

Analyse schenkérienne

Luciane Beduschi et Nicolas Meeùs

2013

ANALYSE SCHENKÉRIENNE

Introduction

HEINRICH SCHENKER (Vyshnivchyk, 1868 – Vienne, 1935) est reconnu comme l'un des plus grands théoriciens de la musique au XX^e siècle et l'un des fondateurs de l'analyse musicale moderne. Pourtant, sa situation au regard de la pratique de cette discipline est paradoxale. Alors que c'est à lui, indirectement, qu'est due une bonne part du développement moderne de l'analyse musicale même en France, les professeurs d'analyse musicale de nos conservatoires et de nos universités manifestent aujourd'hui encore une grande méfiance à l'égard de ses idées. Pour comprendre cette situation, il faut considérer brièvement sa biographie et l'histoire de ses théories¹. Après des études générales et musicales à Lemberg, aujourd'hui Lvov en Ukraine, Schenker étudie le droit à l'Université de Vienne de 1884 à 1889. Il suit durant ces mêmes années des cours d'harmonie, de contrepoint et de piano au Conservatoire de Vienne. Pendant les dix années qui suivent, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, il est pianiste accompagnateur, il compose un peu et fait de la critique musicale. Dès le tournant du XX^e siècle, cependant, il abandonne toutes ces professions pour se consacrer à deux activités : d'une part l'édition critique de partitions², notamment pour les Éditions Universal, à Vienne, d'autre part la publication de ses textes théoriques.

Schenker, qui pense avoir pénétré les secrets de l'écriture tonale, se fait un devoir de la défendre au moment où ses contemporains viennois, Schoenberg en particulier, menacent la tonalité. Il considère que la composition tonale a sa source à la fois dans l'harmonie et dans le contrepoint et qu'elle consiste en une application libre de ces disciplines rigoureuses. Cette conception dessine le plan de son ouvrage le plus important, *Nouvelles théories et fantaisies musicales*, en trois parties : *Traité d'Harmonie* (1906),

¹ Pour plus de détails à ce propos, voir N. MEEÛS, *Heinrich Schenker : Une introduction*, Liège, Mardaga, 1993.

² Schenker peut être considéré comme l'un des inventeurs des éditions *Urtext*. Ses éditions des dernières sonates de Beethoven, en particulier, sont exemplaires à cet égard et ont mis fin à près d'un siècle d'éditions fautives.

Contrepoint (deux volumes, 1910 et 1922) et *L'Écriture libre* (1935)³. Ces ouvrages sont critiques envers les théories traditionnelles de l'harmonie, du contrepoint et de la composition. Schenker reproche notamment à ses prédécesseurs et à ses contemporains de n'avoir que des visions trop partielles, auxquelles il oppose une conception globale. Il prend position contre l'« analyse » musicale parce qu'il ne la comprend, dans un sens apparenté à celui de l'analyse en chimie par exemple, que comme fragmentation et comme décomposition des œuvres. Mais ses écrits contiennent de très nombreuses discussions détaillées d'œuvres musicales, qu'il serait difficile aujourd'hui de décrire autrement que comme des analyses au sens moderne du terme et qui, plus encore, jettent les bases d'une méthode à laquelle le texte qui suit est consacré.

Schenker était juif, comme un grand nombre de ses disciples. À sa mort en 1935, la situation à Vienne est dramatique, en raison de la montée du nazisme. Plusieurs de ses élèves fuient vers les États-Unis, emportant avec eux une importante documentation⁴. C'est donc aux États-Unis que se développe l'enseignement de l'analyse schenkérienne, principalement au départ du Mannes College of Music de New York, où plusieurs de ses disciples avaient enseigné dès avant la deuxième Guerre mondiale. Cet enseignement s'impose progressivement dans un grand nombre de facultés de musique américaines où il constitue, aujourd'hui encore, l'un des éléments essentiels des classes de théorie musicale⁵. Ce qui caractérise ce mouvement, c'est l'importance accordée à l'analyse dans l'enseignement de l'harmonie et du contrepoint. C'est ainsi que Schenker, malgré les critiques qu'il avait formulées lui-même à l'encontre de la pratique de l'analyse musicale, s'est trouvé à l'origine de son développement considérable dans la seconde moitié du XX^e siècle. En France également, l'intérêt pour l'analyse musicale s'est accru, notamment en

