, *Capriccio en si mineur* pour piano (réduction contrapuntique; mes. 1-67)
- 5.20c. Brahms, *Capriccio en si mineur* pour piano (réduction contrapuntique à un niveau plus profond; mes. 1-67)
- 5.21a. Liszt, *Sonetto 104 del Petrarca* (mes. 5-11)
- 5.21b. Liszt, *Sonetto 104 del Petrarca* (mes. 22-40)
- 5.21c. Liszt, *Sonetto 104 del Petrarca* (mes. 67-79)
- 5.22a. Liszt, *Sonetto 123 del Petrarca* (mes. 15-18)
- 5.22b. Liszt, *Sonetto 123 del Petrarca* (mes. 75-84)
- 5.23a. Mahler, *Symphonie n° 2 en do mineur*, 4^e mouvement « Urlicht » (mes. 13-23)
- 5.23b. Mahler, *Symphonie n° 2 en do mineur*, 4^e mouvement « Urlicht » (mes. 32-38)
- 5.23c. Mahler, *Symphonie n° 2 en do mineur*, 4^e mouvement « Urlicht » (mes. 44-50)
- 5.23d. Mahler, *Symphonie n° 2 en do mineur* 4^e mouvement « Urlicht » (mes. 51-57)

- 5.24a. Schoenberg, *Gruss in die Ferne* (mes. 1-5)
- 5.24b. Schoenberg, *Gruss in die Ferne* (mes. 16-20)
- 5.24c. Schoenberg, *Gruss in die Ferne* (mes. 11-15)
- 5.25a. Richard Strauss, *Le chevalier à la rose* op. 59 acte I (mes. 1-4)
- 5.25b. Strauss, *Le chevalier à la rose* op. 59 acte I (mes. 147-148)
- 5.25c. Strauss, *Le chevalier à la rose* op. 59 acte I (mes. 93-97)
- 5.25d. Strauss, *Le chevalier à la rose* op. 59 acte I (mes. 98-100)
- 5.25e. Strauss, *Le chevalier à la rose* op. 59 acte I (mes. 167-173)
- 5.26a. Strauss, *Salome*, « Salomes Tanz » (mes. 79-89)
- 5.26b. Strauss, *Salome*, « Salomes Tanz » (mes. 263-270)
- 5.26c. Strauss, *Salome*, « Salomes Tanz » (mes. 107-111)
- 5.26d. Strauss, *Salome*, « Salomes Tanz » (mes. 96-101)
- 5.27a. Debussy, *Rêverie, Sept poèmes de Banville* (mes. 1-3)
- 5.27b. Debussy, *Rêverie* (mes. 29-31)
- 5.27c. Debussy, *Rêverie* (mes. 32-34)
- 5.27d. Debussy, *Rêverie* (mes. 10-15)
- 5.28a. Fauré, *Une Sainte en son auréole, La bonne chanson* (mes. 1-4)
- 5.28b. Fauré, *Une Sainte en son auréole* (mes. 49-54)
- 5.28c. Fauré, *Une Sainte en son auréole* (mes. 43-48)
- 5.28d. Fauré, *Une Sainte en son auréole* (mes. 61-72)
- 5.29a. Franck, *Choral en mi majeur pour orgue* (mes. 1-9)
- 5.29b. Franck, *Choral en mi majeur pour orgue* (mes. 19-26)

- 5.29c. Franck, *Choral en mi majeur* pour orgue (mes. 10-18)
- 5.29d. Franck, *Choral en mi majeur* pour orgue (mes. 27-43)
- 5.30a. Verdi, *Rigoletto* « Ouverture » (mes. 1-13)
- 5.30b. Verdi, *Rigoletto*, « Ouverture » (mes. 23-29)
- 5.30c. Verdi, *Rigoletto*, « Ouverture » (mes. 30-40)
- 5.31a. Wolf, *In der Frühe* (mes. 1-2)
- 5.31b. Wolf, *In der Frühe* (mes. 11-22)
- 5.32. Brahms, *Danse hongroise* n° 2 (mes. 121-141)
- 5.33. Grieg, *Suite n° 1* « Peer Gynt » op. 46, *La mort d'Ase* (mes. 25-30)
- 5.34a. Debussy, *La fille aux cheveux de lin*, 1^{er} livre des *Préludes* pour piano (mes. 1-31)
- 5.34b. Debussy, *La fille aux cheveux de lin* (réduction contrapuntique; mes. 1-28)
- 5.35a. Berg, *Nacht, Sieben frühe Lieder* (mes. 1-2)
- 5.35b. Berg, *Nacht* (mes. 6 et 9)
- 5.36a. Fauré, *Sonate* pour violon et piano op. 13, 1^{er} mouvement (mes. 1-28)
- 5.36b. Fauré, *Sonate* pour violon et piano op. 13, 1^{er} mouvement (analyse graphique à un premier niveau; mes. 1-23)
- 5.36c. Fauré, *Sonate* pour violon et piano op. 13, 1^{er} mouvement (analyse graphique à des niveaux plus profonds de structure; mes. 1-100)
- 5.37a. Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (mes. 1-3)
- 5.37b. Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (mes. 13, 21, 57, 81)
- 5.37c. Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (mes. 4-6)
- 5.37d. Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (mes. 14-18)
- 5.37e. Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (mes. 60-63)

5.37f. Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (mes. 93-94)

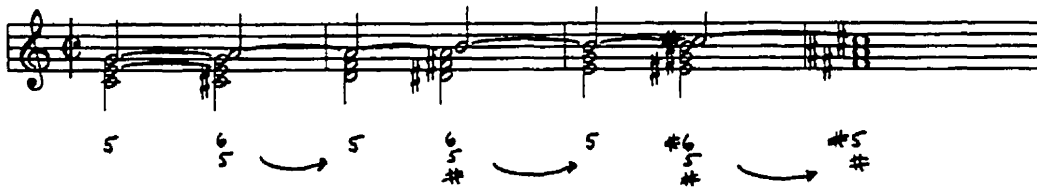
5.37g. Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (mes. 63-65)

Introduction

EXEMPLE 1. Configuration originale de la technique 5 - 6 ascendante



EXEMPLE 2. Technique 5 - 6 ascendante : variante 5 - 6/5 où chaque accord chiffré « 6/5 » a fréquemment la fonction de dominante secondaire.



EXEMPLE 3. Technique 5 - 6 ascendante : variante avec la fondamentale ajoutée ou projetée 5 - (6)

The musical notation for Example 3 is written in bass clef on a single staff. It consists of six measures, each containing a single note. The notes are connected by a dashed line, indicating a melodic line. The notes are: C2, D2, E2, F2, G2, and A2. Below each note is a figured bass notation: I, vi6, ii, vii°6, iii, and I. The notes are also labeled with Roman numerals: I, ii, iii, and I. The notes are also labeled with Roman numerals: I, ii, iii, and I.

EXEMPLE 4. Technique 5 - 6 ascendante : variante 5 - °7 dont l'accord de septième diminuée joue un rôle contrapuntique en remplaçant l'accord en position de sixte. Les accords chiffrés « °7 » ont une fonction de dominante secondaire.

The musical notation for Example 4 is written in treble clef on a single staff. It consists of six measures, each containing a single note. The notes are connected by a dashed line, indicating a melodic line. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, and A4. Below each note is a figured bass notation: 5, °7, 5, °7, 5, and °7. The notes are also labeled with Roman numerals: I, ii, iii, and I.

EXEMPLE 5. Configurations chromatiques possibles de la technique 5 - 6 ascendante

The image displays three musical staves, each representing a different chromatic configuration for the 5-6 ascending technique. The notes are written on a single staff line, and the fingerings are indicated by numbers 5 and 6, along with various accidentals (sharps, flats, and naturals) and parentheses.

Staff 1: The notes are G, A, B, C, D, E, F, G, A, B. The fingerings below are: 5, 6, 5, 6[#], 5, 6, 5, 6, b5 (4), bb6.

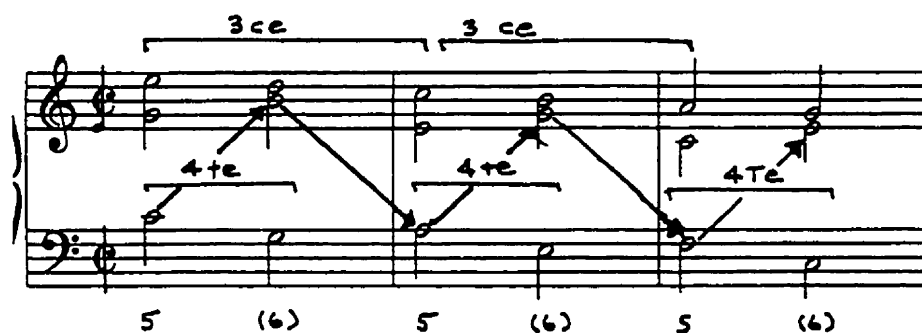
Staff 2: The notes are G, A, B, C, D, E, F, G, A, B. The fingerings below are: 5, bb, b5, 6[#], 5[#], b6[#], b5 (b)6, 5[#], 6.

Staff 3: The notes are G, A, B, C, D, E, F, G, A, B. The fingerings below are: 5, 6, #5[#], 6[#], 5 (b)6, #5[#], 6[#], 5, bb.

EXEMPLE 6. Configuration originale de la technique 5 - 6 descendante



EXEMPLE 7. Technique 5 - 6 descendante : variante avec fondamentale ajoutée



EXEMPLE 8. Configuration chromatique de la technique 5 - 6 descendante



PREMIERE PARTIE :
LA TECHNIQUE 5 - 6 DANS LA LITTÉRATURE THÉORIQUE

La technique 5 - 6
selon
les théoriciens des XVIII^e et XIX^e siècles

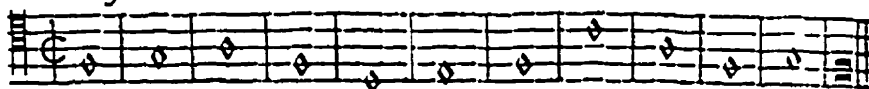
EXEMPLE 1.1. Fux, *Gradus ad Parnassum, De Ligatura*, réimpression en fac-similé de l'édition viennoise de 1725, *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile*, 2^e série, n° 24 (New York : Broude Brothers, 1966), p. 110 (le sigle MMMLF sera dorénavant utilisé pour désigner cette publication en série).

110

Exercitii II. Lectio IV. de Ligatura.



Cantus firmus.



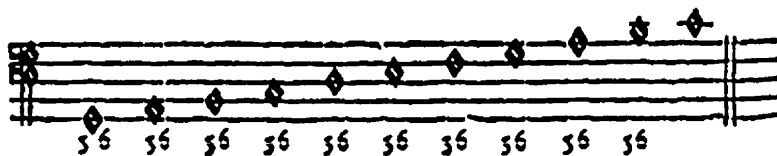
EXAMPLE 1.2. Albrechtsberger, *Grundliche Anweisung zur Composition*, Consonans-Ligaturen (Leipzig : Immanuel Brietkopf, 1790), p. 57.

12. Kap. Vierte Setzung des zweyfarbigen strengen Satzes.

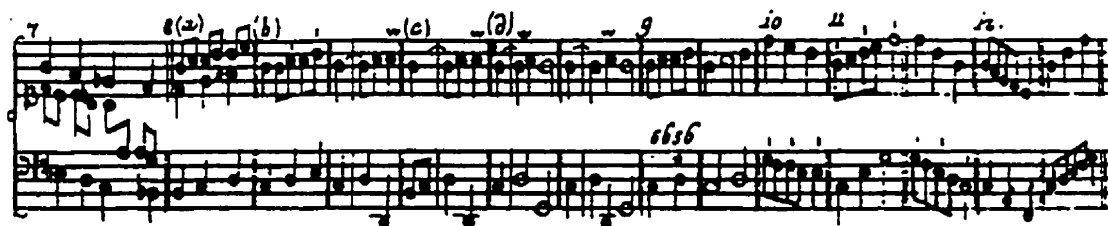
Consonanz-Ligaturen:



EXEMPLE 1.3. Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo*, réimpression en fac-similé de l'édition de 1708, MMMLF, 2^e série, n° 14 (New York : Broude Brothers, [1967]), p. 30.



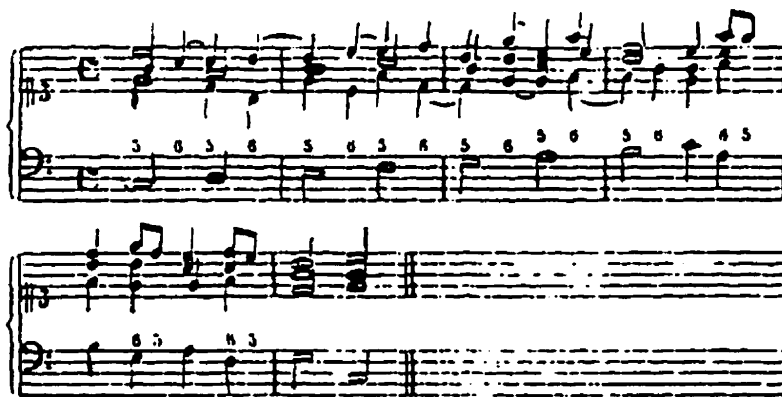
EXEMPLE 1.4. Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (Berlin : Gottlieb August Lange, 1757), Tab. VIII.



EXAMPLE 1.5. Niedt, *Musicalische Handleitung* (Hamburg : Benjamin Schiffen, 1710).



EXAMPLE 1.6. Spitta, *Joh. Seb. Bach*, dritte unveränderte Auflage, zweiter Band (Leipzig : Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1921), p. 921.



EXAMPLE 1.7. Sorge, *Vorgemach der musicalischen Composition* (Lobenstein : Sorge, 1745), Table IX, fig. 3.



EXEMPLE 1.8. Pasquali, *Thorough-Bass made easy*, édité par John Churchill, réimpression en fac-similé de l'édition de 1763 (London : Oxford University Press, 1974), Table XI et XII (33).



EXEMPLE 1.9. Pasquali, *Thorough-Bass made easy*, édité par John Churchill, réimpression en fac-similé de l'édition de 1763 (London : Oxford University Press, 1974), Table XII (34).



EXEMPLE 1.10a. Mattheson, *Kleine General-Bass-Schule* (Hamburg : J.C. Kissner, 1735), p. 173.



EXEMPLE 1.10b. Mattheson, *Kleine General-Bass-Schule* (Hamburg : J.C. Kissner, 1735), p. 173.



EXAMPLE 1.11. Mattheson, *Kleine General-Bass-Schule* (Hamburg : J.C. Kissner, 1735), p. 181.



EXAMPLE 1.12. C.P.E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* Faksimile-Nadruk der 1. Auflage, Berlin 1753 und 1762 herausgegeben von Lothar Hoffmann-Ebrecht (Leipzig : Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1969), p. 50-51.





Two musical staves are shown. The first staff is labeled 'd) (S. 56.)' and the second 'd) (S. III.)'. Both staves feature a treble and bass clef. The first staff has a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a simple harmonic accompaniment. The second staff is similar but includes a repeat sign and a final measure with a double bar line.

EXEMPLE 1.15. Comparaison entre l'argument théorique de Rameau et celui de Schenker concernant la suite d'accords *do - la - ré*

selon Rameau

Handwritten musical notation for Rameau's theory. It shows a sequence of three chords: C major (do), F major (la), and C major (ré). The bass line is labeled with 5, 6, 5.

dérivé de :

Handwritten musical notation for Rameau's theory, showing a sequence of three chords: C major (do), F major (la), and C major (ré). The bass line is labeled with 5, 6, 5. The text "B.F." is written below the first two chords.

