

## La technique 5–6 comme modèle descriptif d'un aspect de l'élaboration du vocabulaire chromatique

Paulin Daigle

Volume 23, numéro 1-2, 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1014520ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1014520ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

### ISSN

0710-0353 (imprimé)

2291-2436 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Daigle, P. (2003). La technique 5–6 comme modèle descriptif d'un aspect de l'élaboration du vocabulaire chromatique. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 23(1-2), 109–125.  
<https://doi.org/10.7202/1014520ar>

### Résumé de l'article

L'article propose un modèle théorique pour la compréhension des répertoires romantique et postromantique : celui de la syncope consonante 5–6. Ce modèle se défend à la lumière, d'une part, des relations de fondamentales de tierce et, d'autre part, de l'élaboration du vocabulaire chromatique que ces répertoires comportent. Les exemples sont puisés aux œuvres de Debussy, Fauré, Liszt, Schoenberg, Richard Strauss et Wolf, parce qu'elles présentent une « idée de base » décrite par la technique 5–6, qui subit plusieurs transformations. De telles œuvres contribuent à affaiblir l'harmonie fonctionnelle et, surtout, à mettre en valeur l'accord de sixte ajoutée dans la fonction de tonique.

---

# LA TECHNIQUE 5–6 COMME MODÈLE DESCRIPTIF D'UN ASPECT DE L'ÉLABORATION DU VOCABULAIRE CHROMATIQUE

*Paulin Daigle*

---

## INTRODUCTION

La compréhension de l'élargissement du vocabulaire chromatique et de l'ambiguïté tonale qui caractérisent les répertoires romantique et postromantique a suscité l'élaboration de divers modèles de la part de nombreux théoriciens modernes<sup>1</sup>. Dans cet article, je propose un modèle qui découle du contrepoint d'espèces et de la théorie de la basse chiffrée : la syncope consonante 5–6. À mon avis, la syncope consonante 5–6, que j'appellerai systématiquement « technique 5–6 », peut faire l'objet d'une étude distincte, car nous la retrouvons fréquemment dans la littérature théorique et dans le répertoire tonal. En plus de sa situation privilégiée dans le système schenkérien, la technique 5–6 cadre bien avec le système d'analyse harmonique<sup>2</sup>.

Cet article, portant uniquement sur la technique 5–6, s'adresse d'abord au milieu musicologique francophone où la théorie schenkérienne, comme la tradition germanico-américaine dans son ensemble, suscite fort peu d'intérêt. L'article vise également l'école schenkérienne proprement dite où la technique 5–6, tout en étant reconnue, n'a toutefois pas encore fait l'objet d'une étude exclusive. De plus, l'école schenkérienne a peut-être sous-estimé l'importance de la technique 5–6 dans l'élaboration du vocabulaire chromatique caractéristique de la musique romantique et postromantique.

La raison pour laquelle la technique 5–6 constitue un concept théorique et analytique important pour parvenir à une meilleure compréhension des répertoires romantique et postromantique est, d'une part, les relations de fondamentales de tierce et, d'autre part, l'élaboration du vocabulaire chromatique qui sont reliées à ces répertoires. J'ai puisé à même ces répertoires des exemples dont le matériau thématique renferme l'*idée de base*<sup>3</sup> décrite par la technique

---

<sup>1</sup> Voir Austin (1966), Bailey (1985), Barraqué (1977), Brown (1993), Cinnamon (1986, 1992), Krebs (1991), Lewis (1984), Loeb (1990), Salzer (1952), Skoumal (1994), Somer (1995) et Stein (1984).

<sup>2</sup> Daigle (1999) présente une étude approfondie de la technique 5–6, particulièrement sa description dans les traités de contrepoint, de basse chiffrée, de même que dans les ouvrages de Heinrich Schenker et de l'école schenkérienne moderne.

<sup>3</sup> Le concept d'*idée de base* provient de la « théorie des fonctions formelles » de William E. Caplin (1998, 37–39), théorie qui tire son origine de Schoenberg et Ratz. L'*idée de base*, qui signifie « motif initial », sera désignée par l'abréviation « i. b. » dans les exemples musicaux. Quant à la « présentation », il s'agit d'une fonction formelle qui inclut l'*idée de base* répétée, mais transposée.