³ *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, vol. I, *Harmonielehre*, Berlin, Stuttgart, Cotta, 1906 ; vol. II.1, *Kontrapunkt I: Cantus firmus und zweistimmige Satz*, Berlin, Stuttgart, Cotta, 1919 ; vol. II.2, *Kontrapunkt II: Drei- und mehrstimmiger Satz*, Vienne, Universal, 1922 ; vol. III, *Der freie Satz*, Vienne, Universal, 1935, 2^e édition 1956. De cet ensemble, seul le dernier volume est traduit en français : *L'Écriture libre*, traduction de N. Meeüs, Liège, Mardaga, 1993. Schenker a par ailleurs publié notamment deux périodiques, *Der Tonwille* (10 volumes, 1921-1924) et *Das Meisterwerk in der Musik* (3 volumes, 1925-1930), entièrement rédigés de sa main, qui contiennent de nombreuses analyses ainsi que des éléments de *L'Écriture libre*, dont l'édition de 1935 est posthume. Toutes les publications de Schenker (à l'exception peut-être de certaines de ses critiques musicales de la fin du XIX^e siècle) existent aujourd'hui en traduction anglaise mais, que ce soit en allemand ou en anglais, ils restent trop rares dans les bibliothèques françaises. Quelques traductions françaises d'articles de *Der Tonwille* et de *Das Meisterwerk in der Musik* sont disponibles à l'adresse <http://nicolas.meeus.free.fr/Schenker.html>.

⁴ Une grande partie de ces documents a pu être sauvée grâce à Jeannette Schenker, l'épouse d'Heinrich, morte au camp de Theresienstadt en 1945. Les deux collections les plus importantes sont celle d'Oswald Jonas à l'Université de Californie à Riverside et celle d'Ernst Oster à la section musicale de la New York Public Library. Un projet international de publication des quelque 130.000 pages de la correspondance et des manuscrits de Schenker est en cours à <http://www.schenkerdocumentsonline.org>.

⁵ Parmi les étapes de la diffusion des théories schenkériennes, on peut citer notamment la publication de *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, de Felix Salzer, en 1952 ; celle de *Counterpoint in Composition: The Study of Voice Leading*, de Felix Salzer et Carl Schachter, en 1969 ; la traduction anglaise de *Der freie Satz, Free Composition (L'Écriture libre)* par Ernst Oster en 1979 ; l'*Introduction to Schenkerian Analysis*, d'Allen Forte et Steven E. Gilbert, en 1982, etc. En langue française, la première publication significative a été celle des *Fondements de la musique tonale*, de Célestin Deliège, en 1984, suivie de la traduction de *L'Écriture libre* en 1993.

écho à son développement aux États-Unis, mais sur base d'autres modèles : le cours d'Olivier Messiaen au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris ainsi que l'enseignement et les publications de Jacques Chailley à l'Université de Paris. Ni la création de la Société française d'Analyse musicale en 1988, ni le Premier Congrès européen d'Analyse musicale en 1989, ni la traduction de *L'Écriture libre* en 1993 n'ont pu y susciter un intérêt véritable pour les théories schenkériennes, qui restent trop peu connues en France.

Près de quatre-vingts ans après la mort de Schenker, sa pensée continue d'inspirer la réflexion théorique et analytique dans des domaines qui dépassent largement les intentions de son auteur. De nombreux chercheurs ont appliqué des théories d'inspiration schenkérienne à la musique ancienne (Moyen Âge et Renaissance), au jazz, à la musique populaire, aux musiques non européennes et même à la musique atonale. Certains voient la théorie schenkérienne comme une théorie de la perception musicale⁶. La présentation qui en sera faite dans les pages qui suivent demeure modeste : elle ne concerne que le champ de la musique tonale, le seul envisagé par Schenker lui-même, et dans une conception volontairement plus proche des formulations allemandes originelles que de celles de certains écrits américains récents. Il faut souligner pourtant que l'analyse schenkérienne constitue encore aujourd'hui un champ de recherche musicologique parmi les plus intéressants, notamment dans le cadre des études d'analyse en vue de l'interprétation.