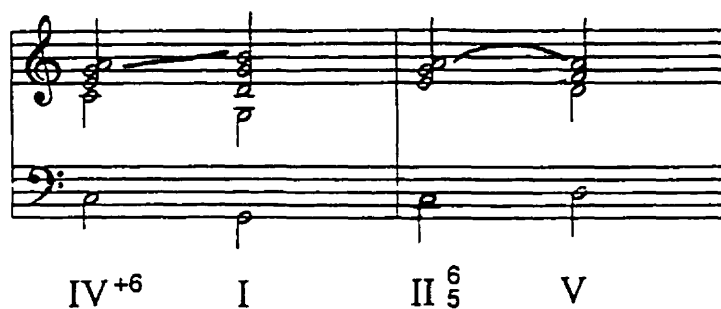
selon Schenker

Handwritten musical notation for Schenker's theory. It shows a sequence of three chords: C major (do), F major (la), and C major (ré). The bass line is labeled with I 5, vi 3, ii.

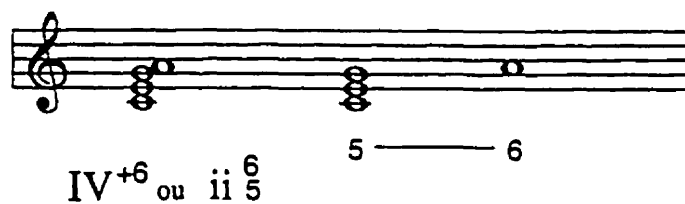
dérivé de :

Handwritten musical notation for Schenker's theory, showing a sequence of three chords: C major (do), F major (la), and C major (ré). The bass line is labeled with I 5, 6, ii.

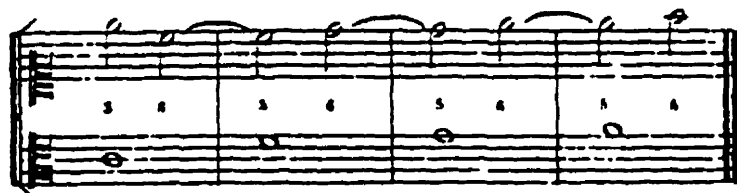
EXEMPLE 1.16. Concept de « double emploi » de Rameau



EXEMPLE 1.17. Origine contrapuntique du « double emploi »



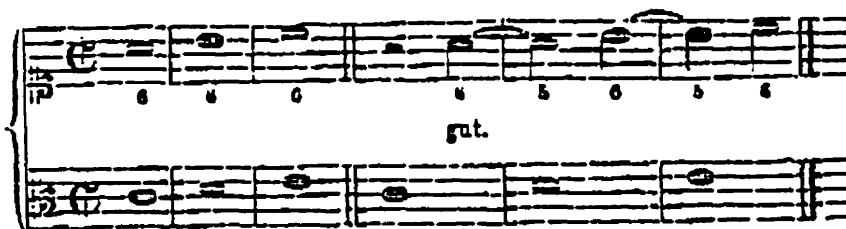
EXEMPLE 1.18. Fétis, *Traité de contrepoint et de fugue*, réimpression en fac-similé de l'édition Troupenas de 1825 (Osnabruck : Zeller, 1972), p. 16.



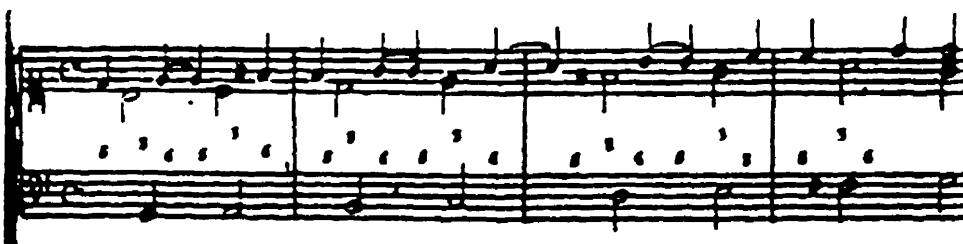
EXEMPLE 1.19. Cherubini, *Theorie des Contrapunktes und der Fuge / Cours de contrepoint et de fugue* (Leipzig : Kistner, [1835-1836]), p. 22.



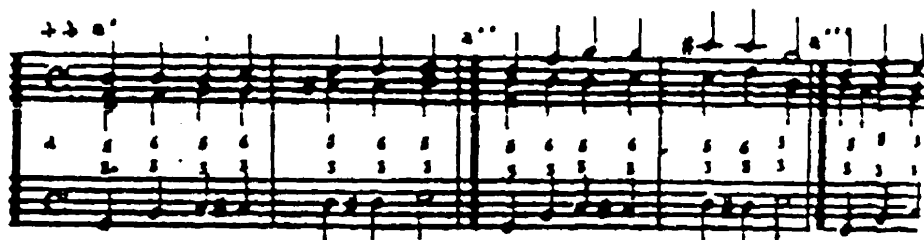
EXEMPLE 1.20. Bellermaun, *Der Contrapunct*, 3^e éd. (Berlin : Julius Springer, 1885), p. 175.



EXEMPLE 1.21. Choron, *[Nouveau] manuel complet de musique vocale et instrumentale*, édition posthume avec la collaboration de Juste Adrien de La Fage, vol. 3 (Paris : Roret, 1836-1839), planche 17, fig. 41.



EXEMPLE 1.22. Choron, *[Nouveau] manuel complet de musique vocale et instrumentale*, édition posthume avec la collaboration de Juste Adrien de La Fage, vol. 3 (Paris : Roret, 1836-1839), vol. 3, planche 18, fig. 44.



EXEMPLE 1.23. Suite 6 - 5 telle que conçue par Choron illustrant l'application du concept de la basse fondamentale de Rameau. Les lettres « S » et « T » indiquent respectivement la sensible et la tonique.



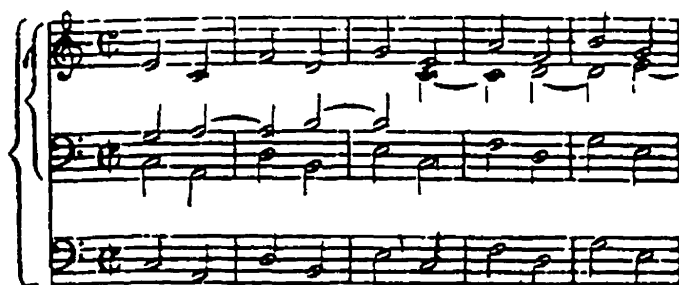
EXEMPLE 1.24. Fenaroli, *Cours complet d'harmonie et de haute composition* (Paris :Launer, 1839), p. 79.



EXEMPLE 1.25. Fenaroli, *Cours complet d'harmonie et de haute composition* (Paris : Launer, 1839), p. 80.



EXEMPLE 1.26. Sechter, *Die Grundsätze der musicalischen Komposition*, vol. 2, (Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1853-1854), p. 99.



EXAMPLE 1.26. (suite) Sechter, *Die Grundsätze der musicalischen Komposition*,
vol. 2, p. 100-101.



EXEMPLE 1.27. Catel, *Traité d'harmonie adopté par le conservatoire* (Paris : à l'imprimerie du Conservatoire, Mme Le Roy, [1802]), p. 22.



EXEMPLE 1.28. Catel, p. 22.



EXEMPLE 1.29. Catel, p. 35.



EXEMPLE 1.30. Cherubini, *Marches d'harmonie pratiquées dans la composition produisant des suites régulières de consonnances et de dissonnances* (Paris : Heugel et Troupenas), p. 2.

Harmonie simple, formant une suite de Sittes successives



PIANO.

En retardant les Sittes par les Quintes on obtient une suite de Quintes et Sittes.

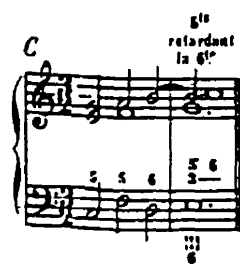


EXEMPLE 1.31. Fétis, *Traité de l'harmonie*, 9^e édition (Paris : G. Brandus et S. Dufour, 1867), p. 61.

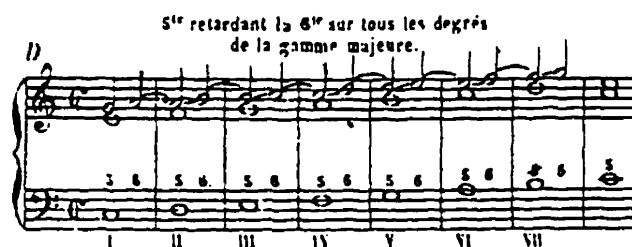
Harmonie naturelle. Même harmonie retardée.



EXEMPLE 1.32. Durand, *Traité complet d'harmonie théorique et pratique* (Paris : Alphonse Leduc, 1880), p. 337.



EXEMPLE 1.33. Durand, p. 338.



EXEMPLE 1.34. Ramez, *Traité d'harmonie théorique et pratique* (Paris : Alphonse Leduc, [1908]), p. 29.



The first system of the musical score for 'The Bird Song' is shown. It consists of a treble and bass staff joined by a brace on the left. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a half note chord (F#4 and A4) followed by a quarter note (G4). The bass staff contains a half note chord (F#2 and A2) followed by a quarter note (G2). The notes are labeled with letters: F# and A in the treble, and F# and A in the bass.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on four staves. The first three staves are for vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor/Bass), and the fourth staff is for the piano accompaniment. The music is in 2/4 time, indicated by the C-clef and the 2/4 time signature. The key signature is one flat (B-flat). The melody is simple and catchy, with a clear chorus and verse structure. The piano accompaniment consists of a simple harmonic pattern. The score is written in ink on aged paper.

EXEMPLE 1.37. Heinichen, *Der Generalbass in der Komposition*, réimpression en fac-similé (Hildesheim : Georg Olms, 1969), p. 278.



EXEMPLE 1.38. Heinichen, p. 191.



EXEMPLE 1.39. Geminiani, *The Art of Accompaniament*, réimpression en fac-similé de l'édition originale par John Johnson [1754-1757], (Firenze : Studio ber Edizioni Scelte, 1990), p. 32.

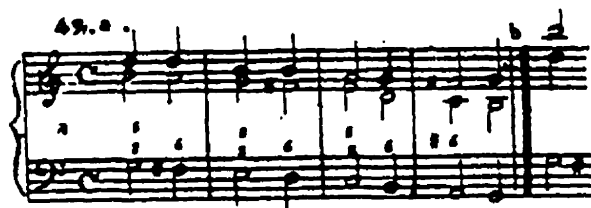


EXEMPLE 1.40. Cherubini, *Marches d'harmonie pratiquées dans la composition produisant des suites régulières de consonnances et de dissonnances* (Paris : Heugel et Troupenas), p. 46.

Suite d'accords de quintes et de sixtes alternant simultanément sur la même basse.



EXEMPLE 1.41. Choron, *[Nouveau] manuel complet de musique vocale et instrumentale*, édition posthume avec la collaboration de Juste Adrien de La Fage, vol. 3 (Paris : Roret, 1836-1839), planche 19, fig. 49a et 49b.



EXEMPLE 1.42. Fenaroli, *Cours complet d'harmonie et de haute composition* (Paris : Launer, 1839), p. 81.



EXEMPLE 1.43. Bazin, *Cours d'harmonie théorique et pratique*, 9^e éd. (Paris : Lemoine, [1857]), p. 44 et p. 68.

MODÈLE.		1 ^{re} progression.		2 ^e progression.		3 ^e progression.	
5	6	5	6	b5	b6	b5	b6

La technique 5 - 6

selon

Schenker et l'École schenkérienne

EXEMPLE 2.1. Schenker, « Mozart, troisième mouvement de la Sonate en si bémol majeur K. 333 (mes. 1-2) », *Free Composition (Der freie Satz)*, Volume III of *New Musical Theories and Fantasies*, 2 vol., édité par Ernst Oster (New York : Longman, 1979), supplément, fig. 54, 11a.

Mozart, Son. in Bb Major, K. 333, 3rd mvt. mm. 1-2

11^a

Bb major: I 5 ——— (VI) — 5 I - II - V - I



EXEMPLE 2.5. Schenker, « J.S. Bach, Largo de la Suite n° 3 en do majeur pour violon seul » (mes. 1-5), *Das Meisterwerk*, vol. 1, p. [62].

Fig. 1

Tonalität
F dur

Sachen
der Tonalität
als Tonalität
F dur

F dur
C dur

Anh. VI zu Seite 99
C. Bach, Suite Suite für Violoncelle Solo Nr. 3, Sarabande
Fig. 1

a) C dur (Teller)

b) (Teller)

c) (Teller)

Takte: 4 8 12 16

rit. sfz. Taster

6. Buch, Erste Suite für Violoncelle Solo Nr 3, Garabande

Fig. 1

1
C derv

—(Toller)

6

61

6

Topic:

Bitte
Tafel

EXEMPLE 2.7. Schenker, « Beethoven, premier mouvement de la Sonate en fa majeur pour piano op. 10 n° 2 » (mes. 1-55), *Das Meisterwerk*, vol. 2, appendice IV, p. 49, fig. 4a-d.

Anhang IV zu Seite 49
Beethoven, Klav., Son. Op. 10 Nr. 2, erster Satz
Fig. 4

a) Tonalität: I-

b) Tonalität: i-

c) Tonalität: I-

d) Tonalität: i-

e) Tonalität: I-

EXEMPLE 2.8. Schenker, « Beethoven, deuxième mouvement de la Symphonie n° 5 en do mineur » (mes. 1-48), *Der Tonwille*, réimpression en fac-similé (Hildesheim: Georg Olms, 1990), p. 33, fig. 1.

Fig. 1

1 3 7 8 9 11 15 23 30 47 48

As dur. (Er. Vla.) (Horn.) (Str.) (Cl.) (Ob., Tr.) (Vl.) (V)

EXEMPLE 2.9. Schenker, « Mozart, finale de la Symphonie n° 40 en sol mineur », *Das Meisterwerk*, vol. 2, p. 151, fig. 16c.

c)

(ṡ)- -ṡ- ṡ (ṡ ṡ) ṡ ṡ ṡ ṡ

(Nbn)

I — (Teiler) — I — III — (ṡ - 10 ṡ - 10 ṡ - 10 ṡ) / (ṡ - ṡ ṡ - ṡ ṡ - ṡ ṡ) V I II/V-I

d)

EXEMPLE 2.10. Schenker, « Haydn, premier mouvement de la Sonate en mi bémol majeur pour clavier Hob. XVI n° 49 » (mes. 65-81), *Five Graphic Music Analyses* (*Fünf Urfinie Tafeln*), édité par Felix Salzer (New York: Dover, 1969), p. 40-41.

The image displays five staves of musical notation, each representing a different level of Schenkerian analysis. The notation includes notes, rests, and various graphical elements such as brackets, arrows, and labels.

Staff 1 (Top): Labeled "Exposition." on the left. It contains the original musical notation with a key signature of two flats. Annotations include "Durchführung (Hauptgestalt)" and "(zu 23' Takt 124)".

Staff 2: Labeled "(Auswicklung der Sept. b². 605)" and "(zu 23' Takt 124)". It shows a simplified version of the notation with some notes and rests.

Staff 3: Labeled "(zu 23' Takt 124 - 125 - 131)". It shows a further simplified version of the notation, focusing on the main structural elements.

Staff 4: Labeled "(zu 23' Takt 124 - 125 - 131)". It shows a further simplified version of the notation, focusing on the main structural elements.