5-6 (exemple 1) ou par une de ses variantes, c'est-à-dire avec fondamentale ajoutée (exemple 2).



**Exemple 1.** La technique 5-6 originale

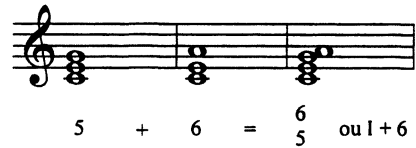


**Exemple 2.** La variante de la technique 5-6 avec fondamentale ajoutée : 5-(6)

Dans les exemples choisis, j'établis le principe général que la technique 5-6 ou sa variante avec fondamentale ajoutée subit, d'une part, des altérations chromatiques (exemple 3) et, d'autre part, une verticalisation pour former un accord en position 6/5 ou un accord de sixte ajoutée (exemple 4).

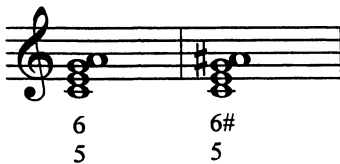


**Exemple 3.** Variante de la technique 5-6 avec des altérations chromatiques

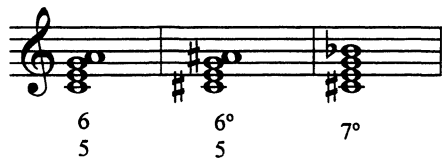


**Exemple 4.** Verticalisation de la technique 5-6 originale formant un accord en position 6/5 ou un accord de sixte ajoutée

Cet accord en position 6/5 peut aussi subir des altérations chromatiques diverses et l'enharmonie me sert à réinterpréter ces transformations. Il en résulte des accords de sixte augmentée et de septième diminuée comportant une ou des notes communes, ou remplissant des fonctions de prédominante, de dominante (dominante secondaire) ou de tonique avec sixte ajoutée (exemples 5 et 6).



**Exemple 5.** Altérations possibles de l'accord en position 6/5 : accord de sixte augmentée



**Exemple 6.** Altérations possibles de l'accord en position 6/5 : septième diminuée

La verticalisation, les réévaluations et les altérations de la technique 5-6 contribuent à l'affaiblissement de la tonalité fonctionnelle, à l'élaboration du vocabulaire chromatique et, en particulier, à la mise en valeur de l'accord de sixte ajoutée (ambiguïté tonale). Certaines œuvres présentent à cet égard une économie de moyens surprenante. Les exemples discutés sont tirés d'œuvres de Debussy, Liszt, Fauré, Schoenberg, Richard Strauss et Wolf.

### IMPLICATION DE LA TECHNIQUE 5-6 DANS L'ÉLARGISSEMENT DU VOCABULAIRE CHROMATIQUE

Certaines œuvres dont l'idée de base contient le mouvement contrapuntique 5-6 montrent une tendance à l'affaiblissement de la tonalité fonctionnelle à cause des relations enharmoniques de tierces. De plus, la technique 5-6 caractérisant l'idée fondamentale peut subir des transformations et des réévaluations enharmoniques, ce qui génère des accords altérés, des accords de sixte augmentée et de septième diminuée remplissant diverses fonctions. Franz Liszt est l'un des premiers représentants de l'affaiblissement de l'harmonie fonctionnelle par l'usage de la marche des fondamentales par tierce, comme la succession harmonique plagale I-VI-I, où le sixième degré remplace le quatrième<sup>4</sup>. Le thème du *Sonetto 104 del Petrarca* énonce l'idée de base fondée sur une marche d'harmonie ascendante qui s'explique par la variante du mouvement 5-6 ascendant avec fondamentale ajoutée aux mesures 7-11 (exemple 7).

