



Université de Montréal

**Quelques procédés d'organisation du discours harmonique  
chez Schubert**

par  
Marie-Ève Piché

Faculté de musique

Mémoire présenté à la Faculté de musique  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en musicologie

Décembre 2015

© Marie-Ève Piché, 2015

## Résumé

Ce mémoire de maîtrise propose des outils d'analyse permettant de souligner la cohérence harmonique du langage de Franz Schubert, en particulier dans les œuvres tardives de sa production. L'analyse d'un corpus incluant principalement sa musique de chambre, ses sonates pour piano et une sélection de lieder, nous a permis d'observer des constantes dans le discours harmonique du compositeur.

Confrontée à la fois à la richesse de l'écriture tonale de Schubert et aux limites d'un mémoire de maîtrise, nous avons été amenée à concentrer notre étude sur deux traits caractéristiques de son style harmonique, soit le majeur-mineur et sa pratique modulaire. D'une part, la typologie des emplois du majeur-mineur développée dans ce travail permet de préciser la nature des différents phénomènes s'y rapportant, tout en soulignant l'importance structurelle qu'ils occupent au sein de la forme. Ainsi, nous avons identifié trois types d'emploi de l'interchangeabilité des modes majeur et mineur : l'ornementation à l'intérieur d'un accord (coloration), l'emprunt d'accords au mode opposé à l'intérieur d'une unité structurelle harmonique (mode mixte), et le changement de modes entre deux unités structurelles harmoniques successives (opposition de modes). D'autre part, les mécanismes modulaires expliqués dans ce mémoire, soit l'emploi du majeur-mineur lors de l'accord pivot, l'altération de la fonction VII ainsi que l'utilisation de dominantes contrariées, entraînent un accroissement de la tension tonale en reliant des zones très éloignées entre elles et agissent comme marqueurs formels dans les œuvres du compositeur.

Les mécanismes présentés dans ce mémoire permettent ainsi de préciser la logique harmonique qui sous-tend les œuvres de Schubert, en mettant en valeur l'interaction entre la microstructure et la macrostructure.

**Mots-clés** : Franz Schubert, harmonie, majeur-mineur, modulation.

# **Abstract**

## **Translated title : Some Organizing Mechanisms in Schubert's Harmonic Language**

This master's thesis provides analysis tools to highlight the internal consistency of Schubert's harmonic language, especially in his late works. The analysis of a corpus including mainly his chamber music, his piano sonatas, and a selection of lieder, reveals some constants in the composer's harmonic organization.

Confronted with both the richness of Schubert's tonal writing and the limits of a master's thesis, I have chosen two characteristic features of his harmonic style for study : his use of major-minor harmonies and his modulatory practice. First, the typology of the major-minor usages developed in this thesis allows for the specification of the nature of different phenomena related to them, while emphasizing their structural importance in the form. Thus, three types of application of the interchangeability of major and minor modes are identified: ornamentation within a chord (colouration), borrowing of chords from the opposite mode inside a harmonic structural unit (modal mixture), and modal shift between two successive harmonic structural units (mode opposition). Furthermore, the modulatory mechanisms explained in this thesis including the use of major-minor at pivot chords, chromatically altered VII chords, as well as the use of what Serge Gut identifies as « dominantes contrariées » cause an increase in tonal tension by linking remote tonalities and act as formal markers in the works of Schubert.

The mechanisms presented in this thesis advance our understanding of the harmonic logic that underlies Schubert's works by drawing attention to the interaction between microstructure and macrostructure.

**Keywords** : Franz Schubert, harmony, major-minor, modulation.

# Table des matières

Résumé .....	i
Abstract.....	ii
Table des matières .....	iii
Liste des exemples.....	v
Liste des figures.....	viii
Remerciements .....	x
Introduction .....	1
Chapitre 1 – Le cadre théorique .....	8
1.1 L’unité structurelle harmonique .....	11
1.2 La modulation.....	16
1.3 Les marches harmoniques .....	24
Chapitre 2 – Le majeur-mineur .....	33
2.1 L’utilisation du majeur-mineur, de Bach à Beethoven.....	35
2.2 Typologie de l’emploi du majeur-mineur dans les œuvres de Schubert .....	42
2.2.1 La coloration.....	43
2.2.1 Le mode mixte .....	67
2.2.3 L’opposition de modes .....	80
Chapitre 3 – La modulation .....	99
3.1 Le majeur-mineur .....	101
3.2 Les accords altérés.....	113
3.3 Les fonctions contrariées.....	133
Conclusion .....	170
Annexe 1 .....	i
Annexe 2.....	iv
Annexe 3.....	x

Annexe 4.....	xviii
Bibliographie .....	xxii

## Liste des exemples

Exemple 1 : Schubert, <i>Quatuor n° 15 en sol majeur</i> , D. 887, I. Allegro molto moderato, mes. 429-433. ....	14
Exemple 2 : Schubert, « Totengräbenweise », D. 869, mes. 21-33. ....	15
Exemple 3 : Schubert, <i>Trio pour violon, violoncelle et piano en si bémol majeur</i> , D. 898, II. Andante con moto, mes. 30-39. ....	16
Exemple 4 : Schubert, <i>Winterreise</i> , D. 911, I. Gute Nacht, mes. 11-19. ....	18
Exemple 5 : Schubert, <i>Trio n° 2 en mi bémol majeur</i> , D. 929, I. Allegro, mes. 221-246. ....	20
Exemple 6 : Schubert, <i>Sonate en la majeur</i> , D. 959, III. Scherzo, mes. 11-21. ....	23
Exemple 7 : Schubert, « Ruhe, schönstes Glück der Erde », D. 657, mes. 32-35. ....	23
Exemple 8 : Schubert, <i>Quatuor en la mineur</i> , D. 804, I. Allegro ma non troppo, mes. 74-80. ....	25
Exemple 9 : Schubert, <i>Quatuor n° 14 en ré mineur</i> , D. 810, I. Allegro, mes. 93-98. ....	26
Exemple 10 : Schubert, <i>Impromptu n° 2 en mi bémol majeur</i> , D. 899, II. Allegro, mes. 25-35. ....	29
Exemple 11 : Schubert, « An den Tod », D. 518, mes. 13-18. ....	30
Exemple 12 : Schubert, <i>Trio n° 1 en si bémol majeur</i> , D. 898, IV. Rondo, mes. 261-271. ....	31
Exemple 13 : Schubert, <i>Quatuor n° 15 en sol majeur</i> , D. 887, I. Allegro molto moderato, mes. 1 à 5. ....	34
Exemple 14 : Bach, <i>Clavier bien tempéré</i> vol. 1, « Prélude n° 5 en ré majeur », BWV 850, mes. 21-35. ....	36
Exemple 15 : Mozart, <i>Sonate en la mineur</i> , K. 310, I. Allegro maestoso, mes. 1-26. ....	38
Exemple 16 : Beethoven, <i>Sonate en mi majeur</i> op. 14 n° 1, I. Allegro, mes. 73-91. ....	40
Exemple 17 : Schubert, <i>Quatuor n° 15 en sol majeur</i> , D. 887, I. Allegro molto moderato, mes. 1-10. ....	44
Exemple 18 : Schubert, <i>Quatuor en sol majeur</i> , D. 887, I. Allegro molto moderato, mes. 278-287. ....	45
Exemple 19 : Schubert, <i>Quatuor en sol majeur</i> , D. 887, I. Allegro molto moderato, mes. 435-444. ....	47
Exemple 20 : Schubert, « Der Pilgrim », D. 794, mes. 92-106. ....	48
Exemple 21 : Schubert, <i>Quatuor n° 15 en sol majeur</i> , D. 887, IV. Allegro assai, mes. 670-679. ....	50
Exemple 22 : Schubert, <i>Trio en mi bémol</i> , D. 929, I. Allegro, mes. 138-148. ....	51
Exemple 23 : Schubert, <i>Quatuor n° 15 en sol majeur</i> , D. 887, IV. Allegro assai, mes. 240-248. ....	52
Exemple 24 : Schubert, <i>Quatuor n° 15 en sol majeur</i> , D. 887, IV. Allegro assai, mes. 218-231. ....	53
Exemple 25 : Schubert, <i>Sonate en sol majeur</i> , D. 894, IV. Allegretto, mes. 375-379. ....	54
Exemple 26 : Schubert, « Die Allmacht », D. 852, mes. 12-17. ....	54
Exemple 27 : Schubert, <i>Sonate en do mineur</i> , D. 958, III. Menuetto, mes. 53-60. ....	55
Exemple 28 : Schubert, <i>Sonate en si bémol majeur</i> , D. 960, I. Molto moderato, mes. 1-24. ....	56
Exemple 29 : Schubert, <i>Quatuor en sol majeur</i> , D. 887, I. Allegro molto moderato, mes. 54-63. ....	58
Exemple 30 : Schubert, <i>Quatuor n° 14 en ré mineur</i> , D. 810, IV. Presto, mes. 17-32. ....	60
Exemple 31 : Schubert, « Im Walde », D. 708, mes. 49-65. ....	62
Exemple 32 : Schubert, « Gesang Der Geister Über Den Wassern », D. 714, mes. 27-34. ....	65
Exemple 33 : Schubert, « Das Heimweh », D. 851, mes. 74-76. ....	68

Exemple 34 : Schubert, « Der Gondelfahrer », D. 808, mes. 1-3. ....	70
Exemple 35 : Schubert, « Die Liebe hat gelogen », D. 751, mes. 10-13. ....	71
Exemple 36 : Schubert, <i>Quartettsatz</i> , D. 703, Allegro assai, mes. 105-112. ....	72
Exemple 37 : Schubert, <i>Quatuor n° 15 en sol majeur</i> , D. 887, I. Allegro molto moderato, mes. 15-33. ....	74
Exemple 38 : Schubert, <i>Trio pour violon, violoncelle et piano en mi bémol majeur</i> , D. 929, II. Andante con moto, mes. 187-198. ....	76
Exemple 39 : Schubert, <i>Quatuor n° 14 en ré mineur</i> , D. 810, I. Allegro, mes. 326-332. ....	78
Exemple 40 : Schubert, <i>Quintette en do majeur</i> , D. 956, II. Adagio, mes. 91-94. ....	78
Exemple 41 : Schubert, « Das Heimweh », D. 851, mes. 191-199. ....	79
Exemple 42 : Schubert, « Herbst », D. 945, mes. 12-21. ....	79
Exemple 43 : Schubert, <i>Sonate en sol majeur</i> , D. 894, I. Molto moderato e cantabile, mes. 61-68. ....	81
Exemple 44 : Schubert, <i>Sonate en sol majeur</i> , D. 894, I. Molto moderato e cantabile, mes. 111-117. ....	83
Exemple 45 : Schubert, <i>Sonate en si bémol majeur</i> , D. 960, IV. Allegro ma non troppo, mes. 149-169. ....	84
Exemple 46 : Schubert, <i>Quatuor n° 13 en la mineur</i> , D. 804, I. Allegro ma non troppo, mes. 1-35. ....	86
Exemple 47 : Schubert, <i>Sonate en ré majeur</i> , D. 850, IV. Rondo, mes. 112-131 (extrait de la section C). ....	89
Exemple 48 : Schubert, <i>Sonate en la mineur</i> , D. 537, II. Allegretto quasi Andantino, mes. 101-118. ....	91
Exemple 49 : Schubert, <i>Sonate en do mineur</i> , D. 958, II. Adagio, mes. 26-43. ....	92
Exemple 50 : Schubert, <i>Quartettsatz en do mineur</i> , D. 703, mes. 295-315. ....	94
Exemple 51 : Schubert, « Nachtstück », D. 672, mes. 59-68. ....	96
Exemple 52 : Schubert, <i>Trio en mi bémol majeur</i> , D. 929, IV. Allegro moderato, mes. 29-40. ....	102
Exemple 53 : Schubert, <i>Sonate en do mineur</i> , D. 958, IV. Allegro, mes. 362-368. ....	105
Exemple 54 : Schubert, <i>Sonate en ré majeur</i> , D. 850, IV. Rondo, mes. 120-122. ....	107
Exemple 55 : Schubert, <i>Sonate en la majeur</i> , D. 959, I. Allegro, mes. 78-91. ....	109
Exemple 56 : Schubert, <i>Trio en si bémol majeur</i> , D. 898, I. Allegro moderato, mes. 37-49. ....	110
Exemple 57 : Schubert, <i>Quatuor en do mineur</i> , D. 703, Allegro assai, mes. 173-184. ....	112
Exemple 58 : Schubert, « Prometheus », D. 674, mes. 25-30. ....	113
Exemple 59 : Schubert, « Totengräberweise », D. 869, mes. 93-101. ....	115
Exemple 60 : Schubert, « Das Heimweh », D. 851, mes. 93-121. ....	117
Exemple 61 : Beethoven, <i>Leonore III</i> , op. 72b, mes. 1-9. ....	118
Exemple 62 : Bach, <i>Variations Goldberg</i> , BWV 988, XXV. A 2 Clav (Adagio), mes. 1-4. ....	119
Exemple 63 : Mozart, <i>Requiem</i> , « Lacrimosa », K. 626, mes. 5-8. ....	121
Exemple 64 : Schubert, « Der Pilgrim », D. 794, mes. 53-65. ....	123
Exemple 65 : Schubert, « Das Heimweh », D. 851, mes. 47-54. ....	125
Exemple 66 : Schubert, « Der Zwerg », D. 771, mes. 56-74. ....	127
Exemple 67 : Schubert, « Der Zwerg », D. 771, mes. 91-105. ....	128
Exemple 68 : Schubert, « Pilgerweise », D. 789, mes. 91-105. ....	130
Exemple 69 : Schubert, <i>Trio en mi bémol majeur</i> , D. 929, I. Allegro, mes. 582-614. ....	140



Exemple 70 : Schubert, <i>Sonate en si bémol majeur</i> , D. 960, I. Molto moderato, mes. 187-197.....	142
Exemple 71 : Beethoven, <i>Sonate pour violon et piano en fa majeur</i> , op. 24, I. Allegro, mes. 118-131. ....	144
Exemple 72 : Schubert, « An den Tod », D. 518, mes. 1-6.....	147
Exemple 73 : Schubert, <i>Quintette en do majeur</i> , D. 956, I. Allegro ma non troppo, mes. 57-62.....	148
Exemple 74 : Schubert, <i>Quatuor en sol majeur</i> , D. 887, I. Allegro molto moderato, mes. 62-66. ....	149
Exemple 75 : Schubert, « Im Walde », D. 708, mes. 1-9.....	150
Exemple 76 : Schubert, <i>Quatuor n° 15 en sol majeur</i> , D. 887, I. Allegro molto moderato, mes. 162-186.....	151
Exemple 77 : Schubert, <i>Rondo brillant pour violon et piano en si mineur</i> , D. 895, mes. 436-454.....	153
Exemple 78 : Schubert, <i>Sonate en ré majeur</i> , D. 850, I. Allegro vivace, mes. 228-241.....	155
Exemple 79 : Schubert, <i>Sonate en ré majeur</i> , D. 850, I. Allegro vivace, mes. 9-16.....	156
Exemple 80 : Franck, <i>Quintette en fa mineur</i> , I. Molto moderato quasi lento, mes. 89-93.....	158
Exemple 81 : Schubert, « Nachtelle », D. 892, mes. 133-145. ....	159
Exemple 82 : Schubert, « Il traditor deluso », D. 902, mes. 52-67. ....	161
Exemple 83 : Schubert, <i>Quatuor n° 14 en ré mineur</i> , D. 810, IV. Presto, mes. 385-423. ....	163
Exemple 84 : Schubert, <i>Sonate en sol majeur</i> , D. 894, I. Molto moderato, mes. 82-93.....	165
Exemple 85 : Schubert, « Das Heimweh », D. 851, mes. 168-178.....	167
Exemple 86 : Dvorak, <i>Requiem op. 89</i> , I. Requiem aeternam, mes. 11-15. ....	168

# Liste des figures

Figure 1 : U.s.h. tonales et plagales.....	12
Figure 2 : Les différentes terminaisons d'une u.s.h. ....	13
Figure 3 : Règles préférentielles pour la modulation .....	19
Figure 4 : Typologie des marches harmoniques de Beaudet.....	28
Figure 5 : Les principaux cas de coloration chez Schubert.....	49
Figure 6 : Le mode mixte chez Schubert.....	69
Figure 7 : Traitement régulier et traitement parfaitement symétrique de la marche de type n° 3.....	73
Figure 8 : Cercle des tonalités majeures et mineures .....	100
Figure 9 : Tovey, Les mécanismes permettant de relier « naturellement » les tons éloignés (Tovey 1928, 350) .....	104
Figure 10 : Traitement diatonique et traitement parfaitement symétrique de la marche de type n° 2 .....	106
Figure 11 : Parcours tonal du développement du premier mouvement du trio en <i>mi</i> bémol majeur pour violon, violoncelle et piano (D. 929). .....	108
Figure 12 : Les différents types de fonction VII utilisés lors de la modulation.....	114
Figure 13 : Les trois types de fonction VII dans un contexte de traitement séquentiel parfaitement symétrique .....	116
Figure 14 : Éloignement tonal dans les marches de type n° 7.....	122
Figure 15 : Parcours tonal du développement du premier mouvement de la sonate en <i>ré</i> majeur (D. 850). .....	133
Figure 16 : Les accords de dominantes .....	135
Figure 17 : Les accords de dominantes contrariées — notes communes avec l'accord de dominante.....	136
Figure 18 : Les six couples d'accords comportant une fonction de dominante contrariée .....	137
Figure 19 : L'enchaînement V (III) – I .....	139
Figure 20 : La transformation « PL ».....	143
Figure 21 : Formulations courantes de l'accord de V9/3ce de I dans les œuvres tonales.....	146
Figure 22 : V (♭VI min.) .....	157
Figure 23 : V (♭VI min.) utilisé comme appogiature de la dominante .....	162
Figure 24 : Les dominantes contrariées se résolvant par tierces majeures descendantes dans le mode mineur ...	162
Figure 25 : V (VI min.) en mineur .....	166
Figure 26 : Les dominantes contrariées.....	169

*À mes parents, Nathalie et Michel*

## Remerciements

C'est avec beaucoup d'émotion que j'achève ce mémoire de maîtrise, dont la réalisation a été rendue possible grâce à l'appui de nombreux professeurs et collègues, pour la plupart affiliés à l'Université de Montréal. J'aimerais tout d'abord remercier chaleureusement ma directrice de recherche Mme Luce Beaudet qui s'est impliquée dans ce projet de maîtrise avec autant de rigueur que de générosité. Avec sa grande ouverture d'esprit, qui se double d'un dévouement exceptionnel, Mme Beaudet m'a procuré un soutien et un encadrement de haut niveau qui lui valent tous les éloges. Durant nos rencontres hebdomadaires, temps qu'elle m'a consacré avec une gentillesse incomparable, j'ai pu bénéficier de son expertise unique dans le domaine de l'analyse tonale. Son souci du détail et de la précision s'est révélé indispensable lors de l'étude des œuvres de Schubert présentées ici ainsi que lors de l'écriture et de la révision du présent mémoire. Notre collaboration s'est avérée à la fois une chance et un plaisir. Nos séances d'analyse me manquent déjà.

D'autres membres du corps professoral de la Faculté de musique de l'Université de Montréal ont contribué à ce projet. Yves St-Amant, chargé de cours en diction lyrique allemande, a eu la gentillesse de m'offrir de traduire en français les lieder de Schubert analysés dans ce mémoire, ce qui m'a grandement aidée à comprendre les rapports texte-musique dans les œuvres du compositeur. J'ai également bénéficié du soutien du professeur Jonathan Goldman qui m'a conseillée et appuyée dans divers projets relatifs à mes recherches.

Je tiens à souligner la contribution de ma chère amie Chloé Huvet qui a lu et corrigé la première version de ce mémoire avec une minutie et une efficacité hors du commun. Ses nombreuses suggestions ont permis d'améliorer considérablement le texte et d'en clarifier le contenu. Je dois aussi mentionner l'apport grandement apprécié de mes collègues Christian Turcotte et Alexander P. Morgan dont le regard critique et les commentaires sur les outils d'analyse présentés dans ce travail m'ont amenée à approfondir et à nuancer mes réflexions. Christian Turcotte a également eu la gentillesse de contribuer à la transcription de nombreux exemples analysés dans ce mémoire.

J'éprouve une profonde reconnaissance pour mes parents, Nathalie McCarthy et Michel Piché, qui m'ont communiqué à la fois l'intérêt pour la musique et celui pour la recherche universitaire. Leur soutien a été plus que précieux tout au long de mes études.

Finalement, j'aimerais remercier le Conseil de Recherche en Sciences Humaines (CRSH) pour la bourse octroyée durant ma maîtrise.

# Introduction

La production de Schubert est impressionnante. Mort à 31 ans, il laisse derrière lui près de 600 lieder et une quantité comparable d'œuvres pour formations vocales et instrumentales diverses. Même les pièces dont l'ampleur de conception est tout à fait remarquable n'ont nécessité que quelques jours de composition<sup>1</sup>. Toutefois, cette vivacité créatrice n'est pas sans conséquence sur la réception de ses œuvres dans la communauté analytique. Pour certains musicologues et musiciens, ce naturel d'invention semble en effet incompatible avec un souci architectural, comme on peut le relever dans ce commentaire de Vincent d'Indy :

On peut considérer [Schubert] comme le type du génie sans culture : dans ses lieder, où la fougue de l'inspiration pouvait suppléer au talent architectural, il fut souvent incomparable ; mais toutes celles de ses œuvres qui appartiennent aux formes où la nécessité du plan est impérieuse sont très inégales, sinon tout à fait défectueuses » (Vincent d'Indy, cité dans Hascher 2007, 9).

Pourtant, l'analyse approfondie des œuvres de Schubert démontre que le compositeur a recours à des stratégies d'organisation hautement sophistiquées dans plusieurs d'entre elles, qui se manifestent dans diverses dimensions de son écriture. Le traitement motivique, l'architecture formelle ainsi que l'organisation harmonique témoignent d'un processus de composition probablement plus réfléchi que ce qu'on lui attribue généralement<sup>2</sup>. Si l'originalité du compositeur est manifeste dans le traitement de la forme (en particulier la forme sonate<sup>3</sup>), c'est sur le plan harmonique qu'il réalise les plus grandes audaces. Bien que

---

<sup>1</sup> Par exemple, le quatuor à cordes en *sol* majeur (D. 887), œuvre colossale de la maturité de Schubert, a été composé du 20 au 30 juin 1826 (Massin 1993, 1130). Les proches de Schubert rapportent eux aussi cette facilité créatrice : « Avec une plume et une règle, il [Schubert] transforma rapidement quelques feuilles quelconques de papier en feuilles de musique à trois systèmes. Il fureta une vieille anthologie lyrique tirée de la petite bibliothèque et indiqua alors cinq ou six poèmes susceptibles d'être mis en musique. Schubert les avait à peine lus que déjà il laissait courir joyeusement sa plume sur le papier » (Hanslick, cité dans Massin 1993, 352).

<sup>2</sup> Ainsi, Brendel mentionne que « Beethoven déploie sa musique à l'intérieur d'un cadre intellectuel extrêmement solide, afin que le caractère des émotions ressorte d'autant plus clairement. Schubert fait beaucoup plus confiance à la spontanéité de ses émotions; la forme doit se faire aussi légère que possible. [...] Le charme des éléments épisodiques l'emporte sur les contraintes imposées par la structure » (Brendel 1979, 105).

<sup>3</sup> Comme cette particularité a fait l'objet de nombreux travaux de recherche, nous mentionnerons ici seulement les publications qui en traitent spécifiquement et qui ont connu une large diffusion dans la communauté analytique : Whittall (1969), Webster (1978), Beach (1993) et Hascher (1996).

plusieurs analystes fassent mention du caractère révolutionnaire de son langage harmonique<sup>4</sup>, ses innovations ne sont restées que partiellement explorées dans la littérature musicologique.

Nous avons cherché, dans le cadre de ce travail, à mieux comprendre la façon dont Schubert structure ses œuvres sur le plan harmonique. Pour décrire le langage du compositeur, les analystes mentionnent généralement l'utilisation constante de l'opposition des modes majeur et mineur d'une tonalité ainsi que la variété et la richesse des modulations. Nous avons observé que ces deux caractéristiques permettent en effet au compositeur d'explorer de façon originale différents procédés faisant éclater la tonalité. Bien que ces sujets aient déjà été abordés dans d'autres publications (notamment Blom 1928, Wollenberg 1998 et 2011), ce mémoire propose de les étudier sous un angle nouveau. Nous avons inventorié tous les types d'opposition de modes rencontrés dans notre corpus, afin de comprendre les différents contextes où ils apparaissent et leur fonction au sein de la forme, et avons élaboré une terminologie propre à les désigner. Les analyses présentées dans ce mémoire cherchent à démontrer comment le majeur-mineur<sup>5</sup> génère des relations harmoniques audacieuses tout en participant à l'articulation formelle et à la cohérence à grande échelle des œuvres.

L'originalité et la quantité des modulations dans le répertoire de Schubert semblent faire consensus auprès des analystes et cette caractéristique avait déjà été remarquée par les critiques musicaux de l'époque. Dans son livre *Analyzing Schubert* (2011), Susannah Clark rapporte les commentaires de Gottfried Wilhelm Fink, qui écrivait dans le journal *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig :

Fink was horrified generally by the new harmonic trends of his day, which he said consisted of an unwarrantably strong inclination to modulate again and again, with neither rest nor respite... a veritable disease of our time and threatens to grow into modulation-mania. It seems that, in Fink's mind, Schubert suffered the worst bouts of this disease. As he put it, Schubert's modulations are "free, very free, and sometimes rather more than

---

<sup>4</sup> Hascher souligne que « l'harmonie de Schubert, qui parut si complexe à ses contemporains, n'est pas simplement originale. Elle est, à proprement parler, révolutionnaire, et dévoile un monde sonore nouveau, que Liszt, notamment, puis Brahms et enfin Schönberg lui-même surent exploiter et élargir » (2007, 204). Brown, quant à lui, mentionne que Schubert était un pionnier dans le développement de l'harmonie tonale : « He was a pioneer for new, far-reaching harmonic and tonal experiments » (1980, 778).

<sup>5</sup> L'appellation majeur-mineur est une traduction littérale de l'expression « major-minor » couramment employée dans la littérature schubertienne anglophone. Cela renvoie à une large catégorie de phénomènes harmoniques caractérisés par un emploi rapproché des modes majeurs et mineurs d'une même tonalité.

that ”. [...] Some three years later, for instance, he said that Schubert modulates “ so oddly and often so suddenly towards the remotest regions as no composer on earth has done ” (2011, 58).

Toutefois, rares sont les publications qui traitent précisément de la question de la modulation. La littérature analytique sur Schubert comporte certes beaucoup d’analyses formelles qui discutent du parcours tonal<sup>6</sup>, mais ces travaux n’étudient pas en détail les mécanismes modulateurs. De plus, les auteurs traitent presque exclusivement des mouvements de forme sonate et ne rendent pas compte des modulations retrouvées dans les autres types de formes utilisées par Schubert. Tout au long de nos analyses, nous avons cherché à mieux comprendre la pratique modulateur du compositeur, en étudiant cet aspect dans les formes vocales et instrumentales.

Dans le cadre de nos recherches, nous avons procédé à l’analyse formelle et harmonique des œuvres appartenant essentiellement à la maturité musicale du compositeur<sup>7</sup> : les quatuors à cordes n<sup>os</sup> 12 à 15 (D. 703, 804, 810 et 887), le quintette en *do* majeur (D. 956), les deux trios pour violon, violoncelle et piano (D. 898 et 929), les sonates pour piano en *la* mineur (D. 537), *ré* majeur (D. 850), *sol* majeur (D. 894), *do* mineur (D. 958), *la* majeur (D. 959) et *si* bémol majeur (D. 960), les impromptus op. 90 (D. 899), la fantaisie Wanderer (D. 760), la fantaisie pour piano à quatre mains en *fa* mineur (D. 940) et le rondo brillant pour violon et piano en *si* mineur (D. 895). Ces œuvres ont, pour la plupart, fait l’objet de nombreuses recherches dans le domaine de l’analyse musicale, mais les auteurs ne discutent généralement que des premiers mouvements<sup>8</sup>, alors que les autres mouvements du cycle sont, dans plusieurs cas, d’une très grande originalité sur les plans formel et harmonique. En effet, les mouvements médians et les finales présentent souvent des modulations très rapides à des tons éloignés en plus de comporter des emplois du majeur-mineur fort intéressants. Il nous paraissait essentiel, dans le cadre de ce travail, d’analyser tous les mouvements des œuvres instrumentales afin de mieux comprendre le langage harmonique de Schubert.

---

<sup>6</sup> Voir la note de bas de page n<sup>o</sup> 3 (p. 1).

<sup>7</sup> Il va de soi que la maturité musicale d’un compositeur qui s’éteint à l’âge de 31 ans commence assez tôt. La plupart des musicologues associent l’année 1822 (date du *Quartettsatz* en *do* mineur, D. 703) au début de la maturité de Schubert.

<sup>8</sup> C’est le cas de Webster (1978) et Hascher (1996).

Si nos recherches étaient d'abord orientées vers les œuvres instrumentales, l'étude de la musique vocale s'est avérée indispensable à la compréhension du style de Schubert. Ainsi, nous avons ajouté à notre corpus des pièces comportant des particularités semblables à celles retrouvées dans la musique instrumentale. Nous avons donc procédé à l'analyse des œuvres suivantes : « An den Tod » (D. 518), « Ruhe, schönstes Glück der Erde » (D. 657), « Nachtstück » (D. 672), « Prometheus » (D. 674), « Im Walde » (D. 708), « Gesang Der Geister Über Den Wassern » (D. 714), « Das Liebe hat gelogen » (D. 751), « Der Zwerg » (D. 771), « Pilgerweise » (D. 789), « Der Pilgrim » (D. 794), « Der Gondelfahrer » (D. 808), « Das Heimweh » (D. 851), « Die Allmacht » (D. 852), « Fülle der Liebe » (D. 854), « Totengräbenweise » (D. 869), « Il traditor deluso » (D. 902), le *Winterreise* (D. 911) et « Herbst » (D. 945). À partir de l'analyse détaillée de chacune de ces œuvres, nous avons effectué une mise en série des différentes manifestations du majeur-mineur en plus de relever systématiquement les mécanismes modulatoires et le parcours tonal. Nous avons par la suite compilé et croisé ces données afin d'en dégager des constantes.

Le modèle d'analyse harmonique choisi dans le cadre de ce mémoire est celui élaboré par Luce Beaudet<sup>9</sup>. Hérité de Nadia Boulanger<sup>10</sup> et de Richard Franko Goldman (1965), ce modèle repose sur le postulat suivant :

La logique d'enchaînement de l'un à l'autre des accords constitutifs d'une tonalité fonctionne en rapport avec la progression systématique à même un **cycle de quintes descendantes**, issu lui-même de l'imitation du couple moteur V-I qui apparaît à la fin du cycle<sup>11</sup>.

De ce fait, le cycle de quintes descendantes constitue le « principe transcendant<sup>12</sup> » du modèle de Beaudet, dont la théorie s'applique au répertoire couvrant la période de Bach à Wagner. Dans le cas de Schubert, la perspective d'analyse proposée par l'auteure permet de souligner la logique tonale de son langage, et de montrer comment ses audaces harmoniques

---

<sup>9</sup> Luce Beaudet et Sylvie-Anne Ménard. *L'œil qui entend, l'oreille qui voit : un modèle d'analyse du discours harmonique tonal*, <http://bw.musique.umontreal.ca>, consulté le 13 septembre 2014.

<sup>10</sup> L'influence de cette dernière s'est faite par l'entremise des enseignements de Rosette Renshaw, qui avait étudié avec Nadia Boulanger.

<sup>11</sup> Luce Beaudet. « 1.2.2 La structure de base », dans *L'Oeil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/structure.htm>, consulté le 20 janvier 2013.