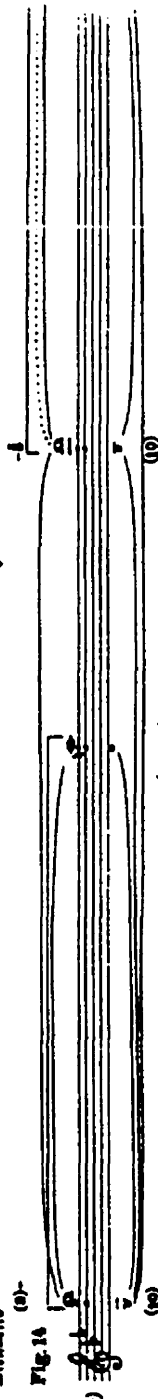
Staff 5 (Bottom): Labeled "(zu 23' Takt 124 - 125 - 131)". It shows a further simplified version of the notation, focusing on the main structural elements.

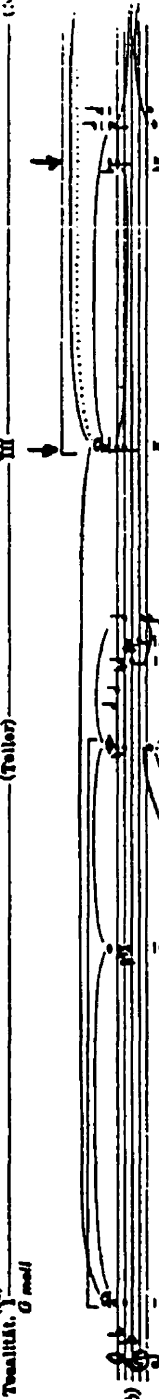
Other annotations include "(B-Dreieck abwärts)" and "(Ausf.)".

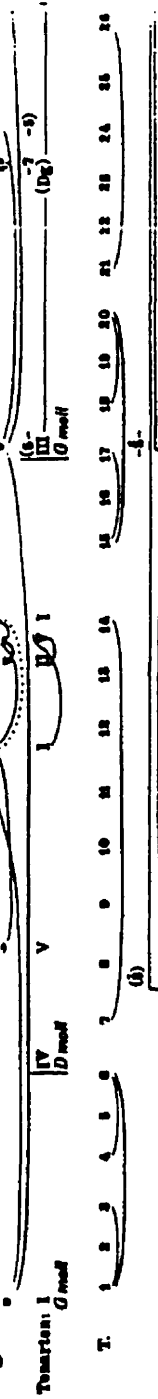
EXEMPLE 2.11. Schenker, « Mozart, Menuetto de la Symphonie n° 40 en sol mineur (mes. 17-27), *Das Meisterwerk*, vol. 2, appendice IX, p. 145, fig. 14.

2^e segment

Anh. IX zu Seite 145
Menuetto
Fig. 14

a)  (a)
Tonalität: I G moll

b)  (b)
Tonalität: I G moll

c)  (c)
Tonalität: I G moll

Measures 17-27 are indicated by a bracket at the bottom of the staves.

EXEMPLE 2.12. Schenker, « Mozart, Menuetto de la Symphonie n° 40 en sol mineur » (mes. 48-84), *Das Meisterwerk*, vol. 2, appendice X, p. 147, fig. 15.

The image displays three systems of musical notation for a minuet by Mozart. The top system is a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The middle system is a single staff with a treble clef and a key signature of one flat, with a measure number line below it. The bottom system is a grand staff with two staves, with a measure number line below it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with Schenkerian annotations like Roman numerals and chord symbols.

Measure numbers: 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60.

Annotations: *D dur*, *(Dg)*, *v.*, *G*.

EXEMPLE 2.12. (suite) Schenker, « Mozart, Menuetto de la Symphonie n° 40 en sol mineur » (mes. 48-84), *Das Meisterwerk*, vol. 2, appendice X, p. 147, fig. 15.

The image displays a musical score for Example 2.12, which is a continuation of Schenker's analysis of Mozart's Minuet from Symphony No. 40 in G minor. The score is presented in two systems. The top system features a treble clef [G] and various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The bottom system shows the original notation with measure numbers 61-84. The analysis includes various musical symbols and annotations, such as 'G dur' and 'f'.

EXEMPLE 2.13. Origine contrapuntique de la succession d'accords *do - la - ré*

The image illustrates the contrapuntic origin of the chord sequence *do - la - ré* through two systems of musical notation and a larger section labeled "à plusieurs niveaux:".

First System: Shows two staves. The upper staff has notes *do* (C4), *la* (F4), and *ré* (D5). The lower staff has notes *do* (C3), *la* (F3), and *ré* (D4). Below the staves are the Roman numerals *I* 5, *vi* $\frac{5}{3}$, and *ii*, with a line connecting the first two and a circled 6 below it.

Second System: Shows two staves. The upper staff has notes *do* (C4), *la* (F4), and *ré* (D5). The lower staff has notes *do* (C3), *la* (F3), and *ré* (D4). Below the staves are the Roman numerals *I* 5, *vi* $\frac{5}{3}$, and *ii*, with a line connecting the first two and a circled 6 below it.

à plusieurs niveaux: This section shows multiple levels of voice leading. The upper staff has notes *do* (C4), *la* (F4), and *ré* (D5). The lower staff has notes *do* (C3), *la* (F3), and *ré* (D4). The text "à plusieurs niveaux:" is written above the staves. The notes are labeled with circled numbers 1, 2, and 3. The text "origine:" is written above the notes. Below the staves are the Roman numerals *I* 5 - (6), *ii*, *I* 5 - 6, and *ii*.

EXEMPLE 2.14. Jonas, « Brahms, premier mouvement de la *Sonate en la majeur* pour violon op. 100 (mes. 1-6) », *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker : the Nature of the Musical Work of Art*, édité et traduit par John Rothgeb (New York : Longman, 1982), note 92, p. 117. © Schirmer Books (MacMillan). Reproduit avec la permission de l'éditeur.

Brahms, Violin Sonata in A Major, op. 100

The image displays a musical score for the first six measures of Brahms' Violin Sonata in A Major, op. 100. The score is presented in a Schenkerian analysis format, showing the underlying harmonic structure. The violin part is written on a single staff, and the piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes a 'VI 6' label and a '11' label, indicating the underlying harmonic structure. The piano part features a prominent bass line with a descending eighth-note pattern. The violin part has a melodic line with a descending eighth-note pattern.

EXEMPLE 2.15. Salzer et Schachter, « C.P.E. Bach, *Finale de la Sonate prussienne n° 5 en do majeur* pour clavier (mes. 85-88) ». *Counterpoint in Composition : The Study of Voice Leading*, 2^e éd. réimpression (New York : Columbia University Press Morningside, 1989), p. 134. © Columbia University Press 1989. Reproduit avec l'autorisation de l'éditeur.

EXAMPLE 6-24 C.P.E. Bach, Prussian Sonata No. 5, Finale

(Allegro assai)

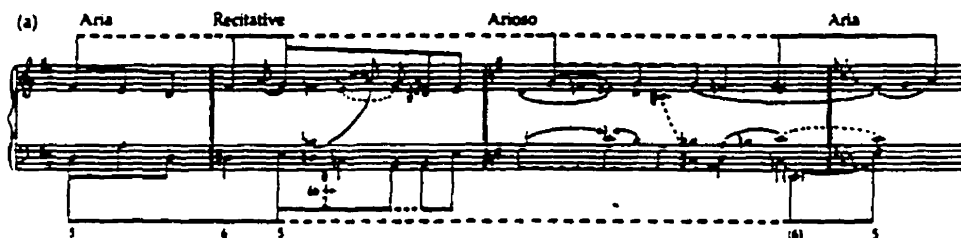
The musical score for Example 6-24 is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece with a circled 'B' in the bass staff. The second system is divided into two parts, 'a)' and 'b)', with fingerings indicated by numbers in parentheses and below the notes.

EXEMPLE 2.16. Salzer et Schachter, p. 269. Extrait cité : J.S. Bach, *Choral 143* « *In dulci jubilo* » BWV 368. © Columbia University Press 1989. Reproduit avec l'autorisation de l'éditeur.

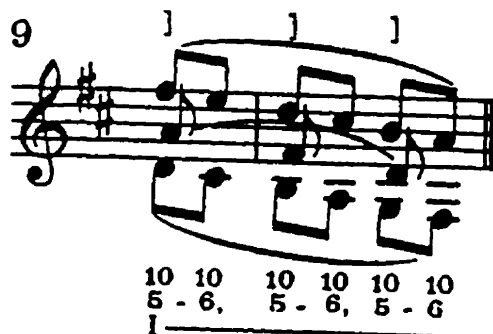
The musical score for Example 2.16 is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece with fingerings indicated by numbers below the notes. The second system is labeled 'becomes' and shows a more complex texture with fingerings indicated by numbers below the notes.

[illegible]

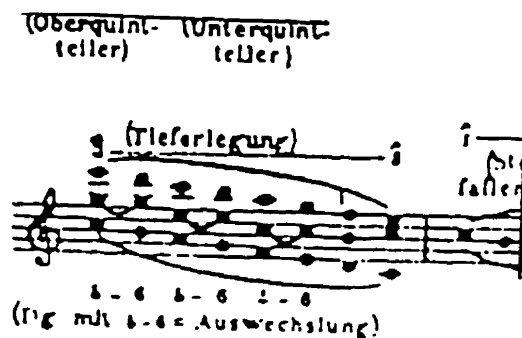
EXEMPLE 2.19. Loeb, « Dual-key Movements », *Schenker Studies*, édité par Hedi Siegel (Cambridge: Cambridge University Press, 1990) p. 77. Extraits cités : « Und siehe da » et « Mein Herz, indem die ganze Welt, *Passion selon saint Jean* de J.S. Bach. © Cambridge University Press 1990. Reproduit avec l'autorisation de l'éditeur.



EXEMPLE 2.20. Schenker, « Mozart, troisième mouvement de la Sonate en ré majeur K. 576 pour clavier (mes. 141-142) », *Free Composition*, supplement, fig. 54,9.



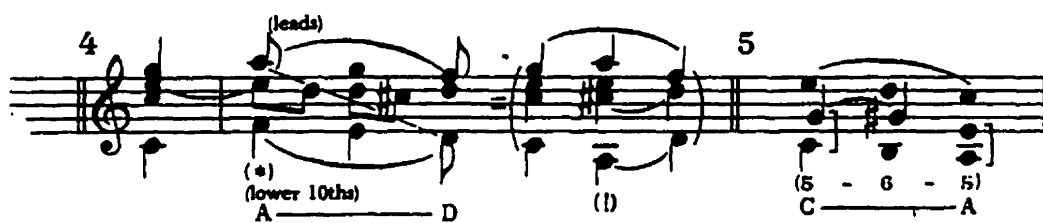
EXEMPLE 2.21. Schenker, *Das Meisterwerk*, vol. 2, p. 196, fig. 6.



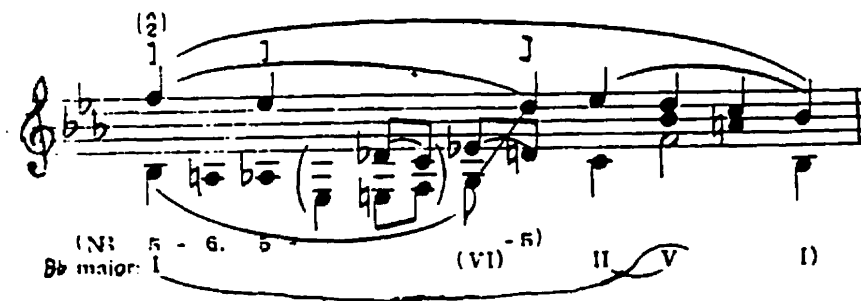
EXAMPLE 2.22. Schenker, *Free Composition*, fig. 112,4.



EXAMPLE 2.23. Schenker, *Free Composition*, fig. 95,5.



EXAMPLE 2.24. Schenker, « Chopin, Nocturne op. 9 n° 2 » (mes. 9-12), *Free Composition*, fig. 88,4b.



EXAMPLE 2.25. Jonas, *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker*, p. 114.
 © Schirmer Books (MacMillan). Reproduit avec la permission de l'éditeur.



EXAMPLE 2.26. Salzer, *Structural Hearing* (New York : Charles Boni, 1952),
 vol. 2, exemple 125.



EXAMPLE 2.27. Salzer, vol. 2, exemple 126.



EXEMPLE 2.28. Salzer et Schachter, *Counterpoint in Composition*, p. 194.
 © Columbia University Press 1989. Reproduit avec l'autorisation de l'éditeur.

The musical score for Example 2.28 consists of two systems. Each system has two staves, a treble staff and a bass staff. The first system shows a melodic line in the treble staff and a supporting line in the bass staff. The second system continues the piece. Fingerings are indicated by numbers 5, 6, 10, and Roman numerals I, II, V.

EXEMPLE 2.29. Aldwell et Schachter, *Harmony and Voice leading*, p. 528.
 © Harcourt Brace Jovanovich 1989. Reproduit avec l'autorisation de l'éditeur.

(a) diatonic descending 5-6 (b) chromatic descending 5-6

The musical score for Example 2.29 consists of two systems, (a) and (b). Each system has two staves, a treble staff and a bass staff. System (a) is labeled '(a) diatonic descending 5-6' and system (b) is labeled '(b) chromatic descending 5-6'. Fingerings are indicated by numbers 5 and 6.

DEUXIEME PARTIE :

LA TECHNIQUE 5 - 6 DANS LE RÉPERTOIRE TONAL

La technique 5 - 6

dans le répertoire baroque

EXEMPLE 3.1. Corelli, *Concerto en fa majeur* op. 6 n° 2, 4^e *Allegro* (mes. 59-63).
Les parties du ripieno sont omises.

SÉQUENCE

The musical score shows three staves: Violin I (Viel. concert. I), Violin II (Viel. concert. II), and Viola (Va.). The Violin I part has a sequence of sixteenth-note patterns, with brackets indicating the sequence. The Violin II and Viola parts provide harmonic support with sustained notes and some sixteenth-note patterns. The Viola part includes fingerings 5 6 5 6 5 6 5 6.

EXEMPLE 3.2. Corelli, *Concerto en do mineur* op. 6 n° 3, *Vivace* (mes. 48-51). Les parties du ripieno sont omises.

Viol. I
Viol. II
Va.

MODELE SEQUENCE

5-(6) 5-(6) 5 (6) 5

EXEMPLE 3.3. Bach, *Suite française n° 2 en do mineur* pour clavier, *Menuet* (mes. 1-8)

Menuet.

Sujet: MODELE SEQUENCE

I II III IV

EXEMPLE 3.4. Corelli, *Concerto en fa majeur* op. 6 n° 6, 1^{er} *Allegro* (mes. 38-45)

Modèle séquence sé-

Viol. concert. I II

Ve.

Viol. di rip. I II

Vla.

Ve. Ch.

Cemb.

N 5 — 6 5. N 5 — 6

quence modèle séquence séquence

Viol. concert. I II

Ve.

Viol. di rip. I II

Vla.

Ve. Ch.

Cemb.

N 5 — 6 5 — 6 5 — 6

EXEMPLE 3.5. Vivaldi, *Concerto en do majeur pour violon, cordes et basse continue*
F. I n° 172, 1^{er} mouvement (mes. 58-69). Les parties du ripieno sont omises.

ÉPISODE

modèle

60

séquence

65

70

séquence

séquence

The image shows a handwritten musical score for Vivaldi's Concerto in D major, Op. 172, first movement, measures 58-69. The score is written on two systems of staves. The first system shows measures 58-60, with a 'modèle' section and a 'séquence' section. The second system shows measures 61-70, with two 'séquence' sections. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols and fingerings.