Exemple 7. Franz Liszt, *Sonetto 104 del Petrarca*, mes. 7-11 (réduction)

On remarque le mouvement 5-6 qui est orné chromatiquement par un accord augmenté, soit *si* dièse (*do*)-*sol* dièse-*mi* à la mesure 8. C'est l'accord altéré V6/dièse de VI (*si* dièse-*sol* dièse-*ré* double dièse) ou un accord qui brode l'accord VI; dans ce dernier cas, il s'agit du mouvement contrapuntique 5-6-5 chromatique lorsqu'on traite le *si* dièse comme un *do*. L'accord de dominante secondaire altérée (V alt./VI) se retrouve aussi aux mesures 22 et 39 (exemples 8 et 9), tandis que le mouvement de broderie 5-6-5 apparaît quatre fois entre les mesures 68 et 79 (exemples 10 et 11).

<sup>4</sup> Au sujet de l'élargissement du vocabulaire chromatique et de l'affaiblissement de la tonalité chez Liszt, voir Cinnamon (1992) et Skoumal (1994).

V alt. ----- vi

**Exemple 8.** Franz Liszt, *Sonetto 104 del Petrarca*, mes. 23–24 (réduction)

V alt. ----- vi

**Exemple 9.** Franz Liszt, *Sonetto 104 del Petrarca*, mes. 39–40 (réduction)

**Exemple 10.** Franz Liszt, *Sonetto 104 del Petrarca*, mes. 68–73 (réduction)

**Exemple 11.** Franz Liszt, *Sonetto 104 del Petrarca*, mes. 77–79 (réduction)

Le lied « *Gruß in die Ferne* » de Schoenberg est un cas simple illustrant les altérations que peut subir l'idée de base, cette dernière se résumant au mouvement 5–6 avec l'enchaînement *ré bémol–fa–la bémol* et *ré bémol–fa–si bémol* (exemple 12).

**Exemple 12.** Arnold Schoenberg, « Gruß in die Ferne », piano, mes. 1-4

Le mouvement 5-6 participe à l'élaboration du vocabulaire chromatique en engendrant des accords de septième diminuée et de sixte augmentée. À la mesure 14, une autre altération de l'idée de base forme un accord de septième diminuée (exemple 13). Cet accord, formé des notes *si-ré-fa-la* bémol, se résout sur l'accord *do-mi-sol-si* bémol à la mesure suivante en remplissant une fonction de dominante secondaire à un niveau très localisé.

**Exemple 13.** Arnold Schoenberg, « Gruß in die Ferne », piano, mes. 14-15 (réduction)<sup>5</sup>

À la mesure 17 (exemple 14), l'accord *ré-fa* bémol-*la* bémol-*do* bémol (*si*) entraîne une modification de l'idée de base : il s'agit d'un accord de tierce diminuée (ou un accord de sixte augmentée en position prime) ayant une propriété de note commune avec l'accord de *la* bémol en position 6/4 à la mesure suivante.

**Exemple 14.** Schoenberg, « Gruß in die Ferne », piano, mes. 17-18

<sup>5</sup>Dans cet exemple et les suivants, les abréviations G 6/5, N.C. et D.S. signifient respectivement « sixte augmentée » (sixte allemande), « note commune » et « dominante secondaire ».

Un extrait de l'opéra *Le chevalier à la rose*, op. 59 de Richard Strauss constitue un autre exemple de la technique 5-6 comme élément générateur de l'élaboration du vocabulaire chromatique. Il se résume à des réévaluations enharmoniques de la technique 5-6, de manière à obtenir des accords de septième diminuée qui remplissent des fonctions de dominante secondaire et de prédominante, tout en illustrant la propriété de note commune (exemple 15).

L'idée de base énonce *do dièse-si-mi-sol dièse* (mes. 1), ce qui équivaut à un mouvement de broderie *do dièse-si* à la voix supérieure, impliquant la possibilité de deux triades reliées par la technique 5-6 : *mi-sol dièse-si* (la tonique supposée) et *mi-sol dièse-do dièse*.

Exemple 15. Richard Strauss, *Le chevalier à la rose*, op. 59, acte I, mes. 1 (réduction)

Dans la même œuvre, on retrouve la technique 5-6 qui subit des altérations chromatiques pour générer des accords de septième diminuée. À la mesure 93 (exemple 16), un accord formé des notes *mi-sol-la dièse-do dièse* s'avère un accord de septième diminuée en position 6/4/3, soit une dominante secondaire de l'accord de *sol dièse* majeur (avec un emprunt au mode majeur).