<sup>12</sup> Nous utilisons le concept de principe transcendant selon le sens que lui accorde Jean-Jacques Nattiez : « [I]a plupart des théories harmoniques se fondent sur un principe transcendant qui se veut valable pour toute la période tonale, et la pertinence des analyses qu'on peut développer dans le cadre de ces théories se rapporte à la poétique, à l'esthétique ou suppose que ces deux points sont équivalents » (1987, 275).



découlent de progressions plus conventionnelles. Nous avons décidé d'écarter les modèles schenkérien et néo-riemannien, bien que très souvent utilisés pour l'étude de Schubert, puisque ces théories ne permettent pas d'expliquer les procédés d'organisation du discours harmonique dont il est question dans ce mémoire. Si l'analyse schenkérienne met en valeur le parcours tonal et le contrepoint sous-jacent des voix, elle s'avère peu explicite quant aux mécanismes modulatoires qui lient les tonalités entre elles. Nous n'avons guère trouvé plus de satisfaction avec le modèle néo-riemannien<sup>13</sup>, qui a d'abord été développé pour le répertoire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>. Certains analystes ont cependant été tentés d'utiliser ce modèle pour Schubert, puisqu'on retrouve dans ses œuvres les germes d'une nouvelle esthétique qui sera exploitée davantage par ses successeurs. Toutefois, l'utilisation systématique de l'analyse néo-riemannienne pour les œuvres de Schubert s'avère complexe et peu pertinente, dans la mesure où le langage harmonique du compositeur est en général ancré dans une harmonie régie par le cycle des quintes. Il nous a donc semblé plus adéquat de concevoir et d'expliquer les progressions qui s'écartent de la logique par quintes comme des dérivés d'enchaînements plus conventionnels, ce que met en valeur le modèle d'analyse de Beaudet.

Bien que notre propos concerne plus spécifiquement l'harmonie schubertienne, celle-ci est constamment en interaction avec les autres paramètres de l'organisation des œuvres du compositeur, en particulier la forme. De nombreuses publications sur Schubert apparaissent marquées par une volonté de démanteler les préjugés négatifs sur le compositeur, notamment en ce qui concerne son emploi de la forme sonate. Hascher résume ainsi les idées reçues sur Schubert : « La musique instrumentale de Schubert est longtemps apparue au plan secondaire de son œuvre, au premier plan duquel se trouvaient les lieder. Maître de la petite forme, Schubert ne pouvait pas l'être de la grande, où il ne parvint pas à se démarquer suffisamment de Beethoven » (2007, 12). Fieldman abonde dans le même sens :

Schubert's instrumental music has long been viewed as problematic, and especially the works in sonata form. The criticisms are numerous and are

---

<sup>13</sup> David Kopp utilise un modèle apparenté à l'analyse néo-riemannienne pour des œuvres de Schubert (1995 et 2002).

<sup>14</sup> « Neo-Riemannian theory arose in response to analytical problems posed by chromatic music that is triadic but not altogether tonally unified. Such characteristics are primarily identified with music of Wagner, Liszt, and subsequent generations, but are also represented by passages from Mozart, Schubert, and other pre-1850 composers » (Cohn 1998, 167-168).

directed, it seems, at virtually every aspect of Schubert's composition : from his use of lyrical melodies, as opposed to motivically-derived themes, to his too-regular phrase construction ; and from his penchant for distant or surprising harmonic inflexion, to his neglect of such formal basics as the structural dominant (Fieldman 2007, 83).

Les préjugés négatifs sur Schubert proviennent souvent de la comparaison de ce dernier avec Beethoven. Dahlhaus souligne par ailleurs que les théories de la forme sonate ont été élaborées essentiellement par rapport aux œuvres de Beethoven; il est donc tout à fait normal que la forme sonate, telle qu'employée par Schubert dans ses œuvres instrumentales, semble défectueuse dans cette perspective (Dahlhaus et Reinhard 1986, 1). Néanmoins, ses œuvres ont presque toujours été appréhendées à la lumière de celles de Beethoven, et ce, depuis Schumann :

Compared with Beethoven, Schubert is a feminine [girlish] character [ein Mädchencharakter], much more voluble, softer and broader; or a guileless child romping among giants. Such is the relationship of these symphonic movements to those of Beethoven. Their intimacy is purely Schubertian. They have their robust moments, to be sure, and marshal formidable forces. But Schubert conducts himself as wife to husband, the one giving orders, the other relying upon pleas and persuasion. All of this in relationship to Beethoven! Compared with others he is man enough, the boldest and freest, indeed, of all the newer musicians (Schumann, cité dans Messing 2006, 9).

Cependant, les auteurs plus récents, comme Susan Wollenberg dans *Schubert's Fingerprints : Studies In The Instrumental Works* (2011), ont eu tendance à examiner les œuvres de Schubert sans faire référence systématiquement à Beethoven. Nous croyons toutefois que la connaissance du langage harmonique et formel de ce dernier, en particulier son emploi des accords altérés au moment de la modulation et son usage de l'opposition de modes pour structurer la forme, est essentielle à la compréhension de nombreux passages de l'œuvre de Schubert. Pour ce, nous nous servons de quelques procédés identifiés et expliqués par François Lanthier dans son mémoire de maîtrise portant sur les sonates pour piano de Beethoven (1990). Les analyses qu'il propose nous ont permis d'éclairer certains passages de Schubert qui présentent des caractéristiques similaires.

Ce mémoire consistera, dans un premier temps, à expliquer le modèle analytique de Beaudet, en insistant sur les aspects les plus pertinents pour notre propos : l'unité structurelle harmonique (u.s.h.), la modulation et les marches d'harmonie. Le deuxième chapitre sera

quant à lui consacré à l'étude des différents procédés relevant du majeur-mineur dans un contexte non modulant. La mise en série des nombreuses manifestations du majeur-mineur nous a amené à proposer une typologie permettant de hiérarchiser les types d'emprunts au mode opposé. Enfin, nous traiterons lors du troisième chapitre de la question de la modulation, en étudiant quelques mécanismes modulateurs caractéristiques du langage de Schubert.

# Chapitre 1 – Le cadre théorique

Comme l'ont noté de nombreux analystes, musicologues et interprètes, l'harmonie schubertienne évolue souvent de façon énigmatique. Si cette particularité n'a pas généré énormément de débats au sujet de sa musique vocale, où la volonté d'exprimer le texte justifie les audaces harmoniques, l'enjeu est tout autre dans le répertoire instrumental. En effet, les libertés que prend Schubert dans les mouvements de forme sonate lui ont valu beaucoup de critiques, en particulier en ce qui concerne son penchant pour des parcours tonaux atypiques (notamment dans le quatuor en *sol* D. 887 et dans le quintette en *do* majeur D. 956). Sans nier la qualité des œuvres de Schubert, Whittall affirme que le compositeur est en partie responsable de la crise et du déclin progressif de la forme sonate au XIX<sup>e</sup> siècle :

Comparison between the late Beethoven quartets and Schubert's last three sonatas may merely emphasize differences in kind, not quality [...]. Not simply that Schubert failed to write like Beethoven, but that later romantics, out of deep love for Beethoven, wrote like Schubert. If they had not done so, the decline of the sonata would have been steeper, altogether less distinguished. Yet Schubert's attitude to sonata form in 1828 was different from Beethoven's in 1825. The differences explain the decline (Whittall 1969, 124<sup>15</sup>).

On a longtemps pensé que les libertés harmoniques et formelles caractéristiques des œuvres instrumentales de Schubert résultaient d'un manque de connaissances et d'une incapacité à structurer son discours<sup>16</sup>. Or, il semble que les audaces de son écriture tonale témoignent plutôt de l'émergence d'une nouvelle esthétique où la clarté et la directionnalité du langage harmonique ne sont plus les principaux vecteurs de l'organisation d'une œuvre. En effet, on remarque chez Schubert une tendance à diluer la polarité tonale inhérente à la forme sonate par divers procédés, notamment en allongeant considérablement les groupes thématiques et en multipliant les zones tonales à l'intérieur de sections traditionnellement peu modulantes.

---

<sup>15</sup> Il ajoute plus loin : « In his later works, it seems that Schubert was consciously trying to expand the form, to give greater emphasis to lyric elements, so that these even determine the nature of more violent, dramatic episodes. It was this unsuccessful attempt to disrupt the Beethovenian equilibrium which gave the first clear indications of how, slowly but surely, the sonata would decline » (Whittall 1969, 125).

<sup>16</sup> Les critiques qu'adresse Vincent d'Indy à l'endroit de Schubert sont sans merci : « Aussi étranger que Weber à tout principe de construction, il se laissa conduire encore plus par sa fantaisie ; et ses compositions symphoniques, pourtant nombreuses, n'offrent pour la plupart qu'un intérêt médiocre, tant leur valeur est dépréciée par un manque absolu d'ordre, de proportion et d'harmonie générale » (D'Indy 1909, 402).

La particularité de l'harmonie schubertienne entraîne un problème méthodologique de première importance pour l'analyste : en effet, quel modèle analytique convient le mieux à son langage ? D'une part, la syntaxe harmonique de Schubert s'inscrit dans la continuité de celle de ses prédécesseurs classiques par l'importance qu'il accorde au cycle de quintes descendantes des fonctions comme structure sous-jacente du discours, par l'articulation des phrases au moyen de cadences et par l'utilisation de formes héritées de la tradition classique (comme la forme sonate). D'autre part, Schubert est souvent considéré comme un précurseur dans le développement de l'harmonie romantique en raison de l'abondance de relations de médiantes chromatiques dans son langage<sup>17</sup>. Par ailleurs, Taruskin avance que ces progressions, que Schubert explore avec beaucoup d'originalité dans ses œuvres, permettent d'obtenir de nouveaux effets expressifs : « The circle of thirds is an island of mysterious repose that interrupts the forward thrust of the fifths progressions. Its quality of time is static rather than active » (1985, 81). Mais au-delà des progressions de médiantes, Schubert manifeste un intérêt pour des harmonies éloignées du centre tonal, autant sur le plan de l'enchaînement des accords à l'intérieur d'une zone tonale, que sur celui de l'enchaînement des tonalités dans la forme. De plus, quelques autres éléments caractéristiques de son langage, comme l'opposition majeur-mineur qui imprègne tous les plans de l'écriture et la division de l'octave en parties égales, constituent à la fois une extension de la syntaxe tonale et un premier pas vers la destruction de celle-ci<sup>18</sup>. Schubert ouvre ainsi la voie à Liszt et à Wagner ; l'écriture harmonique de ces derniers, par l'utilisation et l'extension des procédés qu'on retrouve chez Schubert, conduit ultimement au démantèlement du système tonal.

L'œuvre de Schubert constitue un point tournant dans l'histoire du langage harmonique tonal. Comme le souligne Rosen, « Schubert est en partie le créateur le plus signifiant du

---

<sup>17</sup> Les progressions de médiantes chromatiques sont caractérisées par l'enchaînement de deux accords dont les fondamentales sont à distance de tierce (majeure ou mineure) et qui ont seulement une note commune ou aucune note commune (Kopp 2002, 9). Par exemple, les accords de *do* majeur et *la* bémol majeur sont en relation de médiane chromatique, de même que les accords de *do* majeur et *la* bémol mineur. Toutefois, la progression de *do* majeur à *la* mineur n'est pas considérée comme une relation de médiane chromatique, étant donné la présence de deux notes communes.

<sup>18</sup> Nous faisons allusion ici au titre d'un article de Mario Leblanc, « Schubert : un pas vers l'atonalité ». La démonstration de l'auteur permet de mettre en valeur la prépondérance de la division de l'octave en parties égales dans le répertoire du compositeur, et ce, dans plusieurs plans de l'écriture. Leblanc avance que l'emploi de divisions symétriques contribue à déstabiliser les assises tonales et que malgré « l'apparente simplicité » de la musique de Schubert, « elle porte en germe une préfiguration de l'avenir » (1989, 114).

nouveau style romantique, en partie également le plus grand représentant du style post-classique » (2000, 646). Dans cette optique, plusieurs choix s'offrent aux analystes. Ils peuvent tout d'abord démontrer comment le langage harmonique de Schubert s'inscrit dans le prolongement de la syntaxe classique en expliquant ses progressions chromatiques comme des dérivés d'enchaînements plus conventionnels. Au contraire, plusieurs analystes choisissent d'avoir recours au modèle néo-riemannien, plus couramment employé dans le cadre d'analyse d'œuvres de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, afin de mettre en valeur les germes de l'éclatement tonal présents chez Schubert. C'est la démarche à laquelle souscrit David Kopp dans sa thèse de doctorat (1995) et dans son ouvrage *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music* (2002). L'auteur stipule que les relations de médiantes chromatiques ne doivent pas être analysées comme des variantes de progressions diatoniques. Il choisit plutôt de développer une taxinomie qui rend compte de leur individualité :

... I believe that it is proper to think of these mediantes as integral elements of the tonal system displaying independent functional identity. This allows for a notion of direct relation between tonic and chromatic mediantes which preserves and reaffirms the key and makes unnecessary the elaborate explanations explaining them as versions of other things (1995, 1-2).

Cependant, nous croyons, comme Lawrence Kramer, que l'effet de la syntaxe harmonique de Schubert « dépend de sa relation dialectique avec l'harmonie classique qu'elle transgresse » (Kramer 1986, traduit de l'anglais dans la version française de Cohn 1999, 7). En effet, sur le plan de l'organisation harmonique, Schubert n'opère pas de rupture nette avec ses prédécesseurs. L'originalité de son écriture tonale provient plutôt de l'emploi plus fréquent et plus systématique de procédés chromatiques déjà en usage avant lui. Par exemple, la division de l'octave en tierces majeures, qu'on retrouve fréquemment dans les œuvres de Schubert (Leblanc 1989), est un dérivé des progressions de médiantes chromatiques déjà présentes chez Mozart<sup>19</sup>. Pour cette raison, il nous semblait plus adéquat d'opter pour un modèle d'analyse dont les principes s'appliquent à l'entièreté de la période tonale, considérant, comme Goldman, que les compositeurs de cette période parlent la même « langue tonale » et que les différences sont plutôt d'ordre stylistique. Goldman affirme, dans *Harmony in Western Music*,

---

<sup>19</sup> Pour un compte rendu détaillé des progressions de médiantes chromatiques chez Mozart (en particulier les progressions impliquant deux accords majeurs à distance de tierce majeure), nous invitons le lecteur à consulter l'article « A Recurring Pattern in Mozart's music » de David Beach (1983).

que si « [l]e style de Bach diffère clairement de celui de Schubert ou de Wagner, [...] les principes syntaxiques à partir desquels le style a évolué restent fondamentalement les mêmes dans tous les cas » (Goldman 1965, 163, traduit de l'anglais par Nattiez 1987, 273).

Le modèle d'analyse harmonique de Luce Beudet, dont nous nous sommes servie pour les analyses présentées dans ce mémoire, s'inspire des théories de Goldman. Ce dernier stipule que le principe syntaxique à la base du langage tonal est le couple dominante-tonique, dont l'imitation systématique génère le cycle de quintes descendantes des fonctions (I-IV-VII-III-VI-II-V-I). Selon Beudet,

Goldman réussit là une magistrale démonstration de la pertinence de la référence au cycle de quintes descendantes comme structure de base du discours harmonique de Bach à Wagner, tout en mettant à jour les écarts les plus fréquents par rapport à cette structure et en élaborant parallèlement le cadre théorique propre à les intégrer<sup>20</sup>.

Beudet a développé un modèle qui permet de mieux discerner et comprendre, autant à l'oreille qu'à l'analyse de partitions, les progressions harmoniques typiques du discours tonal de Bach à Wagner, en se référant constamment au cycle de quintes. Nous résumerons ici les éléments de cette théorie les plus pertinents pour étayer notre propos : la notion d'unité structurelle harmonique (u.s.h.), la modulation et les marches harmoniques. Bien que ces deux dernières notions aient déjà été traitées dans d'autres manuels d'analyse et d'harmonie, notamment chez Piston (1987), Goldman (1965) et Forte (1979), les auteurs n'y consacrent en général qu'une petite partie de leur ouvrage et s'en tiennent, bien souvent, à des commentaires très généraux. Beudet, en revanche, traite ces questions avec beaucoup de précision et les procédures analytiques qu'elle propose ont été fort utiles lors de l'analyse de notre corpus.

## 1.1 L'unité structurelle harmonique

L'unité structurelle harmonique constitue la plus petite unité de signification tonale dans la théorie de Beudet. Elle consiste en « un ensemble de fonctions harmoniques

---

<sup>20</sup> Luce Beudet, « 1.1 La genèse du modèle d'analyse », *L'œil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/source.htm>, consulté le 13 septembre 2014.

séquentielles dont la signification est essentiellement liée à la progression systématique à même un cycle de quintes descendantes<sup>21</sup> ». L'u.s.h. se rapporte donc exclusivement à l'organisation harmonique (on est par l'u.s.h. fixé sur la tonique d'ancrage) et se distingue ainsi de l'*unité structurelle musicale* (comme par exemple la phrase), qui renvoie au découpage d'une œuvre en petites unités formelles<sup>22</sup>. L'u.s.h. est de nature tonale lorsque les fonctions se présentent dans l'ordre du cycle de quintes descendantes. Au contraire, elle est dite plagale quand le discours procède dans le sens inverse (figure 1). Ce type d'u.s.h. se limite le plus souvent à la progression IV-I, dans laquelle la fonction de sous-dominante peut être tenue par II, VI ou l'accord napolitain (N).

**Figure 1 : U.s.h. tonales et plagales**

The figure displays two musical examples, 'U.s.h. tonales' and 'U.s.h. plagales', on a grand staff. The tonal example (a) shows a progression of chords: (do) III, VI, II, V, I. The plagal examples (b-f) show progressions: b) IV V I; c) IV I; d) II<sup>6</sup> I; e) VI I; f) N<sup>6</sup> I. The chords are represented by notes on the staff, with some accidentals (flats) indicating the specific harmonic context.

L'u.s.h. tonale peut commencer sur n'importe quelle fonction du cycle<sup>23</sup>. Cependant, elle se termine généralement selon l'une des cinq façons suivantes (figure 2, p. 13) :

- a) Sur I après V ;
- b) Sur un substitut de I après l'accord de dominante, le plus souvent VI ou IV ;
- c) Sur un accord de dominante secondaire après la dominante (produisant ainsi une cadence évitée), le plus souvent V de IV ou V de V, bien qu'on rencontre souvent chez Schubert V de VI en fin d'u.s.h.<sup>24</sup> ;

<sup>21</sup> Luce Beudet, « 3. L'unité discrète de découpage », *L'œil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/ush.htm>, consulté le 25 juin 2015.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Pour plus d'informations sur les mécanismes d'intervention qui permettent de varier la progression des fonctions dans le cycle de quintes, nous invitons le lecteur à consulter le site de Beudet (Luce Beudet, « 1.2 La description du modèle d'analyse », *L'œil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/modele01.htm>, consulté le 26 juin 2015).



- d) Sur V, en cas de repos net sur la dominante ;
- e) Sur IV, en cas de cadence de prolongement<sup>25</sup>.

**Figure 2 : Les différentes terminaisons d'une u.s.h.**

(do majeur) II V I      II V VI      II V IV<sup>6</sup>      II V V de IV

II V V de V      II V V de VI      II V      II V I IV

La notion d'u.s.h. est essentielle à la compréhension du mode mixte. Celui-ci est souvent défini comme l'utilisation d'accords appartenant au mode opposé (Beach 1998, p. 83), mais cette caractérisation reste, selon nous, assez vague. Beaudet préfère parler de mode mixte lorsqu'à l'intérieur d'une même u.s.h., le compositeur emploie un ou plusieurs accords du mode opposé : il y a donc un contraste modal au sein même de la plus petite unité de découpage du discours, permettant ainsi une plus grande richesse de couleurs harmoniques et une conduite des voix plus chromatique<sup>26</sup>. Par exemple, dans l'extrait du quatuor en *sol* (D. 887) présenté à l'exemple 1 (p. 14), l'emprunt de l'accord de sous-dominante au mode

<sup>24</sup> Les accords de dominante secondaire peuvent prendre plusieurs formes. Toutefois, les accords de septième de dominante, de septième diminuée et les accords de sixte augmentée (en particulier la sixte allemande) ont été plus fréquents dans notre corpus.

<sup>25</sup> La notion de cadence de prolongement, utilisée par Beaudet, provient de Gevaert (1905, 68). Cette appellation désigne les progressions harmoniques dans lesquelles le couple V-I est suivi d'un repos sur l'accord de sous-dominante. On retrouve un exemple de cadence de prolongement dans le choral « Aus meines Herzen Grunde » de Bach (BWV 269, mesures 13-14).

<sup>26</sup> Luce Beaudet, « Lexique », *L'œil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/lexique.htm>, consulté le 4 août 2015.

mineur dans le ton de *sol* majeur entraîne un changement de la nature de cette fonction – l'accord majeur bâti sur ce degré étant remplacé par un accord mineur – et permet de resserrer la conduite des voix par le chromatisme *mi* bémol vers *ré* aux mesures 431 et 432 au premier violon (sans l'intervention du mode mixte, cette voix aurait fait se succéder les notes *mi* et *ré*). Nous utilisons dans l'analyse l'abréviation « mm » pour désigner les accords relevant du mode mixte.

**Exemple 1 : Schubert, *Quatuor n° 15 en sol majeur, D. 887, I. Allegro molto moderato, mes. 429-433.***

(sol majeur) I      V de IV      IVmm      V      I

Cependant, si une u.s.h. entière voisine se déroule dans le mode opposé, on parlera plutôt d'un changement de mode. On rencontre ce cas de figure dans le lied « Totengräbenweise » (« Chant du fossoyeur », D. 869), où le mode alterne entre majeur et mineur dans les mesures 22 à 33 (exemple 2, p. 15).

Exemple 2 : Schubert, « Totengräbenweise », D. 869, mes. 21-33.

21

- den, muss das Herz selbst noch als Staub le - ben und emp - fin -

*p*

(fa<sup>♯</sup> majeur) V \_\_\_ I IV V \_\_\_ I \_\_\_ V \_\_\_ I IV V \_\_\_

25

den; wird der Leib des Wur mes Raub und ein Spiel den Win -

*f*

I \_\_\_ IV II I \_\_\_ V I V \_\_\_ IV II I \_\_\_ V de V (6te fr.)  
(fa<sup>♯</sup> mineur)

29

den, muss das Herz selbst noch als Staub le - ben und emp - fin - den.

*p*

V \_\_\_ V de IV IV \_\_\_ V de IV IV \_\_\_ V \_\_\_ I IV V \_\_\_ I \_\_\_  
(fa<sup>♯</sup> majeur)

## 1.2 La modulation

Tout comme Goldman et Caplin, Beudet distingue la modulation de la polarisation secondaire. La modulation désigne un changement de tonique confirmé, le plus souvent, par une cadence dans la nouvelle tonalité. La polarisation secondaire est quant à elle plus temporaire et intervient en cours de phrase (Caplin 1998, 140). Elle consiste en l'altération d'un ou plusieurs accords du ton dans lequel se déroule la phrase, faisant ainsi émerger brièvement une nouvelle tonique. Cependant, la polarisation secondaire n'est pas marquée par une cadence, ce qui empêche l'auditeur de rapporter de tels passages à un changement de tonalité (Goldman 1965, 165). De cette manière, dans l'exemple 3, l'insertion des dominantes de *sol* bémol majeur (mes. 34 et 35), *do* bémol majeur (mes. 36) et *la* bémol mineur (mes. 37) n'induit pas de modulation. Il s'agit plutôt de polarisations secondaires, étant donné que cette phrase débute et se termine en *mi* bémol.

**Exemple 3 : Schubert, *Trio pour violon, violoncelle et piano en si bémol majeur, D. 898, II. Andante con moto, mes. 30-39.***

(mi<sup>b</sup> majeur) V I V I V I V I III V de III  
 péd. de dominante (mi<sup>b</sup> mineur)

35

*cresc.* *f* *p* *pp*

*cresc.* *f* *p* *pp*

*cresc.* *f* *p* *pp*

III V de III V de VI VI V de IV IV (I<sup>4</sup> Maj.) Imm

L'analyse des modulations fait souvent débat chez les analystes. Pourtant, rares sont les auteurs qui détaillent la procédure analytique à adopter. En effet, Piston (1987) et Goldman (1965) restent très concis sur ce sujet. Le modèle de Beaudet comporte toutefois une théorie très complète de la modulation qui explique avec précision les divers procédés qu'ont utilisés les compositeurs de la période tonale pour passer d'une tonalité à une autre<sup>27</sup>.

La modulation se fait le plus souvent au moyen d'un accord pivot, qui se voit ainsi attribuer une fonction dans les deux tonalités. On utilise généralement le signe « = » dans l'analyse pour désigner cette double fonction. Dans la théorie de Beaudet, le moment à privilégier pour le pivotement est la fin d'une phrase ou d'une u.s.h., afin de respecter le découpage formel de l'œuvre et de faire coïncider la modulation avec un changement d'articulation dans la forme (comme nous le faisons dans l'exemple 4, p. 18).

<sup>27</sup> Luce Beaudet, « 2.2 La modulation », *L'œil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/chap2/modulation.htm>, consulté le 4 août 2015.

Exemple 4 : Schubert, *Winterreise*, D. 911, I. Gute Nacht, mes. 11-19.

aus, der Mai war mir ge - wo - gen mit man - chem Blu - men - strauß. Das  
Zeit, muss selbst den Weg mir wei - sen in die - ser Dun - kel - heit. Es

(ré mineur) I \_\_\_\_\_ (II) \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_ I = VI V \_\_\_\_\_  
(fa majeur)

Mäd - chen sprach von Lie - be, die Mut - ter gar von Eh', das  
zieht ein Mon - den - schat - ten als mein Ge - fähr - te mit, es

*legato*

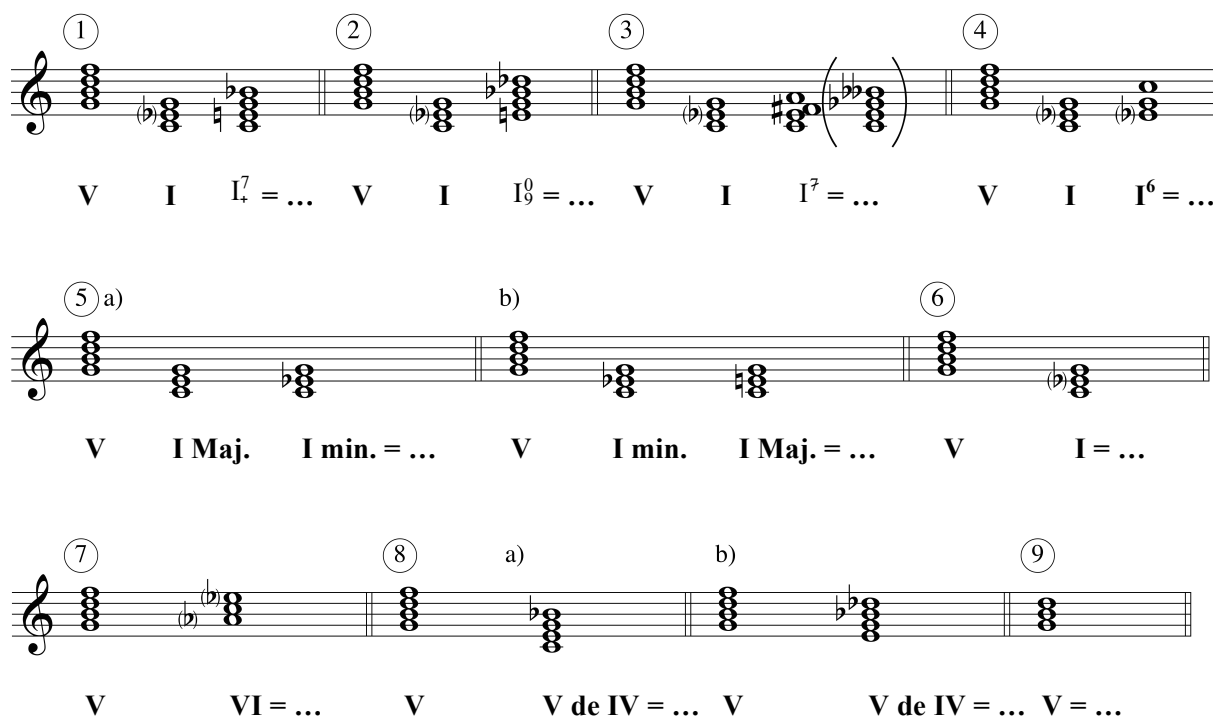
I \_\_\_\_\_ VI V de V \_\_\_\_\_ I V I V \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_  
V

Beudet fournit quelques règles préférentielles pour le pivotement<sup>28</sup>. En premier lieu, lorsqu'un événement harmonique se conclut par une cadence parfaite, elle conseille de chercher si cet accord subit une modification après la cadence. L'accord de tonique peut ainsi donner l'illusion de se transformer en dominante du quatrième degré de la tonalité par l'utilisation d'un accord de septième de dominante, indiqué  $I_7^+$  dans l'analyse (figure 3, n° 1, p. 19) ou de septième diminuée, indiqué  $I_7^0$  (n° 2). Le compositeur peut également décider de changer l'accord de tonique en accord de septième diminuée reposant sur le premier degré, tel

<sup>28</sup> Luce Beudet, « 5. Quelques points de procédure et règles préférentielles », *L'œil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/chap2/procedure.htm>, consulté le 4 août 2015.

que précisé dans l'analyse au moyen du symbole  $I^7$  (n° 3). La transformation de l'accord de tonique peut toutefois être plus discrète : le moment du pivotage correspond parfois à un simple changement de renversement (n° 4) ou de mode de l'accord (n° 5). Si l'accord de tonique ne subit pas de transformation après la cadence, le pivotement coïncide avec l'arrivée de I en fin de phrase ou d'u.s.h (n° 6). En cas de cadence rompue ou évitée, l'accord qui remplace l'accord de tonique (le plus souvent VI, IV, V de IV, V de V, ou tout autre accord de dominante secondaire) se voit attribuer le rôle d'accord pivot (n° 7 et 8). De la même manière, lorsque l'u.s.h. se termine sur V, cet accord devient l'accord pivot (n° 9).

**Figure 3 : Règles préférentielles pour la modulation<sup>29</sup>**



① V I  $I^7 = \dots$  ② V I  $I_9^0 = \dots$  ③ V I  $I^7 = \dots$  ④ V I  $I^6 = \dots$

⑤ a) V I Maj. I min. = ... b) V I min. I Maj. = ... ⑥ V I = ...

⑦ V VI = ... ⑧ a) V V de IV = ... b) V V de IV = ... ⑨ V = ...

Il arrive parfois qu'il soit impossible de réaliser le pivotement à la fin de l'u.s.h., surtout lorsque le passage s'inscrit au sein d'un retour thématique ou dans une marche

<sup>29</sup> Cette figure reprend en majeure partie celle présentée par Beudet sur son site internet. Nous avons cependant ajouté le n° 9 pour illustrer le pivot sur l'accord de dominante (*Ibid.*).

harmonique. Dans ces circonstances, Beaudet recommande de moduler au moment de II ou l'un de ses substituts (IV, V de V ou l'accord napolitain).

Comme mentionné plus haut, la modulation se fait le plus souvent au moyen d'un accord pivot commun aux deux tonalités ou par le biais d'un accord altéré enharmoniquement (que l'on observe lorsque la modulation comporte un accord de dominante sous la forme d'une sixte allemande ou d'un accord de septième diminuée). Toutefois, Beaudet identifie deux autres types de modulations : la modulation par jonction et la juxtaposition. La modulation par jonction consiste en l'altération chromatique d'une ou de plusieurs composantes de l'accord qui conclut la première tonalité. Le lien qui unit les deux tonalités tient alors exclusivement au rapport chromatique entre le dernier accord de la première tonalité et le premier accord de la seconde. L'altération peut se faire en une seule étape ou en plusieurs phases successives. Par exemple, dans le développement du premier mouvement du trio en *mi* bémol majeur (exemple 5), l'accord de tonique de *fa* majeur se transforme d'abord en septième de dominante à la mesure 231 (où nous avons indiqué dans l'analyse « I<sup>7</sup> glisse vers » pour souligner cette transformation), puis en septième diminuée (mesure 235), et s'achemine vers l'accord de *fa* dièse mineur (mesure 239), nouvel accord de tonique confirmé par une demi-cadence à la fin de l'extrait. Lors d'une modulation par jonction, plutôt que d'indiquer le signe « = », nous notons « glisse vers » dans l'analyse.

**Exemple 5 : Schubert, *Trio n° 2 en mi bémol majeur*, D. 929, I. Allegro, mes. 221-246.**

(fa majeur) I



225

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

231

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

**I. glisse vers** →

237

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

**I** → **IV6**

(fa# mineur)

La juxtaposition consiste quant à elle en une modulation non préparée qui survient, le plus souvent, lors d'un changement de section important ou dans le cas d'une marche harmonique modulante. Ainsi, dans l'exemple 6 (p. 23), extrait du troisième mouvement de la sonate pour piano en *la* mineur (D. 959), la juxtaposition coïncide avec le début de la deuxième section, où les accords de tonique des deux tonalités (*la* majeur et *do* majeur) s'enchaînent directement. Dans l'extrait de « Ruhe, schönstes Glück der Erde » (D. 657) présenté à l'exemple 7 (p. 23), la progression V-IV, utilisée comme modèle d'une marche harmonique, est reproduite chaque fois un demi-ton plus haut. La modulation s'impose, vu l'impossibilité de rapporter ces différents couples d'accords à la tonalité de *do* mineur à laquelle la marche aboutit. D'autre part, entre les différents paliers, la césure d'un demi-soupir ainsi que l'absence de lien fonctionnel clair entre les accords à la frontière des reproductions de la marche nous invite à privilégier un mécanisme par juxtaposition, que nous indiquons dans nos analyses par le symbole « || ».