EXEMPLE 3.6. Bach, *Concerto brandebourgeois n° 1 en fa majeur* BWV 1046,
3^e mouvement (mes. 30-34)

modèle séquence séquence

29

séquence I/V 6 5 (6) 5 (6)

33

5 (6)

V7/V

EXEMPLE 3.7. Bach, *Fugue n° 11 en fa majeur* (mes. 89-99), 2^e volume du *Clavier bien tempéré*

The image displays two systems of musical notation for a section of Bach's Fugue No. 11. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system consists of a single staff with a treble clef. It is annotated with "Épisode:" above the first measure and "Modèle" above the last measure. The second system consists of two staves, treble and bass. The first measure of the first staff is marked with "85" and "Séquence". The first measure of the second staff is marked with "5 — (6)". The second system is annotated with "[Épisode]" above the first measure, "Modèle" above the last measure, and "Séquence" above the second measure. The second system also includes measures marked with "5 — (6)" and "115".

EXEMPLE 3.8. Vivaldi, *Concerto en ré majeur pour quatre violons, violoncelle, cordes et clavecin* F. IV n° 7, 3^e mouvement (mes. 129-135; segment *a* = présentation et segment *b* = continuation). Les parties du ripieno sont omises.

SUJET

a = PRÉSENTATION

SUJET

b = CONTINUATION

Modèle séquence séquence séquence

5 — 6 5 — 6 5 — 6 5 — (6)

EXEMPLE 3.9. Haendel, *Le Messie*, « O! thou that tellest good tidings to Zion »
(mes. 1-12)

Sujet

a = Présentation b = continuation

(Violini) *Andante*

CONTR'ALTO

(Bassi)

Andante con moto.

Pianoforte

③ modèle séquence ④ séquence c = extension → cad.

EXEMPLE 3.10. Bach, *Fugue n° 23 en si majeur* (mes. 1-4), 2^e volume du *Clavier bien tempéré*

Fuga à 4

a = Présentation b = continuation

5 — (6) 5 — 6

EXEMPLE 3.11. Corelli, *Concerto en fa majeur* op. 6 n° 6, *Allegro* (mes. 64-68)

Handwritten markings: B, A, 5-(6)

EXEMPLE 3.12a. Haendel, *Le Messie*, « Rejoice greatly » (mes. 44)

Handwritten markings: A, B, V, 5-6

Lyrics:

He is the	right-	eous	Na-tive.	and He shall speak
Er ist der	wahr-	re	Heil-land,	denn er bringet

EXEMPLE 3.12b. Haendel, *Le Messie*, « Rejoice greatly » (mes. 65)

Handwritten annotations: **B** and **A¹** above the first ending repeat sign. **a tempo.** above the keyboard staff. **5** and **(6)** below the keyboard staff.

EXEMPLE 3.13. Bach, *Suite anglaise n° 1 en la majeur*, *Courante 1* (mes. 1-7)

Handwritten annotations: **I** and **II** below the first ending repeat sign. **3** in a circle below the second ending. **V/V = II#** below the second ending. **V** below the final measure.

EXEMPLE 3.14. Bach, *Suite française n° 5 en sol majeur, Allemande* (mes. 1-9)

Allemande.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

I 5-

⑥

⑨ -6 V/V :: II#

EXEMPLE 3.15. Bach, *Concerto brandebourgeois n° 4 en sol majeur* BWV 1049,
1^{er} mouvement (mes. 1-23)

sujet: *Présentation I.*
Allegro

Johann Sebastian Bach
1695 - 1750

The image shows a handwritten musical score for the first movement of Bach's Brandenburg Concerto No. 4, BWV 1049. The score is written for a full orchestra and includes various annotations in French and Italian. The instruments listed on the left are: Violino principale, Flauto I u II (Flute a bec), Violino I di ripieno, Violino II di ripieno, Viola di ripieno, Violoncello, and Violone Continuo. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-10) is marked 'I 5-' and 'continuation'. The second system (measures 10-20) is marked 'Modulation 5 (6) 5 (6) 5-'. The third system (measures 20-23) is marked '(6) - (6) II# V'. The score is written in G major and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

EXEMPLE 3.16. Vivaldi, *Concerto en fa mineur pour violon, cordes et continuo*
 « L'Inverno » op. 8 n° 4, 1^{er} mouvement (mes. 1-12). Dans cet exemple, la variante
 5 - 7 remplace la technique 5 - 6.

R ①

A Allegro non molto

Violino solo

Violini I

Violini II

Viola

Violoncello e Contrabbasso

i 5-

⑧

Violino solo

Violini I

Violini II

Viola

Violoncello e Contrabbasso

-07 II 4-4

⑫ B

Al Severe. Spiar d'orrido vento

EPISODE

Violino solo

Violini I

Violini II

Viola

Violoncello e Contrabbasso

V(b)

EXEMPLE 3.17. Bach, *Suite anglaise n° 2 en la mineur*, *Courante* (deuxième section; mes. 13-18)

The image displays a musical score for the Courante from the second section of the Suite anglaise n° 2 in A minor by J.S. Bach, measures 13-18. The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system begins with a circled measure number 13. The second system starts with a circled measure number 14 and includes performance markings: 'III 5-' above the treble staff, 'iv' below the bass staff, and '-6 5' above the treble staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, indicating a complex rhythmic and melodic structure.

EXEMPLE 3.18. Haendel, *Le Messie*, « Thou shall break them », deuxième section
(mes. 30-39)

The image shows a handwritten musical score for the second section of 'Thou shalt break them' from Handel's *Messiah*, measures 30-39. The score is written on ten staves. The first staff is marked with a 'B' and contains the word 'forte'. The second staff has 'mol. App.' written above it. The third staff has a large 'III' written above it, with a bracket and '5' below it. The fourth staff has 'Thou shalt break them,' written below it. The fifth staff has 'they shall break them with a rod' written below it. The sixth staff has 'rod' written below it. The seventh staff has 'rod' written below it. The eighth staff has 'rod' written below it. The ninth staff has 'rod' written below it. The tenth staff has 'rod' written below it. There are also some handwritten notes like 'III' and '5' on the third staff, and '6 5 4' on the tenth staff.

EXEMPLE 3.19. Vivaldi, *Concerto en sol mineur pour violon, cordes et orgue (ou clavecin)* F. I n° 211, 2^e mouvement (mes. 232-240)

modèle

235

Ed. Le Cane:

III 5- -(6) iv 5-

séquence

240

-(6) V#

EXEMPLE 3.20. Bach, *Passion selon saint Matthieu* « Aus Liebe, will mein Heiland sterben », deuxième section (mes. 35-50)

Handwritten musical score for the second section of "Aus Liebe, will mein Heiland sterben" by J.S. Bach. The score is written on three systems of three staves each. It includes various annotations such as "A", "B", "III 5-", "(49)", "iv 5-", and "V#---". The lyrics are written below the staves.

36 A B
 39 III 5-
 42 (49)
 49 iv 5-
 50 V#---

das des e. wi ge Ver.
 der und die Stra. fe des Ge-richts: recht auf
 mei. ner See le blie-be. Aus Lie-
 be. aus Lie- be will mein Hei-land ster-

EXEMPLE 3.21. Corelli, *Concerto en do majeur* op. 6 n° 10, *Corrente*, deuxième section (mes. 47-53)

EXEMPLE 3.22. Bach, *Suite anglaise n° 4 en fa majeur*, *Allemande*, deuxième section (mes. 13-18)

EXEMPLE 3.23. Bach, *Prélude n° 7 en mi bémol majeur* (mes. 11-21), 2^e volume du *Clavier bien tempéré*

EXEMPLE 3.24. Bach, *Prélude n° 3 en do dièse majeur* (mes. 1-17), 1^{er} volume du *Clavier bien tempéré*

EXEMPLE 3.25. Vivaldi, *Concerto en fa majeur pour violon, cordes et basse continue*
 « L'Autunno » op. 8 n° 3, 1^{er} mouvement (mes. 1-57) « R » = Ritournelle

① ^A Allegro Celebre il Vilanel

Violino solo
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Contrabbasso Basso Continuo

R = I 5-

④7

VL. solo
I
VI.
II
Via.
B.C.

- (6) V / ii

R = ii

③5

VL. solo
I
VI.
II
Via.
B.C.

Tutti
pp
(6) ii

EXEMPLE 3.26. Bach, *Partita n° 1 en si bémol majeur pour clavier, Courante* (mes. 18-21)

EXEMPLE 3.27. Corelli, *Concerto en ré majeur op. 6 n° 4, Allegro* (mes. 18-21)

ÉPISEDE

EXEMPLE 3.28. Bach, *Fugue n° 23 en si majeur* (mes. 63-68), 2^e volume du *Clavier bien tempéré*

ÉPILOGUE

The musical score for Example 3.28 consists of two systems of staves. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a bass line. A label 'Modèle' is placed above the right hand staff. Below the left hand staff, there is a '5-' fingering. The second system continues the piece, with the right hand staff labeled 'séquence' and the left hand staff showing a series of fingerings: '-(6)', '5-', '-(6)', '5-', and '-(6)'.

EXEMPLE 3.29. Bach, *Suite française n° 5 en sol majeur*, *Gavotte* (mes. 1-3)

Présentation
(sujet)
Gavotte.

The musical score for Example 3.29 consists of two systems of staves. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a bass line. A label 'Présentation (sujet) Gavotte.' is placed to the left of the staves. The second system continues the piece, with the right hand staff showing a '5-6' fingering and the left hand staff showing a '5-6' fingering.

EXEMPLE 3.30. Corelli, *Concerto en do majeur* op. 6 n° 10, *Allegro* (mes. 1-7)

SUJET: PRÉSENTATION

Allegro

Modèle Séquence Séquence

Violino concertato I
Violino concertato II
Violoncello

Violino di ripieno I
Violino di ripieno II
Viola
Violoncello o Contrabbasso

Allegro

5- -6 5- -6 5- -6

SUJET: CONTINUATION

4 5 6

Viol. concert. I
Viol. concert. II
Va.
Viol. di rip. I
Viol. di rip. II
Via.
Vcl.
Comb.

5-6 5-6 5-6

ca → cadence

EXEMPLE 3.31. Bach, *Prélude n° 21 en si bémol majeur* (mes. 1-9), 1^{er} volume du *Clavier bien tempéré*

Sujet :

a = Présentation

Modèle séquence

5 (6) 5 (6)

I 5 ---

② séquence b = continuation Modèle

5 (6) 5 (6)

④ séquence séquence

5 (6) 5 (6)

⑥ séquences

Modèle

5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6

⑧

5 (6)

--- 5 6 II 4

EXEMPLE 3.32. Corelli, *Concerto en ré majeur* op. 6 n° 1, *Largo* (mes. 1-2)

Largo Presentation

Violino concertato I

Violino concertato II

Violoncello

5 6 1 1 1 1 1 1 1 1

La technique 5 - 6
dans le répertoire classique

EXEMPLE 4.1. Mozart, *Symphonie n° 38 en ré majeur « Prague »* K. 504, 4^e mouvement (thème principal; mes. 1-2)

antécédent

FINALE.
Presto.

Flauti.
Oboi.
Fagotti.
Corni in D.
Trombe in D.
Timpani in D.A.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e Basso.

Presto.
I 5 - (6) ii

EXEMPLE 4.2. Haydn, *Sonate en mi bémol majeur pour clavier* Hob. XVI n° 52, 1^{er} mouvement (thème subordonné; mes. 27-29)

Fonction
cadentielle

Eb (i) en sib

EXEMPLE 4.3. Mozart, *Sonate en fa majeur* pour clavier K. 280, 1^{er} mouvement (thème subordonné; mes. 26-40)

PRÉSENTATION

i.b. i.b. %

CONTINUATION

-6 5 -6 5

EXEMPLE 4.4. Mozart, *Quatuor à cordes en la majeur* K. 464, 1^{er} mouvement (thème subordonné; mes. 31-57)

Handwritten musical score for the first movement of Mozart's String Quartet in A major, K. 464, measures 31-57. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in A major (three sharps). The key signature is indicated by three sharps (F#, C#, G#) at the beginning of the first staff.

The score is divided into sections by handwritten annotations:

- Section 1 (Measures 31-40):** Labeled with a circled "31" at the start and "PRÉSEN- i.b." at the end. It features a complex, rapid melodic line in the first violin part, with other instruments providing harmonic support.
- Section 2 (Measures 40-50):** Labeled with a circled "40" and "i.b. %". It continues the melodic development in the first violin.
- Section 3 (Measures 50-57):** Labeled with a circled "50" and "«EXTENSION»". This section shows a continuation of the theme, with the first violin part becoming more active and the other instruments providing a steady harmonic background.

At the bottom of the page, there are handwritten notes: "5 — 6 5 — 6 5" and "5 — 6 5 — 6 5", which likely refer to specific fingering or bowing techniques for the string instruments.

EXEMPLE 4.5. Haydn, *Symphonie en si bémol majeur* Hob. I n° 102, 1^{er} mouvement
(développement; mes. 209-214)

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 209-214) is divided into two parts. The top part (measures 209-214) features a complex texture with multiple staves, including woodwinds, strings, and a keyboard instrument. The bottom part (measures 209-214) features a complex texture with multiple staves, including woodwinds, strings, and a keyboard instrument. The score includes dynamic markings such as 'fz' (forzando) and 'f' (forte). A 'Sequence' is indicated in the woodwind part, and a 'modele' is marked in the keyboard part. The score is divided into two systems, with measure numbers 209 and 213 at the beginning of each system. The bottom system includes a '5 - 6/5' marking.

EXEMPLE 4.6. Haydn, *Sonate en sol majeur* pour clavier Hob. XVI n° 6,
Minuet (trio; mes. 41-50)

The image shows a handwritten musical score for measures 41-50 of Haydn's Minuet. The score is written on two staves. The first staff (measures 41-50) is annotated with "1er segment" and "2e segment" above the staff. The first segment (measures 41-44) is further annotated with "mo- (u) dèle" and "séquence". The second segment (measures 45-50) is annotated with "A'". Below the first staff, there are Roman numerals III, IV, and V, and a sequence of notes: 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50. The second staff (measures 51-60) is also annotated with "A'".

EXEMPLE 4.7. Mozart, *Quatuor à cordes en do majeur* K. 465, *Menuetto*
(trio; mes. 77-89)

MODÈLE 80

SÉ- 81

84 -QUENCE III 5- (6) IN 5-

(6) 5

EXEMPLE 4.8. Haydn, *Sonate en mi bémol majeur* pour clavier Hob. XVI n° 52,
1^{er} mouvement (exposition; mes. 1-14)

Thème principal
Allegro

1.

I 5-

10

TRANSITION

14

- 7 II 4

EXEMPLE 4.9. Haydn, *Sonate en ré majeur* pour clavier Hob. XVI n° 33,
1^{er} mouvement (avec la césure formelle entre l'exposition et le développement;
mes. 69-72)

Handwritten musical score for Haydn's *Sonate en ré majeur* (Hob. XVI n° 33), first movement, measures 69-72. The score is divided into two systems. The first system is labeled "coda" and "(exposition)" and ends with a double bar line and a fermata. The second system is labeled "Développement" and begins with a double bar line and a fermata. The key signature is one sharp (F#). The first system contains measures 69-72, and the second system contains measures 73-74. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Handwritten annotations include "coda", "(exposition)", "Développement", and "-(6) vi".

EXEMPLE 4.10. Mozart, *Sonate en do mineur pour clavier* K. 457, 1^{er} mouvement
(développement; mes. 72-88)

codetta (exposition)

Développement

III 5-

iv 5-

-(6)

- 8 -

- 7 -

EXEMPLE 4.11. Haydn, *Symphonie en ré majeur* Hob. I n° 101 « Die Uhr » (L'horloge), 1^{er} mouvement (développement; mes. 150-217)

150 I = LA MAJEUR

157 *MODÈLE* *SÉ-*

165 *QUENCE* *SÉQUENCE*

172

EXEMPLE 4.11 (suite). Haydn, *Symphonie en ré majeur* Hob. I n° 101 « Die Uhr », (L'horloge), 1^{er} mouvement (développement; mes. 150-217)

(179) I = RÉ MAJEUR

IV 5- //

(204) (210)

Fl. Vl. Via. Vcl. Cb.