6  
4# [7°] D.S. -->  
3#

Exemple 16. Richard Strauss, *Le chevalier à la rose*, op. 59, acte I, mes. 93-94 (réduction)

Une altération chromatique de l'accord thématique se trouve à la mesure 98 (exemple 17) avec les notes *mi-la dièse-do dièse-fa double dièse*. C'est d'ailleurs une variante sur une même basse de l'accord cité à la mesure 93. Dans la même mesure, cet accord est réinterprété comme un accord de septième diminuée (*mi-sol-si bémol-ré bémol*), soit une dominante secondaire de *fa* mineur.

6  
4# [7°] D.S. ----->  
2

Exemple 17. Richard Strauss, *Le chevalier à la rose*, op. 59, acte I, mes. 98–99 (réduction)

Une autre version altérée du mouvement 5–6 initial se trouve au début de la réplique de la princesse à la mesure 172 (exemple 18), soit *do dièse–mi–sol–si bémol* (*mi–sol–si bémol–do dièse*). Cet accord de septième diminuée s'enchaîne par note commune avec l'accord de sixte et quarte cadentielle dans le ton de *mi* majeur.

7°  
N. C.    6  
          4

Exemple 18. Richard Strauss, *Le chevalier à la rose*, op. 59, acte I, mes. 172–73 (réduction)

Il est surprenant de constater qu'une sonorité décrite par le mouvement 5–6 puisse être exploitée à ce point dans *Le chevalier à la rose*.

« Une Sainte en son auréole », de Gabriel Fauré (extrait du recueil *La bonne chanson*), présente une idée de base qui peut se résumer au mouvement 5–6–5, d'où l'implication des accords *la bémol–do–mi bémol–fa* et *ré bémol–fa–la bémol–si bémol* (exemple 19).

I. B.    1    2    3

6 ----- 5                  6 ----- 5

Exemple 19. Gabriel Fauré, « Une Sainte en son auréole », *La bonne chanson*, mes. 1–3



Ces accords sont cités ailleurs tout en étant affectés d'altérations et de réinterprétations reliées par enharmonie. À la mesure 48 (exemple 20), l'accord de septième diminuée *sol dièse-si-ré-fa* fait l'objet d'une réinterprétation enharmonique et d'une altération de l'accord thématique, ce qui donne *ré bémol-fa-la bémol-si bémol*. Cet accord diminué (*sol dièse-si-ré-fa*), qui aboutit à un accord de *do* mineur à la mesure suivante, remplit une fonction de dominante secondaire en réinterprétant enharmoniquement le *la bémol*. À la mesure 50, l'accord formé de *la bémol-do-mi bémol-sol bémol (fa dièse)- si bémol* équivaut à un accord de sixte augmentée (avec une neuvième) relié par notes communes avec l'accord de *do* mineur en position de sixte à la mesure suivante.

D.S. 6 4 2 → N.C. 6# 5 →

**Exemple 20.** Gabriel Fauré, « Une Sainte en son auréole », *La bonne chanson*, mes. 48–51 (réduction)

L'accord thématique (*la bémol-do-mi bémol-fa*) fait également l'objet d'une réinterprétation et d'une altération à la mesure 66 (exemple 21). Il en résulte l'accord de septième diminuée *la-do-mi bémol-sol bémol* comportant une note commune avec l'accord de *sol bémol* majeur en position de sixte de la mesure suivante.

7° N.C. -----> 6

**Exemple 21.** Gabriel Fauré, « Une Sainte en son auréole », *La bonne chanson*, mes. 66–67 (réduction)

Le lied « In der Frühe » de Hugo Wolf montre le mouvement 5-6 chromatique jouant un rôle déterminant sur le plan des régions tonales dans un contexte de relations de tierce et d'affaiblissement de l'harmonie fonctionnelle<sup>6</sup>. L'idée de base présente le mouvement 5-6/4 dièse/2-5, où l'accord de sixte augmentée a la propriété de note commune (exemple 22)<sup>7</sup>.