Exemple 6 : Schubert, *Sonate en la majeur*, D. 959, III. Scherzo, mes. 11-21.

(la majeur) V I V I II V I ||

(do majeur) I V I V

Exemple 7 : Schubert, « Ruhe, schönsten Glück der Erde », D. 657, mes. 32-35.

(fa mineur) V IV || V IV || V IV = I V I  
 (fa<sup>♯</sup> mineur) (sol mineur) péd. de tonique (do mineur)

### 1.3 Les marches harmoniques

Le traitement en marche est souvent le lieu des plus grandes audaces harmoniques dans les œuvres de Schubert. Il était donc essentiel pour notre travail de posséder les outils d'analyse aptes à en rendre compte avec précision. Le modèle de Beaudet est particulièrement éloquent à cet égard : en plus d'établir une typologie des marches harmoniques, l'auteure identifie des motifs mélodiques caractéristiques de chacune des marches qui permettent de les repérer rapidement, autant à l'oreille qu'à l'écrit.

Beaudet définit la marche harmonique ainsi : « Sera considérée comme telle toute reproduction (R) systématique immédiate, à un palier supérieur ou inférieur de l'échelle sonore tonale, d'un modèle (M) correspondant à un ensemble harmonique d'au moins 2 termes (fonctions), doté le plus souvent d'une configuration mélodico-rythmique qui lui est propre<sup>30</sup> ». Toutefois, il arrive dans certains cas que l'organisation rythmique et mélodique diffère lors des différents paliers de la marche et que seul le modèle harmonique soit reproduit, comme on peut l'observer à l'exemple 8 (p. 25). La marche se déploie généralement dans une structure tripartite : le modèle, la ou les reproductions du modèle et la formule de clôture. Cette dernière, facultative, consiste le plus souvent en une formule harmonique<sup>31</sup> servant à clarifier la tonalité de l'événement.

---

<sup>30</sup> Luce Beaudet, «1.3 B- Des marches », *L'Oeil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/marche.htm>, consulté le 13 septembre 2014.

<sup>31</sup> Nous employons les termes *formule harmonique* selon la définition de Beaudet : « La formule harmonique, rappelons-le, correspond à un fragment de discours à fort taux de récurrence dans le répertoire tonal, fragment constitué d'au moins trois fonctions (explicites, ou implicites dans le cas d'une terminaison avec V) dont la signification se ramène à la désignation sans équivoque d'une tonique principale ou secondaire » (Luce Beaudet, « 1.3 A- Des Formules », *L'Oeil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/2categorie.htm#def>, consulté le 26 juin 2015.

Exemple 8 : Schubert, *Quatuor en la mineur*, D. 804, I. Allegro ma non troppo, mes. 74-80.

74

Modèle R1 R2 R3

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

*p* *p* *f*

(do majeur) V de II II V de IV IV V de VI VI V

R4

78

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

I V de III III V de VI II (I  $\frac{4}{4}$ ) V

VI

Le modèle d'une marche comporte au moins deux accords, comme dans l'exemple 8, mais il arrive fréquemment que Schubert emploie des marches dans lesquelles le modèle renvoie à une u.s.h. de trois accords ou plus, comme c'est le cas dans l'exemple 9 (p. 26) où la formule III-IV-V-I constitue le modèle de la marche.

Exemple 9 : Schubert, *Quatuor n° 14 en ré mineur*, D. 810, I. Allegro, mes. 93-98.

(la mineur) [III IV V] de VI [III IV V] de IV [III IV V] de N \_\_\_\_\_ V de V (6te fr.)

v

Nous avons également observé quelques cas dans notre corpus où le modèle est très long et comporte plusieurs u.s.h. Par exemple, le développement du premier mouvement du trio en *mi* bémol majeur (D. 929) est presque entièrement construit en marches harmoniques :

le modèle, qui s'étend sur 52 mesures, est reproduit deux fois à un intervalle de quinte ascendante<sup>32</sup>.

Selon Beudet, les marches harmoniques reflètent les comportements tonaux privilégiés par les compositeurs de cette période. Ainsi, l'imitation de la progression V-I est au cœur de sa typologie :

Le discours harmonique tonal relève, à toutes fins pratiques, d'un couple qui transcende tout le système et qui en est à la fois le moteur et la fin : le couple dominante-tonique (V-I). C'est essentiellement dans cette perspective que se situe notre entreprise de classification. Toute marche d'harmonie va donc être perçue comme le produit d'une imitation du couple V-I pris comme objet de référence mais n'apparaissant pas nécessairement à l'intérieur de la marche<sup>33</sup>.

Dans sa typologie, les marches sont classées selon trois critères : le sens (ascendant ou descendant), le type de modèle (V-I, I-V<sup>34</sup> et I-V-I) et l'intervalle de progression (seconde ou tierce). Dans la figure 4, les marches de la colonne de gauche (n<sup>os</sup> 1 à 6) sont descendantes tandis que celles de la colonne de droite sont ascendantes (n<sup>os</sup> 7 à 12). Les marches des deux premiers systèmes (n<sup>os</sup> 1, 2, 7 et 8) résultent de l'imitation systématique du modèle V-I, celles des deux systèmes suivants sont issues de la progression I-V (n<sup>os</sup> 3, 4, 9 et 10), et les deux derniers comportent les marches dont le modèle est I-V-I (n<sup>os</sup> 5, 6, 11 et 12). Enfin, les numéros impairs désignent les marches dont la reproduction se fait à un intervalle de seconde, tandis que les nombres pairs se rapportent aux marches qui progressent par tierce. Toutes ces marches peuvent être traitées dans un contexte modulant ou non. Tout au long de ce mémoire, nous utiliserons la classification de Beudet pour désigner les différentes marches harmoniques.

---

<sup>32</sup> Le développement de ce trio est analysé en entier dans l'annexe 3, p. x.

<sup>33</sup> Luce Beudet, « 2. Classification des marches », *L'Oeil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/classification-marche.htm>, consulté le 4 août 2015.

<sup>34</sup> Le couple I-V est parfois remplacé par son pendant plagal IV-I.

Figure 4 : Typologie des marches harmoniques de Beaudet<sup>35</sup>

Afin d'illustrer comment se manifestent les différentes marches d'harmonie dans l'œuvre schubertien, nous avons inclus ici quelques extraits de notre corpus qui relèvent de l'une ou l'autre des marches harmoniques de la typologie de Beaudet. Par exemple, l'extrait du quatuor en *la* mineur déjà présenté à l'exemple 8 (p. 25) correspond à une marche de type n° 8. L'impromptu en *mi* bémol majeur, analysé à l'exemple 10 (p. 29), relève d'une marche de type n° 1, tandis que l'exemple 11 (p. 30) se rapporte à une marche de type n° 7. Ces trois exemples présentent des marches *non modulantes*. Toutefois, le traitement séquentiel est souvent utilisé dans un contexte modulant, comme on peut l'observer, d'abord dans l'exemple 7 avec une marche de type n° 7<sup>36</sup> (p. 23), puis dans l'exemple 12 (p. 31) avec la marche de type n° 12 qui module par tierce ascendante à chacun des paliers, tout en faisant intervenir une imitation canonique.

<sup>35</sup> Luce Beaudet, « 2. Classification des marches », *L'Oeil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/classification-marche.htm>, consulté le 4 août 2015.

<sup>36</sup> Dans cet exemple, le modèle V-I est remplacé par la progression V-IV. L'accord de sous-dominante joue ici le rôle de substitut de l'accord de tonique.



Exemple 10 : Schubert, *Impromptu n° 2 en mi bémol majeur*, D. 899, II. Allegro, mes. 25-35.

**Modèle** **R1**

(mi<sup>b</sup> mineur) I IV VII III

**R2** **R3**

VI II V I

IV V I

Exemple 11 : Schubert, « An den Tod », D. 518, mes. 13-18.

**Modèle**
**R1**
**R2**

13

Mä - he nicht ohn' Un<sup>3</sup>-ter-schied, die - ses Blüm-chen das erst blüht die - ses Rös-schen, erst halb roth;  
 Komm, o Tod, wenn's dir ge - fällt, hol' Ga-fang'-ne aus der Welt: komm, voll-en-de mei-ne Noth;

*mf* *cresc.*

(la majeur) V de II          II          V de III<sup>imm</sup> III<sup>imm</sup>          V de IV          IV         

16

sei barm-her - zig, lie - ber Tod,  
 sei barm-her - zig, lie - ber Tod,

*f* *cresc.* *ff*

V de V          (I<sub>4</sub><sup>6</sup>) V          V de VI

Exemple 12 : Schubert, *Trio n° 1 en si bémol majeur*, D. 898, IV. Rondo, mes. 261-271.

(ré<sup>b</sup> majeur) I V I  
péd. de tonique

Modèle R1 R2  
f f f f  
V I I V I=VI I V I=VI I V  
(fa mineur) (la<sup>b</sup> majeur)

268

R3

*ff*

*ff*

*ff*

I = VI    I    V    I

(do mineur)

## Chapitre 2 – Le majeur-mineur

Le majeur-mineur, c'est-à-dire l'interchangeabilité des modes majeur et mineur d'une même tonique, est un trait caractéristique de l'écriture harmonique de Schubert, comme l'ont relevé les nombreux analystes qui ont étudié son œuvre<sup>37</sup>. Nous employons cette appellation dans un sens large comprenant les divers types d'interchangeabilité de modes que l'on peut observer dans les œuvres de Schubert. En effet, le majeur-mineur désigne plusieurs catégories de phénomènes, qui se distinguent les uns des autres par leur importance hiérarchique au sein de l'articulation du discours.

Dans son ouvrage *Formes sonate*, Rosen mentionne que Schubert nourrit une obsession pour le majeur-mineur à la fin de sa vie (1993 [1988], p. 285). Robert Winter abonde dans le même sens :

Schubert's harmonic language was fuelled from the outset by the frequent equivocation between major and minor; but during the course of his career local colouring was gradually supplanted by longer-range strategies, of which D. 887 provides the most far-reaching and disturbing example<sup>38</sup>.

Le quatuor en *sol* majeur (D. 887), auquel fait référence Winter, s'ouvre avec l'opposition des modes majeur et mineur de l'accord de tonique (exemple 13), et toute la structure du premier et du dernier mouvements découle de cette opposition. Cette œuvre a certainement contribué à associer le majeur-mineur au langage de Schubert, bien qu'il ne soit pas le seul compositeur à l'utiliser à des fins expressives et formelles.

---

<sup>37</sup> La plupart des chercheurs qui ont travaillé sur Schubert soulignent cette caractéristique, mais certains auteurs l'ont étudiée plus en profondeur, dont Donald Francis Tovey (1928), Eric Blom (1928), Richard Cohn (1999) et Susan Wollenberg (2011).

<sup>38</sup> Robert Winter, « Franz Schubert », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25109pg2#S25109.2>, consulté le 19 juin 2015.

**Exemple 13 : Schubert, *Quatuor n° 15 en sol majeur*, D. 887, I. *Allegro molto moderato*, mes. 1 à 5.**

The musical score consists of four staves: Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The key signature changes from one sharp (G major) to one flat (G minor) at measure 3. Dynamics are marked as *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). Below the staves, a diagram shows the mode change: (sol) I (Maj.) transitions to V de V (min.) and V de V (it.) transitions to V de V.

Si l’interchangeabilité des modes est presque automatiquement associée à Schubert, ce dernier s’inspire néanmoins de l’usage qu’en faisaient ses prédécesseurs. En effet, Bach, Haydn, Mozart et Beethoven ont eu recours à l’opposition des modes majeur et mineur pour structurer la forme dans certaines œuvres. Nous effectuerons tout d’abord dans ce chapitre un survol de l’utilisation du majeur-mineur depuis la période baroque jusqu’à Schubert, afin de comparer ce dernier avec les compositeurs qui l’ont précédé, et de comprendre pourquoi l’échange de modes lui est particulièrement associé dans la littérature musicologique. En effet, les divers emplois que fait Schubert du majeur-mineur ne sont pas tous entièrement nouveaux : ce qui en fait la singularité, c’est la fréquence à laquelle il les utilise dans son discours, de sorte que le majeur-mineur a des conséquences importantes sur tous les plans de son écriture tonale et formelle.

Le majeur-mineur se retrouve dans tous les genres que Schubert a explorés. Malgré la diversité des formes qu’il a employées, nous avons pu dégager quelques constantes quant à son rôle dans l’organisation formelle. La typologie que nous avons développée dans le cadre

de ce travail permet de mieux classer et comprendre l'importance hiérarchique qu'occupe l'emprunt au mode opposé dans le style du compositeur. Selon nous, le majeur-mineur n'est pas seulement un effet expressif, mais s'inscrit le plus souvent dans un souci de cohérence à grande échelle. Nous traiterons ici essentiellement de son rôle dans le discours non modulant. Les conséquences sur le parcours tonal et sur les mécanismes modulateurs seront discutées dans le troisième chapitre.

## 2.1 L'utilisation du majeur-mineur, de Bach à Beethoven

L'association du mode majeur à la joie et du mineur à la tristesse semble aller de soi dans la culture occidentale. Toutefois, selon Hepokoski et Darcy, il s'agit plutôt d'un lien arbitraire, que les conventions sociales et culturelles ont entretenu pendant des siècles<sup>39</sup>. La plus ancienne trace connue de cette association remonte à l'époque de la Renaissance. Zarlino affirme dans *Le institutioni harmoniche* (1558) que les modes dont la tierce au-dessus de la finale est majeure produisent « des chants vifs et pleins d'allégresse », et que ceux dont la tierce est mineure conviennent aux chants « triste[s] et languissant[s]<sup>40</sup> ». Selon Aldwell et Schachter, cette croyance a perduré durant toute la période tonale et constitue une donnée fondamentale pour analyser et comprendre le répertoire de cette époque :

Any cultural tradition that has persisted for so long takes on a certain importance even if it is based on nothing more than custom. That great composers of the eighteenth and nineteenth centuries believed in this association is evident to anyone who studies their songs and other music they composed to texts (Aldwell et Schachter, cités dans Hepokoski et Darcy 2006, 307).

Alors que plusieurs auteurs soutiennent que les modes majeurs et mineurs se développent comme deux systèmes opposés durant la période de la *common practice* (Harrison 1994, 15), Goldman affirme que dans la pratique tonale, ceux-ci tendent plutôt à fusionner (1965, 83). En effet, il n'est pas rare de rencontrer des éléments du mode mineur

---

<sup>39</sup> « We remain content to regard these affective properties as the product of social custom, as cultural matters of tacit agreements within interpretive communities, agreements that were reinforced over many years » (Hepokoski et Darcy 2006, 307).

<sup>40</sup> Traduit de l'italien par Coeurdevey (1998a, 54).

dans un passage en majeur et vice-versa. Les types d'échanges entre les deux modes et leur fréquence sont souvent caractéristiques d'une époque ou d'un compositeur en particulier.

À l'époque baroque, le majeur-mineur se manifeste essentiellement par la tierce de Picardie<sup>41</sup>, c'est-à-dire par l'utilisation, dans une pièce en mineur, d'un accord de tonique majeur en fin d'œuvre ou de section. D'ailleurs, la plupart des fugues en mineur du *Clavier bien tempéré* se terminent de cette façon. Bach a également cherché à recréer cet effet dans certaines pièces en majeur, dont le prélude n° 5 en ré majeur du premier volume du *Clavier bien tempéré* (BWV 850). Dans cette courte pièce, Bach parcourt rapidement plusieurs tonalités. Après le retour au ton de ré majeur à la mesure 22, le mode passe subitement au mineur à la mesure 29, de sorte que la dernière section se déroule entièrement dans ce mode. Le majeur n'est rétabli qu'au moment de l'accord final, créant ainsi un effet de tierce picarde (exemple 14).

**Exemple 14 : Bach, *Clavier bien tempéré* vol. 1, « Prélude n° 5 en ré majeur », BWV 850, mes. 21-35.**

The image shows a musical score for the first system of Example 14, measures 21-35. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The bass line includes figured bass notation: II, V, I=IV (ré majeur), II, V, I, II, V, I, V de IV, IV, V de V.

<sup>41</sup> L'expression « tierce de Picardie » est employée par Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* (1767). Selon l'auteur, les compositeurs picards avaient l'habitude de terminer une pièce en mineur par un accord de tonique majeur. Toutefois, les recherches plus récentes démontrent que l'expression provient probablement du mot *picart* qui signifie *aigu*. La tierce de Picardie désignerait donc un accord dont la tierce est haussée (Hall 1975, 78).



27

V — I — IV — VII — III — VI — V de V — V — I — V —  
 péd. de dominante (ré mineur)

30

I — V — V de V (I<sup>b</sup>) — V — I — V —  
 péd. de dominante

33

V de V — V — I (ré majeur)

Detailed description: The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and bass staff. The first system (measures 27-29) features a complex rhythmic pattern in the treble and a simpler bass line. The second system (measures 30-32) continues the treble's complexity while the bass line becomes more active. The third system (measures 33-35) shows a significant change in texture, with the treble staff playing a dense, sustained chordal texture and the bass staff playing a simpler, more rhythmic accompaniment. Roman numerals and mode indicators are placed below the staves to analyze the harmonic structure.

À l'époque classique, le majeur-mineur, en particulier le changement de mode entre deux unités structurales harmoniques successives, constitue un marqueur formel important, notamment dans la forme sonate. Selon Rosen, la clarté de cette forme a permis aux genres instrumentaux de s'affranchir de la musique vocale « en fournissant un équivalent à l'action dramatique et en donnant une définition claire au contour de cette action » (Rosen 1993, 26). Plusieurs techniques d'écriture permettent d'atteindre cette clarté formelle et de dramatiser l'opposition tonale de l'exposition, notamment la discontinuité des textures, les contrastes thématiques, les ruptures de registre et de dynamique. Le changement de mode contribue lui aussi à délimiter les différentes parties de la forme et peut intervenir dans plusieurs contextes. Par exemple, les symphonies n° 98, 101 et 104 de Haydn commencent toutes trois par une introduction lente dans le mode mineur (Hepokoski et Darcy 2006, 301-302). Dans les trois cas, la frontière entre l'introduction et le début du premier groupe thématique se trouve marquée par deux changements importants : le changement de mode et de tempo. Abromont mentionne d'ailleurs que l'introduction lente peut servir à « évoquer un univers troublé,

chaotique, dont le début de l'allegro nous ferait sortir » (Abromont et De Montalembert 2010, 153). Le mode mineur des introductions des symphonies de Haydn mentionnées ici peut ainsi être le symbole du chaos, par opposition au majeur du premier groupe thématique.

Le changement de mode peut également intervenir lors de l'installation du ton du deuxième groupe thématique, qui se fait généralement au moment du pont modulant. Dans le premier mouvement de la sonate en *la* mineur de Mozart (K. 310), le pont comporte d'abord une modulation au ton de *do* majeur (mesure 11), qui devient mineur à la mesure 16. Le changement de mode permet d'ajouter un effet dramatique à la demi-cadence qui clôt le tout en clarifiant le début du deuxième groupe thématique, qui émerge en *do* majeur (exemple 15).

Exemple 15 : Mozart, *Sonate en la mineur*, K. 310, I. *Allegro maestoso*, mes. 1-26.

**1er groupe thématique**

*Allegro maestoso*

(la mineur) I                      V                      I                      V

péd. de tonique

5

Pont

I                      IV                      VII                      III                      VI                      II                      (I<sup>4</sup>)                      V                      I

10

V                      I = VI                      V de IV                      IV                      II                      V de II

(do majeur)

14 *calando* *p* *f* *f legato* (do mineur) *I* *V de V*

V de V V I VI II V de V V *f legato* (do mineur) I V de V

18 *p* *f*

V I V de V V I V I

**2e groupe thématique**

21 *p* *p* *I* (do majeur)

V I V I V I V I (do majeur)

24 *p* *p*

II V I

Selon Caplin, le changement de mode constitue l'un des moyens privilégiés par les compositeurs classiques pour assouplir la forme au moment du pont<sup>42</sup> et créer un contraste avec le premier groupe thématique (Caplin 1998, 125). En effet, dans l'exemple de la sonate

<sup>42</sup> Caplin souligne que les premiers groupes thématiques dans le répertoire classique sont généralement conçus selon des carrures très symétriques, comme la période et la sentence, tandis que le pont et le deuxième groupe thématique ont tendance à être moins systématiques dans leur structure. L'analyste oppose ainsi les « tight-knit themes » et les « looser formal regions » dans sa théorie des fonctions formelles (Caplin 1998).

de Mozart expliquée plus haut, le passage au mineur permet de confirmer la modulation, puisque sans celui-ci, l'accord de tonique de la nouvelle tonalité pourrait être interprété comme un degré secondaire du ton principal. Par contre, en basculant au mode mineur, cet accord se rapporte difficilement au ton du premier groupe thématique, ce qui permet de clarifier la modulation pour l'auditeur.

Le plus souvent, le retour du mode majeur coïncide avec le début du deuxième groupe thématique. Cependant, il existe dans le répertoire un nombre significatif d'exemples où cette section commence dans le mode mineur, et se conclut en majeur à la fin de l'exposition (Caplin 1998, 272-273, note n° 66).

Si le changement de mode constitue une des nombreuses stratégies permettant d'articuler la forme dans les œuvres instrumentales de la période classique, il s'agit d'un trait dominant dans les sonates pour piano de Beethoven, comme le souligne Lanthier (1990, v). Ce dernier remarque que le changement de mode survient principalement à la frontière entre deux sections ou sous-sections, en particulier entre le pont et le deuxième groupe thématique, dans une procédure analogue à celle utilisée par Mozart dans la sonate en *la* mineur K. 310 (exemple 15). De plus, Lanthier affirme que ce procédé s'avère récurrent pour marquer le début de la réexposition, comme dans la sonate en *mi* majeur op. 14 n° 1 (exemple 16). À la mesure 90, l'accord de tonique majeur sur la pédale de dominante annonce le retour du mode majeur à la mesure suivante, qui coïncide avec le début de la réexposition.

**Exemple 16 : Beethoven, *Sonate en mi majeur* op. 14 n° 1, I. Allegro, mes. 73–91<sup>43</sup>.**

<sup>43</sup> Nous reprenons ici l'analyse de Lanthier (1990, 186).

V de V V I V I  
péd. de dominante

V I V V de V V I V I V I

V V de V V I V I  
(mi majeur)

Les exemples que nous venons de commenter démontrent que les prédécesseurs de Schubert faisaient aussi usage du majeur-mineur pour structurer la forme. Dès lors, pourquoi le majeur-mineur est-il particulièrement associé à Schubert? Quels emplois spécifiques fait-il

de l'interaction entre les deux modes d'une tonalité dans son langage? À la lumière de nos analyses, il semble évident que Schubert était tout à fait conscient des procédés classiques utilisés par Haydn, Mozart et Beethoven pour structurer la forme, et qu'il les a intégrés à son écriture. Cependant, le majeur-mineur joue un rôle essentiel dans plusieurs autres dimensions de l'organisation de ses œuvres, aussi bien au niveau de la microstructure que de la macrostructure. L'utilisation récurrente et systématique de procédés relevant du majeur-mineur ainsi que l'extension de ceux-ci nous permettent d'affirmer qu'il constitue un élément fondamental expliquant les audaces harmoniques du compositeur.

## **2.2 Typologie de l'emploi du majeur-mineur dans les œuvres de Schubert**

Le majeur-mineur est reconnu comme un trait idiosyncrasique de la musique de Schubert. Tovey, dans son article « Harmony in Schubert » (1928), explique comment l'emprunt au mode opposé peut générer des accords étrangers à la tonalité et lier des tons très éloignés. Richard Cohn, qui s'inscrit dans la continuité des travaux de Tovey, fait de l'opposition des deux modes une composante fondamentale de sa théorie des cercles hexatoniques (1999). Plus récemment, Susan Wollenberg a analysé l'impact du majeur-mineur dans la musique instrumentale de Schubert afin d'en montrer les implications à petite et à grande échelle (2011). Toutefois, le majeur-mineur se décline en plusieurs types de phénomènes qui n'ont pas fait l'objet, à notre connaissance, d'une typologie détaillée permettant de hiérarchiser son importance dans l'œuvre du compositeur.

À la lumière de nos analyses, nous avons identifié trois principaux types d'événements qui font appel à l'interchangeabilité des modes majeur et mineur dans le discours non modulant : la coloration, le mode mixte et l'opposition de modes.

## 2.2.1 La coloration

Le majeur-mineur se retrouve fréquemment dans le détail de l'ornementation. Nous employons le terme *coloration* pour désigner les cas où l'emprunt au mode opposé résulte d'un mouvement chromatique de l'une des voix à l'intérieur d'un accord. La coloration s'explique par l'intervention, au moment d'un accord constitutif de la tonalité, d'une note ornementale qui appartient au mode homonyme. Ainsi, nous excluons le mode mixte dès que nous pouvons expliquer l'emprunt par l'ornementation<sup>44</sup>. Bien que la nature de l'accord soit modifiée par cette note ornementale, cela n'a aucune incidence sur sa fonction harmonique. Par exemple, le début du quatuor n° 15 (D. 887) s'ouvre avec l'accord de *sol* majeur, qui se transforme subitement en mineur à la troisième mesure. Ce même changement de coloration est repris pour la dominante à la mesure 6, qui devient mineure à la mesure 8 (exemple 17). Dans les deux cas, la fonction de l'accord reste la même malgré le changement de mode.

---

<sup>44</sup> Ces deux notions, la coloration et le mode mixte, sont désignées par Aldwell et Schachter par l'appellation « simple mixture », qui renvoie à l'utilisation d'éléments du mineur dans une tonalité majeure ou l'inverse (2011, 590). Toutefois, comme le majeur-mineur joue un rôle fondamental dans la structure des œuvres de Schubert, nous avons préféré apporter quelques précisions quant à l'importance hiérarchique qu'il occupe en distinguant l'ornementation de l'emprunt d'accords au mode opposé.

Exemple 17 : Schubert, *Quatuor n° 15 en sol majeur*, D. 887, I. Allegro molto moderato, mes. 1-10.

Violon I  
Violon II  
Alto  
Violoncelle

*p* *f* *ff* *p*

*p* *f* *ff* *p*

*p* *f* *ff* *p*

*f* *ff*

(sol) (Maj.) (min.) V de V V(it.) V de V V

**M**

6

*p* *f* *ff* *p*

*p* *f* *ff* *p*

*p* *f* *ff* *p*

*f* *ff*

(Maj.) (min.) V de V V(it.) V de V V

**R1**



La coloration majeure-mineure constitue un réel motif harmonique qui est repris tout au long de ce quatuor. Par exemple, au début de la réexposition, Schubert réitère le changement de coloration des accords de tonique et de dominante, mais en inversant le procédé. L'accord est d'abord présenté sous la forme d'une triade mineure qui devient majeure par la suite (exemple 18)<sup>45</sup>.

**Exemple 18 : Schubert, *Quatuor en sol majeur*, D. 887, I. Allegro molto moderato, mes. 278-287.**

The musical score consists of four staves: Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into four measures. Measure 1 (mes. 278) features a minor triad (sol) with dynamics *pp*. Measure 2 (mes. 279) features a major triad (Maj.) with dynamics *p*. Measure 3 (mes. 280) features a dominant triad (V de V) with dynamics *p*. Measure 4 (mes. 281) features another dominant triad (V de V) with dynamics *pp*. Performance markings include *pizz.* and *arco*. A bracket labeled 'M' spans the last three measures, indicating a major coloration. A bracket labeled '(sol)' spans the first measure, indicating a minor coloration.

<sup>45</sup> Plusieurs auteurs ont noté cet effet. À ce sujet, voir notamment Mak (2007, 172), et Wollenberg (2011, 31).

283

pizz. arco

*p* *pp*

pizz. arco

*p* *pp*

pizz. arco

*p* *pp*

(min.) (Maj.) [V de V / V] V de V / V de V

**R1**

De plus, on retrouve ce motif à la toute fin du premier mouvement, où l'accord de tonique oscille entre les présentations majeures et mineures (exemple 19).

Exemple 19 : Schubert, *Quatuor en sol majeur*, D. 887, I. Allegro molto moderato, mes. 435-444.

(sol majeur) IV \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_ (Maj.)

(min.) \_\_\_\_\_ (Maj.)

On observe un cas similaire à la fin du lied « Der Pilgrim » (« Le pèlerin », D. 794), où l'accord final passant du majeur au mineur rappelle, de manière condensée, l'opposition de modes qui survient entre les phrases de la dernière section (exemple 20).

Exemple 20 : Schubert, « Der Pilgrim », D. 794, mes. 92-106.

Sehr langsam

92

Ach, kein Weg will da-hin füh-ren, ach, der Him-mel ü-ber mir\_ will die

(do# mineur) I II V I II (I<sup>4</sup>)

(do# majeur)

97

Er-de nie be-rüh-ren, und das Dort ist nie-mals hier, ist nie-mals hier, und das

I IV N

(do# mineur)

102

Dort ist nie-mals hier, ist nie-mals hier!

V I V Imm (Maj.) (min.)

Un emploi aussi radical de la coloration, tel qu'on vient de l'observer dans les exemples 17 à 20, n'est pas commun dans le répertoire schubertien. Dans la plupart des cas, elle ne crée pas une telle ambiguïté modale mais sert plutôt à resserrer la conduite des voix.

Il est plus habituel d'observer une coloration du mode mineur dans un passage en majeur que l'inverse. La coloration se présente le plus souvent à l'intérieur des fonctions I (ou  $I_4^6$  double-appogiature de la fonction V), V (par l'intervention de la 9<sup>e</sup> mineure traitée comme note ornementale), et dans les accords IV et II dans un contexte tonal ou plagal, tel qu'illustré à la figure 5. La note ornementale peut être de n'importe quelle nature, mais les notes de passage, les broderies et les appoggiatures sont de loin les plus fréquentes dans notre corpus<sup>46</sup>.

**Figure 5 : Les principaux cas de coloration chez Schubert**

Les cas de coloration abondent dans le corpus que nous avons étudié. Dans l'exemple 21, la coloration intervient au moment du  $I_4^6$  double appogiature de V. Cet accord se présente sous la forme d'une triade majeure à la mesure 675 qui devient mineure dans la mesure suivante, par l'altération chromatique du *si* qui évolue vers *si* bémol. Les exemples 22 et 23 démontrent quant à eux la neuvième mineure utilisée comme une broderie accentuée au moment de l'accord de dominante. Finalement, les exemples 24, 25 et 26 comportent une

<sup>46</sup> Dans nos analyses, les notes ornementales sont indiquées par leur abréviation : « n.p. » désigne une note de passage, tandis que « br. » et « app. » renvoient respectivement à une broderie et à une appoggiature.

coloration mineure dans les accords IV ou II, dans un contexte d'u.s.h. tonale (exemple 24) et plagale (exemples 25 et 26).

**Exemple 21 : Schubert, *Quatuor n° 15 en sol majeur*, D. 887, IV. Allegro assai, mes. 670-679.**

670

(sol mineur) VI IV V

675

Imm  
(sol majeur)

Exemple 22 : Schubert, *Trio en mi bémol*, D. 929, I. Allegro, mes. 138-148.

138

br. accentuée

pp

pp

pp

(si<sup>b</sup> majeur) I V I V

144

pizz.

p dolce

I V de II II V I

Exemple 23 : Schubert, *Quatuor n° 15 en sol majeur, D. 887, IV. Allegro assai, mes. 240-248.*

240

*decresc.* *br. accentuée*

(ré majeur) I V I V I

245

*br. accentuée* *ppp* *ppp* *ppp*

V I V I *ppp*



Exemple 24 : Schubert, *Quatuor n° 15 en sol majeur, D. 887, IV. Allegro assai, mes. 218-231.*

218

*mf* *fp* *fp* *fp*

n.p.

(si mineur) I V I = VI II (ré majeur)

225

*pp* *fp* *pp* *pp* *pp* *pp*

n.p.

*pp* *fp* *pp* *pp* *pp* *pp*

*pp* *fp* *pp* *pp* *pp* *pp*

V (I<sub>4</sub>) V de VI VI II V (I<sub>4</sub>) I

Exemple 25 : Schubert, *Sonate en sol majeur*, D. 894, IV. Allegretto, mes. 375-379.

(sol majeur) I V I II I V I V I  
péd. de tonique

Exemple 26 : Schubert, « Die Allmacht », D. 852, mes. 12-17.