IV--- -07

(211)

Timp. Vl. Via. Vcl. Cb.

V--

EXEMPLE 4.12. Mozart, *Sonate en sol majeur* pour clavier K. 283, 1^{er} mouvement (réexposition; thème principal; mes. 71-83)

Présentation
i.b. (modèle) séquence

5- -6 5-

-46



EXEMPLE 4.14. Mozart, *Sonate en fa majeur pour clavier K. 280, Adagio*
(section B; mes. 25-33)

The image displays a musical score for the Adagio section of Mozart's Sonata in F major, K. 280, measures 25 through 33. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major). The tempo is marked 'Adagio'. The score begins with a circled '8' above the first measure, indicating a measure rest. The first measure is marked with a circled '25' and a piano 'p' dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second system starts with a circled '30' above the first measure. The melody continues with similar rhythmic patterns. The score ends with a circled '33' above the final measure, which is marked with a forte 'f' dynamic. There are some handwritten annotations in the score, including 'III 6=' and 'IV 5=' above the staff, and '-(6)' and '-8-' below the staff.

EXEMPLE 4.15. Beethoven, *Symphonie n° 1 en do majeur* op. 21, 1^{er} mouvement
(thème principal; mes. 13-22)

Allegro con brio (♩. 112)

Présentation: Modèle

FL
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Tr.
Timp.
Vi. I
Vi. II
Vla.
Vcl.
Cb.

Allegro con brio (♩. 112)

I 5- 15

Séquence

FL
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Vi. I
Vi. II
Vla.
Vcl.
Cb.

- (6) 21

EXEMPLE 4.16. Beethoven, *Sonate en sol majeur* pour piano op. 14 n° 2, 1^{er} mouvement (transition; mes. 11-17)

TRANSITION

Me - 15

séquence 20

5-6

EXEMPLE 4.17. Beethoven, *Symphonie n° 9 en ré mineur* op. 125, 1^{er} mouvement (transition; mes. 51-60)

53 Transition

5-(6) 5-(6) 5-(6)

EXEMPLE 4.18. Beethoven, *Sonate en mi bémol majeur* pour piano op. 31 n° 3,
1^{er} mouvement (thème subordonné; mes. 45-51)

Handwritten musical score for Beethoven's *Sonate en mi bémol majeur*, Op. 31 No. 3, first movement, measures 45-51. The score is written on three systems of grand staves. The first system (measures 45-49) is labeled "Fonction" and includes a circled measure number "45". The second system (measures 50-51) is labeled "cadentielle" and includes a circled measure number "50". The third system (measures 52-53) continues the musical notation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f". Handwritten annotations in red ink highlight specific sections: "Fonction" above the first system, "cadentielle" above the second system, and measure numbers 45, 50, and 51 are circled. Below the second system, there are handwritten annotations: "5-" under measure 50, "-6" under measure 51, "5-" under measure 52, and "-7" under measure 53.

EXEMPLE 4.19. Beethoven, *Coriolan* op. 62 (thème subordonné; mes. 52-73)

(52) MODÈLE

VI.
Va.
Vo.
Cb.

III 5- //

(62) SÉQUENCE

VI.
Va.
Vo.
Cb.

-6 5 iv 5-

(68) SÉQUENCE

VI.
Va.
Vo.
Cb.

-6 5 V

EXEMPLE 4.20. Beethoven, *Sonate en mi majeur* pour piano op. 14 n° 1, 1^{er} mouvement
(exposition; mes. 1-17)

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata in E major, Op. 14 No. 1, measures 1-17. The score is written for piano and is in 3/4 time. It is divided into six systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic. The second system includes a first ending bracket labeled 'I' and a measure number 5. The third system includes a measure number 10 and a section labeled 'Transition'. The fourth system includes a measure number 15. The fifth system includes measure numbers 20 and 25. The sixth system includes a measure number 30. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

EXEMPLE 4.21. Beethoven, *Sonate en sol majeur* pour piano op. 49 n° 2,
1^{er} mouvement (développement; mes. 53-58)

Handwritten musical score for the development section of Beethoven's Sonata in G major, Op. 49 No. 2, measures 53-58. The score is written on two staves. The first staff begins with a 'coda' marking and a circled measure number '50' followed by '(exposition)'. The second staff begins with a circled measure number '55'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). There are also handwritten annotations: 'Développe-' at the end of the first staff, 'ment' at the beginning of the second staff, and '-6 Vi' at the bottom right. The notation is in G major, indicated by one sharp (F#).

EXEMPLE 4.22. Beethoven, *Sonate en do mineur pour piano* op. 13 « Pathétique », 1^{er} mouvement (section de développement; mes. 121-187)

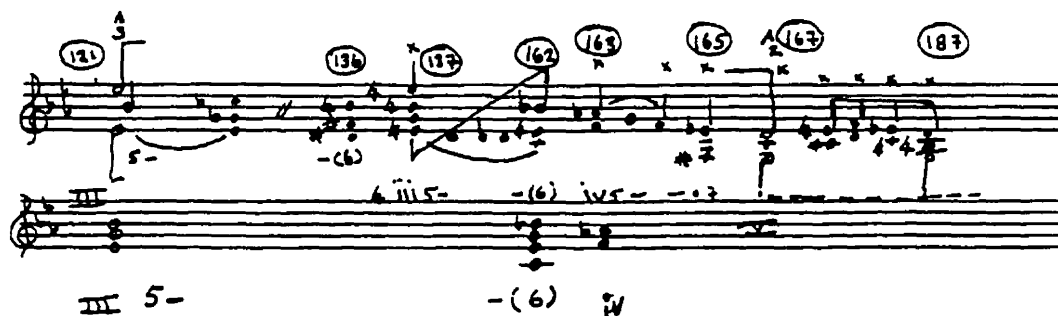
The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata in D minor, Op. 13, measures 121-187. The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in red and blue ink are present throughout the score.

Key features of the score include:

- Measures 120-136:** The first system shows measures 120 to 136. A red circle highlights measure 120, and a blue circle highlights measure 136. A red "III 5-" is written below measure 120, and a blue "-(6)" is written below measure 136.
- Measures 141-149:** The second system shows measures 141 to 149. A red circle highlights measure 141, and a blue circle highlights measure 149. A red "4 1 1 1" is written below measure 141, and a blue "5-" is written below measure 149.
- Measures 163-166:** The third system shows measures 163 to 166. A red circle highlights measure 163, and a blue circle highlights measure 166. A red "-6" is written below measure 163, and a blue "iv 5-" is written below measure 166.
- Measures 167-175:** The fourth system shows measures 167 to 175. A red circle highlights measure 167, and a blue circle highlights measure 175. A red "4" is written below measure 167, and a blue "5" is written below measure 175.
- Measures 180-183:** The fifth system shows measures 180 to 183. A red circle highlights measure 180, and a blue circle highlights measure 183. A red "5" is written below measure 180, and a blue "5" is written below measure 183.

The score is written in D minor and 3/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The tempo is marked "Allegro". The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in red and blue ink are present throughout the score.

EXEMPLE 4.22 (suite) Beethoven, *Sonate en do mineur* pour piano op. 13
 « Pathétique », 1^{er} mouvement : graphique schenkérien de la section de développement;
 (mes. 121-187)



EXEMPLE 4.23. Beethoven, *Symphonie n° 1 en do majeur* op. 21, 1^{er} mouvement
(développement; mes. 144-152)

modèle

144

Ob.

Fg.

VI.I

VI.II

Vla.

Vlc.

• Cb.

140

b III 5-

145

1.

Fl.

Ob.

Fg.

VI.I

VI.II

Vla.

Vlc.

• Cb.

p

(6) 5-

150

- (6)

IV

V

152

séquence

EXEMPLE 4.24. Beethoven, *Symphonie n° 4 en si bémol majeur* op. 60, 4^e mouvement
(développement; mes. 101-122)

(101) **MODÈLE** **SÉQUENCE** **MODÈLE**

5-6 5-6 5-

(106) **SÉQUENCE** 110

-(6) 5-

(111) **SÉQUENCE**

-(6) 5- -(6) 5-

(116)

-(6)

EXEMPLE 4.25a. Beethoven, *Sonate en si bémol majeur* pour piano op. 106
« Hammerklavier », 1^{er} mouvement (développement; mes. 120-139)

This musical score excerpt covers measures 120 to 139. It is written for piano and consists of four systems of staves. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. Measure numbers 120, 125, 130, and 135 are circled. Performance markings include *sf* (sforzando), *sempre fud.* (sempre fortissimo), *mp* (mezzo-piano), *cresc.* (crescendo), and *sempre p* (sempre piano). The music features complex textures with multiple voices in both hands, including rapid sixteenth-note passages and dense chordal structures.

EXEMPLE 4.25b. Beethoven, *Sonate en si bémol majeur* pour piano op. 106
« Hammerklavier », 1^{er} mouvement (développement; mes. 139-146)

This musical score excerpt covers measures 139 to 146. It continues the development section from the previous example. It consists of two systems of staves. The key signature remains B-flat major. Measure number 145 is circled. Performance markings include *sempre p* (sempre piano), *cresc.* (crescendo), and *piu cresc.* (piu crescendo). The texture continues to be dense and complex, with rapid sixteenth-note passages and dense chordal structures.

EXEMPLE 4.25c. Beethoven, *Sonate en si bémol majeur* pour piano op. 106
« Hammerklavier », 1^{er} mouvement (développement; mes. 197-227)

Handwritten annotations and markings in the score include:

- poco ritard.* (poco ritardando) at measure 197.
- a tempo* at measure 200.
- poco ritard.* at measure 205.
- espressivo* at measure 210.
- espress.* at measure 215.
- Measure numbers 197, 200, 205, 210, 215, 220, and 225 are circled.
- A large handwritten **B** is present at the end of the score.

EXEMPLE 4.25d. Beethoven, *Sonate en si bémol majeur* pour piano op. 106
« Hammerklavier », 1^{er} mouvement (développement; mes. 159-165)

The image displays a musical score for the development section of the first movement of Beethoven's Sonata in B-flat major, Op. 106, 'Hammerklavier'. The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system covers measures 159 to 160, the second system covers measures 161 to 165, and the third system covers measures 166 to 170. The music is in B-flat major and 3/2 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' (forte). Measure numbers 155, 160, 165, and 170 are circled at the beginning of their respective systems. The score shows a complex texture with multiple voices in both hands, featuring rapid passages and sustained chords.

EXEMPLE 4.26. Beethoven, *Symphonie n° 4 en si bémol majeur* op. 60, 4^e mouvement (réexposition; mes. 279-293)

279 **MODÈLE** **SÉQUENCE**

VI.
Vla.
Vc.

5- - (6) 5- **MODÈLE** **SÉQUENCE**

VI.
Vla.
Vc.

- (6) 5- - (6) 5-

290

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Tr.
Timp.
VI.
Vla.
Vc.

- (6) $\frac{1}{2}$

EXEMPLE 4.27a. Beethoven, *Symphonie n° 4 en si bémol majeur* op. 60, 1^{er} mouvement
(réexposition : transition; mes. 355-364)

This musical score segment covers measures 355 to 364. It features a woodwind section (flutes, oboes, and bassoons) and a piano accompaniment. The woodwinds play a melodic line with various ornaments and slurs. The piano part provides a rhythmic and harmonic foundation with sixteenth-note patterns and sustained chords. Measure numbers 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, and 364 are indicated at the beginning of their respective staves. Below the piano part, a sequence of numbers (6, 5, 6, 5, 6, 5, 6) is written, likely indicating fingerings or a specific harmonic progression.

This block continues the musical score from the previous one, covering measures 355 to 364. It shows the same woodwind and piano parts. The woodwinds continue their melodic development, while the piano maintains its intricate sixteenth-note accompaniment. The measure numbers 355 through 364 are clearly marked. At the bottom, a sequence of numbers (5, 6, 5, 6, 5, 6, 5) is present, continuing the pattern from the first block.

EXEMPLE 4.27b. Beethoven, *Symphonie n° 4 en si bémol majeur* op. 60,
1^{er} mouvement (exposition : transition; mes. 88-95)

This musical score depicts the transition section of the first movement of Beethoven's Symphony No. 4 in B-flat major, measures 88-95. The score is organized into three systems, each containing staves for woodwinds, strings, and piano. The first system (measures 88-95) features a woodwind section with flutes, oboes, and bassoons, and a string section with violins, violas, cellos, and double basses. The piano part is written for a grand piano. The second system (measures 96-103) continues the woodwind and string parts, with the piano part showing more complex rhythmic patterns. The third system (measures 104-111) concludes the transition, with the woodwind section playing a prominent role. The score is written in B-flat major and 3/4 time, with a key signature of two flats and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

EXEMPLE 4.28. Beethoven, *Sonate en si bémol majeur* pour piano op. 106
 « Hammerklavier », 1^{er} mouvement (réexposition; mes. 227-274). Les symboles
 graphiques au-dessous des systèmes proviennent de la réduction schenkérienne de
 Kamien, "Aspects of Recapitulation in Beethoven Sonatas", *The Music Forum*, édité
 par Felix Salzer, vol. 4 (New York : Columbia University Press, 1976), p. 199.
 ©Columbia University Press. Reproduit avec l'autorisation de l'éditeur.

The image displays a musical score for Beethoven's Sonata in B-flat major, Op. 106, first movement, measures 227-274. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features three systems of music. The first system starts at measure 225 and ends at measure 247. The second system starts at measure 247 and ends at measure 263. The third system starts at measure 263 and ends at measure 274. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Below each system, there are Schenkerian reduction symbols, including a large 'R' for the first system and 'N' and '6' for the second and third systems. The score is marked with 'dim.' and 'a tempo'.

EXEMPLE 4.28. (suite) Beethoven, *Sonate en si bémol majeur* pour piano op. 106
 « Hammerklavier », 1^{er} mouvement (réexposition; mes. 227-274). Les symboles
 graphiques au-dessous des systèmes proviennent de la réduction schenkérienne de
 Kamien, " Aspects of Recapitulation in Beethoven Sonatas ", *The Music Forum*, édité
 par Felix Salzer, vol. 4 (New York : Columbia University Press, 1976), p. 199.
 ©Columbia University Press. Reproduit avec l'autorisation de l'éditeur.

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata in B-flat major, Op. 106, measures 227-274. The score is presented in two systems. The first system contains measures 227 through 234, with measure 270 circled. The second system contains measures 235 through 242. Below the first system, three Schenkerian reduction symbols are shown, representing 5, 6, and 5 measures respectively. The score includes dynamic markings such as *pp*, *cresc.*, and *dim.*. The notation is in B-flat major, with a key signature of two flats.

EXEMPLE 4.29. Beethoven, *Sonate en si bémol majeur* pour piano op. 106
« Hammerklavier », 1^{er} mouvement (exposition : thème conclusif mes. 115-121 et
réexposition; coda : mes. 350-359 et mes. 377-382)

THÈME CONCLUSIF (EXPOSITION)

CODA (RÉEXPOSITION) MODÈLE

(347)

SÉQUENCES

(353)

(360)



EXEMPLE 4.30. Beethoven, *Sonate en fa majeur* pour piano op. 10 n° 2, *Allegretto* (mes. 1-16)

Handwritten musical score for Example 4.30. The score is for the first system of measures 1-16 of the first movement of Beethoven's Sonata in F major, Op. 10 No. 2. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is written for piano (p) and includes a 'Modèle' section. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include circled numbers 5, 10, and 15, and the word 'Modèle' written twice.