Modèle

Séquence

Séquence

Séquence

11 12 13

14 15 16

17 18 19

20 21 22

Exemple 23. Hugo Wolf, « In der Frühe », mes. 11–22

Cet accord peut remplir deux fonctions harmoniques importantes, celles de prédominante et de tonique. Dans sa théorie relative à la succession des accords, Jean-Philippe Rameau (1737) fut le premier théoricien à formuler le principe du « double emploi », qui consiste à attribuer deux fondamentales à un même accord selon le schéma de la basse fondamentale : sous-dominante avec sixte ajoutée (IV + 6) et accord de septième de sus-tonique en position de premier renversement (II 6/5). La sonorité de sixte ajoutée peut aussi affecter l'accord de tonique, d'où le phénomène d'ambiguïté tonale qui a fait l'objet de certains écrits de théoriciens modernes<sup>8</sup>. L'ambiguïté tonale implique le plus souvent deux tonalités dont la relation de tierce s'explique par la technique 5-6. Cette ambiguïté exprimée par l'accord de sixte ajoutée peut aussi se retrouver dans une autre collection de notes qui participe à l'extension du langage tonal dans certaines œuvres du répertoire du début du xx<sup>e</sup> siècle : la collection pentatonique.

« La fille aux cheveux de lin », œuvre tirée du premier livre des *Préludes* pour piano de Debussy, est un exemple d'extension du langage tonal (Parks 1989, 47-57). En effet, cette œuvre est basée sur la gamme pentatonique où l'attraction tonale est évacuée par la disparition du quatrième degré et de la sensible. L'idée de base de ce prélude est faite de notes appartenant à la collection de *sol* bémol pentatonique : *sol* bémol-*la* bémol-*si* bémol-*ré* bémol-*mi* bémol (exemple 24).

Toutefois, ces notes forment un accord qui peut être interprété comme étant la tonique avec une sixte ajoutée : *sol* bémol-*si* bémol-*ré* bémol-*mi* bémol. Cet accord est contrapuntiquement conforme à la technique 5-6. D'ailleurs, l'ambiguïté tonale est illustrée par deux cadences fortes : l'une (plagale) se terminant sur un accord de *sol* bémol majeur (mes. 2-3) et l'autre (parfaite), sur un accord de *mi* bémol majeur (mes. 6-7).

On retrouve un deuxième exemple de la technique 5-6 avec l'accord de sixte ajoutée dans le *Prélude* à « *L'après-midi d'un faune* » de Debussy (exemple 25)<sup>9</sup>.

<sup>8</sup>Bailey (1985) formule la théorie du complexe de « double tonique » : l'accord de *Tristan* peut appartenir à deux tonalités dont chacune possède son propre mode chromatique. Les deux tonalités sont liées de telle sorte que l'une ou l'autre peut servir de tonique au niveau de surface ou « local ». De son côté, Krebs (1991) fait ressortir le problème de l'ambiguïté tonale avec une œuvre de Chopin, composée bien avant le *Prélude de Tristan* : le *Scherzo* pour piano, op. 31. Cette œuvre peut être interprétée comme étant en *ré* bémol majeur ou en *si* bémol mineur. Selon Krebs, l'analyse de Schenker est basée sur le ton de *ré* bémol majeur dans le contexte de la forme sonate; par conséquent, cela ne révèle qu'un seul aspect de la structure de l'œuvre. L'importance du ton de *si* bémol mineur dans le contexte de la forme sonate est capitale pour cette œuvre. Les deux interprétations possibles sont illustrées à des fins de comparaison; il est à noter que, pour la section *Trio*, Schenker mentionne que la succession double bémol VI-III s'accomplit au moyen du mouvement 5-6 en utilisant l'enharmonie. Quant à Lewis (1984, 1-42), il explique l'ambiguïté tonale telle que présentée dans le thème principal du premier mouvement de la *Symphonie n° 9 en ré majeur* de Mahler. Lewis affirme que le motif initial ou l'idée fondamentale peut appartenir à deux tonalités possibles reliées par tierce : *ré* majeur et *si* mineur. La relation entre les deux tons est expliquée par la technique contrapuntique 5-6.