(do majeur) V I V de IV IV  
péd. de tonique

I V de IV IVmm Vmm I

La coloration, bien que résultant d'un geste ornemental, a souvent une importance qui dépasse la simple décoration chromatique. Dans plusieurs œuvres, elle annonce un changement de mode imminent. Ce cas de figure intervient dans le troisième mouvement de la sonate en *do* mineur (D. 958), analysé dans l'exemple 27. Ce passage se déroule en *mi* bémol majeur : la broderie du *si* bémol par le *do* bémol à la mesure 55 préfigure le changement de mode (*mi* bémol mineur) qui survient dans l'u.s.h. suivante.

**Exemple 27 : Schubert, *Sonate en do mineur*, D. 958, III. Menuetto, mes. 53-60.**

(mi<sup>b</sup> majeur) I V I

(mi<sup>b</sup> mineur) I V I

On trouve d'autres cas où la coloration mineure permet d'introduire un changement important dans la forme. Fisk (2001, 241-246 et 254-255) et Wollenberg (2011, 28-29) ont noté ce procédé dans l'exposition du premier mouvement de la sonate en *si* bémol majeur (D. 960). L'accord de dominante qui clôt la première phrase est ornémenté par le *sol* bémol (mesure 8), sixième degré abaissé appartenant au mode opposé. Quelques mesures plus loin, Schubert module dans cette tonalité, en adaptant le motif initial au ton de *sol* bémol majeur<sup>47</sup> (mesure 20). La sonorité du *sol* bémol est donc d'abord introduite par le biais de la coloration,

<sup>47</sup> Les auteurs notent également que l'ornementation par le *sol* bémol annonce la modulation au ton de *fa* dièse mineur, qui se produit au moyen de l'enharmonie de l'accord de septième diminuée aux mesures 45 et 46.

pour ensuite être affirmée comme nouvelle zone tonale à l'intérieur du premier groupe thématique. Le majeur-mineur ne constitue pas seulement un effet expressif dans cet exemple : il agit ici comme élément anticipatoire dans la forme (exemple 28).

**Exemple 28 : Schubert, *Sonate en si bémol majeur*, D. 960, I. Molto moderato, mes. 1-24.**

**Molto moderato**

(si<sup>b</sup> majeur)

6

br.

12

18

*pp*

(sol<sup>1</sup> majeur)

Nous avons remarqué que beaucoup de marches étaient affectées par le majeur-mineur dans l'œuvre de Schubert. Dans le pont du premier mouvement du quatuor en *sol* majeur (D. 887), Schubert utilise une marche de type n° 9 (cycle de quintes ascendantes) dans laquelle chacun des accords est présenté d'abord sous sa forme majeure, puis mineure sur la dernière croche de chaque mesure (exemple 29). Il s'agit, d'après nous, d'une réutilisation du motif initial du quatuor, qui s'ouvre sur l'oscillation majeure-mineure de l'accord de tonique (voir exemple 13, p. 34). De plus, on retrouve dans ce passage le profil rythmique du début de l'œuvre avec un premier motif constitué de notes tenues en valeurs longues suivies d'une croche à la fin de la mesure, et d'un deuxième motif au rythme de croche pointée suivie d'une double-croche. Dans le pont, ces motifs sont utilisés en imitation et traités en marche modulante.

Exemple 29 : Schubert, *Quatuor en sol majeur*, D. 887, I. Allegro molto moderato, mes. 54-63.

Violon I

Violon II

Alto

Violoncelle

(sol majeur) I V I V (la majeur)

M R1

58

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

I V V de V V de V V de V V (etc.)

(si majeur)

R2

62

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*ffz*

*ffz*

*ffz*

*ffz*

On observe un traitement similaire dans le dernier mouvement du quatuor à cordes n° 14 en *ré* mineur (exemple 30), où les fonctions VII, IV et I sont affectées d'un changement de coloration à l'intérieur d'une marche de type n° 9. Les parties d'alto et de violoncelle se répondent en imitation canonique, alors que la dernière reproduction (R2), reste fidèle au seul jeu des fondamentales.

Exemple 30 : Schubert, *Quatuor n° 14 en ré mineur*, D. 810, IV. Presto, mes. 17-32.

Violon I

Violon II

Alto

Violoncelle

(ré mineur) III VII (Maj.) (min.)

**M**

21

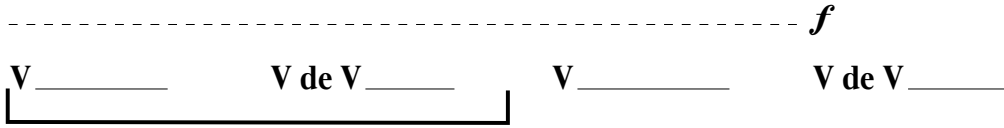
(Maj.) (min.) (Maj.) (min.)

IV I

**R1**



25



**R2**

29



Les marches dont le modèle correspond à la progression I-V (auquel peut se substituer le couple IV-I) pour lesquelles Schubert affiche une préférence marquée, sont particulièrement affectées par le majeur-mineur, comme le démontrent les exemples 29 et 30. Dans l'exemple 31, la marche de type n° 3 qui commence à la mesure 56 présente chacun des

accords sous leur forme majeure et mineure et correspond au moment où le chanteur déclame « Blitze, schwanger oft von Tod » (« Des éclairs souvent porteurs de mort »). L'insertion de la coloration mineure, combinée à une marche descendante, sert selon nous à illustrer l'idée de la mort. De plus, la fin de l'extrait, qui se déroule en *fa* majeur, fait revenir le changement de coloration lors de l'accord du quatrième degré aux mesures 62 et 63. Cet accord de *si* bémol est d'abord présenté sous sa forme mineure, puis majeure, de façon à dépeindre le texte. En effet, au moment du mot « hinaufgefodert » (« appelée en haut »), le changement de coloration s'effectue par un mouvement chromatique ascendant à la partie supérieure du piano, qui passe de *ré* bémol à *ré* bécarre.

**Exemple 31 : Schubert, « Im Walde », D. 708, mes. 49-65<sup>48</sup>.**

49  
sen. Herr - lich ist der Flam - me Leu - chten

52  
in des Mor - gen - glan - zes Roth,

(mi majeur) I VI IV

<sup>48</sup> Les mesures 60 à 62 pourraient aussi être considérées comme la prolongation de la fonction IV, étant donné l'échange chromatique entre les voix extrêmes. Ici, toutefois, la ponctuation du texte littéraire, qui comprend une virgule après le mot « lodert » à la mesure 61, ainsi que silence après l'accord de  $I_4^6$  nous a invitée à procéder autrement. Afin de mettre en valeur cette césure présente à la fois dans le texte et dans la partie de piano, nous avons interrompu l'u.s.h. au moment de cet accord et avons choisi de le considérer comme une sixte et quarte cadentielle non résolue.

55

o - der die das Feld be-leuchten, Bli - tze, schwan - ger oft von Tod,

*ff* *ff<sup>z</sup>*

(Maj.) IV (min.) (Maj.) I (min.)

**M**

58

Bli - tze, schwan - ger oft von Tod.

(ré majeur) (Maj.) IV (min.) (Maj.) I I min. = VI (fa majeur)

**R1**

60

Rasch die Flam - me zuckt und lo - dert, wie zu Gott hin -

*mf* *cresc.* *p*

IV V de V (6te all.) (I<sub>4</sub> min.) V (min.) IV

**R1**

63

auf - ge - fo - - - dert;

*ff* *f*

(Maj.) V I

Dans l'exemple 32, l'utilisation de la coloration crée une véritable ambiguïté modale. En effet, la marche qui débute à la mesure 27 fait se succéder les accords de *do* majeur, *do* mineur, *sol* majeur, *sol* mineur, *ré* majeur, *si* bémol majeur *si* bémol mineur, *fa* majeur, *fa* mineur et *do* majeur. Puisque le mode d'aucune des tonalités n'est affirmé avec précision, nous indiquons dans l'analyse l'abréviation « M/m » (Majeur/mineur), pour mettre en valeur l'ambivalence. La coloration majeure-mineure entraîne ici un mouvement chromatique descendant, qui s'arrime au texte de ce passage, où il est question de « Redescendre vers la terre » (« Zur Erde muß es, Ewig wechselnd »). De plus, ce mouvement constant du majeur au mineur illustre bien la fin de la strophe, dont les mots « Ewig wechselnd » (« En alternant éternellement ») pourraient avoir généré chez Schubert l'idée de l'ambiguïté modale<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> Il est important de préciser ici que les figuralismes musicaux n'opèrent pas toujours au moment précis où intervient le mot illustré, mais apparaissent pour caractériser une section, comme c'est le cas ici.

Exemple 32 : Schubert, « Gesang Der Geister Über Den Wassern », D. 714, mes. 27-34.

und wie - der nie - der zur Er - de muss - es,  
 und wie - der nie - der zur Er - de muss - es,  
 und wie - der nie - der zur Er - de muss - es,  
 und wie - der nie - der zur Er - de muss - es,

(do M/m) *p* (Maj.) (min.) (Maj.) (min.) *pp* (Maj.) (min.) (Maj.) (min.)  
 I V || I V || I V || I V = III  
 (sol M/m) (si<sup>b</sup> M/m) (fa M/m) (la mineur)

Musical score for page 31, featuring vocal parts and piano accompaniment. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Right and Left Hand) are arranged in a grand staff format. The lyrics are: "e wig wech selnd". The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo), and articulation marks like accents and slurs. The piano accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal melody.

Ainsi, la coloration désigne l'emploi du majeur-mineur qui se manifeste à la plus petite échelle du discours harmonique, soit l'ornementation d'un accord. Le contraste entre les deux modes se remarque facilement, étant donné leur étroite proximité. Mais selon la durée de la note ornementale appartenant au mode opposé, la coloration peut créer une grande variété d'effets, allant de la subtile teinte qui colore une fonction à la juxtaposition brutale des deux modes.

### **2.2.1 Le mode mixte**

Le mode mixte se situe à un niveau hiérarchique supérieur à la coloration dans l'articulation du discours harmonique. Tandis que la coloration met en valeur le contraste majeur-mineur à l'intérieur d'un accord, le mode mixte, lui, le fait intervenir dans l'u.s.h., par l'emploi d'un ou plusieurs accords appartenant au mode opposé et ne pouvant pas s'expliquer par l'utilisation de notes ornementales. Par exemple, dans l'extrait du lied « Das Heimweh » (« Le mal du pays », 851), présenté à l'exemple 33, l'accord de septième diminuée à la fin de la mesure 75 correspond à la fonction  $V_{mm}$  en do majeur, étant donné la présence du sixième degré emprunté au mode mineur (*la* bémol). Il est intéressant de noter que dans le texte, cet accord intervient à la première syllabe du mot « Verdunkelt » (« obscurcissant »).

**Exemple 33 : Schubert, « Das Heimweh », D. 851, mes. 74-76.**

74

péd. de tonique

Ver dun - kel ist

*p* *pp*

(do majeur) I V V de IV IV Vmm I

Tout comme la coloration, on observe généralement que le mode mixte intervient en fin d'u.s.h., à l'intérieur des fonctions I ou V ou à proximité de celles-ci, dans une u.s.h. de type tonal (figure 6, a) ou plagal (figure 6, b). De plus, on le retrouve fréquemment dans un contexte de cadence rompue : les enchaînements V-VI et V-IV sont donc remplacés par V-VI<sub>mm</sub> et V-IV<sub>mm</sub> (figure 6, c). La figure 6 présente les différents cas où nous avons remarqué l'emploi du mode mixte en majeur dans notre corpus<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> L'emprunt au mode majeur dans une tonalité mineure est assez rare chez Schubert et intervient le plus souvent dans un contexte de modulation dont nous discuterons au troisième chapitre.



## Figure 6 : Le mode mixte chez Schubert

a) U.s.h. tonales

Figure 6a shows two systems of musical notation for U.s.h. tonales. The first system is in C major (do majeur) and includes a key signature change to C minor (la min.) for the first measure. The notation consists of a grand staff with treble and bass clefs. Below the staff, Roman numerals indicate the chords: I, II<sup>mm</sup> V, I, III<sup>mm</sup> V, I, IV<sup>mm</sup> V, I. The second system continues with Roman numerals: V<sup>mm</sup> I, VI<sup>mm</sup> V, I, VII<sup>mm</sup> V, I.

b) U.s.h. plagales

Figure 6b shows musical notation for U.s.h. plagales. The notation consists of a grand staff with treble and bass clefs. Below the staff, Roman numerals indicate the chords: I, IV<sup>mm</sup> I, I, II<sup>mm</sup> I, I, VI<sup>mm</sup> I.

c) Cadence rompue

Figure 6c shows musical notation for a broken cadence (Cadence rompue). The notation consists of a grand staff with treble and bass clefs. Below the staff, Roman numerals indicate the chords: IV, V, VI<sup>mm</sup>, IV, V, IV<sup>mm</sup>.

Comme on peut le voir dans la figure 6, le mode mixte permet d'ajouter du chromatisme dans la conduite des voix, tout en élargissant l'éventail des accords disponibles dans une tonalité donnée. À la lumière de nos analyses, nous avons remarqué que le recours à ce procédé est constant chez Schubert, comme s'il se sentait à l'étroit dans les limites d'une tonalité et qu'il cherchait à la faire éclater. C'est ainsi que l'emprunt au mode opposé engendre parfois des relations chromatiques audacieuses entre les accords, comme dans l'introduction du lied « Der Gondelfahrer » (« Le Gondolier »). Dans ce lied, présenté à l'exemple 34, Schubert génère une oscillation entre l'accord de tonique (*do* majeur) et celui du sixième degré du mode mineur (*la* bémol majeur), créant ainsi une relation de médiate chromatique où les

deux accords ont seulement une note commune. Cette progression est d'autant plus surprenante qu'elle se retrouve en début d'œuvre et qu'elle sert à installer le ton de *do* majeur. On peut toutefois expliquer cette audace par le contenu du poème. Tout d'abord, le mouvement d'oscillation harmonique semble illustrer le balancement de la gondole sur les eaux. Puis, la progression d'accords atypique peut se rapporter au caractère mystérieux du début du texte, qui s'ouvre avec « Es tanzen Mond und Sterne/Den flücht'gen Geisterreih'n » (« La lune et les étoiles dansent/La ronde des esprits fugitifs »). De la même façon, dans le lied « Die Liebe hat gelogen » (« L'amour a menti », D. 751), présenté à l'exemple 35, l'enchaînement des accords de *la* mineur et *fa* mineur, respectivement VI et IV<sub>mm</sub> en *do* majeur, engendre une relation de médiane chromatique entre deux accords mineurs ayant seulement une note commune. Cette progression entraîne un effet dramatique déroutant, qui coïncide avec le passage le plus intense du poème, où le protagoniste s'écrie : « Laß ab, mein Herz, zu klopfen/Du armes Herz, laß ab! » (« Cesse de battre, mon cœur/ Toi pauvre cœur, cesse ! »). Il préfère donc mourir plutôt que d'endurer le lourd chagrin qui l'afflige. Ainsi, le recours au mode mixte permet d'amplifier l'émotion véhiculée par le poème et d'en illustrer musicalement la tension dramatique.

**Exemple 34 : Schubert, « Der Gondelfahrer », D. 808, mes. 1-3.**

**Mässig**

Es

*pp*

(do majeur) I VIimm I VIimm I

Exemple 35 : Schubert, « Die Liebe hat gelogen », D. 751, mes. 10-13.

10  
 es flie - ssen hei - sse Trop - fen die Wan - ge stes her - ab; lass  
*cresc.*  
 (si majeur) II I V I || IV (I<sub>4</sub><sup>4</sup>) V I  
 (la majeur)

12  
 ab, mein Herz, zu klop - fen, du ar - mes Herz, lass ab! Die  
*f cresc. ff p pp*  
 I min. = VI V de VI VI IV<sub>mm</sub> V (I<sub>4</sub><sup>4</sup>)  
 (do majeur)

En plus d'ajouter du chromatisme lors de l'enchaînement des accords, le mode mixte intervient fréquemment dans un contexte de marche harmonique. Bien souvent, il favorise un traitement symétrique des différents paliers de la marche, permettant ainsi de les reproduire au même intervalle et d'utiliser systématiquement des structures d'accords identiques dans le modèle et les reproductions. Par exemple, dans le deuxième groupe thématique du *Quartettsatz* en *do* mineur (D. 703), le modèle I-V d'une marche de type n° 3, est reproduit à chaque fois une seconde majeure plus bas (exemple 36)<sup>51</sup>. Alors qu'un traitement régulier de cette marche ferait entendre les différents types d'accords rencontrés dans le mode majeur

<sup>51</sup> Pour une analyse plus détaillée du rôle des motifs harmoniques présents dans ce quatuor, voir Black 2009 (5-10).

(parfait majeur, parfait mineur et quinte diminuée), l'emprunt au mode opposé permet de n'avoir que des accords majeurs sur tous les degrés (figure 7).

**Exemple 36 : Schubert, *Quartettsatz*, D. 703, Allegro assai, mes. 105-112.**

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

(sol majeur) I      V      VIIimm      V de VIIimm      VIIimm      V de VIIimm      VIIimm      V de VIIimm

**M                      R1                      R1 (bis)                      R2**

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

N      V de N      N      V      I      II      (I<sup>4</sup>)  
V

**Figure 7 : Traitement régulier et traitement parfaitement symétrique de la marche de type n° 3**

a) traitement diatonique                      b) traitement parfaitement symétrique

I	V	VII	IV	VI	III	I	V	VII <sup>imm</sup>	V de	VI <sup>imm</sup>	V de
Maj.	Maj.	5te dim.	Maj.	min.	min.	Maj.	Maj.	Maj.	VII <sup>imm</sup>	Maj.	VI <sup>imm</sup>
<b>M</b>		<b>R1</b>		<b>R2</b>		<b>M</b>		<b>R1</b>		<b>R2</b>	

On retrouve le même traitement dans le premier groupe thématique du quatuor en *sol* majeur (D. 887, exemple 37), qui se présente sous la forme d'une marche de type n° 3. Dans ce passage, l'emploi d'accords du mode opposé n'est pas un simple effet d'emprunt localisé, mais s'inscrit dans une logique à grande échelle. Après l'introduction qui confrontait les deux modes (voir l'exemple 13, p. 34), le premier groupe thématique émerge en majeur à la mesure 15, mais reste imprégné du mineur par la présence des accords relevant du mode mixte. À partir de la mesure 24, on observe une reprise de la même marche avec insertion de greffons, signalés dans l'analyse au moyen d'un astérisque (\*), qui exploitent également l'opposition majeur-mineur au niveau d'une polarisation secondaire, au moyen d'accords de septième diminuée.

Exemple 37 : Schubert, *Quatuor n° 15 en sol majeur*, D. 887, I. Allegro molto moderato, mes. 15-33.

(sol majeur)  $pp$   $pp$   $pp$   $pp$

I V VIImm V de VIImm VIImm Vde IV IV V

Modèle R1 R2 (incomplète)

Vde IV IV V I Vmm de V V VIImm [Vmm de V] [V] de VIImm

Modèle R1

28

VImm      Vde IV IV      V      Vde IV IV      V      *ff* I

**R2 (incomplète)**

Le majeur-mineur articule avec beaucoup de finesse et de cohérence plusieurs œuvres de Schubert, dont le trio en *mi* bémol majeur (D. 929). Dans le deuxième mouvement, le mode mixte y est utilisé comme élément anticipatoire. L'intervention de l'accord du quatrième degré emprunté au mode opposé à la mesure 191 annonce en effet le retour du mode mineur dans l'u.s.h. suivante, qui débute à la mesure 196 (exemple 38).

**Exemple 38 : Schubert, *Trio pour violon, violoncelle et piano en mi bémol majeur, D. 929, II. Andante con moto, mes. 187-198.***

(do majeur) I IV I IV I V (6te fr.) I IV mm IV mm

I V I (do mineur)

Le mode mixte imprègne toute la pensée harmonique de Schubert, qui a cherché à en étendre l'application à d'autres contextes que ceux mentionnés dans la figure 6 (p. 69). Par exemple, nous avons repéré plusieurs cas où l'accord napolitain est minorisé, ce qui en accroît



les effets expressifs. Beaudet le désigne par l'appellation « plus-que-napolitain<sup>52</sup> » et utilise la lettre « n » en minuscule dans l'analyse afin de le distinguer de l'accord napolitain conventionnel. Elle souligne que l'accord plus-que-napolitain s'insère dans le discours exactement au même endroit que l'accord napolitain qu'il remplace, c'est-à-dire avant les fonctions V ou V de V. Selon Beaudet,

[a]lors que l'accord napolitain se présente comme une variante, mais avec tension accrue, de la fonction II, l'accord plus-que-napolitain fait monter cette tension d'un cran. Autrement dit, cette extension de l'accord napolitain lui confère un pouvoir d'expressivité supplémentaire que les compositeurs s'emploient, par divers moyens, à mettre en évidence<sup>53</sup>.

Outre les exemples du quatuor n° 14 en *ré* mineur (exemple 39) et du quintette en *do* majeur (exemple 40), souvent mentionnés par les analystes (Tovey 1928, 354-355; Wollenberg 2011, 40-42, et Aldwell et Schachter 2011, 595<sup>54</sup>), nous avons repéré quelques autres manifestations de l'accord plus-que-napolitain dans les lieder du compositeur, notamment dans « Das Heimweh » (« Le mal du pays, exemple 41) et « Herbst » (« Automne », exemple 42).

---

<sup>52</sup> Aldwell et Schachter désignent ce procédé par l'appellation « secondary mixture » dans une tonalité mineure, et « double mixture » dans un contexte majeur (2011, 593-594).

<sup>53</sup> Luce Beaudet, « Lexique », *L'œil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/lexique.htm>, consulté le 22 juillet 2015.

<sup>54</sup> Dans le répertoire de Schubert, Beaudet mentionne également les exemples de l'ouverture de l'opéra *Fierrabras* et de l'imromptu (D. 899) n° 3 en *sol* bémol majeur (*ibid*).

Exemple 39 : Schubert, *Quatuor n° 14 en ré mineur*, D. 810, I. Allegro, mes. 326-332.

326

*ritardando* *p* *fp*

*p ritardando* *fp*

*p ritardando* *fp*

*p ritardando* *fp*

I VI n V de V (6te all.) V (1 $\frac{4}{4}$ ) I

Exemple 40 : Schubert, *Quintette en do majeur*, D. 956, II. Adagio, mes. 91-94.

91

*cresc.* *tr* *ff* *p* *pp* *tr*

*ff* *p* *pp*

*ff* *p* *pp*

*ff* *p* *pp*

*[pizz.]* *cresc.* *ff* *p* *arco* *pp*

mi majeur) I Imm n V de V (6te all.) V (1 $\frac{4}{4}$ ) I

Exemple 41 : Schubert, « Das Heimweh », D. 851, mes. 191-199.

191

ach, es zieht ihn da - hin, es zieht ihn da - hin mit un - wi - der - steh - li - cher Sehn -

(la mineur) I (II) I (II) I N V (I<sub>4</sub>)

195

sucht, mit un - wi - der steh - li - cher Sehn - - - sucht.

VI n6 V de V (I<sub>4</sub>) V I (6te all.)

Exemple 42 : Schubert, « Herbst », D. 945, mes. 12-21.

12

Grün! fliehn, hin! So wel - - - ken die so sin - - - ket die So ster - - - ben die

(mi mineur) I

14

Blü - then des Le - bens da - hin, so  
 Hoff - nung des Le - bens da - hin, so  
 Ro - sen der Lie - be da - hin, so

*f*

N6 V (6/4) VI [IVmm Vmm] de VI  
 péd. 6e degré

17

wel - ken die Blü - then des Le - bens da - hin.  
 sin - ket die Hoff - nung des Le - bens da - hin!  
 ster - ben die Ro - sen der Lie - ben da - hin.

*p* *p*

VI V de n n6 V de V (6/4) I  
 (6te all.)

Il est cependant important de préciser que l'utilisation de l'accord plus-que-napolitain ne relève pas directement du mode mixte, selon la définition donnée plus haut. Il constitue plutôt une extension de ce procédé, qui implique non pas d'emprunter au mode opposé, mais de changer le mode d'un accord constitutif de la tonalité.

### 2.2.3 L'opposition de modes

L'opposition de modes, appellation que nous avons empruntée à Lanthier (1990), caractérise les passages où deux u.s.h. successives se déroulent dans les modes opposés d'une même tonique. Ce procédé peut également se rapporter à la notion d'« extended mixture » définie par Aldwell et Schachter (2011, 443), qui fait référence à un changement de mode entre deux phrases successives. À l'instar des compositeurs qui l'ont précédé, Schubert utilise

l'opposition de modes pour délimiter les sections d'une œuvre. De plus, nous avons remarqué que les modes majeur et mineur étaient respectivement presque toujours associés aux mêmes types de fonctions formelles. De manière générale, le passage du mode majeur au mineur introduit une section d'instabilité tonale, comme le pont ou le développement dans une forme sonate, tandis que le procédé inverse marque souvent le début d'une zone plus stable, comme un retour thématique. Par exemple, dans le premier mouvement de la sonate en *sol* majeur (D. 894), le début du développement est marqué par un changement de mode, du majeur au mineur (Wollenberg 2011, 22-24)<sup>55</sup>. L'accroissement de la tension tonale est également mis en valeur par un contraste de dynamique, qui passe de *pianissimo* à *fortissimo*, et de texture, celle-ci se densifiant progressivement dans le développement par les entrées en imitation entre main droite et main gauche (exemple 43).

**Exemple 43 : Schubert, *Sonate en sol majeur*, D. 894, I. *Molto moderato e cantabile*, mes. 61-68.**

The musical score for measures 61-68 of Schubert's Sonata in G major, D. 894, I. *Molto moderato e cantabile*. The score is in G major and 3/4 time. It shows a transition from G major to G minor. The bass line is annotated with Roman numerals: (ré majeur) I, IV, V, I, V de IV, IV, V de V. A dynamic marking of *pp* is present in the third measure.

<sup>55</sup> Il s'agit d'ailleurs de l'un des procédés courants pour commencer un développement, comme le notent Abromont et De Montalembert (2010, p. 147). On observe en effet cette stratégie dans plusieurs formes sonate de l'époque classique, dont le premier mouvement de la sonate en *do* majeur Hob. XVI :50 de Haydn ainsi que le premier mouvement de la sonate K. 545 de Mozart.

**Développement**

V                      I                      IV                      N  
(ré mineur)

V                      I

La réexposition de cette même sonate est quant à elle marquée par une opposition de modes du mineur au majeur à la mesure 116 (exemple 44). Ce procédé a pour effet d'atténuer la tension tonale accumulée dans le développement en faisant émerger le début de la réexposition dans une atmosphère plus calme et moins troublée que dans la section précédente. Ainsi, l'opposition de modes, conjuguée à d'autres techniques d'écriture ayant trait à la texture et aux dynamiques, permet de clarifier la structure de ce mouvement, en bornant les trois grandes sections de la forme sonate (exposition, développement et réexposition).

**Exemple 44 : Schubert, *Sonate en sol majeur*, D. 894, I. Molto moderato e cantabile, mes. 111-117.**

(sol mineur) V I IV V de V V (6te all.)

V de V (6te fr.) V V de V (6te fr.) V I (sol majeur) V I

L'emphase sur les tonalités mineures est un trait caractéristique des développements, comme le notent Caplin (1998, 139) ainsi que Abromont et De Montalembert (2010, 148). Ainsi, il est tout à fait logique qu'un passage du mode majeur au mineur soit associé à un caractère d'instabilité. Rosen mentionne par ailleurs que les techniques d'écriture associées au développement, comme les marches harmoniques, le traitement contrapuntique, la fragmentation motivique et l'instabilité tonale – auxquelles on pourrait ajouter la prépondérance du mode mineur – ne sont pas limitées à celui-ci (Rosen 1993, 291 et 384). En effet, nous avons observé chez Schubert un grand nombre de développements à l'intérieur des groupes thématiques de l'exposition ou de la réexposition, en particulier lors du deuxième groupe. Selon Whittall, la longueur de ces sections ainsi que l'utilisation de techniques d'écriture généralement associées au développement contribuent à provoquer un déséquilibre formel, puisque la section centrale de la forme sonate tend à voir son importance diminuée :

The impression grows that Schubert wanted all the various subsections to have, not just identity, but independence. Thus the music starts, sings, stops, starts again, while in Beethoven the elements are becoming the whole. This is another way of saying that there

is too much statement, not enough development in Schubert. Development must be a continuous process, even if its exclusive use is concentrated in the central third of of the movement. But if there is more development, as distinct from dramatic free fantasy in Schubert's expositions than anywhere else, and if this gets repeated mechanically in the recapitulations, its initial purpose is contradicted (Whittall 1969, 130).

Les développements à l'intérieur des groupes thématiques sont parfois marqués par un changement de mode, comme dans le quatrième mouvement de la sonate en *si bémol majeur* (exemple 45). Le deuxième groupe thématique est très long : alors que le premier comporte 65 mesures, le second s'étend sur 138 mesures. Ce passage comprend une section centrale très contrastante commençant à la mesure 156, qui est marquée par une opposition de modes et de textures. Cette sous-section ne constitue pas un développement au sens motivique du terme : il s'agit plutôt d'une intensification dramatique, écrite dans l'esprit du *Sturm und Drang* par son caractère très emporté, l'emploi du mode mineur et l'utilisation de la dynamique *fortissimo*. Dans ce passage, l'emprunt au mode opposé se construit en plusieurs phases, passant d'abord par la coloration, le mode mixte puis le changement de mode. La coloration mineure est entendue à la mesure 151 par l'emploi de la broderie de la neuvième mineure (*ré bémol*) au moment de l'accord de dominante. À la mesure suivante, Schubert utilise l'accord du quatrième degré mode mixte : la note *ré bémol*, qui était ornementale dans l'u.s.h. précédente, fait ici partie intégrante de l'accord. Enfin, à la mesure 156, le mode bascule vers le mineur. Dans cet exemple, la coloration et le mode mixte préparent graduellement le changement de mode.

**Exemple 45 : Schubert, *Sonate en si bémol majeur*, D. 960, IV. *Allegro ma non troppo*, mes. 149-169.**

(fa majeur) V I V I IVmm V  
péd. de tonique



**« Développement »**

156 *ff* *fz*

I N

(fa mineur)

163 *fz* *fz*

V I

D'autres sections de la forme sonate, comme le pont, sont caractérisées par une relative instabilité tonale. Abromont et De Montalembert mentionnent d'ailleurs que cette section est souvent écrite « dans l'esprit d'un petit développement » (Abromont et De Montalembert 2010, 146). Chez Schubert, le début du pont est parfois marqué par un passage du majeur au mineur. L'exemple du premier mouvement du quatuor en *la* mineur est particulièrement éloquent (exemple 46). Le premier groupe thématique comporte deux premières phrases en *la* mineur (indiquées dans l'analyse par les symboles « a1 » et « a1' »), précédées d'une courte introduction de l'accompagnement instrumental. Puis, le thème passe en majeur à la mesure 23, devenant plus emphatique. Alors que ce procédé pourrait être simplement attribué à une volonté expressive de renforcer le lyrisme du premier groupe thématique<sup>56</sup>, il ne motive pas à lui seul ce choix compositionnel, à notre sens. En effet, le passage en majeur se clôt par l'arrivée du pont (mesure 32), qui réaffirme le mode mineur initial. Le majeur a donc une double fonction dans la forme : en se joignant à d'autres facteurs, il crée un contraste avec les deux premières phrases, tout en permettant une rupture de mode lors de l'amorce du pont, indiquant ainsi à l'auditeur qu'une nouvelle section a commencé et qu'elle est plus instable

<sup>56</sup> Le premier groupe thématique de ce quatuor est d'ailleurs souvent mentionné à titre d'exemple lorsque les musicologues veulent démontrer l'influence du lied sur l'écriture instrumentale de Schubert (Webster 1978, 21).

tonalement. Cela aurait été impossible sans l'intervention du mode majeur dans le premier groupe thématique.

**Exemple 46 : Schubert, *Quatuor n° 13 en la mineur*, D. 804, I. Allegro ma non troppo, mes. 1-35.**

**1er groupe thématique**

(la mineur) I \_\_\_\_\_ II \_\_\_\_\_

I \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_ II \_\_\_\_\_ V de V \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_  
 péd. de dominante (6te fr.)