EXEMPLE 4.31. Beethoven, *Sonate en la majeure* pour piano op. 2 n° 2, *Scherzo* (mes. 8-16)

Handwritten musical score for Example 4.31. The score is for the first system of measures 8-16 of the first movement of Beethoven's Sonata in A major, Op. 2 No. 2. The tempo is marked 'SCHERZO. Allegretto'. The score is written for piano (p) and includes a 'Modèle' section. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include circled numbers 5, 10, and 15, and the word 'Modèle' written twice. There are also handwritten notes like 'sé-', 'quence', 'V', 'vii', and 'cresc...'.

EXEMPLE 4.32. Beethoven, *Sonate en la bémol majeur* pour piano op. 26, *Scherzo* (section centrale; mes. 16-25)

Handwritten annotations on the score for Example 4.32:

- Modèle (above measure 16)
- séquence (above measure 20)
- 8 (circled, above measure 16)
- 20 (circled, above measure 20)
- 25 (circled, above measure 25)
- 30 (circled, above measure 30)

EXEMPLE 4.33. Beethoven, *Symphonie n° 5 en do mineur* op. 67, *Scherzo* (trio; mes. 140-146)

Handwritten annotations on the score for Example 4.33:

- Sujet: (above the first staff)
- Continuation (above the second staff)
- a = Presentation (above the third staff)
- a2 (above the first staff, measure 142)
- 5-6 145 5-6 (below the fourth staff)

EXEMPLE 4.34. Beethoven, *Sonate en do majeur* pour piano op. 2 n° 3, *Scherzo* (trio; mes. 1-16)

The image displays a musical score for the Trio section of Beethoven's Sonata in D major, Op. 2 No. 3, Scherzo (measures 1-16). The score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system is labeled "TRIO. a" and the second system is labeled "b modèle". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Circled numbers 5, 10, 15, and 20 indicate specific measures. The notation includes slurs, ties, and other musical symbols typical of a piano score. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

EXEMPLE 4.35. Beethoven, *Sonate en do majeur pour piano op. 2 n° 3, Largo*
(mes. 1-5; mes. 15-20)

Présentation
Largo, con gran espressione.

Continuation

The musical score is presented in four systems. The first system, labeled 'Présentation', covers measures 1 to 5. It begins with a piano (p) dynamic and a tempo marking of 'Largo, con gran espressione.' The second system, labeled 'Continuation', covers measures 15 to 20. It includes dynamics such as forte (f), piano (p), and fortissimo (ff). The score is written for piano and includes fingerings and articulation marks.

EXEMPLE 4.36. Beethoven, *Sonate en ré majeur* pour piano op. 10 n° 3, *Largo e mesto*
(section B; mes. 29-39)

The image displays a musical score for section B of Beethoven's Sonata in D major, Op. 10 No. 3. The score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system includes dynamic markings *resc.* and *sf*, and is labeled with 'A' and 'B' above the measures. The second system features a circled measure number '35' at the end. The third system has a dynamic marking *p* and a fingering 'iv' with a '5-' below it. The fourth system continues the musical notation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

V

EXEMPLE 4.37. Beethoven, *Sonate en sol majeur* pour piano op. 31 n° 1, *Adagio grazioso* (section B; mes. 35-40)

③ (35) *pp* *cresc.* 5- -6 5-

EXEMPLE 4.38. Beethoven, *Sonate en do majeur* pour piano op. 2 n° 3, 4^e mouvement (section C; transition; mes. 77-86)

③ Transition = EPISODE (80) *p* *Sequence* 5- - (6) 5- - (6) 5- *Sequence*

EXEMPLE 4.39. Mozart, *Sonate en fa majeur* pour clavier K. 279, 4^e mouvement (thème subordonné; mes. 22-29)

Présentation

Modèle

séquence

séquence

5-6

5-6

5-6

EXEMPLE 4.40. Mozart, *Fantaisie en do mineur* pour clavier K. 475, (thème; mes. 1-4)

Modèle (i.b.)

Adagio.

séquence

5-6

5-6

EXEMPLE 4.41. Haydn, *Sonate en ré majeur* pour clavier Hob. XVI n° 19, 2^e mouvement (thème principal; mes. 1-8)

Handwritten musical analysis of the first system of Example 4.41. The system is divided into two parts by a bracket labeled "ANTÉCÉDENT" above the first staff. The first staff is labeled "i. b. = modèle" and "Andante". The second staff is labeled "séquence" and "séquence". The first staff contains the notation for measures 1-8, with a bracket labeled "5-6" under the first measure. The second staff contains the notation for measures 9-16, with a bracket labeled "(5)-6" under the first measure. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#).

EXEMPLE 4.42. Mozart, *Sonate en la majeur* pour clavier K. 331, 3^e mouvement « Alla Turca » (thème principal : unité formelle b; mes. 8-16)

Handwritten musical analysis of the second system of Example 4.42. The system is divided into two parts by a bracket labeled "séquence" above the first staff. The first staff is labeled "b modèle" and "8". The second staff is labeled "séquence" and "a?". The first staff contains the notation for measures 8-16, with a bracket labeled "5-6" under the first measure. The second staff contains the notation for measures 17-24, with a bracket labeled "(5)-6" under the first measure. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#).

EXEMPLE 4.43. Haydn, *Symphonie en mi bémol majeur* Hob. I n° 103, 1^{er} mouvement
(transition; mes. 50-59)

TRANSITION: [MODÈLE] SÉQUENCE | SÉ-

(50)

5- -6 5- -6 5-

(54) SÉQUENCE

-6

EXEMPLE 4.44. Mozart, *Quintette à cordes en sol mineur* K. 516, 1^{er} mouvement
(transition; mes. 15-24)

(15) TRANSITION :

MODÈLE | SÉQUENCES :

5 - -6 5 - -6 5 - -6

EXEMPLE 4.45. Beethoven, *Sonate en mi majeur* pour piano op. 109, 1^{er} mouvement
(thème principal; mes. 1-5)

Vivace. Présentation *sempre legato*

5

EXEMPLE 4.46. Beethoven, *Symphonie n° 9 en ré mineur* op. 125, 4^e mouvement
(Andante Maestoso; mes. 595-600)

Timp.

Sop.

Alt.

Ten.

Bass.

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vcllo

Présentation

modèle séquence

Andante maestoso $J = 72$

Sed um - schlungen Mit - li - o - nen' Die - sen Kult der gan - zen Welt'

5 — (6) 5 — (6) 5 — (6)

EXEMPLE 4.47 Beethoven, *Sonate en do majeur* pour piano op. 53 « Waldstein », 1^{er} mouvement (thème principal; mes. 1-8)

Présentation :
Allegro con brio. i. b.

modèle

séquence

5

5



Modèle

Handwritten musical score for 'Modèle' by Maurice Strakosky. The score is written on three systems of grand staves (treble and bass clef). It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo). Measure numbers 435, 440, 445, 450, and 455 are circled. The title 'Modèle' is written at the top left.

La technique 5 - 6

dans le répertoire romantique et postromantique

EXEMPLE 5.1. Liszt, *Gnomenreigen*, *Études de concert pour piano* (mes. 12-17)

Handwritten musical score for two pieces: "modèle" and "séquence".

modèle

12

— séquence

15

Handwritten musical notation on two staves (treble and bass clef) with various notes, rests, and dynamic markings (p, cresc.).

EXEMPLE 5.2a. Berlioz, *Symphonie fantastique*, 1^{er} mouvement
« Rêveries-Passions » (mes. 72-100)

Presentation

72 i. b.

Continuation

modèle 5-

Séquence

100

5-(6) 5

EXEMPLE 5.2b. Berlioz, *Symphonie fantastique*, 1^{er} mouvement
« Rêveries-Passions » (réduction contrapuntique; mes. 87-100)

Handwritten musical score for "The Rose Tree" on three systems. The top system is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in alto clef. The score includes notes, rests, and various musical notations like "trill" and "pedale". Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

EXEMPLE 5.3. Schumann, *Novelente* op. 21 n° 8, « Fortsetzung und Schluss » (mes. 85-92)

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major. The score is written on three systems, each with a piano (piano) part on the upper staff and a guitar part on the lower staff. The piano part includes a melodic line with a repeat sign and a first ending. The guitar part includes a bass line with figured bass notation (e.g., 5-6, 07, 5-07 6, 5-07, 6, 5-6 5-). The score is marked with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked "Allegretto". The score is written in ink on aged paper.

EXEMPLE 5.4. Chopin, *Nouvelle Étude* n° 2 (mes. 25-29)

modèle : séquence

Handwritten musical notation for Chopin's *Nouvelle Étude* n° 2, measures 25-29. The notation shows a sequence of chords in the right hand, with a "cresc" marking and a "sempre cresc." marking. Below the staff, the sequence of notes is written: 5- -b6 5- -6 5- -b6 #5 - 6.

EXEMPLE 5.5a. Tchaikovsky, *Symphonie n° 6 en si mineur* « Pathétique » op. 74, 1^{er} mouvement (extrait de la section de développement; mes. 187-207). Certaines parties instrumentales sont omises.

187

VL I

VL II

Vla

Vc

Cb

193

N6/ii

V6= / iii

EXEMPLE 5.5a. (suite) Tchaikovsky, *Symphonie n° 6 en si mineur* « Pathétique »
 op. 74, 1^{er} mouvement (extrait de la section de développement; mes. 187-207). Certaines
 parties instrumentales sont omises.

205

Cor. (F)
 Tr. (Bb)
 Tuba
 Tuba II
 Violins I and II
 Viola
 Cello/Double Bass

poco a poco
poco a poco
poco a poco
poco a poco

-5 # /iii 5- 6 # VI /iii 5-

EXEMPLE 5.5a (suite). Tchaikovsky, *Symphonie n° 6 en si mineur* op. 74 «Pathétique», 1^{er} mouvement (extrait de la section de développement; mes. 208-213). Certaines parties instrumentales sont omises.

208

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Cor (F), Tr. (Bb), and Tuba. The second system includes staves for Violins I & II, Viola, and Cello/Double Bass. The bottom staff features figured bass notation.

Figured bass notation (bottom staff):

6 5 P 5-07 5 — (6) 6 4 3 5-

EXEMPLE 5.5a (suite). Tchaikovsky, *Symphonie n° 6 en si mineur* op. 74 «Pathétique», 1^{er} mouvement (extrait de la section de développement; mes. 208-213). Certaines parties instrumentales sont omises.

Handwritten musical score for measures 211 and 213 of Tchaikovsky's Symphony No. 6, Op. 74, first movement. The score is written for a full orchestra, with measures 211 and 213 circled at the top.

The score includes staves for:

- Cor. (F)
- T. (Bb)
- Tbn. I
- Tbn. II
- Vl. I
- Vl. II
- Vla.
- Vc.
- Cb.

Handwritten annotations below the staves include:

- Measure 211: -6, 6, 3, 07, 5-07, 5-07, II#
- Measure 213: II#

The score is marked with dynamic markings such as *ff* and *f*, and includes various musical notations including notes, rests, and slurs.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score includes measure numbers 182, 185, 190, 205, 210, and 215, which are circled. The lyrics "The Rose Tree" are written below the bass line. The score ends with a double bar line and the word "THE" written below the bass line.

EXEMPLE 5.6. Schubert, *Symphonie n° 9 en do majeur* « La grande » D. 944,
2^e mouvement (mes. 267-274)

antécédent

I 5 6 5 6 5 IV

conséquent

5 6 5 6 #

EXEMPLE 5.7. Verdi, *Rigoletto*, « Ouverture » (mes. 35-43)

antécédent

(A splendid apartment in the ducal palace, opening at the back into other rooms, all brilliantly lighted)

Allegro con brio. (♩ = 112)

conséquent

EXEMPLE 5.8. Chopin, *Étude* op. 25 n° 9 (mes. 1-8)

antécédent

Op. 25 - Nr. 9

conséquent

EXEMPLE 5.9. Schubert, *Quatuor à cordes en sol majeur* D. 887, 1^{er} mouvement
(thème principal; mes. 15-19)

Handwritten musical score for Schubert's *Quatuor à cordes en sol majeur*, D. 887, 1^{er} mouvement, measures 15-19. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Allegretto". The score is annotated with "Présentation" above the first staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a handwritten "1-5" above it, and the second staff has a handwritten "5 6 5 6" below it.

EXEMPLE 5.10. Chopin, *Valse* op. 64 n° 2 (mes. 65-73)

Handwritten musical score for Chopin's *Valse* op. 64 n° 2, measures 65-73. The score is written for two staves (Right and Left Hand). The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Piu lento". The score is annotated with "modèle" above the first staff and "séquence" above the second staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a handwritten "65" above it, and the second staff has a handwritten "73" above it. The score also includes handwritten annotations such as "5-", "6", and "5-".

EXEMPLE 5.11. Mendelssohn, *Chanson sans paroles* op. 62 n° 1 (mes. 10-18)

Handwritten musical score for Mendelssohn's *Chanson sans paroles* op. 62 n° 1, measures 10-18. The score is written on three systems of grand staves. Handwritten annotations include circled numbers 8, 11, and 16, and the words "modèle" and "séquence". Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 1-6. Dynamics include "cresc.", "dim.", and "al."

EXEMPLE 5.12 Tchaikovsky, *Symphonie n° 6 en si mineur* op. 74 « Pathétique », 1^{er} mouvement (extrait de la section de développement; mes. 170-180)

(170) *Modèle...*

iii 5- //

(178) *Séquence*

- (6) iv

EXEMPLE 5.13. Tchaikovsky, *La belle dormante* op. 66a, *Valse* (mes. 1-18)

modèle 1 séquence

Violini I
Violini II
Viola
Violoncello
Contrabasse

5 - - (6) 5 -

modèle 2 séquence

Violini I
Violini II
Viola
Violoncello
Contrabasse

- (6) 6 b7

Violini I
Violini II
Viola
Violoncello
Contrabasse

47 8

EXEMPLE 5.14. Berlioz, *Symphonie fantastique*, 2^e mouvement « Un bal »
(mes. 1-20)

① **MODÈLE**

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso

5 - $\mu\mu$ - (6)

②

VI.
Vla.
Vc.
Cb.

#6

⑬ **SÉQUENCE**

VI.
Vla.
Vc.
Cb.

5 - $\mu\mu$ - (6) 6 6

EXEMPLE 5.15. Grieg, *Suite n° 1 « Peer Gynt »* op. 46, *Le matin* (mes. 21-29)

Presentation

A i. b. continua -

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

I 5- -6 ii 5-6

-tion:

B

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

5-6 5-6 III# (V/vi)

EXEMPLE 5.16. Chopin, *Prélude en mi bémol mineur* op. 28 n° 14 (mes. 1-6)

Présentation **continuation**

1.f. 1.f. %

5-6 7-6 5-46 5-6

5-6 5-(6) 5-6 7-6 5-6 7-6

i III

[illegible]

EXEMPLE 5.18a. Brahms, *Sextuor n° 2 pour cordes en sol majeur* op. 36,
1^{er} mouvement (thème principal; mes. 3-8)

Johannes Brahms, (Op. 36
(Veröffentlicht 1894))

Allegro non troppo

1. Violine
2. Violine
1. Bratsche
2. Bratsche
1. Violoncell
2. Violoncell

5- -66

EXEMPLE 5.18b. Brahms, *Sextuor n° 2 pour cordes en sol majeur* op. 36, 1^{er} mouvement (transition; mes. 68-72)

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The top two staves of each system are for the vocal melody, and the bottom two are for piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is written in a soprano and alto clef. The piano accompaniment includes chords and single notes, with some chords labeled with numbers like "5" and "b6". The lyrics "The Rose Tree" are written below the piano part. The score is handwritten in ink on aged paper.