<sup>9</sup>Dans ses commentaires au sujet de cette œuvre, Felix Salzer (1952, 1:209-10, 2:218-19) discute de l'extension du mouvement de broderie ou de l'appogiature *do* dièse-*si*. Voir aussi Austin (1966, 15-18), Barraqué (1977, 89-92), Parks (1989, 240-43) et Brown (1993).

**Exemple 24.** Claude Debussy, « La fille aux cheveux de lin », *Préludes*, mes. 1–7

**Exemple 25.** Claude Debussy, *Prélude à « L'après-midi d'un faune »*, mes. 1–3

En plus de l'ambivalence tonale, cette œuvre illustre le rôle important que joue l'idée de base décrite par la technique 5–6 dans l'élaboration du vocabulaire chromatique. La technique 5–6 se retrouve également à des niveaux plus profonds de structure. L'idée de base (mes. 1–3) énonce un motif auquel on ne peut associer une triade précise, particulièrement à cause du triton formé par les notes *do* dièse et *sol* bécarre. On constate toutefois une résolution de ce problème aux mesures 13 (exemple 26a) et 21 (exemples 26b) par l'apparition de l'accord de sixte ajoutée (*mi*–*sol* dièse–*si*–*do* dièse), obtenu par la verticalisation du mouvement 5–6, ou par un déplacement de la quinte (*si*) par la sixte (*do* dièse) au-dessus de *mi*<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> L'accord de tonique avec sixte ajoutée se retrouve dans divers styles de musique du XX<sup>e</sup> siècle. Citons le dernier accord du *Concerto pour violon* de Berg (*si* bémol–*ré*–*fa* + *sol*), et signalons l'usage fréquent de l'accord de sixte ajoutée dans la musique de jazz.

Musical score for Example 26a, measures 13-14. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 13 shows a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 14 shows a treble clef with a half note A4 and a bass clef with a half note G2. The number '13' is written above the first measure.

I +6

**Exemple 26a.** Claude Debussy, *Prélude à « L'après-midi d'un faune »*, mes. 13 (réduction)

Musical score for Example 26b, measures 21-22. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 21 shows a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 22 shows a treble clef with a half note A4 and a bass clef with a half note G2. The number '21' is written above the first measure, and '3' is written above the second measure.

I +6

**Exemple 26b.** Claude Debussy, *Prélude à « L'après-midi d'un faune »*, mes. 21 (réduction)

On peut supposer que cet accord thématique représente la tonique avec sixte ajoutée et qu'il subit des altérations, notamment des réévaluations enharmoniques. L'élargissement du vocabulaire chromatique est étroitement lié aux altérations qui affectent cet accord, ce qui produit des accords de différentes natures. Dans la première section, l'accord *la dièse–do dièse–mi–sol* dièse de la mesure 4 (exemple 27) constitue une première altération de l'accord *mi–sol* (dièse)–*si–do* dièse.

Musical score for Example 27, measures 4-6. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 4 shows a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 5 shows a treble clef with a half note A4 and a bass clef with a half note G2. Measure 6 shows a treble clef with a half note B4 and a bass clef with a half note G2. The numbers '4', '5', and '6' are written above the measures. Below the score, the following text is written: 7° G 6# 5 N.C. ----->

**Exemple 27.** Claude Debussy, *Prélude à « L'après-midi d'un faune »*, mes. 4-6 (réduction)

Cet accord semi-diminué est modifié et réinterprété enharmoniquement pour obtenir les notes *si* bémol–*ré*–*fa*–*la* bémol à la mesure 5. Ces notes forment un accord de sixte augmentée (*la* bémol = *sol* dièse) ayant la propriété de note commune avec l'accord de *ré* majeur (mes. 11). Les mesures 14–15 (exemple 28) présentent un autre exemple d'altérations chromatiques de l'accord *mi*–*sol* (dièse)–*si*–*do* dièse.

Exemple 28. Claude Debussy, *Prélude à « L'après-midi d'un faune »*, mes. 14–15 (réduction)

L'accord *mi* dièse–*sol* dièse–*la* dièse–*do* double dièse (*mi* dièse–*sol* dièse–*si* bémol–*do* double dièse), qui équivaut à un renversement d'un accord de septième de dominante, se résout sur l'accord suivant : *ré* dièse–*fa* dièse–*la* dièse–*do* dièse (le *sol* dièse étant un retard).