11 *al'*

*sfz*

*fp*

*fp*

*fp*

I II I *fp* V de V

16

*sfz*

*fp*

*fp*

*fp*

IV de V *fp* V de V IV de V [VI V] de IV

et I IV

21 *al''*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

V de V (6te all.) V I *cresc.* IV

péd. de tonique (la majeur)

26

*f* *decresc.* *p* *fp*

*f* *decresc.* *p*

*f* *decresc.* *p*

*f* *decresc.* *p*

I IV V de II II V I IV

31

Pont

*ff* *p* *f*

*ff* *fz* *f* *fz*

*ff* *fz* *f* *fz*

*ff* *fz* *f* *fz*

(I<sub>1</sub>) V I f fz

(la mineur)

En dehors des formes sonate, le passage du majeur au mineur entre deux u.s.h. successives s'inscrit également dans une rhétorique de contraste et d'instabilité tonale. Par exemple, l'opposition de modes peut servir à marquer le début d'une zone plus modulante, comme dans le dernier mouvement de la sonate en *ré* majeur (exemple 47). Ce final se déploie dans une forme rondo avec une section C commençant dans le ton de *sol* majeur. Le mode bascule à la mesure 118 et participe à un accroissement de la tension dramatique relié à la concomitance de plusieurs facteurs, tels l'insistance sur les tonalités mineures, l'emploi de dynamiques très fortes, le traitement séquentiel (par l'utilisation d'une marche de type n° 9 aux mesures 126 à 129 qui se transforme en marche de type n° 10 par la modification de l'intervalle de progression au moment du dernier palier) et les modulations très rapprochées.

Exemple 47 : Schubert, *Sonate en ré majeur*, D. 850, IV. Rondo, mes. 112-131 (extrait de la section C).

(sol majeur) I

*cresc.* V de IV IV V

*cresc.* I V de IV IV V *p*

I I IV *f* *fz* *fz*

(sol mineur)

120 *fz* *ff* *p* *fz* *fz* *ff*

I  $I_9^{\flat} = V$  de V  $(I_4^{\flat})$  II V I = III V I  
(si mineur) mm(sol mineur)

123 *fz* *fz* *fz* *fz* *ff* *p*

IV I  $I_9^{\flat} = V$  de V  $(I_4^{\flat})$  II V  
(marche de type n° 9) (ré mineur) (marche de type n° 10)

**Modèle** **R1 et Modèle** **R1**

126 *fz* *p*

I = VI I V II V de II IV  
(fa majeur)

129

I V I IV V I

Le procédé inverse consistant à enchaîner une u.s.h. en mineur et une autre en majeur, s'observe lors du début de sections plus stables sur le plan tonal. Dans les formes sonate, il est fréquent au moment de l'amorce des premier ou deuxième groupes thématiques, lors des

retours thématiques et dans les sections ayant des fonctions conclusives comme les codas ou les codettas.

Le contraste de modes du mineur vers le majeur en début de deuxième groupe thématique est un procédé utilisé par Schubert dans plusieurs œuvres, dont la réexposition du dernier mouvement de la sonate en *la* mineur (D. 537-iii, mes. 230), le quatuor en *do* mineur (D. 703, mes. 93) et dans le premier mouvement de la sonate en *la* majeur (D. 959-i, mes. 55)<sup>57</sup>.

Le retour du mode majeur coïncide fréquemment avec une reprise thématique. Dans une forme sonate, il s'agit souvent de la réexposition, comme on peut l'observer dans le premier mouvement de la sonate en *sol* majeur citée plus haut (exemple 44, p. 83). On retrouve également ce procédé dans les premier et dernier mouvements du trio en *mi* bémol majeur (D. 929-i, mes. 384; iv, mes. 539), et dans le premier mouvement de la sonate en *la* mineur (D. 959-i, mes. 198<sup>58</sup>). De plus, Schubert utilise couramment l'opposition de modes lors des retours thématiques dans d'autres formes, par exemple dans le deuxième mouvement de la sonate en *la* mineur (D. 537), où le retour de la section initiale est amené par un contraste de modes à la mesure 115 (exemple 48).

**Exemple 48 : Schubert, *Sonate en la mineur*, D. 537, II. Allegretto quasi Andantino, mes. 101-118.**

<sup>57</sup> Voir l'annexe 1, p. i, ii et iii, pour ces trois extraits.

<sup>58</sup> Voir l'annexe 2, p. iv à ix, pour ces trois derniers extraits.

On en retrouve un autre exemple dans le mouvement lent de la sonate en *do* mineur (D. 958), où une longue séquence d'accords à fonction ornementale, constituée d'un parallélisme d'accords de sixte voilé par l'intervention de notes ornementales, débute à la mesure 32 (exemple 49) à partir du ton de *mi* mineur pour aboutir à la tonalité de *la* bémol mineur à la mesure 41. Dans cet exemple, la séquence suspend pendant quelques mesures la directionnalité tonale de sorte que l'auditeur ne peut s'accrocher à aucun point de repère tonical. La tension est résolue lors du retour de la section A modifiée à la mesure 43, marquée par l'avènement du mode majeur. Dans les exemples 48 et 49, le retour du mode majeur sert d'une part de marqueur structurel qui borne les sections du mouvement. D'autre part, il agit comme indicateur du type de fonction formelle, en résolvant les tensions accumulées dans la section précédente.

**Exemple 49 : Schubert, *Sonate en do mineur*, D. 958, II. Adagio, mes. 26-43**



30 *fz* *p*

II V de V V I

33 *fz* *p* *fz* *p* *fz* *p*

36 *pp* *ffz* *p* *ffz*

42 *rit.* *ligato* *p*

(I<sub>4</sub>) I (la<sup>b</sup> majeur)

Les principes énoncés plus haut ne font pas office de règles, mais plutôt de tendances qui ont émergé à la suite de l'analyse comparative effectuée entre les différentes œuvres de notre corpus. Une exception notable à ces hypothèses a été observée dans les œuvres en mineur, où les retours thématiques et les codas sont souvent introduits par une opposition de modes du majeur au mineur, et non l'inverse. Par exemple, dans le premier mouvement du *Quartettssatz* en *do* mineur (D. 703, exemple 50), le deuxième groupe thématique, d'abord établi au ton du relatif majeur dans l'exposition, est énoncé au ton majeur de la tonique au moment de la réexposition, ce qui constitue une procédure très courante dans les formes

sonate en mineur. La coda qui suit la fin de la réexposition se déroule en *do* mineur : la fonction de cette section est donc de rétablir le mode du début de l'œuvre.

**Exemple 50 : Schubert, *Quartettsatz en do mineur*, D. 703, mes. 295-315.**

(do majeur) I V I V I V I  
péd. de tonique

Coda  
pp  
(do mineur) I V de IV

308

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

IV I I V de IV IV I

311

*f* *cresc.* *ff*

*f* *cresc.* *ff*

*f* *cresc.* *ff*

*f* *cresc.* *ff*

I V de IV IV I N6 V I

Enfin, le traitement en marche semble avoir été le théâtre de plusieurs expérimentations harmoniques mettant en valeur les divers types d'emprunts au mode opposé, comme nous l'avons mentionné plus haut avec la coloration et le mode mixte. L'opposition de modes ne fait pas exception. Dans « Nachtstück » (« Nocturne », D. 672), Schubert utilise une marche de type n° 3 dont le modèle I-V est énoncé d'abord en *mi* majeur, puis en mineur (exemple 51). Cette progression est reproduite en *ré* aux mesures 61 et 62. Lors de la dernière reproduction, l'ordre est inversé, probablement pour mettre en valeur le dénouement positif du texte. En effet, à la fin du poème, la Mort libère le vieil homme de ses souffrances. Il ne s'agit donc pas d'un trépas tragique et douloureux comme nous l'avons vu dans l'exemple 35 (p. 71), mais d'une mort rédemptrice. Cette idée est illustrée, à notre avis, par l'utilisation du

mode majeur en conclusion de la marche, où persiste, cependant, une plainte mineure au moment de la fonction V (mes. 66 et 67).

**Exemple 51 : Schubert, « Nachtstück », D. 672, mes. 59-68.**

59

Der Al - te horcht,

I V (mi majeur) I V (mi mineur)

61

Der Al - te schweigt

*dim.* I V (ré majeur) I V (ré mineur)

63

Der Tod hat sich zu

I V (do# mineur) I V (do# majeur)

65

ihm ge - neigt, der Tod hat sich zu

*dim.*

V de V V I Vmm I

péd. de tonique

67

ihm ge - neigt.

*dim.*

Vmm I



Dans ce chapitre, nous avons démontré comment le majeur-mineur structure le discours non modulant chez Schubert, en insistant sur trois dimensions de son écriture harmonique : l'ornementation au sein d'un même accord (coloration), l'emprunt d'accords au mode opposé dans une u.s.h. (mode mixte) et le changement de modes entre deux u.s.h. successives (opposition de modes). Dans plusieurs cas, nous avons mentionné que l'emploi de la coloration ou du mode mixte sert à annoncer un changement dans la forme et participe à la cohérence à grande échelle du discours harmonique.

Le majeur-mineur a un impact considérable dans un contexte modulant, autant sur le plan des mécanismes modulatoires que sur celui du parcours tonal. Dans le troisième chapitre,

nous traiterons de ces aspects en plus d'aborder d'autres procédés permettant de relier des zones tonales éloignées entre elles.

## Chapitre 3 – La modulation

« Schubert est le premier compositeur chez qui on peut observer des modulations aussi audacieuses et inattendues. Avant Schubert, il n’y avait rien de tel<sup>59</sup> ». Ainsi s’exclamait Rimsky-Korsakov à propos des modulations dans la neuvième symphonie en *do* majeur de Schubert (D. 944). En effet, l’abondance et l’originalité des modulations sont caractéristiques de l’écriture schubertienne et participent de son style harmonique. D’un point de vue analytique, et quand on questionne cette singularité, on est amené à distinguer deux ordres de choses : l’originalité de Schubert est manifeste non seulement dans les mécanismes modulatoires qu’il emploie pour lier les tonalités mais également dans le choix des zones tonales qu’il enchaîne<sup>60</sup>.

On observe dans le répertoire de la période tonale, et pas seulement chez Schubert, que la modulation est un moment propice à une grande liberté harmonique et qu’elle occasionne souvent des enchaînements audacieux. C’est d’ailleurs lors des modulations que les compositeurs de la période classique ont commencé à explorer les progressions de médiantes chromatiques. Ces enchaînements atypiques, introduits dans le langage par le biais de la modulation, se sont ensuite graduellement intégrés au discours non modulant et ont peu à peu remplacé la logique des progressions par quintes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>61</sup>.

À la lumière de nos analyses, il paraît évident que Schubert portait une attention particulière aux modulations et que ces dernières sont loin d’être hasardeuses, comme l’a

---

<sup>59</sup> « Schubert was the first composer in whom one can meet such bold and unexpected modulations. Before Schubert there was no such thing » (Rimsky-Korsakov, cité dans Taruskin 1985, 79).

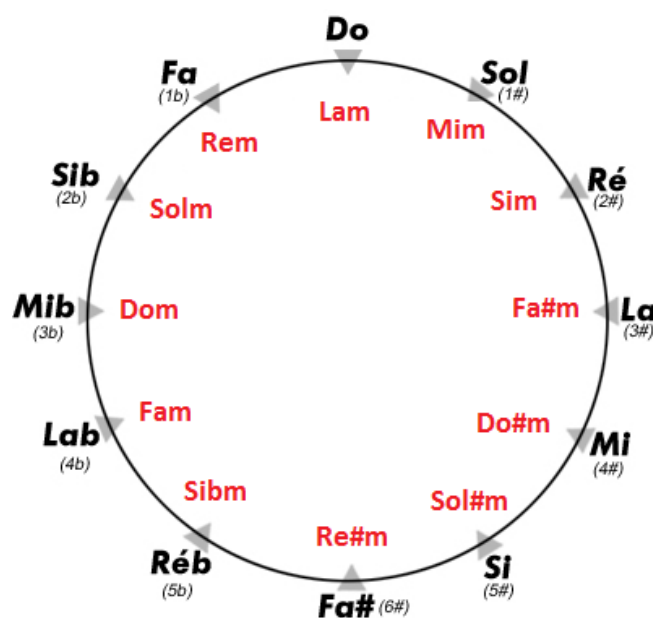
<sup>60</sup> Webster résume ainsi la particularité des modulations schubertiennes : « Schubert also finds unorthodox means of preparing his unorthodox keys. Often he does not establish keys, but juxtaposes them—by a brief, frequently abrupt modulation through a common tone or pivot chord. Or he prepares some key other than the one in which the second group actually begins. Or he makes a complex progression through several remote keys, the eventual goal remaining uncertain until the last moment » (Webster 1978, 23).

<sup>61</sup> « Chromatic mediant relations are, of course, not exclusive to nineteenth-century music. Their presence in Renaissance music is familiar. In Baroque style they often occur at the boundaries between large sections of pieces, as a half cadence resolving to an unexpected new tonic. Similarly in the music of Haydn and Mozart, they appear most often as major-third mediant relations at the boundaries between sections in a minuet or scherzo. Between or within phrases, though, they are exceptional. In Beethoven’s and Schubert’s music, chromatic mediant relations began to appear with greater regularity and to find their way into more local harmonic contexts. As their presence grew and their profile became more familiar, chromatic mediant relations gradually became an accepted and much-exploited aspect of nineteenth-century harmonic practice » (Kopp 2002, 18).

prétendu Vincent d'Indy<sup>62</sup>. Au contraire, la comparaison systématique que nous avons effectuée entre les différentes œuvres de notre corpus nous a permis de mieux comprendre la logique sous-jacente des processus modulateurs en plus d'identifier des stratégies récurrentes. Dans ce chapitre, nous examinerons certains mécanismes modulateurs que Schubert emploie pour relier les tonalités, compte tenu de leur proximité ou non.

Les analystes font souvent mention de la forte propension de Schubert à enchaîner des tonalités éloignées, ce qui avait d'ailleurs indigné les critiques musicaux de l'époque (Clark 2011, 58-59). Ce procédé survient environ une fois sur deux dans notre corpus, confirmant ainsi cette caractéristique de l'écriture schubertienne. L'éloignement tonal est généralement défini par la distance entre deux tonalités dans le cercle des quintes (figure 8).

**Figure 8 : Cercle des tonalités majeures et mineures**



Certains procédés, abondamment explicités dans la plupart des manuels d'analyse et d'harmonie, permettent de relier facilement des tonalités éloignées. L'emploi de l'enharmoine de l'accord de septième diminuée ou encore l'utilisation de la sixte allemande au moment du pivotement offrent la possibilité d'effectuer des sauts importants dans le cercle tonal. De plus,

<sup>62</sup> D'Indy est souvent très critique envers Schubert en ce qui concerne sa capacité à organiser son discours dans les formes instrumentales. Dans la symphonie inachevée en *si* mineur (D. 759), il déplore « l'inexistence d'un plan tonal et de développements ordonnés » (D'Indy 1902, 148).



le recours à la polarisation secondaire lors de l'entrée dans une nouvelle tonalité ainsi que le mécanisme de modulation par juxtaposition sont fréquemment employés pour aborder les zones tonales éloignées. Nous avons cependant choisi de traiter dans ce chapitre de trois autres catégories de procédés modulateurs qui n'ont pas, jusqu'à maintenant, fait l'objet d'explications détaillées et systématiques dans la littérature schubertienne. Le majeur-mineur, prépondérant dans le discours non modulant, est fréquemment utilisé lors des modulations. De plus, on observe chez Schubert que le pivotement fait souvent intervenir des accords altérés permettant de diversifier les fonctions diatoniques, en particulier lors du mécanisme « I = VII ». Ce procédé entraîne des changements dans l'intervalle de modulation et dans la nature majeure ou mineure des tonalités enchaînées. Au-delà de l'enrichissement du vocabulaire tonal occasionné par ces deux types de mécanismes, la modulation est un moment privilégié par Schubert pour faire usage des *fonctions contrariées*, appellation empruntée à Serge Gut (Gut 1993, 16), qui désigne ainsi les accords où il y a une dissociation entre fondamentale et fonction harmonique.

### 3.1 Le majeur-mineur

Le majeur-mineur permet de relier facilement des tonalités éloignées tout en ajoutant du chromatisme lors du pivotement. Par exemple, dans le quatrième mouvement du trio en *mi* bémol majeur (D. 929, exemple 52), la modulation de *mi* bémol majeur à *do* majeur, à distance de trois tonalités dans le cercle tonal (-3), est facilitée par l'intervention du mode mixte. Ce procédé permet d'installer la deuxième tonalité au moyen d'une simple formule harmonique de trois accords (III<sub>mm</sub>-V-I), puisque l'accord de *mi* majeur bémol (mesure 34) est interprété comme le troisième degré emprunté au mode mineur de *do*.

Exemple 52 : Schubert, *Trio en mi bémol majeur*, D. 929, IV. Allegro moderato, mes. 29-40.

(mi<sup>b</sup> majeur) I \_\_\_\_\_ II \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_

34

*sf sf sf sf* *cresc.* *ff*

*f* *sf sf* *cresc.* *ff*

*sf sf* *sf sf* *cresc.* *ff*

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

III<sup>imm</sup> péd. de tonique  
(do majeur)

Dans son article « Tonality » de 1928, Donald Francis Tovey stipule que l'emprunt au mode opposé permet souvent de retracer facilement la filiation entre deux tonalités éloignées. Selon lui, il y a proximité tonale entre deux tons si « la forme majeure ou mineure de la première tonalité peut être analysée comme un accord courant d'une forme majeure ou

mineure de la deuxième<sup>63</sup> ». Dans cette perspective, les tons de *mi* bémol majeur et *do* majeur de l'exemple 52 sont étroitement liés, malgré la distance qui les sépare dans le cercle des quintes : *mi* bémol majeur est la relative de *do* mineur et le changement de mode permet, à partir de ce ton, d'obtenir *do* majeur. Tovey établit d'ailleurs une charte des mécanismes reliant les zones tonales éloignées, basée sur le principe d'équivalence des modes majeur et mineur<sup>64</sup> (figure 9). Le changement de mode peut s'appliquer à l'accord de tonique de la première tonalité, comme c'est le cas dans le premier exemple où *do* majeur passe au mode mineur pour ensuite se diriger vers *sol* mineur. Il peut également intervenir lors de l'énoncé de l'accord de tonique de la deuxième tonalité. Par exemple, pour moduler de *do* majeur à *sol* mineur, Tovey indique la possibilité de passer d'abord de *do* majeur à *sol* majeur, puis d'effectuer le changement de mode à partir de cet accord. Dans d'autres cas, le changement de mode se manifeste dans les deux tonalités concernées. De cette façon, Tovey explique le lien de *do* majeur à *la* bémol mineur, à distance de cinq tonalités dans le cercle tonal (-5), en trois phases. D'abord, *do* majeur se transforme en *do* mineur. Ensuite, cette dernière tonalité peut progresser « naturellement » vers *la* bémol majeur, étant donné leur proximité dans le cercle tonal. Enfin, le changement de mode mène vers *la* bémol mineur.

---

<sup>63</sup> « Two keys are related when some form of the tonic chord of one is identical with some form of one the common chords of the other » (Tovey 1928, 348).

<sup>64</sup> « The first basis, then, of wider key-relation is that major and minor keys on the same tonic are identical » (Tovey 1928, 348).

Figure 9 : Tovey, Les mécanismes permettant de relier « naturellement » les tons éloignés (Tovey 1928, 350)

1. À partir d'un accord de tonique majeur

ou

I i v I V v I i iv I IV iv

I iii III I vi VI I i bIII I i bVI

9

I i bIII biii I i bVI bvi

2. À partir d'un accord de tonique mineur

i I V i v V i I IV i iv IV

i I #iii i I #VI i bIII biii i bVI bvi

i I #iii #III i I #vi #VI

Les principes énoncés par Tovey sont très pertinents pour l'analyse du répertoire schubertien, puisqu'une importante proportion des modulations de notre corpus se fait au moyen d'un emprunt au mode opposé. Celui-ci se manifeste de deux façons différentes : l'emploi du mode mixte dans l'accord pivot et la transformation du mode de l'accord de tonique au moment de la modulation.

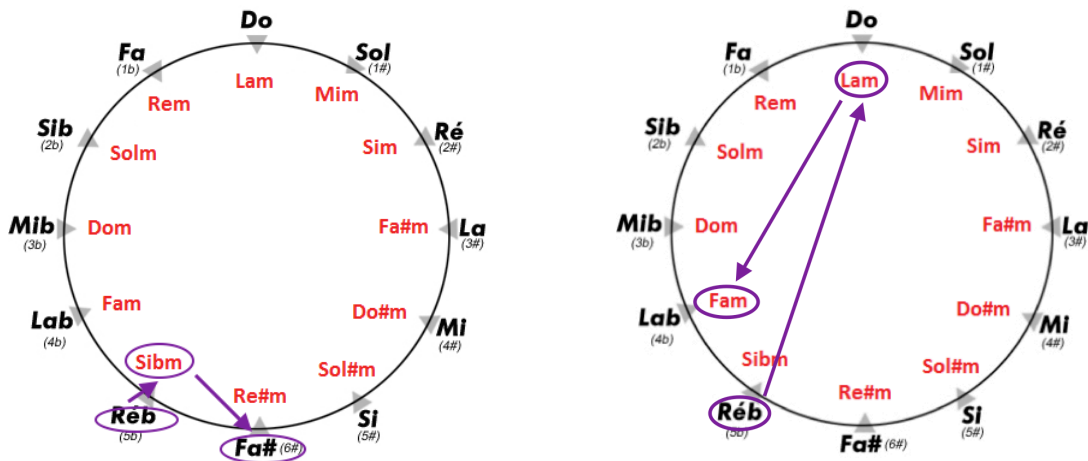
En plus de relier facilement des zones éloignées, comme nous l'avons démontré plus haut, l'usage du mode mixte favorise un traitement parfaitement symétrique des marches modulantes (Lanthier 1990, 74). Ce procédé permet en effet de conserver exactement le même intervalle entre les différents paliers de la marche. Par exemple, dans le développement du quatrième mouvement de la sonate en *do* mineur (D. 958, exemple 53), le mécanisme modulatoire  $I_{mm} = III$ , s'inscrivant dans une marche de type n° 2 (V-I par tierces descendantes), génère un parcours tonal par tierces majeures descendantes, faisant ainsi se succéder les tons de *ré* bémol majeur, *la* mineur et *fa* mineur, tonalités très éloignées dans le cercle des quintes. Un traitement diatonique de ce mécanisme modulatoire aurait quant à lui entraîné un parcours tonal passant par *ré* bémol majeur, *si* bémol mineur et *sol* bémol majeur, enchaînement caractérisé par une alternance de tierces majeures et mineures dans l'intervalle de progression. De plus, ce procédé ne fait intervenir que des tonalités voisines dans le cercle tonal. Dans la figure 10 (p. 106), nous avons comparé les parcours tonaux des traitements symétrique et diatonique de la marche de type n° 2. On peut ainsi observer que le mode mixte permet de parcourir une grande distance dans le cercle des tonalités.

**Exemple 53 : Schubert, *Sonate en do mineur*, D. 958, IV. Allegro, mes. 362-368.**

(ré<sup>b</sup> majeur) I \_\_\_\_\_ (I<sup>♭</sup>) V \_\_\_\_\_ Imm V = IIIImm (la mineur) Imm V = IIIImm (fa mineur) I

Figure 10 : Traitement diatonique et traitement parfaitement symétrique de la marche de type n° 2

Traitement diatonique			Traitement parfaitement symétrique					
	<b>M</b>	<b>R1</b>	<b>R2</b>		<b>M</b>	<b>R1</b>	<b>R2</b>	
(ré <sup>b</sup> majeur)V	I = III	V	I = III	V	I (ré <sup>b</sup> majeur)V	Imm = V	Imm = V	I
	(si <sup>b</sup> mineur)		(sol <sup>b</sup> majeur)			(la mineur)	(fa mineur)	



Nous avons mentionné dans le chapitre précédent que l'emprunt au mode majeur dans une tonalité mineure était plutôt rare, hormis la tierce de Picardie. Dans notre corpus, ce type d'emprunt s'est toutefois produit à quelques reprises dans un contexte de modulation. Nous avons remarqué que Schubert y avait recours dans des contextes formels très instables ou pour introduire une section contrastante. Par exemple, dans la section C du quatrième mouvement de la sonate en ré majeur (D. 850, exemple 54), Schubert multiplie les zones tonales et insiste particulièrement sur les tons mineurs. La transition de *si* mineur à *sol* mineur à la mesure 122 se fait au moyen du mécanisme I = III<sub>mm</sub>, l'accord de *si* constituant le troisième degré emprunté au mode majeur de *sol*. Cette modulation crée également une fausse relation

chromatique entre le *si* bécarré de la première tonalité et le *si* bémol, tierce de l'accord de *sol*, ce qui contribue à l'accroissement de la tension tonale.

**Exemple 54 : Schubert, *Sonate en ré majeur*, D. 850, IV. Rondo, mes. 120-122.**

The image shows a musical score for Schubert's Sonata in D major, Op. 850, IV. Rondo, measures 120-122. The score is in treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The dynamics are marked as *fz*, *ff*, and *p*. Below the staff, there is a harmonic analysis with Roman numerals and mode indicators. The analysis is as follows:

I	I <sub>9</sub> = V de V	(I <sub>4</sub> )	II	V	I = III	V	I
	(si mineur)				mm(sol mineur)		

Le mécanisme modulateur faisant entendre la transformation du mode de l'accord de tonique permet, comme le mode mixte, de relier des tons éloignés. Ce procédé est caractérisé par l'emploi de la coloration majeure-mineure au moment de la modulation et agit souvent comme élément structurel dans les œuvres de Schubert. Par exemple, le développement du premier mouvement du trio en *mi* bémol majeur (D. 929) est constitué de séquences organisées séquentiellement, comme le souligne Rosen (1993, 305). Sur une petite échelle, on observe une marche harmonique modulante qui progresse par tierces mineures ascendantes, où chacune des tonalités est quittée par le mécanisme « I min. = VI ». Toutefois, à l'échelle macroscopique, les mesures 195 à 246 présentent un modèle reproduit par quintes ascendantes<sup>65</sup>. Ici, le changement de mode, qui passe du mineur au majeur (aux mesures 247 et 299), coïncide chaque fois avec le début d'une reproduction du modèle et permet de délimiter les différents paliers de la marche à grande échelle. Les deux plans des marches harmoniques sont donc structurés par l'intervention du majeur-mineur, ce qui démontre un certain souci d'organicité dans cette œuvre (figure 11). Dans cette figure, nous avons résumé le parcours tonal du développement de cette sonate en précisant, au-dessus de chacune des tonalités, la nature majeure (M) ou mineure (m) de celles-ci. Nous avons également indiqué sous la portée les mécanismes modulateurs qui relient les zones tonales, en soulignant entre parenthèses la mesure précise où ils surviennent.

<sup>65</sup> Cependant, la deuxième répétition du modèle est incomplète et mène vers la retransition.

**Figure 11 : Parcours tonal du développement du premier mouvement du trio en *mi* bémol majeur pour violon, violoncelle et piano (D. 929<sup>66</sup>).**

**DÉVELOPPEMENT (195-384)**

Modèle (195-246)			Répétition 1 (247-298)				
M	M	M	m	M	M	M	m
♭	♭	♭	♯	♯	♭	♭	♯
I min. = VI (205)	I min. = VI (213)	I 7 glisse vers I (231-239)	(247) I min. = VI (257)	I min. = VI (265)	I 7 glisse vers I (283-291)		
Modèle	R1		Modèle	R1			

Répétition 2 incomplète (299-324)			Retr. (325-384)	
M	M	M	♭M	m
♭	♭	♭	♭	♭
(299) I min. = VI (309)	I min. = VI (317)	I min. = VI (325)	I 7 = V (337)	
Modèle	R1	R2 (inc.)		

Schubert a néanmoins cherché à diversifier la façon dont se produit le changement de coloration de l'accord de tonique. Le moyen le plus évident, qui consiste à enchaîner directement les formes majeure et mineure de l'accord de tonique, produit un simple mouvement chromatique dans l'une des voix. Toutefois, il arrive dans certains contextes que le compositeur traite ce mécanisme d'une façon très originale. Dans le deuxième groupe thématique du premier mouvement de la sonate pour piano en *la* majeur (D. 959, exemple 55), le passage du mode majeur au mineur se fait ainsi par l'intervention d'une ligne chromatique ascendante à la basse, doublée en tierces parallèles à la main droite. L'accord de *mi* majeur de la mesure 82 devient mineur par l'emploi du chromatisme *mi-fa-fa#-sol* à la main gauche, au lieu de procéder par l'abaissement de la tierce de l'accord (de *sol* dièse à *sol* bécarré). Ce geste s'inscrit dans un contexte de traitement séquentiel et est donc reproduit deux autres fois. On peut aussi noter que cette marche de type n° 2 se situe dans un petit développement à même le deuxième groupe thématique, où Schubert multiplie les techniques associées à un

<sup>66</sup> Voir l'annexe 3 pour l'analyse détaillée du développement.



accroissement de la tension, dont l'utilisation du chromatisme, le traitement séquentiel, la texture contrapuntique et la coloration majeure-mineure<sup>67</sup>.

**Exemple 55 : Schubert, *Sonate en la majeur*, D. 959, I. Allegro, mes. 78-91.**

(mi majeur) I V I V I V I

I min. = III (do majeur) V I I min. = III (la<sup>b</sup> majeur)

V I I min. = V I (mi majeur)

De plus, il arrive souvent que l'entrée dans une tonalité se fasse au moyen de la coloration majeure-mineure, comme on peut l'observer dans le pont du premier mouvement du trio en *si* bémol majeur (D. 898, exemple 56), au moment de la marche de type n° 9 modulante (I-V qui progresse par secondes ascendantes avec greffons de V de V). Chaque tonalité est ici quittée par le mécanisme « V = I Maj. – I min. ».

<sup>67</sup> On retrouve également la coloration majeure-mineure au moment de la fonction de dominante aux mesures 84, 87 et 90. Celle-ci se présente sous la forme d'une broderie et d'une échappée.

Exemple 56 : Schubert, *Trio en si bémol majeur*, D. 898, I. Allegro moderato, mes. 37-49.

(fa majeur) I \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_

**Modèle** **R1**

I Maj. \_\_\_\_\_ I min. \_\_\_\_\_ (VdeV) V = I Maj. \_\_\_\_\_ I min. \_\_\_\_\_ (VdeV)

\* (do M/m) \*

**R2** **R3**

45

48

V = I Maj. \_\_\_\_\_ I min. \_\_\_\_\_ (V de V) V = I Maj. \_\_\_\_\_  
(sol M/m) \* (ré M/m)

I min. \_\_\_\_\_ (V de V) V \_\_\_\_\_  
\*

La stratégie expliquée dans l'exemple 56 est très courante dans l'œuvre schubertien et contribue à accroître les occasions de faire entendre la couleur caractéristique du majeur-mineur. Les extraits présentés dans les exemples 57 et 58 constituent d'autres manifestations similaires de ce procédé où les accords pivots sont affectés par un changement de coloration.

Exemple 57 : Schubert, *Quatuor en do mineur*, D. 703, Allegro assai, mes. 173-184.

173

*pp*  
*pp*  
*pp*

(si<sup>b</sup> mineur) I      V = IV Maj.      IV min.      I  
(do mineur)

178

V = I Maj.      I min.      VI      V de V      V  
(sol mineur)      (6te all.)

**Exemple 58 : Schubert, « Prometheus », D. 674, mes. 25-30.**

25  
 nei - dest. Ich ken - ne nichts Ar - me - res un - ter der Sonn' als euch,  
 (do mineur) IV V de V fz (6te all.)

28 *Etwas langsamer*  
 Göt - ter! Ihr nährt ku - mer -  
 V = IV Maj. (ré mineur) IV min. V I

Le majeur-mineur peut donc se manifester de plusieurs façons dans les mécanismes modulatoires, par l'intervention du mode mixte ou par l'utilisation du changement de coloration des accords de tonique et de dominante. Cependant, le majeur-mineur n'explique pas l'entièreté des audaces schubertiennes que l'on observe dans les modulations. Afin de faire émerger la logique harmonique de certains passages, nous avons dû faire appel à deux autres paradigmes d'analyse, soit les accords altérés et les fonctions contrariées.

### 3.2 Les accords altérés

Comme l'observe Lanthier au terme de l'analyse des mécanismes modulatoires dans les sonates pour piano de Beethoven, la progression « VII-V-I » y est omniprésente, en particulier dans un contexte modulant où la première tonalité est quittée par le mécanisme

« I = VII » (1990, 77). Par conséquent, la marche de type n° 7, qui traite de façon séquentielle la progression « VII-V-I », est prépondérante dans le langage de Beethoven. Lanthier affirme que le compositeur semble avoir cherché à exploiter au maximum cet enchaînement harmonique, en diversifiant les accords pouvant revendiquer la fonction VII (1990, 90), procédé que l'on retrouve également chez Schubert. Généralement, cette fonction se décline en deux formulations : l'accord de quinte diminuée bâti sur la sensible, et l'accord parfait majeur construit sur la sous-tonique. Les possibilités de l'accord de quinte diminuée sont toutefois assez limitées, puisque la présence du triton entre sa fondamentale et sa quinte l'empêche de pouvoir agir comme accord pivot dans un contexte de marche de type n° 7 modulante, où intervient le mécanisme « I = VII » (la fonction I ne pouvant être tenue que par un accord parfait majeur ou mineur). L'accord de sous-tonique majeur peut quant à lui se voir attribuer cette double fonction, mais il semblerait que cette unique formulation ait été trop contraignante pour Beethoven. Le compositeur a en effet exploré d'autres possibilités dans ses œuvres, ce qui a conduit Lanthier à identifier non pas une mais trois structures d'accords pouvant être interprétées comme fonction VII dans un contexte modulant (figure 12).