EXEMPLE 5.18c. Brahms, *Sextuor n° 2 pour cordes en sol majeur* op. 36, 1^{er} mouvement (développement; mes. 217-222 et mes. 265-275)

217

p messa voce

pp

p messa voce

5- (6)

p messa voce

218

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

5-

E

219

pp

f

f

pp

-6
4
2

EXEMPLE 5.19. Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur* D. 759 « Inachevée », 1^{er} mouvement (thème principal : mes. 10-13; fin de la transition et thème subordonné : mes. 39-51)

Thème principal

10

13

Présentation

1. 5. 3.

Ob.

Cl.

Vi.

Vla.

Vc.

Cb.

6 (4) 5 — 6 //

Thème subordonné

39

40

50

5 (5) — (6)

5 — (6) ii/VI

Cl.

Vi.

Vla.

Vc.

Cb.

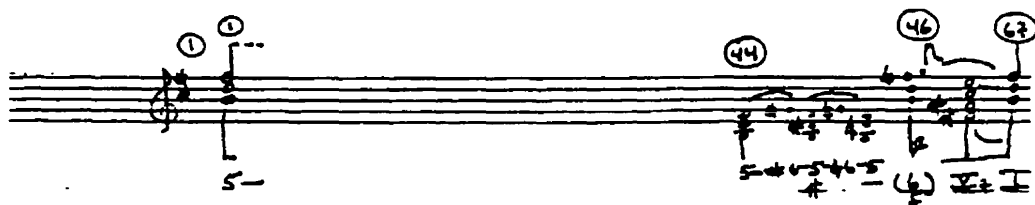
EXEMPLE 5.20a. Brahms, *Capriccio en si mineur* pour piano, *Acht Klavierstücke* op. 76 (mes. 1-49)

[illegible]

EXEMPLE 5.20b. Brahms, *Capriccio en si mineur* pour piano (réduction contrapuntique; mes. 1-67)

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics "The Rose Tree" are written below the staff. The score is numbered 1 through 47, with the final measure marked with a double bar line and the letter "V".

EXEMPLE 5.20c. Brahms, *Capriccio en si mineur* pour piano (réduction
contrapuntique à un niveau plus profond; mes. 1-67)



EXAMPLE 5.21a. Liszt, *Sonetto 104 del Petrarca* (mes. 5-11)

PRÉSEN-

i. b.

Adagio

ritard... molto espressivo

-TATION

riten...

i. b. %

riten...

∇ alt./vi

-6

5- - (6)

EXAMPLE 5.21b. Liszt, *Sonetto 104 del Petrarca* (mes. 22-40)

∇ alt./vi

poco rall...

∇ alt. 7 → vi

EXEMPLE 5.21c. Liszt, *Sonetto 104 del Petrarca* (mes. 67-79)

The image displays a musical score for Liszt's *Sonetto 104 del Petrarca*, measures 67-79. The score is written for piano and features a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The tempo markings are *Adagio* and *a tempo*. The score is divided into three systems, each starting with a measure number in a circle: 67, 70, and 74. The first system (measures 67-69) includes a *crescendo* hairpin and a *ritardando* hairpin. The second system (measures 70-73) includes a *crescendo* hairpin and a *ritardando* hairpin. The third system (measures 74-79) includes a *ritardando* hairpin and a *diminuendo* hairpin. The score features various musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Pedal markings are present, including *5-* and *-(6)*. The score concludes with a final chord in measure 79.

EXAMPLE 5.22a. Liszt, *Sonetto 123 del Petrarca* (mes. 15-18)

PRÉSENTATION:
i.b.

15 *Sempre lento*
cantando
dolcissimo

5 - 6 - 5
5 - 4

EXAMPLE 5.22b. Liszt, *Sonetto 123 del Petrarca* (mes. 75-84)

75 *amor.* *sempre dolce*

5 -
2a
2a

76 *perdendo* *ritenuto* *pp*

2a 2a 2a
N.C.

81 *a piacere.* *ppp*

5 - 4 6 - 5 - 4 6 - 5

EXEMPLE 5.23a. Mahler, *Symphonie n° 2 en do mineur*, 4^e mouvement « Urlicht » (mes. 13-23)

Viol. I

Viol. II

Viola

Alto

Der Mensch liegt in größter Not! Der Mensch liegt in größter Pein! Ja

Cello

Bass

pp

15

5-

-(6)-

EXEMPLE 5.23b. Mahler, *Symphonie n° 2 en do mineur*, 4^e mouvement « Urlicht »
(mes. 32-38)

32

rit. Etwas bewegter

1. Ob.

1. Clar. in B

2. u. 3. Horn in F

Glockenspiel

1. Harfe

1. Viol.

2. Viol.

Viola

Altst.

Celli u. Kb.

nahe den beiden Harfen zu spielen

p dreifach

(klingt, wie in allen weiteren Fällen eine Oktave höher)

rit. II. Spieler. L. Spieler. sein.

pppp *ersterbend* *mit* *ersterbend*

pppp *ersterbend*

pppp *ersterbend*

pppp *ersterbend*

Da kann ich auf

rit. *pppp* *ersterbend*

5 - - (6)

EXEMPLE 5.23c. Mahler, *Symphonie n° 2 en do mineur*, 4^e mouvement « Urlicht »
(mes. 44-50)

1. Harfe

2. Harfe

44

50

5 -

-6
5

6
5
#

EXEMPLE 5.23d. Mahler, *Symphonie n° 2 en do mineur*, 4^e mouvement « Urlicht »
(mes. 51-57)

1. Harfe

51

55

#6
4
2

6
4
2

EXEMPLE 5.24a. Schoenberg, *Gruss in die Ferne* (mes. 1-5)

Präsentation

① Nicht schleppend $z.p.$

i. b.

Dun - kelnd u - ber den See jam - mert das

5 — 6 — 5

EXEMPLE 5.24b. Schoenberg, *Gruss in die Ferne* (mes. 16-20)

①6

- mäh - lich, nun auch ihr Bild zu den Schat -

17 18 19 20

03
00
6 N.C.

EXEMPLE 5.24c. Schoenberg, *Gruss in die Ferne* (mes. 11-15)

11 12 13 14 15

krönt noch die Glut, doch es sinkt... däst - rer all -

don. Serendipite

EXEMPLE 5.25a. Richard Strauss, *Le chevalier à la rose* op. 59, acte I (mes. 1-4)

i. b. ① Introduction.

Stürmisch bewegt. Met. d. ca

Piano.

5 - - 0 7 4

EXEMPLE 5.25b. Richard Strauss, *Le chevalier à la rose* op. 59, acte I (mes. 147-148)

147 22

Dich umklamern, das bin ich, das will zu Dir;
That en folds thee, That en I, me seek thee out;

accelerando

G 6 5 N.C. 6 4

EXEMPLE 5.25c. Strauss, *Le chevalier à la rose* op. 59, acte I (mes. 93-97)

93

bist! Das weiß nie-mand. das ahnt per-
 Jetzt, Nein! can mes-sure all leur per-
 pp

6
 #4
 43
 D.S. [ca]

EXEMPLE 5.25d. Strauss, *Le chevalier à la rose* op. 59, acte I (mes. 98-100)

98

Kai - - - - - der! (trattullo)
 Je - - - - - Non.
 pp p

6
 #4
 #2
 42
 D.S.

EXEMPLE 5.25e. Strauss, *Le chevalier à la rose* op. 59, acte I (mes. 167-173)

167

tranquillo $\text{♩} = 100$
 Marschallin (leise)
 Princess *espress.*

172

26
 (sehr langsam)
 (Very tenderly)

Du bist mein Bub, Du bist mein Schatz! Ich hab
 You are my Love, you are my dear; I love

pp cresc. *espress.*

6
 #4
 42
 N.C.

EXAMPLE 5.26a. Strauss, *Salome* op. 54, « Salomes Tanz » (mes. 79-89)

calando

82 wieder erstes Zeitmass.
(ziemlich langsam)

acc.

cal. 2da

5 — 6 — 5

EXAMPLE 5.26b. Strauss, *Salome* op. 54, « Salomes Tanz » (mes. 263-270)

Sehr schnell. Molto presto

263

268

ritard.

G 5

EXAMPLE 5.26c. Strauss, *Salome* op. 54, « Salomes Tanz » (mes. 107-111)

107

ritard.

N.C.

5 — 6 — 4

EXEMPLE 5.26d. Strauss, *Salome* op. 54, « Salomes Tanz » (mes. 96-101)

(96)

più espr. *allmählich etwas fließender*
gradatissimo rimpingendo

(*Pro. au même fait*)
(Pro. avec force)

607
N.C.

EXEMPLE 5.27a. Debussy, *Rêverie*, *Sept poèmes de Banville* (mes. 1-3)

① Andantino (18)

pp

Les 2 Sab. *(simile)*

5 — $\frac{6}{5}$ 5 — $\frac{6}{5}$

i-b. — La ré - phie à la douce na -

EXEMPLE 5.27b. Debussy, *Rêverie* (mes. 29-31)

29

- ti - - - - - ven. Et que la bon-heur fait mes - - - - - ri. Et

$\frac{7}{5}$ — $\frac{6}{5}$

EXEMPLE 5.27c. Debussy, *Rêverie* (mes. 32-34)

32

que le bon-heur — fait mon — rir.

fora

5-6
5

N.C.G. 5

EXEMPLE 5.27d. Debussy, *Rêverie* (mes. 10-15)

10

fora. Le ha et la rou-ge ver - rei - - - ne s'é -

6

(b VII 6) / ré majeur

13

- chap - - pont fleur-ri - de ses doigts. Tout s'as - re - à sa cou-pe

6

→ Ré majeur = Mi b (b VII)

EXEMPLE 5.28a. Fauré, *Une Sainte en son auréole, La bonne chanson* (mes. 1-4)

① i.b. Allegretto con moto $\text{♩} = 138$ dolce

Chant

Piano

p

6-5 6-5

EXEMPLE 5.28b. Fauré, *Une Sainte en son auréole* (mes. 49-54)

④⑨

p

pp

b^b

Il est dans des can. deurs de cy.

N.C. $\frac{6}{5}$ →

EXEMPLE 5.28c. Fauré, *Une Sainte en son auréole* (mes. 43-48)

④③

espress.

f

espress.

f

ai. ge. d'un frais veur. re tri. am. phant.

④⑧

D.S. $\frac{6}{4}$
42

EXEMPLE 5.28d. Fauré, *Une Sainte en son auréole* (mes. 61-72)

Handwritten musical score for measures 61-72 of Fauré's *Une Sainte en son auréole*. The score is written for voice and piano. Measure 61 is circled and labeled with a handwritten "61". The lyrics for measure 61 are: "petits meris blancs et roses, l'un d'eux se verra". Measure 67 is circled and labeled with a handwritten "67". The lyrics for measure 67 are: "se verra l'un d'eux". The score includes piano (p) and mezzo-forte (mf) markings. A handwritten "N.C." with an arrow points to the end of the score.

EXEMPLES 5.29a. Franck, *Choral en mi majeur pour orgue* (mes. 1-9)

Handwritten musical score for measures 1-9 of Franck's *Choral en mi majeur pour orgue*. The score is written for organ. Measure 1 is circled and labeled with a handwritten "1". The tempo marking "Moderato" is present. The score includes a "Manual" marking. Handwritten annotations include "i. b." above measure 1, "5-6" below measure 1, and "I" below measure 1. Measures 7 and 8 are circled and labeled with handwritten "7" and "8" respectively. Handwritten annotations below measures 7 and 8 include "4 6 5 4 3" and "5 4 3".

EXEMPLE 5.29b. Franck, *Choral en mi majeur* pour orgue mes. 19-26)

Handwritten notes: N.C. 5-6

EXEMPLE 5.29c. Franck, *Choral en mi majeur* pour orgue (mes. 10-18)

Handwritten notes: D.S. 6-4

EXEMPLE 5.29 d. Franck, *Choral en mi majeur* pour orgue (mes. 27-43)

Handwritten notes: N.C. 4-5

Performance markings: dim., pp, III, cresc., dim.

EXEMPLE 5.30a. Verdi, *Rigoletto*, « Ouverture » (mes. 1-13)

i. b.

① *Trumpets & Trombones*

Piano.

dim. *pp*

I (5) - $\#6$ $\frac{5}{4}$ $\rightarrow$ N.C. 5

⑦

pp *pp* *cresc.*

$\#6$ $\frac{5}{4}$ D.S.

EXEMPLE 5.30b. Verdi, *Rigoletto*, « Ouverture » (mes. 23-29)

②③

pp *fp* *pp* *pp*

Trp. *Tromb.*

$\#6$ $\frac{5}{4}$ $\rightarrow$ $\frac{5}{4}$ $\rightarrow$ $\frac{5}{4}$

EXEMPLE 5.30c. Verdi, *Rigoletto*, « Ouverture » (mes. 30-40)

③ 0 césure

formelle

— (6)

EXEMPLE 5.31a. Wolf, *In der Frühe* (mes. 1-2)

① Sehr getragen und schwer.

Kein Schlaf noch kühlt das As - ge mir,
No sleep hath cooled my fore - head brow,

5

EXAMPLE 5.31b. Wolf, *In der Frühe* (mes. 11-22)

⑪ *innig und zart*

modèle Äng - st'ge, quä - le dich nicht hin-ger, sei-se See-le!
 got, fret no move my soul sad cease to sor-row!

pp sehr weich

Sequence Mark Freu' dich! Schon sind da und dor-ten
 morn - ing . . . bella are ring - ing,

Sequence Res Mor - gen gie - cken wach - ge-
 sind sind peace Sequence and glad - ness

war - den.
 bring - ing.

allmählich verklingend *pppp*

EXEMPLE 5.32. Brahms, *Danse hongroise n° 2* (coda; mes. 121-141). Version piano deux mains, Schirmer Books, 1898.

a tempo Coda

Handwritten annotations: $V^\#$, I , IV_6 , ii_7 , $VI-$, $-II_6$, $N.C.$, V , 6 , 7 , 5 , $I.$

EXEMPLE 5.33. Grieg, *Suite n° 1 « Peer Gynt »* op. 46, *La mort d'Ase* (mes. 25-30)

Andante doloroso

Handwritten annotations: IV , I

EXEMPLE 5.34a. Debussy, *La fille aux cheveux de lin*, 1^{er} livre des *Préludes* pour piano
(mes. 1-31)

Très calme et doucement expressif : $\text{♩} = 60$

p sans rigueur (6) 5

7

Cédez au Mort très doux

28

pp



 mib pentatonique

Do♭ pentatonique



EXEMPLE 5.35b. Berg, *Nacht* (mes. 6 - 9)

⑥ *mp poco a poco cresc.*

Was-er ran-schen saeht.
there's a whispering breeze.

Nun ent-schlei-ert
Now the eve-ning

p poco a poco cresc.

$[R^4]$ b^9 V^7 $\rightarrow$ V

⑦

sieht mit ei-nem mal. O z:b
and in the air and quite: come and

ii^3/V V^7/V

rit.

⑧

acht! Gib acht!
look! O look!

poco f marc.

V^7 V^7

⑨ *tempo*

Wel-les Wan-der-land ist
See the way the land is

$I+6$

auf-für-tan.
fare the pass:

EXEMPLE 5.36a. Fauré, *Sonate pour violon et piano* op. 13, 1^{er} mouvement
(mes. 1-28)

Allergro molto: d. 132

Piano

I₆

cresc.

f sempre

23 **A** Violon (ou Violoncelle)

p molto

- 5

iii

EXEMPLE 5.36b. Fauré, *Sonate* pour violon et piano op. 13, 1^{er} mouvement (analyse graphique à un premier niveau; mes. 1-23)

Handwritten musical score for measures 1 to 23. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). Measure 1 is marked with a circled '2' and measure 23 with a circled '23'. Below the staves, there are Roman numerals: I_6 under measure 1 and $\ll III \gg$ under measure 23.