La section centrale en *ré* bémol majeur montre aussi des cas d'altérations d'un accord 6/5 entre les mesures 63–65 : l'accord *ré* bémol–*fa*–*la* bémol–*si* bémol (exemple 29).

Exemple 29. Claude Debussy, *Prélude à « L'après-midi d'un faune »*, mes. 62–65 (réduction)

En outre, l'accord *ré*–*fa* dièse–*la*–*do* à la mesure 62 ne se résout pas sur un accord de *sol* majeur, mais bien sur *ré* bémol majeur à la mesure 63. Par conséquent, c'est un accord de sixte augmentée (*ré*–*fa* dièse–*la*–*si* dièse). Dans la dernière section, à la mesure 94 (exemple 30), l'accord thématique est entendu de nouveau avec une septième (*ré*) et une altération de ce même accord survient au dernier temps de la mesure.

**Exemple 30.** Claude Debussy, *Prélude à « L'après-midi d'un faune »*, mes. 93–94 (réduction)

Les modifications se présentent comme suit : *mi*–sol dièse–*si*–ré (*do* double dièse). Le *ré* peut être compris comme une broderie du *do* dièse, et les notes *mi*–sol–*si* bémol–*do* forment un accord de sixte augmentée (*si* bémol = *la* dièse) en position 6/4/3 qui orne l'accord précédent tout en ayant une propriété de note commune. À des niveaux plus profonds de structure, la technique 5–6 a également un impact sur le plan tonal, puisqu'elle rend compte de la relation de tierce chromatique qu'il y a entre la région tonale de la première section (*mi* majeur) et celle de la section centrale qui est en *ré* bémol majeur (*do* dièse majeur).

## CONCLUSION

Dans cet article, j'ai voulu démontrer comment la technique 5–6, phénomène associé à la conduite des voix, est d'une importance capitale pour la compréhension du développement des répertoires romantique et postromantique. La technique 5–6 est fortement responsable de l'élargissement du vocabulaire chromatique lorsqu'elle se trouve dans l'idée de base : c'est surtout le cas dans des œuvres de Debussy, Fauré, Liszt, Schoenberg, Richard Strauss et Wolf. Le mouvement 5–6 initial ou motivique se répète en subissant des transformations : la verticalisation, la réévaluation enharmonique et le déplacement (pour créer l'accord de sixte ajoutée). De telles transformations amènent le mouvement contrapuntique 5–6 à créer un accord altéré, un accord de sixte augmentée (prédominante, note commune), un accord de septième diminuée (dominante secondaire, note commune), un accord de septième semi-diminuée et un accord de septième de dominante. La technique 5–6 et l'élargissement du vocabulaire chromatique entraînent l'affaiblissement de l'harmonie fonctionnelle. La technique 5–6 joue aussi un rôle essentiel dans l'ambiguïté tonale par l'accord de tonique avec sixte ajoutée et dans les nouvelles collections comme la gamme pentatonique. Enfin, certaines œuvres montrent que la technique 5–6 peut exister simultanément sur trois plans : dans l'accord de tonique avec sixte ajoutée, dans l'élaboration du vocabulaire chromatique et dans l'organisation du plan tonal.