**Figure 12 : Les différents types de fonction VII utilisés lors de la modulation**



La fonction VII de type A correspond à un accord parfait majeur qui repose sur la sous-tonique. Cet accord, faisant partie des degrés constitutifs du mineur, relève du mode mixte lorsqu'il est utilisé en majeur. Lors du pivotement, il permet de progresser vers une tonalité majeure ou mineure située une seconde majeure plus haut, comme dans l'exemple 59 où le parcours tonal évolue systématiquement par secondes majeures dans le contexte d'une marche de type n° 7, faisant ainsi se succéder les tonalités de *ré* majeur, *mi* majeur et *fa* dièse majeur.

Exemple 59 : Schubert, « Totengräberweise », D. 869, mes. 93-101.

93 **Modèle** **R1** **R2**

Schla - fe, bis der En - gel ruft, bis Po - sau - nen klin - gen, und die

*pp* > > > >

(ré majeur) I V I V I = V I V I = V

**VII<sup>mm</sup> (A)** **VII<sup>mm</sup> (A)**  
(mi majeur) (fa<sup>#</sup> majeur)

98  
Lei - ber\_\_ sich der Gruft ju - gend - lich\_\_ ent - schwin - gen, schla - fe,

I IV V I V I IV V I

Lorsque la première tonalité est quittée par un accord de tonique mineur, le mécanisme « I = VII » est, en théorie, inapplicable. Mais étant donné l'importance de la progression « VII-V-I » et des modulations qui se produisent par secondes ascendantes, Lanthier affirme qu'il est souhaitable d'élargir le « stock taxinomique<sup>68</sup> » en incluant deux autres accords pouvant revendiquer la fonction VII. Le type B désigne un accord parfait mineur bâti sur la sous-tonique et permet, comme le type A, de progresser par secondes majeures ascendantes entre deux tonalités mineures. La tierce altérée de l'accord n'est toutefois pas si étrangère aux degrés constitutifs de la tonalité puisque cette note équivaut à la fondamentale de l'accord

<sup>68</sup> Lanthier emprunte cette appellation à Nattiez. Ce dernier affirme que tout modèle d'analyse harmonique tonale présuppose un stock taxinomique, c'est-à-dire « un système général de classification d'entités auquel une configuration peut être rapportée pour être caractérisée » (Nattiez 1987, p. 253).

napolitain, comme le souligne Beudet<sup>69</sup>. Le type C renvoie quant à lui à un accord parfait mineur dont la fondamentale correspond à la sensible de la tonalité. Lorsque cette fonction se manifeste dans un contexte modulant, elle permet d'évoluer par secondes mineures ascendantes, resserrant ainsi l'intervalle de progression. La figure 13 résume les parcours tonaux qu'occasionnent les différents types de fonction VII dans un contexte de traitement séquentiel parfaitement symétrique.

**Figure 13 : Les trois types de fonction VII dans un contexte de traitement séquentiel parfaitement symétrique**

**Type A**

(do majeur) V I = VII V I = VII V I = VII V I = VII V I = VII V I = VII V I

(ré majeur) (mi majeur) (sol<sup>b</sup> majeur) (la<sup>b</sup> majeur) (si<sup>b</sup> majeur) (do majeur)

**Type B**

(do mineur) V I = VII V I = VII V I = VII V I = VII V I = VII V I = VII V I

(ré mineur) (mi mineur) (fa<sup>#</sup> mineur) (la<sup>b</sup> mineur) (si<sup>b</sup> mineur) (do mineur)

**Type C**

(do mineur) V I = VII V I = VII V I = VII V I = VII V I = VII V I = VII V I

(do<sup>#</sup> mineur) (ré mineur) (mi<sup>b</sup> mineur) (mi mineur) (fa mineur) (fa<sup>#</sup> mineur) (sol mineur)

Il arrive cependant que Schubert ne traite pas de façon systématique la marche de type n° 7 et qu'on y retrouve les différents types de fonction VII. En effet, dans un passage du lied

<sup>69</sup> Luce Beudet, « 1.4 - En guise de conclusion générale », *L'œil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/conclu01.htm>, consulté le 11 août 2015. Aldwell et Schachter proposent quant à eux d'analyser cet accord comme relevant de la « mixture secondaire » lorsqu'il est utilisé en mineur (2011, 590). Cette notion désigne les triades obtenues par le changement de mode d'un accord constitutif d'une tonalité. En majeur, toutefois, il se rapporte à la « double mixture », puisqu'il s'agit d'un accord emprunté au mode opposé dont la tierce a été altérée.



« Das Heimweh », présenté dans l'exemple 60, les trois formulations sont utilisées successivement dans les mécanismes modulateurs.

**Exemple 60 : Schubert, « Das Heimweh », D. 851, mes. 93-121.**

93

horcht er; ihm dächte, er hö - re das Mu - hen der Kü - he vom na - hen Ge -

(ré majeur) V \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_ (IV) \_\_\_\_\_

100

hölz, und hoch von den

I \_\_\_\_\_ = VII<sup>imm</sup> (A) V \_\_\_\_\_ (mi mineur)

107

Al - pen her - un - ter Glöck - lein klin - gen; ihm

I \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_ I = VII (B) V \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_ I = VII (C) (sol majeur)

114

däucht, er hö - re das Ru - fen-den Hir - ten,

V I V I= V I V I

VII mm (A)  
(la majeur)

La présence des accords B et C, observée dans le discours non modulant à quelques reprises par Lanthier, vient justifier cet élargissement du « stock taxinomique » dans le langage de Beethoven (1990, 86). En effet, on retrouve un emploi radical de la fonction VII altérée dans la toute première u.s.h. de l'ouverture *Leonore III*<sup>70</sup> (exemple 61). Pour installer la tonalité de *do* majeur, Beethoven commence l'œuvre par une gamme descendante à l'unisson, suggérant l'accord du cinquième degré, puis se dirige vers l'accord de *fa* dièse (mesure 5), dominante de *si* mineur, la fonction VII de type C. L'accord de *si* mène ensuite vers la dominante du ton principal et l'u.s.h. se conclut sur le sixième degré mode mixte. L'utilisation de la fonction VII de type C dès le premier événement harmonique de cette œuvre, le contexte non modulant ainsi que l'impossibilité de renvoyer l'enchaînement à un traitement ornemental tend à confirmer notre hypothèse : cet accord parfait mineur bâti sur la sensible de la tonalité semble bel et bien jouer le rôle d'une fonction VII dans le discours harmonique de Beethoven.

**Exemple 61 : Beethoven, *Leonore III*, op. 72b, mes. 1-9.**

Adagio

*ff* *p* *dim.* *pp*

(do majeur) (V) V de VII (C)

<sup>70</sup> Nous remercions Luce Beudet qui a amené cet exemple à notre attention.

6

VII (C) V VImm

On retrouve des exemples de fonctions VII altérées dans le répertoire qui précède Beethoven. Bach utilise ainsi la fonction VII de type B dans les variations Goldberg (BWV 988), au moment de la première u.s.h. de la 25<sup>e</sup> variation qui se déroule en *sol* mineur (exemple 62). Cette variation s'ouvre avec une marche de type n° 3 non modulante (I-V reproduit par secondes descendantes), dans laquelle la fonction VII est présentée sous la forme d'un accord de *fa* mineur au lieu du *fa* majeur normalement attendu dans ce ton. Le type B permet ici de reproduire symétriquement le modèle de la marche harmonique, constitué d'un premier accord mineur et d'un deuxième accord majeur. La fonction VII de type A aurait quant à elle fait intervenir un accord majeur au moment du premier terme de la reproduction, brisant alors la symétrie de la progression séquentielle.

**Exemple 62 : Bach, *Variations Goldberg*, BWV 988, XXV. A 2 Clav (Adagio), mes. 1-4<sup>71</sup>.**

Modèle R1

(sol majeur) I V VII mineur (B)

<sup>71</sup> Nous reprenons ici l'analyse de Beudet (« 1.4 - En guise de conclusion générale », *L'œil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/conclu01.htm>, consulté le 11 août 2015).

**R2 (incomplète)**

V de VII (B)    VI    V

Mozart a également recours au type B dans le « *Lacrimosa* » de son *Requiem* présenté à l'exemple 63 (mesure 7). Toutefois, il est très probable ici que la volonté de continuer la ligne ascendante à la voix supérieure ait engendré l'altération de la fonction VII, comme le souligne Beudet<sup>72</sup>. La fonction VII de type A aurait fait apparaître le *mi* bécarré au soprano dès le premier temps de la mesure 7, et celui-ci serait resté en place lors de l'accord suivant. Mozart a plutôt choisi ici de créer une gamme chromatique ascendante, faisant intervenir le chromatisme *mi* bémol – *mi* bécarré à cet endroit.

<sup>72</sup> Luce Beudet, « 1.4 – En guise de conclusion générale », *L'œil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/conclu01.htm>, consulté le 13 août 2015.

Exemple 63 : Mozart, *Requiem*, « *Lacrimosa* », K. 626, mes. 5-8.

Modèle                      R1                      R2                      R3

(ré mineur) I                      V                      I                      V de III                      III                      V de V                      V min.                      V de VII

Modèle                      R1                      R2

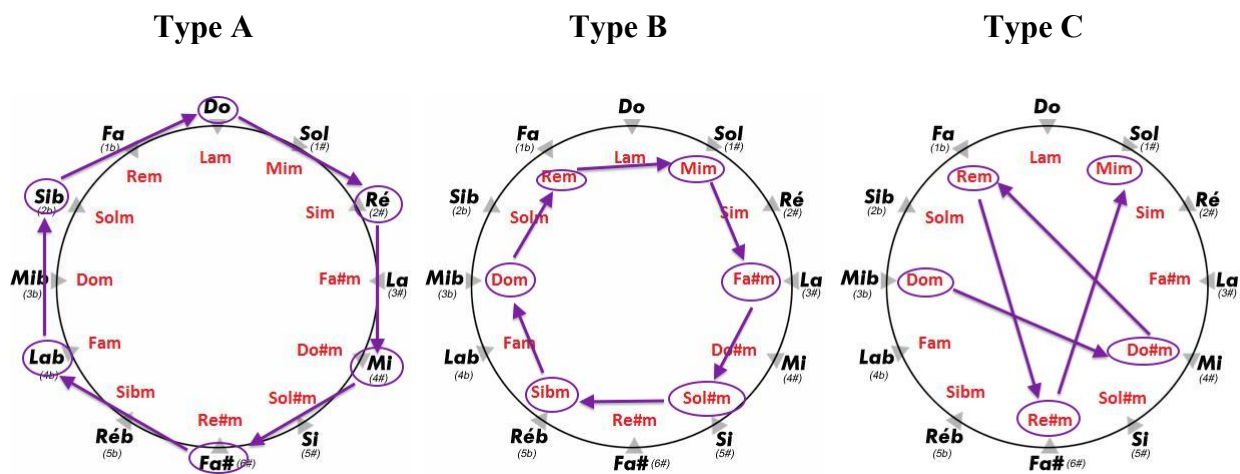
VII min. (B)                      V de III                      III                      V de IV                      IV                      V de V (1<sup>st</sup>) (6<sup>te</sup> all.)                      V

L'utilisation d'accords altérés n'est donc pas une invention de Beethoven. Cependant, il semble que le compositeur ait eu recours à ce procédé de façon plus systématique que ses

prédécesseurs, comme le démontrent les analyses de Lanthier (1990). La perspective d'analyse que ce dernier propose a permis d'éclairer de nombreux passages de notre corpus. En effet, la marche de type n° 7 ainsi que les mécanismes modulateurs qui en découlent sont également très fréquents chez Schubert, ce qui nous a incité à utiliser les concepts de Lanthier dans nos analyses.

Alors que dans les sonates pour piano de Beethoven, la fonction VII de type B était plus fréquente que le type C, Schubert semble avoir davantage exploré les possibilités de l'accord parfait mineur construit sur la sensible. Dans plusieurs œuvres, la progression VII (type C)–V–I est traitée en marche et relie ainsi des zones tonales très éloignées, à distance de cinq tonalités dans le cercle des quintes. Les fonctions VII de types A et B, lorsqu'utilisées dans l'accord pivot d'une marche modulante parfaitement symétrique, permettent de progresser entre des tons à distance de deux tonalités dans le cercle tonal. Toutefois, le type C permet d'aller beaucoup plus loin, comme le démontre la figure 14. Un tel éloignement, combiné à l'intervention des tonalités mineures et un parcours tonal qui évolue par demi-tons ascendants, génère une tension accrue dans le discours harmonique. Pour ces raisons, Schubert a le plus souvent recours au mécanisme « I = VII (type C) » dans des sections très tendues sur les plans dramatique et tonal.

Figure 14 : Éloignement tonal dans les marches de type n° 7



Dans le lied « Der Pilgrim » (« Le pèlerin », D. 794), présenté à l'exemple 64, l'utilisation du pivot I = VII de type C (mesures 58, 60 et 62) semble avoir été conditionné par le texte. Dans la strophe qui débute à la mesure 57, le pèlerin déclame : « Berge lagen mir im Wege, Ströme hemmten meinen Fuß, Über Schlünde baut ich Stege, Brücken durch den wilden Fluß » (« Des montagnes barraient mon chemin, Des fleuves entravaient mes pas, Au-dessus des gouffres je bâtis des passerelles, Des ponts à travers les sauvages rivières »). L'éloignement tonal est étroitement corrélé au texte : les gouffres et les rivières sauvages symbolisent ici la distance entre les tonalités enchaînées, tandis que les passerelles et les ponts se rapportent, selon nous, à la façon dont Schubert a relié ces tonalités lointaines.

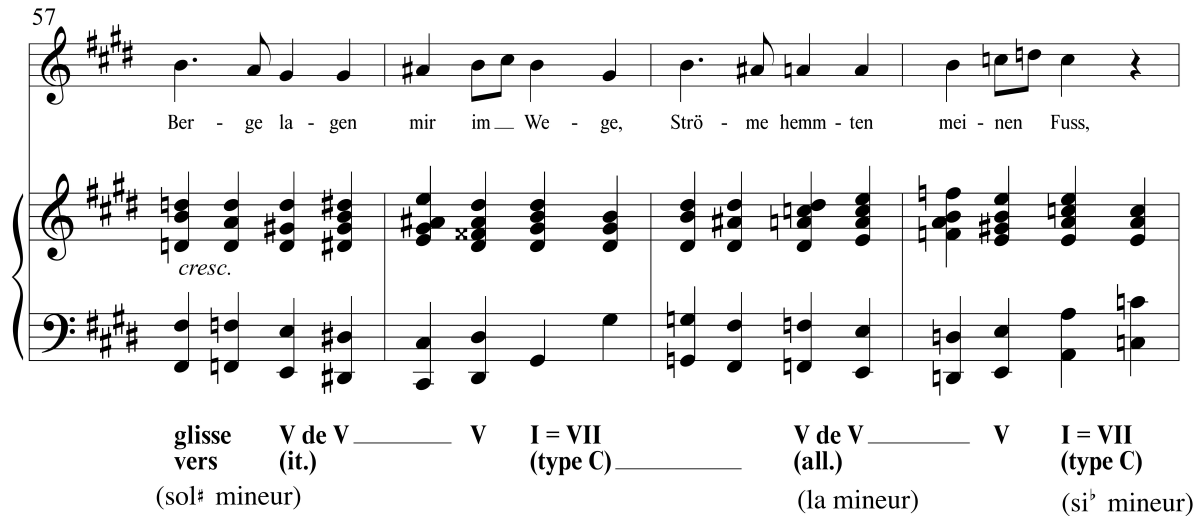
**Exemple 64 : Schubert, « Der Pilgrim », D. 794, mes. 53-65.**

53

a - ber im - mer blieb's ver - bor - gen, was ich su - che, was ich will.

(sol majeur) V de II — II V de II V de II V de V — I V I —

57

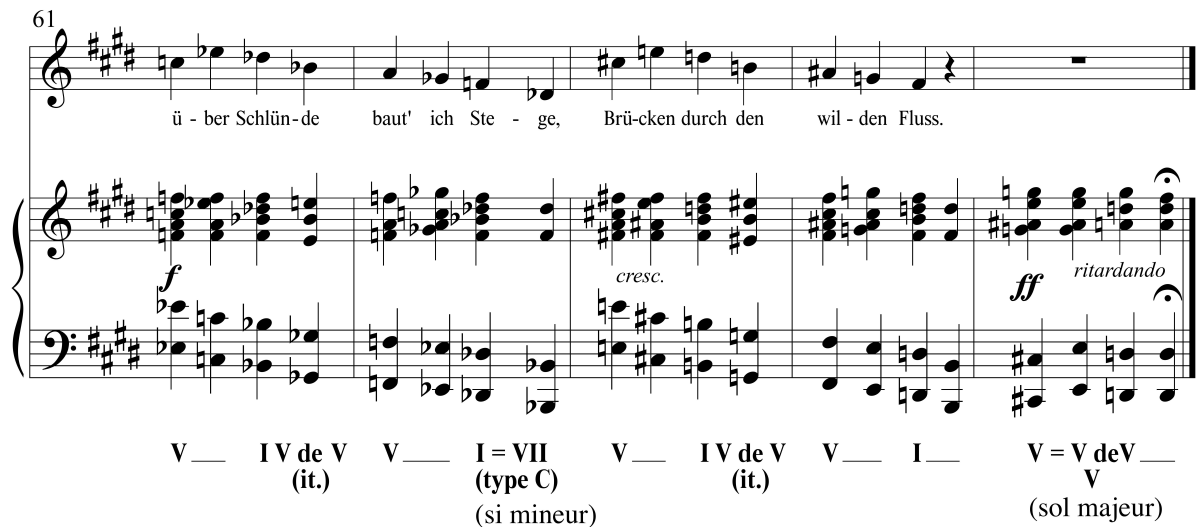


Ber - ge la - gen mir im We - ge, Strö - me hemm - ten mei - nen Fuss,

*cresc.*

glisse vers (sol# mineur)    V de V (it.)    V    I = VII (type C)    V de V (all.) (la mineur)    V    I = VII (type C) (si# mineur)

61



ü - ber Schlün - de baut' ich Ste - ge, Brü - cken durch den wil - den Fluss.

*f*    *cresc.*    *ff ritardando*

V    I V de V (it.)    V    I = VII (type C) (si mineur)    V    I V de V (it.)    V    I    V = V de V (sol majeur)

De façon générale, l'intervention d'une marche de type n° 7 dans le langage de Schubert est associée à un accroissement de la tension dramatique et tonale, ce qui est particulièrement évident dans les lieder. En effet, en comparant les diverses occurrences de cette marche dans notre corpus, nous avons remarqué qu'elle se rapporte le plus souvent à deux thématiques : la hauteur et la souffrance.

Par la nature ascendante de sa progression, il semble tout à fait naturel que Schubert ait eu recours à la marche de type n° 7 pour décrire la hauteur. C'était le cas dans les lieder « Das Heimweh » et « Der Pilgrim » analysés respectivement dans les exemples 60 (p. 117) et 64



(p. 123), où les paroles évoquent des paysages montagneux. On peut également l'observer dans l'exemple 65 présenté ci-dessous, où les marches ascendantes de type n° 8 et 7 coïncident avec les vers : « Sieht das dunkele Föhrengehölz, Die ragende Felswand über ihm, Und noch Berg auf Berg in erschütternder Hoheit aufgetürmt » (« Il voit les bois de pins sombres, Les murailles de rochers qui le surplombent, Et les montagnes sur les montagnes dressées au-dessus avec une hauteur effrayante<sup>73</sup> »).

**Exemple 65 : Schubert, « Das Heimweh », D. 851, mes. 47-54.**

**Modèle (marche de type n° 8)** **R1 et Modèle (marche de type n° 7)**

47  
 sieht das dun - ke - le Föh - ren - ge - hölz, die ra - gen - de Fels - wand

*cresc.* *fz* *fz* *f* *fz*

(sol mineur) V I I = VI V (si<sup>b</sup> majeur)

**R1** **R2**

50  
 ü - ber ihm, und noch Berg auf Berg in er - schüt - tern - der Ho - heit

*fz* *fz* *cresc.*

I I<sup>7</sup> = VII (A) (do mineur) V I = VII (C) (ré<sup>b</sup> majeur) V

<sup>73</sup> Traduit de l'allemand par Guy Lafaille (« Das Heimweh », *The LiederNet Archive*, [http://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=83871](http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=83871), consulté le 12 août 2015).

La marche de type n° 7 semble également servir chez Schubert à illustrer la souffrance et est souvent associée au champ lexical du chagrin ou de la douleur, en particulier lorsque la fonction VII relève du type B ou C, étant donné la nature mineure de ces deux accords. En effet, dans le lied « Der Zwerg » (« Le nain », D. 771), deux passages comportent une modulation avec I = VII de type C et surviennent respectivement juste avant un vers présentant le mot « douleur » (« Leide », exemple 66, mes. 63), et avant un autre qui contient le mot « chagrin » (« Schmerz », exemple 67, mes. 101)<sup>74</sup>.

Und weint, als wollt' er schnell vor Gram erblinden.

Il pleure comme s'il voulait devenir rapidement aveugle de chagrin

Er spricht: "Du selbst bist schuld an diesem Leide  
Weil um den König du mich hast verlassen,  
Jetzt weckt dein Sterben einzig mir noch Freude".

Il dit : « Toi-même es responsable de cette souffrance  
Parce que pour le roi tu m'as quitté  
Maintenant ta mort éveille uniquement en moi de la joie. »

[...]

[...]

Das sie zum Himmel betend will erheben.

L'œil qu'elle veut lever vers le ciel en priant.

"Mögst du nicht Schmerz durch meinen Tod gewinnen!"  
Sie sagt's; da küßt der Zwerg die bleichen Wangen,  
D'rauf alsobald vergehen ihr die Sinnen.

« Puisses-tu ne gagner aucun chagrin par ma mort »  
Dit-elle ; alors le nain embrasse ses joues pâles,  
Et sur-le-champ, ses sens l'abandonnent.

<sup>74</sup> Il est également intéressant de noter que le retour du mode majeur dans l'exemple 71 (mes. 70) se fait au moment du vers qui comporte le mot « Freunde » (joie).

Exemple 66 : Schubert, « Der Zwerg », D. 771, mes. 56-74.

56  
 Sei - de, und weint, und weint, als wollt'-er schnell vor Gram er -

*cresc.*

(si mineur) I II I II

61  
 blin - den, vor Gram er - blin - den. Er spricht: Du selbst bist Schuld an die - sem

*fz*

I II V I = V I II  
 VII (C)  
 (do mineur)

66  
 Lei - de, weil um den Kö - nig du mich hast ver - las - sen, jetzt weckt dein Ster - ben ein - zig

*f*

I II I II I  
 (do majeur)

71

mir noch Freu - de, ein - zig mir noch Freu - de. Zwar werd' ich

II V I II V I

Exemple 67 : Schubert, « Der Zwerg », D. 771, mes. 91-105.

91

jun - gem Le - - - - ben, und

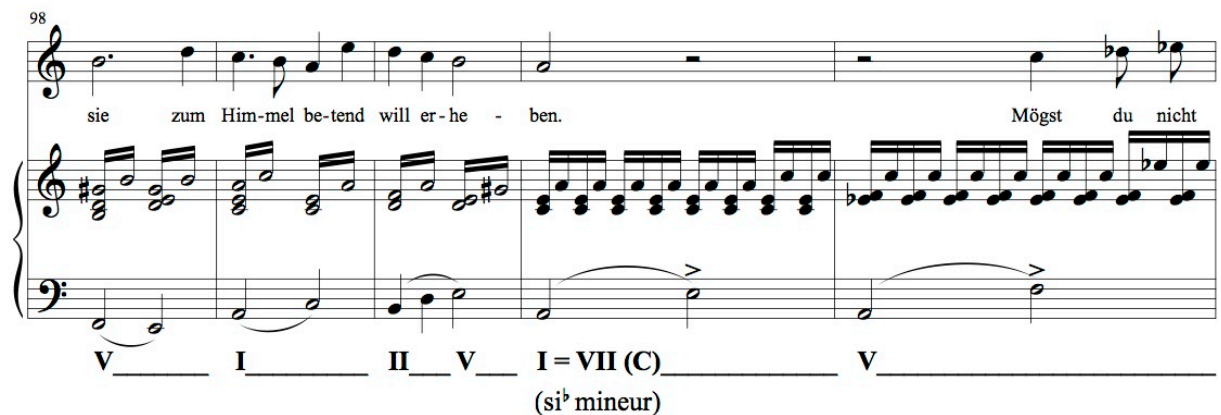
(la majeur) V (I<sub>4</sub>) I (la mineur)

94

aus dem Aug' die schwe - ren Thrä - nen rin - nen, das

II I VI V de V (6te fr.) V

98



sie zum Him-mel be-tend will er-he - ben. Mögst du nicht

V I II V I = VII (C) V  
(si<sup>b</sup> mineur)

103



Schmerz durch mei - nen Tod ge - win - nen! sie sagt's,

I II V I

Il en va de même pour le lied « Pilgerweise » (D. 789, exemple 68), où l'utilisation de la fonction VII (type C) intervient lorsque le protagoniste s'exclame : « Doch mir, so wie ich weiter strebe, An meinem harten Wanderstab, Reißt in des Glückes Lustgewebe, Ein Faden nach dem andern ab » (« Mais pour moi, comme je continue à peiner, Avec mon solide bâton de marche, Dans le tissu de ma fortune se défond, Les fils l'un après l'autre<sup>75</sup> »).

<sup>75</sup> Traduit de l'allemand par Guy Lafaille (« Pilgerweise », *The LiederNet Archive*, [http://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=93443](http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=93443), consulté le 12 août 2015).

Exemple 68 : Schubert, « Pilgerweise », D. 789, mes. 91-105.

91

Lie - bes - schatz, ver - grös - sert eu - ren — Lie - bes - schatz.

(sol majeur) I II V (I<sub>4</sub>) I = III (mi mineur)

*pp*

96

Doch mir, so wie ich wei - ter stre - be an

V I V I = VII (C) (fa mineur) V

Modèle R1

101

mei - nem har - ten Wan - der - sta - be, reisst in des Glü - ckes Lust - ge - we - be ein Fa - den

I V I

*f*

Le tableau ci-dessous rassemble quelques exemples retrouvés dans notre corpus où l'utilisation de la marche de type n° 7 ou des différentes formulations de la fonction VII correspond aux thématiques de la hauteur et de la souffrance.

<b>Hauteur</b>	
« Ruhe, Schönstes Glück Der Erde », D. 657, mes. 32-35 (exemple 7, p. 23).	marche n° 7 modulante avec le modèle V-IV
« Prometheus », D. 674, mes. 17-21.	marche n° 7 non modulante (fonction VII de type A à la mesure 19)
« Im Walde », D. 708, mes. 64-69.	marche n° 7 non modulante avec des accords récupérés du total chromatique <sup>76</sup>
« Der Pilgrim », D. 794, mes. 57-65 (exemple 64, p. 123).	marche n° 7 modulante avec le mécanisme I = VII (type C)
« Das Heimweh », D. 851, mes. 47-54 (exemple 65, p. 125).	marches n <sup>os</sup> 7 et 8 combinées, utilisation du mécanisme I = VII de type A et C
« Das Heimweh », D. 851, mes. 93-121 (exemple 60, p. 117).	marche n° 7 modulante, utilisation du mécanisme I = VII de type A, B et C
« Standchen », D. 920, mes. 15-18.	marche n° 7 modulante, utilisation du mécanisme I = VII de type C
<b>Souffrance</b>	
« Prometheus », D. 674, mes. 30-32.	Utilisation du mécanisme I = VII de type B
« Der Unglückliche », D. 713, mes. 39-47.	marche n° 7 modulante, utilisation du mécanisme I = VII de type C
« Der Zwerg », D. 771, mes. 53-75 (exemple 66, p. 127)	Utilisation du mécanisme I = VII de type C
« Der Zwerg », D. 771, mes. 91-106 (exemple 67, p. 128).	Utilisation du mécanisme I = VII de type C
« Pilgerweise », D. 789, mes. 91-105 (exemple 68, p. 130).	Marche n° 7 modulante, utilisation du mécanisme I = VII de type C
« Totengräbenweise », D. 869, mes. 50-57	Marche n° 7 modulante, utilisation du mécanisme I = VII de type B
« Die Wetterfahne », <i>Winterreise</i> , D. 911, mes.	Marche n° 7 modulante, utilisation du mécanisme I = VII de type A et B

<sup>76</sup> Luce Beaudet, « 8. La marche d'harmonie comme lieu de subversion », dans *L'Oeil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/subversion.htm>, consulté le 31 mai 2016.

Dans les œuvres instrumentales, les mécanismes modulateurs comportant la fonction VII altérée (types B et C) sont le plus souvent logés dans des sections très instables sur le plan tonal. On les retrouve généralement au moment du développement ou dans une section contrastante. Par exemple, le développement du premier mouvement de la sonate pour piano en *ré* majeur (D. 850) fait entendre un parcours tonal dont l'intervalle de progression entre les tonalités se resserre de plus en plus, tel qu'on peut l'observer à la figure 15. Entre les mesures 109 à 124, l'intervalle séparant les différentes zones tonales est d'une tierce mineure, faisant ainsi se succéder les tonalités de *fa* majeur, *la* bémol majeur et *si* majeur. La progression se poursuit par secondes majeures ascendantes à partir de la mesure 125 et la tension harmonique atteint son maximum lors de la marche de type n° 7, progressant par secondes mineures ascendantes et faisant intervenir la fonction VII de type C dans le mécanisme modulateur aux mesures 141 à 143. Cette tension est résolue par le retour du ton principal à la mesure 144, préparant ainsi la réexposition.



**Figure 15 : Parcours tonal du développement du premier mouvement de la sonate en ré majeur (D. 850<sup>77</sup>).**

**DÉVELOPPEMENT (95-162)**

terces mineures ascendantes

secondes majeures ascendantes      secondes mineures ascendantes

Les accords altérés suscitent donc un enrichissement sur le plan du vocabulaire tonal : les fonctions VII de type B et C résultent respectivement de l'altération chromatique de l'accord de sous-tonique et de l'accord de quinte diminuée bâti sur la sensible, deux accords que l'on retrouve naturellement dans les tonalités majeures et mineures. La syntaxe harmonique des enchaînements où ces fonctions interviennent n'est pas modifiée, puisque la fondamentale de ces accords correspond à la fonction qu'on leur attribue. Toutefois, la nature des accords construits sur ces fondamentales est altérée, entraînant ainsi un accroissement de la tension chromatique, que Schubert a employée avec beaucoup de finesse et de cohérence dans ses œuvres.

### 3.3 Les fonctions contrariées

On retrouve dans les oeuvres de Schubert un autre type d'enrichissement tonal, d'ordre syntaxique cette fois-ci. En effet, lors de certaines progressions, on observe une dissociation

<sup>77</sup> Voir l'annexe 4, p. xviii, pour l'analyse détaillée du développement.

entre la fondamentale d'un accord et sa fonction harmonique, phénomène désigné sous l'appellation *fonction contrariée* chez Serge Gut (1993, 16). Selon l'auteur, les fonctions contrariées participent à la transformation de l'esthétique musicale de la fin de la période tonale : « Les compositeurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle utiliseront de plus en plus cette notion de *fonction contrariée* qui crée à la fois une certaine ambiguïté et une saveur particulière, tout en étant une source d'enrichissement de la syntaxe harmonique » (*Ibid.*). Nous traiterons plus spécifiquement dans cette section des dominantes contrariées, c'est-à-dire des accords qui ont une fonction de dominante bien que leur fondamentale soit à distance de tierce de l'accord de résolution<sup>78</sup>.

À l'instar de bien d'autres analystes (comme Piston), Beaudet identifie sept structures d'accords pouvant jouer le rôle de dominante, tel qu'illustré à la figure 16. Beaudet précise que la quinte de chacun de ces accords peut être abaissée ou haussée, générant ainsi 14 autres structures. Malgré cette diversité, la fondamentale, *sol*, reste inchangée. Cette note peut être présente ou non, comme dans l'accord de quinte diminuée où le *sol* est sous-entendu.