EXEMPLE 5.36c. Fauré, *Sonate* pour violon et piano op. 13, 1^{er} mouvement (analyse graphique à des niveaux plus profonds de structure; mes. 1-100)

Handwritten musical score for measures 1 to 100. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). Measure 1 is marked with a circled '2' and measure 23 with a circled '23'. Measure 100 is marked with a circled '100'. Above the staves, there are handwritten notes: "éventuellement LA 6-5" and "devient une cascade auxiliaire:". Below the staves, there are handwritten notes: "6-5", "aux. cad.", and "dév.". There are also some mathematical notations: "6-5" and "5-6".

EXEMPLE 5.37a. Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (mes. 1-3)

①

l.b.
Tres modéré

P doux et expressif

P

6 —
I+6?

—(5)
«I»

EXEMPLE 5.37b. Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (mes. 13, 21, 57, 81)

The image displays four staves of handwritten musical notation, each representing a specific measure from Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune*. The staves are numbered 13, 21, 57, and 81 in circles at the top. Each staff shows a piano (p) and a right-hand (RH) part. The notation is in G major (one sharp). The left hand (LH) part is written in a simplified manner, often using block chords. The right hand (RH) part is more complex, featuring various intervals and melodic lines. The analysis includes several annotations:

- Staff 13: A large bracket spans the RH part, with the label "I+6" written below it.
- Staff 21: A large bracket spans the RH part, with the label "I+6" written below it.
- Staff 57: A large bracket spans the RH part, with the label "I+6" written below it. The word "cres" is written near the end of the RH part.
- Staff 81: A large bracket spans the RH part, with the label "I+6" written below it.

 Each staff ends with a double bar line and a repeat sign (two parallel slanted lines).

EXEMPLE 5.37c. Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (mes. 4-6)

EXEMPLE 5.37d. Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (mes. 14-18)

EXEMPLE 5.37e. Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (mes. 60-63)

Handwritten annotations for Example 5.37e:

- Measure 60: *cem - do*
- Measure 62: Circled in red; handwritten *G 6/5* below.
- Measure 63: Handwritten *I = réb majeur* below.

EXEMPLE 5.37f. Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (mes. 93-94)

Handwritten annotations for Example 5.37f:

- Measure 93: Circled in red; handwritten *G 6/5* below.
- Measure 94: Handwritten *N.C.* below.

EXEMPLE 5.37g. Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (mes. 63-65)

(63) *très expressif et très soutenu*

pp rubato

5 -

(65)

6
(5)

The image shows a musical score for measures 63 and 65 of Debussy's 'Prélude à l'après-midi d'un faune'. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It features a piano (p) texture with a rubato tempo. The right hand plays a melodic line with a long slur over measures 63 and 64, and a fermata at the end of measure 65. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Handwritten annotations include '5 -' below measure 63 and '6 (5)' below measure 65.

INDEX

EXEMPLES MUSICAUX SELON LE NOM DU THÉORICIEN OU DU COMPOSITEUR

ALBRECHTSBERGER, J.G.

Grundliche Anweisung zur Composition 1.2

ALDWELL E. et SCHACHTER, C.

Harmony and Voice Leading 2.17, 2.29

AZZOPARDI, F.

Le musicien pratique 1.13

BACH, C.P.E.

Sonate en do majeur pour clavier n° 5 « prussienne » 2.15

Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen 1.12

BACH, J.S.

« Aus Liebe, will mein Heiland sterben » (*Passion selon saint Matthieu*) 3.20

Choral 143 « In dulci jubilo » 2.16

Clavier bien tempéré (1^{er} vol.), Prélude n° 3 en do dièse majeur 3.24

Clavier bien tempéré (1^{er} vol.), Prélude n° 21 en si bémol majeur 3.31

Clavier bien tempéré (2^e vol.), Fugue n° 11 en fa majeur 3.7

Clavier bien tempéré (2^e vol.), Fugue n° 23 en si majeur 2.4 3.10, 3.28

Clavier bien tempéré (2^e vol.), Prélude n° 7 en mi bémol majeur 3.23

Concerto brandebourgeois n° 1 en fa majeur BWV 1046 (3^e mouv.) 3.6
Concerto brandebourgeois n° 4 en sol majeur BWV 1049 (1^{er} mouv.) 3.15

« Mein Herz, indem die ganze Welt » (*Passion selon saint Jean*) 2.19

Partita n° 1 en si bémol majeur pour clavier, Courante 3.26

Sonate en sol mineur n° 1 pour violon BWV 1001, Presto 2.18

Suite n° 3 en do majeur pour violon, Largo 2.5

Suite n° 3 en do majeur pour violoncelle, Sarabande 2.6

Suite anglaise n° 1 en la majeur, Courante 1 3.13

Suite anglaise n° 2 en la mineur, Courante 3.17

Suite anglaise n° 4 en fa majeur, Allemande 3.22

Suite française n° 2 en do mineur, Menuet 3.3

Suite française n° 5 en sol majeur, Allemande 3.14

Suite française n° 5 en sol majeur, Gavotte 3.29

« Und siehe da » (*Passion selon saint Matthieu*) 2.19

BAZIN, F.

Cours d'harmonie théorique et pratique 1.36, 1.43

BEETHOVEN

Ouverture « Coriolan » op. 62 4.19

Sonate en la majeur op. 2 n° 2 4.31

Sonate en do majeur op. 2 n° 3 4.34, 4.35, 4.38

Sonate en fa majeur op. 10 n° 2 2.7, 4.30

Sonate en ré majeur op. 10 n° 3 4.36

Sonate en do mineur op. 13 « Pathétique » 4.22

Sonate en mi majeur op. 14 n° 1 4.20

Sonate en sol majeur op. 14 n° 2 4.16

Sonate en la bémol majeur op. 26 4.32

Sonate en ré majeur op. 28 4.48

Sonate en sol majeur op. 31 n° 1 4.37

Sonate en mi bémol majeur op. 31 n° 3 4.18

Sonate en sol majeur op. 49 n° 2 4.21

Sonate en do majeur op. 53 « Waldstein » 4.47, 4.49

Sonate en si bémol majeur op. 106 « Hammerklavier » 4.25 a-d, 4.28, 4.29

Sonate en mi majeur op. 109 4.45

Symphonie n° 1 en do majeur op. 21 (1^{er} mouv.) 4.15, 4.23

Symphonie n° 4 en si bémol majeur op. 60 (1^{er} mouv.) 4.27 a,b

Symphonie n° 4 en si bémol majeur op. 60 (4^e mouv.) 4.24, 4.26

Symphonie n° 5 en do mineur op. 67 (2^e mouv.) 2.8

Symphonie n° 5 en do mineur op. 67 (3^e mouv.) 4.33

Symphonie n° 9 en ré mineur op. 125 (1^{er} mouv.) 4.17

Symphonie n° 9 en ré mineur op. 125 (4^e mouv.) 4.46

BELLERMANN, H.

Der Contrapunct 1.20

BERG, A.

Nacht (Sieben frühe Lieder) 5.35 a,b

BERLIOZ, H.

Symphonie fantastique, « Réveries-passions » 5.2 a,b

Symphonie fantastique, « Un bal » 5.14

BRAHMS, J.

Capriccio en si mineur pour piano (*Acht Klavierstücke* op. 76) 5.20 a-c

Sextuor n° 2 pour cordes en sol majeur op. 36 (1^{re} mouv.) 5.18 a-c

Sonate en la majeur pour violon op. 100 (1^{re} mouv.) 2.14

Danse hongroise n° 2 5.32

CATEL, C.S.

Traité d'harmonie adopté par le conservatoire 1.27, 1.28, 1.29

CHERUBINI, L.

Marches d'harmonie pratiquées dans la composition 1.30, 1.40

CHOPIN, F.

Étude op. 25 n° 9 5.8

Nouvelle Étude n° 2 5.4

Nocturne op. 9 n° 2 2.24

Prélude n° 14 op. 28 en mi bémol mineur 5.16

Valse op. 64 n° 2 5.10

CHORON, A.E.

Nouveau manuel complet de musique vocale et instrumentale 1.21, 1.22, 1.23, 1.41,

CORELLI, A.

Concerto en ré majeur op. 6 n° 1 3.32

Concerto en fa majeur op. 6 n° 2 3.1

Concerto en do mineur op. 6 n° 3 3.2

Concerto en ré majeur op. 6 n° 4 3.27

Concerto en fa majeur op. 6 n° 6 3.4, 3.11
Concerto en do majeur op. 6 n° 10 3.21, 3.30

DEBUSSY, C.

Rêverie (*Sept poèmes de Banville*) 5.27 a-d
Prélude à l'après-midi d'un faune 5.37 a-g
La fille aux cheveux de lin (*Préludes* pour piano, 1^{er} vol.) 5.34 a,b

DURAND, E.

Traité complet d'harmonie théorique et pratique 1.32, 1.33

FAURÉ, G.

Sonate pour violon et piano op. 13 5.36 a-c
Une sainte en son auréole (*La bonne chanson*) 5.28 a-d

FENAROLI, F.

Cours complet d'harmonie et de haute composition 1.24, 1.25, 1.42

FÉTIS, F.J.

Traité de contrepoint et de fugue 1.18
Traité de l'harmonie 1.31

FRANCK, C.

Choral en mi majeur pour orgue 5.29 a-d

FUX, J.J.

Gradus ad parnassum 1.1

GASPARINI, F.

L'armonico pratico al cimbalo 1.3

GEMINIANI, F.

The Art of Accompaniment 1.39

GRIEG, E.

Suite n° 1 Peer Gynt op. 46, « Le matin » 5.15
Suite n° 1 Peer Gynt op. 46, « La mort d'Ase » 5.33

HAENDEL, G.F.

« O! thou that tellest good tidings to Zion » (*Le Messie*) 3.9
« Rejoice greatly » (*Le Messie*) 3.12 a,b
Suite en si bémol majeur pour clavier, Prélude 2.3
« Thou shall break them » (*Le Messie*) 3.18

HAYDN, J.

Sonate en si bémol majeur Hob. XVI n° 2 4.13
Sonate en sol majeur Hob. XVI n° 6 4.6
Sonate en ré majeur Hob. XVI n° 19 4.41
Sonate en ré majeur Hob. XVI n° 33 4.9
Sonate en mi bémol majeur Hob. XVI n° 49 2.10
Sonate en mi bémol majeur Hob. XVI n° 52 4.2, 4.8

Symphonie en ré majeur Hob. I n° 101 « L'horloge » (1^{er} mouv.) 4.11
Symphonie en si bémol majeur Hob. I n° 102 (1^{er} mouv.) 4.5 a,b
Symphonie en mi bémol majeur Hob. I n° 103 (1^{er} mouv.) 4.43

HEINICHEN, D.

Der Generalbass in der Komposition 1.37, 1.38

JONAS, O.

Introduction to the Theory of Heinrich Schenker 2.14, 2.25

KAMIEN, R.

Aspects of Recapitulation in Beethoven Piano Sonatas 4.28

LISZT, F.

Gnomenreigen (*Études de concert pour piano*) 5.1
Sonetto 104 del Petrarca 5.21 a-c
Sonetto 123 del Petrarca 5.22 a-b

LOEB, D.

Dual-Key Movements 2.19

MAHLER, G.

Symphonie n° 2 en do mineur, « Urlicht » 5.23 a-d

MARPURG, F.W.

Handbuch bey dem Generalbasse in der Composition 1.4

MATTHESON, J.

Kleine General-Basse-Schule 1.10 a, b, 1.11

MENDELSSOHN, J.

Chanson sans paroles op. 62 n° 1 5.11

MOZART, W.A.

Fantaisie en do mineur pour clavier K. 475 4.40

Quatuor à cordes en la majeur K. 464 4.4

Quatuor à cordes en do majeur K. 465 4.7

Quintette à cordes en sol mineur K. 516 4.44

Sonate en fa majeur K. 279 4.39

Sonate en fa majeur K. 280 4.3, 4.14

Sonate en sol majeur K. 283 4.12

Sonate en la majeur K. 331 4.42

Sonate en si bémol majeur K. 333 2.1

Sonate en ré majeur K. 576 2.20

Sonate en do mineur K. 457 4.10

Symphonie n° 38 en ré majeur « Prague » K. 504 (4^e mouv.) 4.1

Symphonie n° 40 en sol mineur K. 550 (3^e mouv.) 2.11, 2.12

Symphonie n° 40 en sol mineur K. 550 (4^e mouv.) 2.9

NIEDT, F.E.

Musicalische Handleitung 1.5

PASQUALI, N.

Thorough-Bass made easy 1.8, 1.9

RAMEAU, J.P.

Basse fondamentale 1.15

Double emploi 1.16, 1.17

RATEZ, R.E.

Traité d'harmonie théorique et pratique 1.34, 1.35

ROTHGEB, J.

Design as a Key to Structure in Tonal Music 2.18

SALZER, F.

Structural Hearing 2.26, 2.27

SALZER, F. et SCHACHTER, C.

Counterpoint in Composition 2.15, 2.16, 2.28

SCARLATTI, D.

Sonate en ré mineur pour clavier (n° 9 selon Kirkpatrick) 2.2

SCHENKER, H.

Das Meisterwerk in der Musik 2.2, 2.3, 2.4, 2.5, 2.6, 2.7, 2.9, 2.11, 2.12, 2.21

Der Tonwille 2.8

Five Graphic Analyses 2.10

Free Composition 2.1, 2.20, 2.22, 2.23

Origine contrapuntique de la succession d'accords *do-la-ré* 2.13

SCHOENBERG, A.

Gruss in die Ferne 5.24 a-c

SCHUBERT, F.

Quatuor à cordes en sol majeur D. 887 (1^{er} mouv.) 5.9

Symphonie n° 8 en si mineur « Inachevée » D. 759 (1^{er} mouv.) 5.19

Symphonie n° 9 en do majeur « La grande » D. 944 (2^e mouv.) 5.6

SCHUMANN, R.

Schumann, Novelette op. 21 n° 8, « Fortsetzung und Schluss » 5.3

SECHTER, S.

Die Grundsätze der musicalischen Composition 1.26

SORGE, G.A.

Vorgemach der musicalischen Composition 1.7

SPITTA, P.

Joh. Seb. Bach 1.6

STRAUSS, R.

Ouverture (*Le chevalier à la rose* op. 59) 5.25 a-e

Salomes Tanz (*Salome* op. 54) 5.26 a-d

TCHAIKOVSKY, P.I.

Symphonie n° 6 en si mineur « Pathétique » op. 74 (1^{er} mouv.) 5.5 a-c, 5.12

Valse (*La belle dormante* op. 66a) 5.13

TURK, D.G.

Anweisung zum Generalbass spielen 1.14

VERDI, G.

Ouverture (*Rigoletto*) 5.7 5.30 a-c

VIVALDI, A.

Concerto en do majeur F. I n° 172 (1^{er} mouv.) 3.5
Concerto en sol mineur F. I n° 211 (2^e mouv.) 3.19
Concerto en ré majeur F. IV n° 7 (3^e mouv.) 3.8
Concerto en fa majeur « L'Autunno » op. 8 n° 3 (1^{er} mouv.) 3.25
Concerto en fa mineur « L'Inverno » op. 8 n° 4 (1^{er} mouv.) 3.16

WAGNER, R.

Barg im Busen (*Tristan et Iseult*, acte II scène 2) 5.17

WOLF, H.

In der Frühe 5.31 a,b