## RÉFÉRENCES

- Aldwell, Edward, et Carl Schachter. 1989. *Harmony and Voice Leading*. 2<sup>e</sup> éd. San Diego : Harcourt Brace Jovanovich.
- Austin, William W. 1966. *Music in the 20th Century*. New York : W. W. Norton.
- Bailey, Robert. 1985. « An Analytical Study of the Sketches and Drafts ». Dans *Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*, 113–46. New York : W. W. Norton.
- Barraqué, Jean. 1977. *Debussy*. Paris : Seuil.
- Brown, Matthew. 1993. « Tonality and Form in Debussy's *Prélude à Prélude à "L'après-midi d'un faune"* ». *Music Theory Spectrum* 15, n<sup>o</sup> 2 (automne) : 127–43.
- Caplin, William E. 1998. *Classical Forms: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York : Oxford University Press.
- Cinnamon, Howard. 1986. « Tonic Arpeggiation and Successive Equal Third Relations as Elements of Tonal Evolution in the Music of Franz Liszt ». *Music Theory Spectrum* 8 : 1–24.
- . 1992. « Third-Related Harmonies as Elements of Contrapuntal Prolongation in Some Works by Franz Liszt ». *In Theory Only* 12, n<sup>os</sup> 5–6 (septembre) : 1–30.
- Daigle, Paulin. 1999. « Les fonctions harmoniques et formelles de la technique 5–6 dans la musique tonale ». 2 vol. Thèse de doctorat, Université McGill.
- Krebs, Harald. 1991. « Tonal and Formal Dualism in Chopin's Scherzo, op. 31 ». *Music Theory Spectrum* 13, n<sup>o</sup> 1 (printemps) : 48–60.
- Lewis, Christopher O. 1984. *Tonal Coherence in Mahler's Ninth Symphony*. Studies in Musicology, n<sup>o</sup> 79. Ann Arbor : UMI Research Press.
- . 1989. « Into the Foothills: New Directions in Nineteenth-Century Analysis ». *Music Theory Spectrum* 11, n<sup>o</sup> 1 (printemps) : 15–23.
- Loeb, David. 1990. « Dual-Key Movements ». Dans *Schenker Studies*, sous la dir. de Hedi Siegel, 76–83. Cambridge : Cambridge University Press.
- Mitchell, William J. 1967. « The Tristan Prelude: Technique and Structure », *The Music Forum* 1 : 162–203.
- Neumeyer, David. 1979. « Liszt's *Sonetto 104 del Petrarca*: The Romantic Spirit and Voice Leading ». *Indiana Theory Review* 2, n<sup>o</sup> 2 : 2–23.
- Parks, Richard. 1989. *The Music of Claude Debussy*. New Haven : Yale University Press.
- Rameau, Jean Philippe. 1737. *Génération harmonique ou traité de musique théorique et pratique*. Paris : Prault fils (Charles Osmont). Réimpression en fac-similé. MMLLF, 2<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 6. New York : Broude Brothers, 1966.
- Salzer, Felix. 1952. *Structural Hearing*. 2 vol. New York : Charles Boni.
- Skoumal, Zdenek. 1994. « Liszt's Androgynous Harmony ». *Music Analysis* 13, n<sup>o</sup> 1 (mars) : 51–72.

- Somer, Avo. 1995. « Chromatic Third-Relations and Tonal Structure in the Songs of Debussy ». *Music Theory Spectrum* 17, n° 2 (automne) : 215–41.
- Stein, Deborah J. 1984. *Hugo Wolf's Lieder and Extensions of Tonality*. Studies in Musicology, n° 2. Ann Arbor : UMI Research Press.

### **Résumé**

L'article propose un modèle théorique pour la compréhension des répertoires romantique et postromantique : celui de la syncope consonante 5–6. Ce modèle se défend à la lumière, d'une part, des relations de fondamentales de tierce et, d'autre part, de l'élaboration du vocabulaire chromatique que ces répertoires comportent. Les exemples sont puisés aux œuvres de Debussy, Fauré, Liszt, Schoenberg, Richard Strauss et Wolf, parce qu'elles présentent une « idée de base » décrite par la technique 5–6, qui subit plusieurs transformations. De telles œuvres contribuent à affaiblir l'harmonie fonctionnelle et, surtout, à mettre en valeur l'accord de sixte ajoutée dans la fonction de tonique.

### **Abstract**

This article proposes a theoretical model for an understanding of Romantic and Post-Romantic repertoires: that of the consonant 5–6 syncopation. This model defends, on the one hand, the relations between the fundamental and the third and on the other, the elaboration of the chromatic vocabulary that makes up these repertoires. Musical examples are taken from the works of Debussy, Fauré, Liszt, Schoenberg, Richard Strauss and Wolf, because they present the “basic idea” described by the 5–6 technique, which submits to many transformations. These sorts of works contribute to the weakening of functional harmony and, above all, to putting the concordant sixth interval into the position of a functional tonic.