---

<sup>78</sup> Nous tenons à préciser ici que nous employons l'appellation de Gut avec une certaine souplesse. L'auteur définit les fonctions contrariées de la façon suivante : « Un stade plus avancé de dissociation entre le degré et la fonction harmonique est illustré par la *fonction contrariée*. Le cas se présente quand l'accord qui se trouve sur le degré habituellement considéré comme porteur de la fonction – donc : I, IV ou V – n'est pas celui qui est normalement attendu » (1993, 16). Pour Gut, il est donc important que la basse d'un accord corresponde à la fonction qu'on lui attribue. Toutefois, dans notre perspective, nous avons jugé souhaitable d'élargir cette notion en acceptant comme dominantes des accords qui imitent en partie la conduite des voix de la progression V-I, sans pour autant être supportés par le mouvement de basse caractéristique de cet enchaînement.

**Figure 16 : Les accords de dominantes<sup>79</sup>**

The figure displays three systems of musical notation for dominant chords, each on a treble clef staff. The first system, labeled '5te juste', shows a sequence of chords: Parfait majeur, Septième de dominante, Quinte diminuée, Neuvième majeure de dominante, Septième mineure et quinte diminuée, Neuvième mineure de dominante, Septième diminuée, Parfait majeur, and Parfait mineur. The second system, labeled '5te abaissée', shows a sequence of chords with a lowered fifth degree. The third system, labeled '5te haussée', shows a sequence of chords with a raised fifth degree. Each system is labeled with 'V' and 'I' below the notes.

Les différentes formulations de l'accord de dominante présentées dans la figure 16 relèvent donc de variantes en surface qui n'affectent pas la syntaxe de l'enchaînement V-I. Les dominantes contrariées impliquent quant à elles de profondes mutations dans la structure de la fonction V, en remplaçant celle-ci par des accords à distance de tierce de l'accord de résolution. En effet, nous employons l'appellation de Gut pour désigner les triades qui ont des notes en commun avec l'une ou l'autre des 21 formulations de V, mais dont la fondamentale correspond à une autre note que le cinquième degré, donnant ainsi l'illusion, du moins temporairement, qu'il ne s'agit pas d'une fonction de dominante. Le contexte harmonique ainsi que la conduite des voix invitent cependant à comprendre ces gestes comme des dérivés de la progression V-I<sup>80</sup>. Si ce changement de rapport entre les fondamentales s'explique dans la continuité des principes syntaxiques du système tonal, l'emploi systématique de telles

<sup>79</sup> Le premier système est une transcription d'une figure disponible sur le site de Beudet (« Le couple moteur », *L'œil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/couple-moteur.htm>, consulté le 13 août 2015).

<sup>80</sup> Comme mentionné dans le premier chapitre, nous avons choisi de ne pas utiliser la théorie des médiantes, à laquelle les musicologues ont souvent recours pour l'analyse des œuvres de Schubert, afin de mieux rendre compte de la logique tonale des enchaînements audacieux retrouvés dans notre corpus. Dans les exemples présentés dans cette section, les progressions de médiantes chromatiques peuvent en effet être entendues comme des variantes du couple dominante-tonique.

progressions ouvre la voie à la destruction progressive de l'importance des rapports de quintes et, de ce fait, à l'anéantissement de la tonalité<sup>81</sup>.

Nous avons identifié deux conditions pour qu'un accord, dont la fondamentale n'est pas le cinquième degré, puisse se voir attribuer la fonction V (d'une tonique principale ou secondaire). D'une part, l'accord doit comporter la sensible ainsi qu'une autre note en commun avec l'une ou l'autre des 21 formulations de l'accord de dominante présentées plus haut à la figure 16 (p. 135). D'autre part, cet accord doit se diriger immédiatement vers la fonction de tonique ou vers une autre formulation de l'accord de dominante. Le premier critère concerne donc la structure intrinsèque de l'accord, tandis que le deuxième prend en considération la place qu'il occupe dans le discours harmonique.

À la lumière de ces deux critères, trois accords peuvent revendiquer le statut de dominante, même si leur fondamentale se situe à distance de tierce majeure de la tonique. En *do*, il s'agit des accords de *mi* mineur, *mi* majeur et *la* bémol mineur. Dans la figure 17, nous avons indiqué au moyen de flèches pointillées les notes qu'ont ces trois accords en commun avec V.

**Figure 17 : Les accords de dominantes contrariées — notes communes avec l'accord de dominante**



On peut ainsi observer que tous ces accords comportent la sensible : dans les accords de *mi* mineur et majeur, il s'agit de la quinte (*si*), alors que dans la triade de *la* bémol mineur, c'est le *do* bémol, enharmonique du *si*, qui joue ce rôle. L'accord de *mi* mineur comporte

<sup>81</sup> Rosen consacre toute une section de son livre *Génération romantique* à l'étude des progressions par tierces dans le répertoire de cette époque. Selon l'auteur, « [l]a tonalité par accords parfaits qui caractérise la musique occidentale est fondée sur le rapport entre tonique et dominante. Les diverses tentatives menées au début du XIX<sup>e</sup> siècle pour remplacer ce modèle prépondérant par des relations entre degrés distants d'une tierce revenaient à attaquer de front les principes de la tonalité, ce qui devait mener cette dernière à sa perte » (Rosen 2002, 305).

également le *sol* comme autre note commune avec la dominante, tandis que dans l'accord de *mi* majeur, le *sol* dièse est enharmonique de la neuvième mineure (*la* bémol). Enfin, la fondamentale de l'accord de *la* bémol mineur correspond à la neuvième mineure, et le *mi* bémol est enharmoniquement équivalent à la quinte haussée de la dominante (*ré* dièse).

Ces trois accords peuvent se résoudre sur un accord de *do* majeur ou mineur, produisant ainsi six nouvelles progressions relevant du couple dominante-tonique, qui interviennent le plus souvent dans un contexte modulant (figure 18). Cependant, l'explication analytique diffère selon le mode de l'accord d'arrivée, de sorte que nous étudierons en détail chacune de ces progressions afin de faire émerger la logique qui les sous-tend.

**Figure 18 : Les six couples d'accords comportant une fonction de dominante contrariée**

The figure shows six pairs of chords arranged in two systems. System a) is for 'Do majeur' and system b) is for 'Do mineur'. Each system contains three pairs of chords. The first pair in each system is written in the treble clef, and the second pair is in the bass clef. The notation includes notes, accidentals, and bar lines.

La littérature schubertienne comporte de nombreuses publications qui proposent des modèles analytiques permettant d'expliquer ces enchaînements par tierces (Cohn 1999, Kopp 1998 et 2002, Damschroder 2010). En effet, bien que Schubert n'en soit pas l'inventeur, les progressions de médiantes sont prépondérantes dans ses œuvres, de sorte que leur sonorité est associée au langage du compositeur (Beach 1994, 7 ; Cohn 1999, 8). Cependant, l'analyse de ces couples d'accords ne fait pas consensus, puisque, comme l'affirme Nattiez, les théories d'analyse harmonique accordent un poids différent à chacune des composantes d'un accord, à savoir la structure et la fonction. Ces caractéristiques dépendent notamment de la fondamentale, du degré, de la distinction que fait l'analyste entre les notes ornementales et les notes intégrantes, et, bien sûr, de la tonalité de l'événement dans lequel l'accord s'inscrit (1987, 253). Ces différences épistémologiques deviennent d'autant plus marquées lorsque le discours harmonique présente une ambiguïté fonctionnelle, comme c'est le cas avec les couples d'accords mentionnés à la figure 18.

Dans le contexte des dominantes contrariées, nous employons le terme « fonction » selon la définition qu'en donne Harrison :

Harmonic function essentially results from the judgment that certain chords and tonal combinations sound and behave alike, even though these individuals might not be analyzed into equivalent harmonic classes [...]. For instance, although the V and the VII triads are formations with striking and undeniable similarity of sound and operation, they are deemed to belong to different harmonic classes, as their labels testify—the former to the classe of chords having  $\hat{5}$  as root, the latter to that having  $\hat{7}$ . In terms of concrete chordal structures, then, harmonic function is more about similarity than equivalence (Harrison 1994, 37).

L'auteur ajoute plus loin que la fonction d'un accord dépend de la progression individuelle de chacune des voix<sup>82</sup>. C'est dans cette perspective que s'inscrit notre démarche : nous avons en effet privilégié les approches mettant en évidence à la fois la relation fonctionnelle entre les accords et la conduite des voix caractéristique de ces enchaînements, comme le font Harrison (1994), Beudet<sup>83</sup> et Swinden (2005). Dans cette section, nous expliquerons d'abord comment ces enchaînements fonctionnent en majeur, puis nous traiterons du mode mineur.

### **A) Les dominantes contrariées se résolvant sur un accord majeur**

Dans le mode majeur, la progression de l'accord de *mi* mineur vers l'accord de *do*, lors d'un contexte cadentiel net, est généralement analysée comme un geste V-I et non III-I, comme le mentionne Gut (1993, 18). La note *mi*, qui n'appartient pas à l'accord de dominante, est considérée comme une anticipation de la tierce de l'accord de tonique. Dans la figure 19, nous avons schématisé les différentes conduites de voix que peut occasionner cet enchaînement harmonique. Les deux premières formulations comportent le cinquième degré à la basse au moment de la dominante contrariée, ce qui clarifie la fonction réelle de cet accord. L'anticipation de la tierce de l'accord suivant peut se trouver à la même voix ou dans deux voix différentes<sup>84</sup>. La dernière conduite de voix présentée fait entendre le troisième degré à la basse. Si cette configuration semble, au premier abord, moins claire que les précédentes,

---

<sup>82</sup> « ...with a better understanding of how scale degrees communicate function, chords in the traditional sense can be conceived as confederations or assemblies of scale degrees » (Harrison 1994, 57).

<sup>83</sup> Luce Beudet, « La marche d'harmonie comme lieu de subversion », *L'œil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/subversion.htm>, consulté le 18 août 2015.

<sup>84</sup> On parlera, dans ce deuxième cas, d'anticipation indirecte.

Schubert prend souvent soin de marquer les voix supérieures par des idiomes mélodiques fortement associés au geste dominante-tonique, de sorte que la fonction de dominante est sans équivoque pour l'auditeur (voir l'exemple 69). Dans nos analyses, nous avons indiqué ce type de dominante par l'abréviation « V (III) » pour préciser à la fois la nature et la fonction de cet accord.

**Figure 19 : L'enchaînement V (III) – I**

On rencontre plusieurs exemples dans l'œuvre de Schubert où l'accord du troisième degré sert de dominante en majeur, que ce soit dans un contexte modulant ou non. Par exemple, dans la coda du premier mouvement du trio en *mi* bémol majeur (D. 929, exemple 69), le compositeur utilise systématiquement le pivot « I = V (III) », générant ainsi un parcours tonal par tierces majeures descendantes<sup>85</sup> (*mi* bémol, *si*, sol, *mi* bémol). La conduite mélodique dans cet exemple permet de renforcer le geste dominante-tonique, puisqu'une des voix fait toujours entendre le motif 5-6-7-1, caractéristique du mouvement V-I, au moment de l'accord pivot (mesures 593-594, 602-603 et 611-612)<sup>86</sup>.

<sup>85</sup> Le mécanisme « I = V » sous la forme d'un accord parfait majeur aurait quant à lui créé un parcours tonal par quintes descendantes.

<sup>86</sup> Il serait bien sûr possible d'analyser ce passage sans la théorie des dominantes contrariées, en adoptant systématiquement le pivot « I = III » plutôt que « I = V (III) ». Toutefois, la perspective que nous proposons semble mieux mettre en évidence la façon dont la conduite mélodique imite le geste dominante-tonique.

Exemple 69 : Schubert, Trio en *mi* bémol majeur, D. 929, I. Allegro, mes. 582-614.

(mi<sup>b</sup> majeur) V I (mi<sup>b</sup> mineur)

V de V (6te all.) V I I = (III) I V I (do<sup>b</sup> majeur) (si mineur)



598

*pp*

*pp*

V de V (6te all.) V I I = (III) I V I

(sol mineur)

606

*pp*

*pp*

V de V (6te all.) V I I = (III) I V I

(sol mineur)

(6te all.)

(mi<sup>b</sup> majeur)

Schubert utilise ce même mécanisme dans le développement du premier mouvement de la sonate en *si* bémol majeur (D. 960, exemple 70), afin de relier les tons de *ré* mineur et *si* bémol majeur. L'accord de tonique de la première tonalité est interprété à la mesure 192 comme la dominante contrariée de *si* bémol. En effet, le mouvement sensible-tonique à la voix supérieure combiné à l'enchaînement des degrés 3-2-1 à la basse fait entendre les contours contrapuntiques d'un geste dominante-tonique, de sorte que l'oreille tend à l'assimiler à cette

progression, bien que la résultante verticale de l'accord de *ré* ne corresponde pas, au sens strict, à la fonction V<sup>87</sup>.

**Exemple 70 : Schubert, *Sonate en si bémol majeur*, D. 960, I. *Molto moderato*, mes. 187-197.**

(ré mineur) I IV II V I

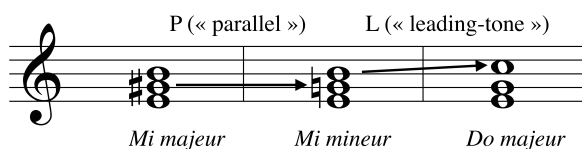
I = (III) V  
I Imm I  
(si<sup>b</sup> majeur)

Le deuxième type de progression impliquant une fonction de dominante contrariée en majeur consiste en l'enchaînement des accords de *mi* majeur et *do* majeur. L'accord de *mi* majeur (parfois présenté sous la forme d'une septième de dominante ou d'une neuvième mineure de dominante), s'interprète conventionnellement comme une dominante du sixième degré. Or, il est impossible d'adopter cette perspective dans ce contexte-ci, étant donné sa résolution sur l'accord de tonique. Ce type de dominante contrariée, de loin le plus fréquent chez Schubert, a suscité une pléthore de commentaires dans la littérature analytique. Toutefois, peu d'auteurs expliquent avec précision le lien fonctionnel qui sous-tend cette progression.

<sup>87</sup> Il convient toutefois de noter qu'étant donné la brièveté de la modulation en *si* bémol majeur, cette tonalité se voit conférer un rôle moins important que le ton de *ré* mineur qui domine toute la fin du développement de cette sonate. Rosen propose quant à lui d'analyser ce passage entièrement en *ré* mineur : « The tonic [*si* bémol] is introduced only as an alternative plane of sonority to D minor in bar 192, a lower plane, indeed, which diminishes at once to PPP. The pendulum swing back to D minor is marked by a crescendo » (1993, 364).

D'une part, Hugo Riemann, dans *Harmonie simplifiée*, mentionne que l'accord de *mi* majeur, lorsqu'enchaîné à *do* majeur, a « un sens de dominante, analogue à celui de la quinte directe » ([s.d.], 187). Il réécrit d'ailleurs l'accord avec l'orthographe *mi*, *la* bémol et *si*, pour mettre en valeur la présence de la neuvième mineure dans l'accord. D'autre part, l'analyse néo-riemannienne, fréquemment employée pour traiter des progressions de médiantes chromatiques, propose une explication contrapuntique de l'enchaînement. Ce type de progression relève en effet de la transformation « PL<sup>88</sup> », qui consiste en une modification du mode de la première triade, passant de *mi* majeur à *mi* mineur, suivie d'un mouvement de demi-ton ascendant à partir de la quinte de l'accord, produisant ainsi *do* majeur (figure 20). Toutefois, bien que cette perspective mette en évidence la parenté entre les accords, elle évacue le lien fonctionnel qui les unit.

**Figure 20 : La transformation « PL »**



Les principaux auteurs ayant publié sur la forme sonate, dont Rosen (1993 [1988]), Caplin (1998), Hepokoski et Darcy (2006), traitent eux aussi de cette progression chromatique. Ils mentionnent en effet que l'emphase sur la dominante principale, caractéristique de la fin des développements, est parfois remplacée par une dominante du sixième degré, comme on peut l'observer dans le premier mouvement de la sonate pour violon et piano en *fa* majeur de Beethoven<sup>89</sup> (exemple 71). Étant donné la présence de la sensible dans cet accord, Hepokoski et Darcy (2006, 201), et Caplin (1998, 141) affirment qu'il agit comme un substitut de l'accord de dominante. Toutefois, il n'est pas tout à fait clair si cet accord majeur construit sur le troisième degré peut revendiquer un réel statut de dominante

<sup>88</sup> La lettre P, dans la théorie néo-riemannienne, est une abréviation pour « parallel », qui renvoie à un changement de mode, tandis que la lettre L (« leading-tone ») désigne un mouvement de demi-ton.

<sup>89</sup> Rosen souligne que ce procédé a surtout été en usage durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle (1993, 292).

dans leurs théories respectives. En effet, les trois ouvrages font plutôt mention d'une progression qui va de V de VI à I, et non V-I. De plus, les auteurs ne précisent pas comment cet enchaînement doit être analysé dans un contexte formel autre que la fin du développement.

**Exemple 71 : Beethoven, *Sonate pour violon et piano en fa majeur*, op. 24, I. Allegro, mes. 118-131<sup>90</sup>.**

(fa majeur) V de VI

118

121

124

Réexposition

I

<sup>90</sup> Nous reprenons ici l'analyse de Caplin (1998, 142).

128

VI II V

Les analyses schenkériennes de Damschroder (2010) et Beach (1983, 1993, 1994, 1998), tous deux spécialistes de Schubert, proposent des interprétations radicalement opposées. Damschroder, dans les extraits présentés dans son livre *Harmony in Schubert*, suspend l'analyse fonctionnelle lors des progressions de médiantes chromatiques équivalentes à l'enchaînement des accords de *mi* majeur et *do* majeur, et renvoie celles-ci au plan ornemental. Beach, quant à lui, s'en tient à une description structurelle de l'accord, qu'il chiffre III#. Il établit cependant que l'accord parfait majeur ou septième de dominante bâti sur le troisième degré de la tonalité, lorsqu'il intervient à la fin du développement d'une forme sonate, s'inscrit dans un souci de cohérence à grande échelle qui découle souvent, dans la musique de Mozart, du motif initial de l'œuvre :

« [...] there is a direct motivic link between the large-scale bass arpeggiation transversing the development section and the opening thematic material. In fact, in all but two of the twelve movements containing this progression the opening thematic material is based either directly or indirectly on the arpeggiation of the tonic triad. This suggests more than a casual relationship. Thus, in several of these movements this large-scale bass motion may be regarded as an expansion of a simple motivic idea; that is, the motive has been used as a means of organizing the larger harmonic motion connecting the exposition and recapitulation » (1983, 20).

Toutefois, étant donné la fréquence de ce type d'enchaînement harmonique chez Schubert, il semble complexe et laborieux de recourir chaque fois à une analyse en plusieurs strates comme le fait Beach. Nous devons donc trouver une façon plus directe d'expliquer le rôle fonctionnel de l'accord de médiant majorisé. La perspective de Beaudet est particulièrement éloquente à cet égard. Inspirée des enseignements de Nadia Boulanger qui lui ont été transmis par l'intermédiaire de Rosette Renshaw, elle démontre ainsi comment fonctionne cette progression dans une perspective tonale :

la fonction V s'explique par le recours à une structure de septième diminuée (*si - ré - fa - la<sup>b</sup>*) complète ou incomplète, posée sur la tierce (agissant comme anticipation) de I. Il faut ajouter que, en tant que tel et pour jouer son rôle propre, V9 sur tierce de I doit être suivi immédiatement de I dont il ne peut être séparé que par une autre formulation de V. Dans ce dernier cas, la tierce de I agit plutôt comme appoggiature d'une des notes de la fonction V<sup>91</sup>.

Le point de vue proposé par Beudet est donc similaire à celui de Riemann, mais a l'avantage de préciser comment le *mi* est obtenu dans cet accord de dominante contrariée. Dans ses analyses, l'accord de dominante contrariée est dénommé « V9/3<sup>ce</sup> de I ».

Beudet identifie six formulations typiques de cet enchaînement, illustrées dans la figure 21. La première comporte les triades de *mi* majeur et *do* majeur, tandis que la deuxième fait intervenir une septième de dominante lors de l'accord de *mi*. Dans le troisième type d'enchaînement, l'accord de *mi* est présenté sous la forme d'une neuvième de dominante mineure. La quatrième formulation fait entendre l'accord de *mi* septième de dominante au troisième renversement, créant ainsi un mouvement  $\hat{2}-\hat{1}$  à la basse. Les deux derniers types d'enchaînements comportent une autre formulation de l'accord de dominante qui vient s'insérer entre le V9/3<sup>ce</sup> de I et sa résolution sur l'accord de tonique. Le cinquième fait entendre le mouvement  $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$  à la basse tandis que le dernier est soutenu par les degrés  $\flat\hat{6}-\hat{5}-\hat{1}$ .

**Figure 21 : Formulations courantes de l'accord de V9/3<sup>ce</sup> de I dans les œuvres tonales<sup>92</sup>.**

1 2 3 4 5 6

(do majeur) V9/3ce I V9/3ce I V9/3ce I V9/3ce I V9/3ce (V) I V9/3ce (V) I  
de I de I de I de I de I de I

Il est important de noter ici que cette relation dominante-tonique entre deux accords à distance de tierce majeure peut être appliquée aux autres degrés de la tonalité. Ainsi, on peut

<sup>91</sup> Luce Beudet, « La marche d'harmonie comme lieu de subversion », *L'œil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/subversion.htm>, consulté le 18 août 2015.

<sup>92</sup> *Ibid.*

trouver des progressions où la dominante du cinquième degré est remplacée par V9 de V/3<sup>ce</sup> de V, comme c'est le cas dans le lied « An den Tod » (D. 518, exemple 72), qui s'ouvre avec cet enchaînement. L'accord de *si* majeur des premières mesures correspond à la dominante contrariée de *sol*, dominante principale du ton de *do* majeur.

**Exemple 72 : Schubert, « An den Tod », D. 518, mes. 1-6.**

**Langsam**

(do majeur) **V9 de V/3<sup>ce</sup> de V** **V**

4

**V** **I**

Schubert semble avoir cherché à exploiter au maximum ce type de progressions par tierces et ce, dans des contextes très variés : il les a employées surtout au moment des mécanismes modulateurs, mais on les retrouve également dans le discours non modulant et lors des marches harmoniques.

En tant que mécanisme modulateur, le pivot incluant la fonction V9/3<sup>ce</sup> de I (utilisée comme dominante principale ou secondaire) est très fréquent chez Schubert, dans des proportions à peu près similaires à l'utilisation du majeur-mineur. C'est d'ailleurs au moyen

de ce mécanisme qu'il installe le ton du deuxième groupe thématique dans le quintette en *do* majeur (D. 956) et dans le quatuor en *sol* majeur (D. 887). Dans le quintette, présenté à l'exemple 73, l'accord qui clôt la première partie de l'exposition est *sol* majeur, dominante du ton principal. Cet accord est enchaîné directement avec *mi* bémol ; l'accord de *sol* est donc à la fois la dominante de *do* et la dominante contrariée (V9/3<sup>ce</sup> de I) de *mi* bémol.

**Exemple 73 : Schubert, *Quintette en do majeur*, D. 956, I. Allegro ma non troppo, mes. 57-62.**

2e groupe thématique

(do majeur) V    V de V    V = V9/3<sup>ce</sup> de I    I    IV    V    I  
                   péd. de dominante    (mi<sup>b</sup> majeur)    péd. de tonique (alto)

Dans l'exemple du quatuor en *sol* majeur (exemple 74), l'accord de *fa* dièse majeur joue le rôle de dominante contrariée de la tonique *ré*. La résolution de l'accord est cependant précédée d'une autre formulation de V (ici sous la forme d'une septième de dominante), produisant une conduite de voix qui se rapporte à la cinquième formulation de la figure 21 (p. 146).



Exemple 74 : Schubert, *Quatuor en sol majeur*, D. 887, I. Allegro molto moderato, mes. 62-66.

(autre formulation de V)

(si majeur) V = V9/3ce de I \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_  
(ré majeur)

Dans quelques œuvres, l'utilisation du  $V9/3^{ce}$  de I (ou d'une fonction secondaire) est présente dès la première u.s.h., comme nous l'avons vu dans l'exemple 72 (p. 147). C'est aussi le cas du lied « Im Walde » (D. 708, exemple 75), où l'accord de *do* dièse majeur de la troisième mesure agit comme dominante contrariée de l'accord de *la* qui suit. Ce type d'utilisation de l'accord de dominante contrariée, dans un contexte non modulant, tend à confirmer notre hypothèse qu'il s'agit d'une progression harmonique à part entière, qui ne sert pas seulement qu'à ajouter davantage de chromatisme lors des modulations, mais qui se présente aussi comme une réelle fonction de dominante.

Exemple 75 : Schubert, « Im Walde », D. 708, mes. 1-9.

Geschwind

(mi majeur) I [V9 de V/3ce de V

4 V] de VIImm VIImm V de V (6te all.)

7 V (I<sup>4</sup>) I

*pp*

L'enchaînement de deux accords majeurs à distance de tierce majeure est parfois le point de départ d'une division symétrique de l'octave. En effet, en poursuivant cette progression systématiquement, on obtient les accords de *mi* majeur, *do* majeur, *la* bémol

majeur et l'on revient immédiatement à *mi*. Selon la perspective que nous avons adoptée ici, chacun des accords est donc la dominante contrariée (V9/3<sup>ce</sup> de I) de l'accord suivant. Schubert entame ce procédé dès la fin de l'exposition pour passer au développement dans le premier mouvement du quatuor en *sol* majeur (D. 887, exemple 76) ainsi que dans le *rondo* en *si* mineur (D. 895, exemple 77, p. 153). Pour éviter d'alourdir inutilement l'analyse, nous avons utilisé le symbole « V9/3<sup>ce</sup> de ➔ », indiquant de cette façon les passages où les progressions de dominantes contrariées sont utilisées séquentiellement.

**Exemple 76 : Schubert, Quatuor n° 15 en *sol* majeur, D. 887, I. Allegro molto moderato, mes. 162-186.**

(ré majeur) I V I V I V I V I V I V I V I V I V I V I V

I V I V I V I V I V I V I V I V I V I V I V

I = V9/3<sup>ce</sup> de (mi<sup>b</sup> majeur)

174

2.

*p* *f* *pp* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

*f* *pp* *decresc.* *decresc.*

V9/3ce de V9/3ce de

180

*cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

V9/3ce de V

185

*pp* *pp* *pp*

I

Dans l'extrait du rondo en *si* mineur (D. 895, exemple 77), qui se déroule en *do* majeur, l'accord de dominante *sol* à la mesure 441 est brodé par l'accord de *mi* bémol, produisant une sonorité s'apparentant à la progression  $V9/3^{ce}$  de I – I, bien que nous préférons le considérer ici comme un accord ornemental, étant donné le retour immédiat à *sol* après l'accord de *mi* bémol. Cependant, à la mesure 445, Schubert répète cette phrase mais en poursuivant la progression par tierces majeures descendantes, obtenant ainsi l'enchaînement *sol*, *mi* bémol, *do* bémol et *sol*.

**Exemple 77 : Schubert, *Rondo brillant pour violon et piano en si mineur*, D. 895, mes. 436-454.**

436

*f* *p* *fp* *fp* *fp*

*sf* *p*

(do majeur) II

441

*cresc.* *p*

*cresc.* *p*

V I II

446

451

*cresc.*

*f*

*cresc.*

V9/3ce de → V9/3ce de →

V9/3ce de → V

Il arrive parfois que le  $V9/3^{ce}$  de I soit utilisé dans un contexte de marche harmonique. Par exemple, dans la sonate en *ré* majeur (D. 850, exemple 78), Schubert fait intervenir ces dominantes contrariées dans un contexte de marche de type n° 1 non modulante, mais en les insérant à l'intérieur d'une polarisation secondaire ordonnée à la fonction  $VI_{mm}$ , diversifiant ainsi les accords de cette progression séquentielle.

Exemple 78 : Schubert, *Sonate en ré majeur*, D. 850, I. Allegro vivace, mes. 228-241<sup>93</sup>.

228 (ré majeur) I — V — I — V — V<sup>9</sup> de VI m.m. — VI m.m. — 3<sup>ce</sup> de VI m.m.

232 M [ V<sup>9</sup> de VII m.m. — VII m.m. — V<sup>9</sup> de VI m.m. — VI m.m. — 3<sup>ce</sup> de VI m.m. ]

235 R<sup>1</sup> R<sup>2</sup> V<sup>9</sup> de V — V — ] de VI m.m. — V — I — V — 3<sup>ce</sup> de V

239 R<sup>3</sup> formule de clôture

Le couple V9/3ce de I-I est omniprésent dans ce premier mouvement de la sonate pour piano en *ré* majeur (D. 850). Le début de l'œuvre fait entendre, dès le premier groupe

<sup>93</sup> Luce Beudet, « La marche d'harmonie comme lieu de subversion », *L'œil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/subversion.htm>, consulté le 18 août 2015.

thématique, une suite d'accords progressant par tierces majeures descendantes, chacun étant la dominante contrariée du suivant (exemple 79). L'interprétation analytique proposée à l'exemple 79 (qui pourrait aussi s'expliquer par le couple rompu V-III), prend donc appui sur le motif harmonique exposé dès les premières mesures de la sonate.

**Exemple 79 : Schubert, *Sonate en ré majeur*, D. 850, I. Allegro vivace, mes. 9-16<sup>94</sup>.**

(ré majeur) V9/3ce de

V9/3ce de V I

L'accord de *la* bémol mineur, jouant le rôle de dominante contrariée en *do* majeur, a été rencontré beaucoup moins souvent que les deux autres accords. Nous expliquons la conduite des voix de la façon suivante : le *do* bémol, enharmonique de la sensible, procède vers la tonique. Le *la* bémol, 9<sup>e</sup> mineure de l'accord de dominante, se résout en descendant vers le *sol* lorsqu'il est situé dans l'une des voix supérieures. Toutefois, lorsqu'il est logé à la basse, il se dirige généralement vers la tonique dans un geste équivalent au mouvement plagal VI-I. Nous interprétons le *mi* bémol comme la quinte haussée de l'accord de *sol* (*ré* dièse), étant donné sa résolution vers le *mi* bécarre. La figure 22 résume la conduite des voix de cet accord, qui peut se présenter à l'état fondamental ou au premier renversement. Nous avons

<sup>94</sup> Luce Beudet, « La marche d'harmonie comme lieu de subversion », *L'œil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/subversion.htm>, consulté le 18 août 2015.



indiqué dans nos analyses « V (bVI min.) » pour mettre en valeur cette dissociation entre fondamentale et fonction de l'accord.

**Figure 22 : V (bVI min.)**

The musical notation shows two measures of a piano accompaniment. The first measure contains a (bVI min.) chord (F major triad) and a V chord (C major triad). The second measure contains a (bVI min.) chord (F major triad) and a V chord (C major triad). The chords are labeled below the staff.

Piston, dans le chapitre consacré aux « autres accords chromatiques » de son livre *Harmony* (1987, 449-450), reconnaît que cet accord mineur bâti sur le sixième degré mode mixte revêt une sonorité de dominante, étant donné la présence de la sensible : « The lowered tonic in the submediant triad, used by Franck as in the example below [exemple 80], imparts a dominant quality to the chord since it sounds like a leading-tone » (449). Riemann, quant à lui, le classe dans la famille des sous-dominantes, à cause du mouvement de basse ([s.d.], 189). Nous croyons cependant, comme Piston, que la présence de la sensible dans la triade est un facteur déterminant, et qu'elle oriente la perception vers l'assimilation de cet accord à une fonction de dominante.

Exemple 80 : Franck, *Quintette en fa mineur*, I. Molto moderato quasi lento, mes. 89-93.

(ré<sup>b</sup> majeur) I V I V (♭VI min.) I

C'est d'ailleurs au moyen de ce même mécanisme que Schubert illustre l'étonnement par cette progression audacieuse dans l'extrait de « Nachtelle » (D. 892) présenté à l'exemple 81<sup>95</sup> (mesure 141).

<sup>95</sup> « Die Häuser schau'n verwundert drein, Steh'n übersilbert ganz » (« Les maisons regardent avec étonnement, Se tenant toutes couvertes d'argent »).



142

ü - ber-sil - bert ganz, steh'n ü - ber-sil - bert ganz,

ü - ber-sil - bert ganz, steh'n ü - ber-sil - bert ganz,

ü - ber-sil - bert ganz, steh'n ü - ber-sil - bert ganz,

ü - ber-sil - bert ganz, steh'n ü - ber-sil - bert ganz,

ü - ber-sil - bert ganz, steh'n ü - ber-sil - bert ganz,

I V I V I

De plus, nous avons remarqué que l'accord de dominante contrariée sous la forme du sixième degré mode mixte minorisé est souvent utilisé comme appogiature de la dominante, comme on peut l'observer dans le lied « Il traditor deluso » (D. 902, exemple 82). Ce passage se déroule en *mi* mineur : l'accord de *do* mineur qui survient à la mesure 60 se résout sur un accord de *si* neuvième mineure de dominante à la mesure 64. En effet, les notes *do* et *mi* bémol (enharmonique de *ré* dièse) font partie de l'accord de dominante, agissant respectivement comme la neuvième mineure et la sensible, tandis que le *sol* est considéré comme une appogiature longue se résolvant sur *la* lors de l'accord de V (nous avons synthétisé la conduite des voix de ce passage à la figure 23, p. 162). Cette progression crée un effet expressif déroutant qui coïncide avec le vers « Qual notte profonda, D'orror mi circonda! » (« Quelle nuit profonde d'horreur m'enveloppe<sup>96</sup> »). On comprend ainsi que Schubert a exploité une relation harmonique inhabituelle – mais néanmoins explicable dans une perspective tonale – afin d'appuyer le texte et d'illustrer le sentiment d'horreur.

<sup>96</sup> Traduit de l'italien par David La Marrec (« Il traditor deluso », *The LiederNet Archive*, [http://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=35532](http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=35532), consulté le 20 août 2015).

Exemple 82 : Schubert, « Il traditor deluso », D. 902, mes. 52-67.

52

Qual not - te pro - fon -

*p*

(mi mineur) I

57

da d'or - ror mi cir - con -

*f* *cresc.* *ff* *decresc.*

(VI min.)

V

62

da! che lar - ve fu - ne - ste, che sma - nie son ques - ste, che

*p*

I

péd. de dominante

**Figure 23 : V (bVI min.) utilisé comme appogiature de la dominante**

(mi mineur) I \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_ I

**B) Les dominantes contrariées se résolvant sur un accord mineur**

Dans le mode mineur, il est cependant impossible d'expliquer le fonctionnement de ces trois accords de dominante contrariée de la même façon. En effet, la fondamentale des accords de *mi* mineur et *mi* majeur ne peut être analysée comme une anticipation de la tierce de la fonction suivante, puisque la tierce de l'accord de résolution est *mi* bémol et non *mi* bécarre.

En ce qui concerne la progression de *mi* majeur à *do* mineur, Beaudet propose l'explication suivante : « En ce deuxième cas, la fonction V est obtenue par le recours à une structure de septième diminuée, plus précisément, d'une structure de neuvième mineure de dominante sans fondamentale, dont la septième est altérée, soit abaissée d'un demi-ton<sup>97</sup> ». Ainsi, l'accord de *mi* majeur est constitué de la sensible (*si*), de la neuvième mineure (*la* bémol, enharmonique de *sol* dièse) et de la 7<sup>e</sup> abaissée (*fa* bémol), tandis que l'accord de *mi* mineur comporte la sensible (*si*), la fondamentale de l'accord de dominante (*sol*) et la 7<sup>e</sup> abaissée (*fa* bémol), tel qu'illustré à la figure 24.

**Figure 24 : Les dominantes contrariées se résolvant par tierces majeures descendantes dans le mode mineur**

V9/7e ab. \_\_\_\_\_ I                      V9/7e ab. \_\_\_\_\_ I

<sup>97</sup> Luce Beaudet, « La marche d'harmonie comme lieu de subversion », *L'œil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/subversion.htm>, consulté le 18 août 2015.

Ces deux progressions de dominantes contrariées sont beaucoup plus rares que leurs équivalents en majeur et interviennent presque exclusivement, au sein de notre corpus, lors des modulations. Leur effet dramatique est souvent plus puissant en raison de leur rareté et de leur résolution sur un accord mineur. Nous les avons surtout retrouvées dans des contextes harmoniques très instables, comme dans le développement secondaire du quatrième mouvement du quatuor en *ré* mineur (exemple 83).

**Exemple 83 : Schubert, *Quatuor n° 14 en ré mineur*, D. 810, IV. Presto, mes. 385-423.**

385

*ff* *ff* *ff* *ff* *fz* *fz* *fz* *fz*

(sol mineur) IV de IV IV V I

393

*p* *p* *fz* *p* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

II I = IV (ré mineur) V = V9/7e ab. de (do mineur)

401

*ff* *fz* *ff* *fz* *ff* *fz* *ff* *fz*

→ IV V I

409

*p* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.*

II I = IV (sol mineur) V = V9/7e ab. de (fa mineur)

417

*ff* *fz* *ff* *fz* *ff* *fz* *ff* *fz*

→ IV V (I<sup>6</sup>) V de IV



Dans le développement du premier mouvement de la sonate en *sol* majeur (D. 894, exemple 84), Schubert utilise également le mécanisme modulateur « I = V/7<sup>e</sup> abaissée » afin d'accroître la tension tonale. D'ailleurs, le compositeur fait se succéder dans ce passage plusieurs procédés d'enrichissement harmonique, dont l'accord napolitain (mesure 83), la fonction VII de type C (mesure 87), et la modulation au moyen du mécanisme « I = V/7<sup>e</sup> abaissée » (mesure 89).

**Exemple 84 : Schubert, *Sonate en sol majeur*, D. 894, I. *Molto moderato*, mes. 82-93.**

(fa mineur) IV \_\_\_\_\_ N \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_ I = II  
(mi<sup>b</sup> mineur)

V \_\_\_\_\_ I = VII (C)  
(mi mineur) \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_

I = V/7<sup>e</sup> abaissée  
(do mineur) \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_ V de V (6<sup>te</sup> all.) \_\_\_\_\_

92

*ff* *fff*

(I<sub>4</sub><sup>♯</sup>) V I

L'utilisation de la fonction V sous la forme sous la forme du sixième degré minorisé (VI min.) a été observée à quelques reprises dans des passages en mineur. Le *mi* bémol, qui était interprété comme la quinte haussée de l'accord de dominante lorsqu'il se résolvait sur un accord de tonique majeur, agit ici comme une anticipation de la tierce de l'accord de tonique, comme nous l'illustrons à la figure 25.

**Figure 25 : V (VI min.) en mineur**

ant.

(VI min.)  
(do mineur) V I

On retrouve ce cas de figure dans la dernière section du lied « Das Heimweh » (D. 851, exemple 85). Pour passer du ton de *la* mineur à *fa* mineur, Schubert emploie le mécanisme « I Maj. = V9/7<sup>e</sup> abaissée » (mesure 171). Puis, pour revenir en *la*, il effectue la modulation au moyen de « I = V (VI min.) » à la mesure 173<sup>98</sup>.

<sup>98</sup> Dans l'analyse qu'il fait de ce passage, Damschroder choisit de rapporter l'accord de *fa* mineur à une prolongation de l'accord de tonique et renvoie le tout au plan ornamental (2010, p. 56). Or l'emplacement de l'accord de *fa* mineur en fin de phrase ainsi que la dynamique qui intervient à ce moment nous incite à moduler brièvement dans cette tonalité. De plus, la modulation se trouve justifiée par le texte du poème : « Ach, es zieht

Exemple 85 : Schubert, « Das Heimweh », D. 851, mes. 168-178.

168  
ge; ach, es zieht ihn da - hin, es zieht ihn da - hin mit un - wi - der - steh - li - cher Sehn -

*cresc.* *ff*

(la mineur) V \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_ I Maj. = V9/7e ab. I \_\_\_\_\_  
(fa mineur)

173  
sucht, ach, es zieht-inh da - hin, es zieht inh da - hin mit un - wi - der - steh - li - cher Sehn - sucht; er

*p* *p* *fp* (I<sub>4</sub>)

I = (VI min.) I \_\_\_\_\_ (II) I \_\_\_\_\_ (II) I N V \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_  
V \_\_\_\_\_  
(la mineur)

Nous devons préciser ici que cette progression par médiantes décrite plus haut est très rare chez Schubert et se retrouve généralement, dans notre corpus, à la frontière entre deux tonalités. Toutefois, les compositeurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> ont utilisé la fonction V sous la forme du sixième degré minorisé dans des contextes non modulants, comme Dvorak au début de son *Requiem* (exemple 86), qui emploie la progression I – V (VI min.) – I dès le début du chœur, instaurant ainsi le caractère tragique de cette messe des morts.

---

ihn dahin mit unwiderstehlicher Sehnsucht » (« Ah ! Cela l'attire vers là-bas avec une irrésistible nostalgie »). Ainsi, l'évocation du mouvement dans le poème nous a fait opter pour une perspective modulante.

Exemple 86 : Dvorak, *Requiem op. 89*, I. Requiem aeternam, mes. 11-15.

11

Re - qui - em ae - ter - nam do - an e - is, Do - mi - ne,  
 Re - qui - em ae - ter - nam do - an e - is, Do - mi - ne,  
 Re - qui - em ae - ter - nam do - an e - is, Do - mi - ne,  
 Re - qui - em ae - ter - nam do - an e - is, Do - mi - ne,

*pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *fz* *pp* *fz* *mp*

(si<sup>b</sup> mineur) I (VI min.) V I N V de V (V de V) V

À la lumière des analyses présentées dans cette section, nous pouvons donc affirmer que ces six types d'enchaînements impliquant des fonctions de dominantes contrariées, tels que présentés d'abord à la figure 18 (p. 137), permettent d'enrichir considérablement la syntaxe harmonique. La figure 26 résume le fonctionnement des diverses dominantes contrariées et l'analyse que nous en faisons dans notre corpus.

**Figure 26 : Les dominantes contrariées**

a) Do majeur

b) Do mineur

(III) V I V9/3ce de I I (bVI min.) V I V/7e ab. I V9/7e ab. I I (VI min.) I V

C'est d'abord en analysant la signification tonale de la conduite des voix que nous avons pu rapporter ces progressions à des relations V-I, considérant, comme Harrison, qu'une fonction harmonique est la résultante verticale de plusieurs mouvements contrapuntiques simultanés (1994, 57). De plus, ces enchaînements permettent de varier les effets dramatiques du couple dominante-tonique. Schubert manifeste à cet égard un souci de cohérence très marqué ; le chromatisme engendré par les progressions impliquant un accord de dominante contrariée est manipulé avec soin et s'inscrit dans une logique à grande échelle, où elles agissent comme éléments de contraste et d'accroissement de la tension.



En somme, nous avons montré dans ce chapitre comment l'originalité de Schubert se manifeste dans les modulations. La transition entre deux zones tonales occasionne en effet des enchaînements harmoniques audacieux pour lesquels nous avons ainsi proposé des outils d'analyse pouvant en rendre compte dans une perspective tonale. Nos observations ont cherché à mettre en évidence la richesse du langage harmonique du compositeur en plus d'identifier des stratégies de structuration harmonique récurrentes en fonction de la forme ou du texte littéraire.

## Conclusion

La musique de Schubert confronte l'analyste à un paradoxe important. Les observations consignées dans ce mémoire, ainsi que dans d'autres travaux portant sur le sujet<sup>99</sup>, nous permettent d'affirmer que le langage du compositeur repose sur de solides principes de structuration dans bon nombre d'œuvres. Pourtant, la fluidité de son style donne souvent l'impression d'une écriture très spontanée et instinctive. Leblanc souligne d'ailleurs cette contradiction :

La musique de Schubert coule de source, semble strictement instinctive et n'avoir été écrite que d'un jet. Il est étonnant en ce sens de constater que certaines de ses œuvres sont le résultat d'une construction rigoureuse et logique aux plans tonal et formel. Les mélodies nous accrochent particulièrement chez Schubert et nous avons l'impression que ces mélodies baignent dans une atmosphère de discrétion et de simplicité (1985, 2).

En effet, lors de l'écoute des œuvres du compositeur, le naturel d'invention mélodique attire davantage l'attention, de sorte que l'auditeur peut difficilement imaginer la cohérence organique qui les sous-tend. Toutefois, l'analyse approfondie du répertoire schubertien dévoile un langage hautement organisé, dont la logique harmonique peut être révélée, entre autres, par les mécanismes expliqués dans les deuxième et troisième chapitres du présent travail.

Tout au long de ce mémoire, nous avons tenté de définir quelques procédés d'organisation du discours harmonique retrouvés dans l'œuvre de Schubert, en inscrivant le compositeur dans la continuité de ses prédécesseurs. En effet, certains des mécanismes auxquels Schubert a recours – tels le majeur-mineur et les progressions de médiantes chromatiques – sont déjà présents dans les œuvres de compositeurs antérieurs. Ainsi, en expliquant le langage de Schubert dans une perspective tonale, nous avons cherché non pas à amoindrir la particularité de son style<sup>100</sup>, mais plutôt à montrer de quelle manière ses œuvres sont en dialogue avec les conventions tonales tout en les élargissant et en ouvrant la voie à

---

<sup>99</sup> Notamment Leblanc (1985 et 1989), Beach (dans Hascher 2007, 249-260) et Wollenberg (2011).

<sup>100</sup> C'est d'ailleurs ce que Fisk reproche au modèle des cercles hexatoniques de Cohn. Fisk affirme que cette théorie a pour effet de rendre ordinaires ou normatives les progressions harmoniques les plus extraordinaires de Schubert (Fisk 2000, 301).

Liszt et à Brahms entre autres<sup>101</sup>. En effet, si les procédés harmoniques présentés dans le cadre de ce travail permettent de mieux comprendre le langage de Schubert, il est possible de les appliquer aux œuvres d'autres compositeurs de la période tonale. Bien que le répertoire de Schubert connaisse une moins large diffusion que celui de Beethoven, il influence considérablement Liszt et Brahms, qui avaient tous deux une connaissance approfondie du langage du compositeur. En effet, Liszt est un fervent admirateur de Schubert : ses transcriptions lui ont permis d'assimiler les principes d'écriture schubertiens et de diffuser les œuvres du compositeur plus largement. L'influence de Schubert est évidente par l'omniprésence de progressions de médiantes chromatiques dans le langage de Liszt, tant dans les progressions harmoniques à petite échelle que dans les enchaînements des zones tonales (Taruskin 1985, 89). Brahms, quant à lui, participe à l'édition des œuvres de Schubert à partir des années 1860 et ce contexte a certainement influencé son propre langage<sup>102</sup>. D'ailleurs, selon Webster, la structuration des formes sonates de Brahms s'inscrit dans la lignée de l'héritage de Schubert (Webster 1978). Winter note également que le style de Brahms est lui aussi empreint de l'interchangeabilité des modes majeur et mineur, comme nous l'avons observé chez Schubert<sup>103</sup>. Il devient alors justifié d'utiliser les outils d'analyses expliqués dans ce mémoire pour étudier le langage harmonique de ces deux compositeurs en tant que cela permettrait de faire ressortir les points communs de leur écriture tonale.

Confrontée à la fois à la richesse de l'écriture tonale de Schubert, telle qu'observée à travers les œuvres de la maturité, et aux limites d'un mémoire de maîtrise, nous avons été amenée à concentrer notre étude sur deux traits caractéristiques de son style harmonique, soit le majeur-mineur et les modulations audacieuses. D'une part, la typologie des emplois du

---

<sup>101</sup> Nous nous référons à la notion de « dialogue » selon la définition qu'en donnent Hepokoski et Darcy (Hepokoski et Darcy 2006, 614). Ce concept est fondamental dans leur ouvrage *Elements of Sonata Theory*. Selon les auteurs, une œuvre est toujours en dialogue avec un système de normes, c'est-à-dire des choix compositionnels plus fréquents que d'autres qui constituent, en raison de leur fort taux de récurrence, l'horizon d'attente des auditeurs. Toute déviation contribue à la fois à produire un effet esthétique singulier et à renforcer la norme.

<sup>102</sup> Le musicologue David Brodbeck trace d'ailleurs une filiation directe entre l'édition, en 1863, des 12 Ländler (D. 790) de Schubert et la parution des Valses op. 39 pour piano à quatre mains de Brahms en 1865 (Brodbeck 1989).

<sup>103</sup> Winter, Robert. « Franz Schubert », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25109pg2#S25109.2>, consulté le 19 juin 2015.

majeur-mineur développée dans ce travail s'est employé à préciser la nature des différents phénomènes se rapportant au majeur-mineur, tout en soulignant l'importance structurelle qu'ils occupent au sein de la forme. Nous avons ainsi établi trois catégories de procédés caractérisés par l'emprunt au mode opposé : la coloration, le mode mixte et l'opposition de modes. Cette terminologie permet entre autres de mieux définir l'interaction entre l'organisation harmonique à petite échelle et celle à grande échelle. D'autre part, les mécanismes modulateurs expliqués au troisième chapitre, soit l'emploi du majeur-mineur lors de l'accord pivot, l'altération de la fonction VII ainsi que l'utilisation de dominantes contrariées, entraînent à la fois une extension de la syntaxe conventionnelle et un accroissement de la tension tonale en reliant des zones très éloignées entre elles. Il est important de souligner que les différents procédés étudiés dans ce mémoire, loin d'être utilisés de façon hasardeuse par le compositeur, semblent plutôt correspondre à une stratégie compositionnelle (consciente ou inconsciente) assurant non seulement la cohérence de l'œuvre (à petite ou à grande échelle), mais créant, par là même, la particularité du style de Schubert.



# Annexe 1

Cette annexe comprend des exemples supplémentaires illustrant l'utilisation de l'opposition de modes en début de deuxième groupe thématique, tel que mentionné à la page 91.

Schubert, *Sonate en la mineur*, D. 537, III. Allegro vivace, mes. 214-237.

**Fin du pont**

214 *ff* *p* *fz*

(fa# mineur) V de V V V de V V ||  
péd. de dominante

222 *ff* *fp*

(sol mineur) V de V V V de V V

**2e groupe thématique**

230 *p dolce*

(sol majeur) I II V de V (1<sup>4</sup>) V

Schubert, *Quartettsatz en do mineur*, D. 703, *Allegro assai*, mes. 81-94.

**Fin du pont**

(sol mineur) VI \_\_\_\_\_ V de V <sup>(I<sup>4</sup>)</sup> V \_\_\_\_\_ VI \_\_\_\_\_ V de V (6te. all.) (6te. all.)

**2e groupe thématique**

\_\_\_\_\_ (7 dim.) <sup>(I<sup>4</sup>)</sup> V \_\_\_\_\_ I (sol majeur)

Schubert, *Sonate en la majeur*, D. 959, I. Allegro, mes. 36-59.

36 **Fin du pont**

*cresc.* *ff*

(mi mineur) VI V de IV V de IV V de IV I V V de V V de V (6te all.)

IV IV IV V

40

V V de V V V

(6te all.)

44

V de V V V de V V V de V

48

V V de V V

53 **2e groupe thématique**

*pp*

I V I IV I V

(mi majeur)

## Annexe 2

Les exemples ci-dessous montrent l'utilisation de l'opposition de modes en début de réexposition, tel que mentionné à la page 91.

Schubert, *Trio pour violon, violoncelle et piano en mi bémol majeur, D. 929, I. Allegro*, mes. 337-389.

337

*f* *sf* *cresc.*

*f* *sf* *cresc.*

*f* *cresc.* *sf*

(mi<sup>b</sup> mineur)V

343

*sf* *ff*

*sf* *ff*

*sf* *ff*

(V)

349

*sf*

*fp*

8va

(V)

355

*fp*

*fp*

*p*

decresc.

decresc.

decresc.

(V) V de V V de V V

V (6te fr.) (6te fr.)

360

*pp*

*pp*

*pp*

(V) V de V V de V V

(6te fr.) (6te fr.)

365

*p*

*pizz.*

*pp*

(V)

370

*decresc.*

(V)

376

*decresc.*

*decresc.*

*decresc.*

(V)

**Réexposition**

382

(V) \_\_\_\_\_ I  
(mi<sup>b</sup> majeur)

Schubert, *Trio pour violon, violoncelle et piano en mi bémol majeur*, D. 929, IV. Allegro, mes. 521-542.

**Retransition**

521

(mi<sup>b</sup> mineur) V \_\_\_\_\_ V de V

529

V \_\_\_\_\_ V de V (6te fr.) V \_\_\_\_\_ V de V (6te fr.) V \_\_\_\_\_

537

**Réexposition**

V \_\_\_\_\_ I (mi<sup>b</sup> majeur)

Schubert, *Sonate en la majeur*, D. 959, I. Allegro, mes. 181-203.

181

pédale de dominante

(la mineur) I \_\_\_\_\_ V de V \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_ V de V \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_ V de V (6te all.)



185

*f* *p* *pp*

V de V (6te all.)

189

*pp* *cresc.*

V de V

194

*f* *cresc.*

V de V

198

**Réexposition**

*ff* *fz*

I (la majeur)

## Annexe 3

Cette annexe comprend l'analyse harmonique détaillée du développement du *Trio en mi bémol majeur*, D. 929, dont le parcours tonal est résumé à la figure 11 (p. 108).

Schubert, *Trio en mi bémol majeur*, D. 929, I. Allegro, mes. 195-342 (développement).

**Développement**

(si majeur) I \_\_\_ V I V \_\_\_ I \_\_\_ V de II \_\_\_ II \_\_\_ V \_\_\_ I

205

I min. = VI \_\_\_ II \_\_\_ V \_\_\_ I

(ré majeur)

213

I min. = VI  
(fa majeur)      II      V

219

I

225

(I)

231

I<sup>7</sup> glisse vers ----->

237

I (fa# mineur) IV

242

(IV) V

247

I V I V I V de II II V I  
 (fa# majeur)

257

I min. = VI II V  
 (la majeur)

263

I I min. = VI II V  
 (do majeur)

269

(V) I I

275

(I)

282

(I) I? glisse vers

288

*f*

*f*

*f*

I  
(do# mineur)

293

*fff*

*f*

*fff*

*f*

*cresc.*

*fff*

*f*

*f*

IV V

299

(ré<sup>b</sup> majeur) I V I V \_\_\_\_\_ I V de II II V I \_\_\_\_\_ I min. = VI  
(mi majeur)

310

(VI) \_\_\_\_\_ II \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_

317

I min. = VI \_\_\_\_\_ II \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_  
(sol majeur)



324

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*cresc.*

(I) \_\_\_\_\_ I min. = VI I  
(si<sup>b</sup> majeur)

331

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*cresc.*

\_\_\_\_\_ III

337

**Retransition**

*f* *sf* *cresc.*

*f* *sf* *cresc.*

*f* *sf* *cresc.*

*f* *sf*

I<sup>7</sup> = V *sf*  
(mi<sup>b</sup> mineur)

## Annexe 4

Cette annexe comprend l'analyse harmonique détaillée du développement du premier mouvement de la *sonate pour piano en ré majeur*, D. 850, dont le parcours tonal est résumé à la figure 15 (p. 133).

Schubert, *Sonate en ré majeur*, D. 850, I. Allegro, mes 95-153<sup>104</sup>.

(si<sup>b</sup> majeur) I \_\_\_\_\_ V V I I V V \_\_\_\_\_ I<sub>ft</sub> I<sub>ft</sub> V V I VI \_\_\_\_\_ I

V I min.<sub>ft</sub> V \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_ V V I I V V \_\_\_\_\_

V I<sub>ft</sub> I V V de VI \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_ V=I I min.<sub>ft</sub> (fa majeur) (I<sub>4</sub><sup>6</sup>) V \_\_\_\_\_

I \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_ I \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_

<sup>104</sup> L'abréviation « ft » renvoie aux accords dont la fondamentale est tacite.

115

I V (7dim) = V (7dim) I V  
(la<sup>b</sup> majeur)

118

I V I V I V

121

I V I V (7dim) = V (7dim)  
(si majeur)

124

I V I II I V (I<sub>4</sub>)  
(si mineur)

128

(V) I II I V (7dim) = V (7dim)  
(do<sup>#</sup> mineur)

132

*fz*

(V) I II I (I<sub>4</sub>) V

136

*fz*

(V) I II I V (7dim) =  
V de V  
(mi<sup>b</sup> mineur)

139

*fz*

V I = V VII (C) (mi mineur) I = V VII (C) (fa mineur)

143

*fz* *p*

I = V VII (C) (fa<sup>#</sup> mineur) VI = I (ré majeur) II

147

V de IV

150

IV \_\_\_\_\_ V de V (6te all.) V \_\_\_\_\_

*pp*

## Bibliographie

Abromont, Claude et Eugène De Montalembert. *Guide des genres de la musique occidentale. Les indispensables de la musique*. Paris : Fayard-Henri Lemoine, 2010.

Aldwell, Edward et Carl Schachter. *Harmony & Voice Leading*. 4<sup>e</sup> édition. Australie : Schirmer Cengage Learning, 2011.

Beach, David W. « Schubert and Equal Division of the Octave. A study of the First Movement of the G-minor Quartet D887 ». Dans *Le style instrumental de Schubert : sources, analyse, évolution*. Sous la direction de Xavier Hascher. Paris: Publications de la Sorbonne, 2007, 249-260.

———. « Modal mixture and Schubert's harmonic practice ». *Journal of music theory* 42, n° 1 (1998), 73-100.

———. « Harmony and linear progression in Schubert's music ». *Journal of music theory* 38, n° 1 (1994), p. 1-20.

———. « Schubert's experiments with sonata form: Formal-tonal design versus underlying structure ». *Music theory spectrum: The journal of the Society for Music Theory* 15, n° 1 (1993), 1-18.

———. « A recurring pattern in Mozart's music ». *Journal of music theory* 27, n° 1 (1983), 1-29.

Beudet, Luce. « L'oeil qui entend, l'oreille qui voit - un modèle d'analyse du discours harmonique tonal ». <http://bw.musique.umontreal.ca/>, consulté le 19 décembre 2015.

———. « L'oeil qui entend, l'oreille qui voit - un modèle d'analyse du discours harmonique tonal ». <http://bw.musique.umontreal.ca/>.

Black, Brian. « The Functions of Harmonic Motives in Schubert's Sonata Forms ». *Intégral* 23 (2009), 1-63.

Blom, Eric. « His Favourite Device ». *Music & Letters* 9, n° 4 (1928), 372-80.

Brendel, Alfred. *Réflexions faites*. Collection musique. Paris : Buchet/Chastel, 1979.

Brodbeck, David. « Primo Schubert, secondo Schumann: Brahms's four-hand waltzes, op. 39 ». *The journal of musicology: A quarterly review of music history, criticism, analysis, and performance practice* 7, n° 1 (1989), 58-80.

Brown. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Londres : MacMillan, 1980.

———. *Schubert ; a Critical Biography*. New York : Da Capo Press, 1977.

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

Clark, Suzannah. *Analyzing Schubert*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2011.

Cœurdevey, Annie. *Histoire du langage musical occidental*, 1<sup>re</sup> édition, Que sais-je? ; Paris: Presses universitaires de France, 1998.

Cohn, Richard. « “Extraordinaire comme un amas d'étoiles” : La tonalité chez Schubert et les instruments pour l'observer ». *Cahiers Franz Schubert: Revue de musique classique et romantique*, n° 14 (1999), 5-35.

———. « Introduction to neo-Riemannian theory: A survey and a historical perspective ». *Journal of music theory* 42, n° 2 (1998), 167-80.

Dahlhaus, Carl et Thilo Reinhard. *Sonata form in Schubert: The first movement of the G-major string quartet, op. 161 (D.887)*, dans Walter Frisch. *Schubert : Critical and Analytical Studies*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1986, 1-12.

Damschroder, David. *Harmony in Schubert*. Cambridge : Cambridge University Press, 2010.

D'Indy, Vincent. *Cours de composition musicale*. Paris : A. Durand, 1909.

Fieldman, Hali. « Schubert's Sonata Form. The Case of the C-Minor Quartettsatz ». Dans *Le style instrumental de Schubert : sources, analyse, évolution*. Sous la direction de Xavier Hascher. Paris : Publications de la Sorbonne, 2007, 83-92.

Fisk, Charles. *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas*. Berkeley : University of California Press, 2001.

———. « Comment & Chronicle ». *19th-Century Music* 23, n° 3 (2000), 301-304.

Forte, Allen. *Tonal Harmony in Concept and Practice* (3<sup>e</sup> édition). New York : Holt, Rinehart and Winston, 1979.

Gevaert, François Auguste. *Traité d'harmonie théorique et pratique*. Paris : H. Lemoine & Cie, 1905.

Goldman, Richard Franko. *Harmony in Western Music* (1<sup>re</sup> édition). New York : W.W. Norton, 1965.

Gut, Serge. « Plaidoyer pour une utilisation pondérée des principes riemanniens d'analyse tonale ». *Analyse musicale* 30 (1993), 13-20.

Hall, Robert. « How Picard was the “Picardy third”? » *Current musicology*, n° 19 (1975), 78-80.

Harrison, Daniel. *Harmonic Function in Chromatic Music : A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*. Chicago : University of Chicago Press, 1994.

Hascher, Xavier. *Le style instrumental de Schubert : sources, analyse, évolution*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2007.

———. *Schubert, la forme sonate et son évolution*. Bern: Peter Lang, 1996.

Hepokoski, James A. et Warren Darcy. *Elements of sonata theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*. Oxford; NY : Oxford University Press, 2006.

Hugo Riemann. *L'harmonie simplifiée ; ou, Théorie des fonctions tonales des accords* (traduit de l'allemand par Georges Humbert). London : Augener, [s.d.].

Kopp, David. *Chromatic transformations in nineteenth-century music*. Cambridge, NY : Cambridge University Press, 2002.

———. « A comprehensive theory of chromatic mediant relations in mid-nineteenth-century music ». Thèse de doctorat, Boston : Brandeis University, 1995.

Kramer, Lawrence. *Franz Schubert: Sexuality, subjectivity, song*. New York : Cambridge University Press, 1998.

———. « The Schubert Lied: Romantic Form and Romantic Consciousness ». Dans *Schubert : Critical and Analytical Studies*. Sous la direction de Walter Frisch. Lincoln : University of Nebraska Press, 1986, 200-236.

Kramer, Richard A. *Distant cycles: Schubert and the conceiving of song*. Chicago : University of Chicago Press, 1994.

Lanthier, François. « Enchaînements modulatoires et forme-sonate chez Beethoven ». Mémoire de maître, Montréal : Université de Montréal, 1990.

Leblanc, Mario. « Franz Schubert: Un Pas Vers L'atonalité ». *Canadian University Music Review* 9, n° 2 (1989), 84-115.

———. « Un trait fondamental de l'écriture harmonique de Franz Schubert la division symétrique de l'octave en trois parties ». Mémoire de maîtrise, Montréal : Université McGill, 1985.

Mak, Su Yin. « Schubert's Allusions to the Descending Tetrachord ». Dans *Le style instrumental de Schubert : sources, analyse, évolution*. Sous la direction de Xavier Hascher. Paris : Publications de la Sorbonne, 2007, 163-179.

Massin, Brigitte. *Franz Schubert*. Nouvelle édition revue et corrigée. Indispensables de la musique. Paris : Fayard, 1993.



- Messing, Scott. *Schubert in the European imagination. I: The Romantic and Victorian eras*. Rochester; NY : University of Rochester, 2006.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1987.
- Newbould, Brian. *Schubert Studies*. Aldershot, Hants : Ashgate, 1998.
- Piston, Walter. *Harmony* (5<sup>e</sup> édition revue et augmentée par Mark DeVoto). New York : Norton, 1987.
- Rosen, Charles. *La génération romantique : Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains* (traduit de l'anglais par Georges Bloch). Paris : Gallimard, 2002.
- . *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven* (traduit de l'anglais par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant). Paris : Gallimard, 2000.
- . *Formes sonate : essai* (traduit de l'anglais par Alain et Marie-Stella). Paris. Arles : Actes Sud, 1993.
- Scott, Messing. *Schubert in the European Imagination. Vol.1, The Romantic and Victorian Eras*. Rochester, NY : University of Rochester Press, 2006.
- Swinden, Kevin J. « When Functions Collide : Aspects of Plural Function in Chromatic Music ». *Music Theory Spectrum* 27, n° 2 (2005), 249-282.
- Taruskin, Richard. « Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; Or, Stravinsky's "Angle" ». *Journal of the American Musicological Society* 38, n° 1 (1985), 72-142.
- Tovey, Donald F. « Tonality ». *Music & Letters* 9, n° 4 (1928), 341-63.
- Webster, James. « Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity ». *Nineteenth Century Music* 2, n° 1 (1978), 18.
- Whittall, Arnold. « The Sonata Crisis: Schubert in 1828 ». *The Music Review* 30, n° 2 (1969), 124-130.
- Winter, Robert. « Franz Schubert », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25109pg2#S25109.2>, consulté le 19 juin 2015.
- Wollenberg, Susan. *Schubert's Fingerprints : Studies in the Instrumental Works*. Farnham, Surrey, England ; Burlington, VT, USA : Ashgate, 2011.
- Wollenberg, Susan. « Schubert's Poetic Transitions ». Dans *Le style instrumental de Schubert : sources, analyse, évolution*. Sous la direction de Xavier Hascher. Paris : Publications de la Sorbonne, 2007, 261-275.