* * *

La difficulté de la théorie ne provient ni de son vocabulaire – moins alambiqué qu'on le dit parfois – ni de notions complexes ou peu intelligibles, mais bien de l'extrême concentration qu'elle requiert de ceux qui la pratiquent, de la lecture musicale extrêmement attentive à laquelle elle invite. Une analyse bien menée ne doit laisser aucune note dans l'ombre, elle doit montrer comment chacune participe à un projet général, celui de l'affirmation tonale, de la construction de la forme, de la stratégie de l'œuvre. La théorie schenkérienne est d'abord une théorie de la tonalité. Visant à montrer comment s'instaure l'unité tonale, elle convient moins, en principe, à des œuvres dans lesquelles la question de la cohérence tonale ne serait pas un enjeu essentiel, ou qui ne seraient pas fondées sur l'harmonie. On s'est efforcé cependant, depuis un demi-siècle, d'exporter certains principes méthodologiques schenkériens vers d'autres répertoires : musique pré-tonale, musique post-tonale, jazz, musique orientale, etc., avec des résultats souvent prometteurs. Ces tentatives ne pourront pas être discutées ici.

Schenker voit dans la composition tonale une application libre, une « prolongation », des principes rigoureux de l'apprentissage théorique de l'écriture, tel que les musiciens du passé l'ont pratiqué lors de leurs études de contrepoint et d'harmonie. Il pense que,

⁶ « Sa théorie correspond, dans son approche, aux avancées les plus récentes de la compréhension de la perception ». Robert SNARRENBURG, « Schenker, Heinrich », *The New Grove Online*, consulté le 26 mai 2013.

formés à l'écriture polyphonique, au contrepoint d'espèces et à l'harmonie à quatre voix, les compositeurs ont continué de mettre en œuvre ces techniques strictes dans leurs œuvres. L'analyse consiste donc pour une large part à rechercher, derrière l'apparence de surface des œuvres, une structure harmonique et polyphonique construite à la façon d'exercices pédagogiques rigoureux. On a dit souvent que l'analyse schenkérienne cherchait plus précisément à retrouver le contrepoint sous-jacent à l'harmonie. Mais ce point de vue est trop simple et ne se justifie que par rapport à l'importance excessive accordée à l'harmonie dans nos techniques analytiques traditionnelles. Il est vrai que Schenker réhabilite le contrepoint, mais on aurait tort d'en déduire pour autant qu'il néglige l'harmonie. Le contrepoint mis en lumière par l'analyse s'appuie toujours sur une harmonie ; celle-ci, à son tour, est toujours menée selon les règles de la conduite contrapuntique des voix. L'analyse met ainsi en œuvre une relation dialectique entre contrepoint et harmonie, qu'elle explique l'un par rapport à l'autre.

Le principe fondamental de la théorie est celui de l'*élaboration*⁷ : l'œuvre tonale est essentiellement une élaboration de l'accord de tonique, c'est-à-dire son inscription dans la durée. On pourrait résumer la conception schenkérienne de la composition de la façon suivante :

- La « résonance naturelle » de la tonique fournit, dans la série des harmoniques, le modèle de l'accord parfait, qui constitue le point de départ de toute tonalité⁸.
- L'accord parfait est une imitation « artistique » (donc aussi artificielle) du donné naturel. En particulier, l'accord est ramené à une tessiture plus réduite que celle de la série des harmoniques, pour convenir aux voix humaines.
- Mais le simple énoncé de l'accord de tonique ne constitue pas une composition. Il faut en outre inscrire celle-ci dans la durée par divers procédés d'élaboration, notamment l'arpégiation ou l'ajout de notes d'ornement.
- Le procédé essentiel de l'ornementation est la note de passage, qui vient combler les interstices nécessairement disjoints de l'« espace tonal » de l'accord parfait originel et qui en relie les notes les unes aux autres par mouvement conjoint. C'est la note de passage qui crée la mélodie (et le contrepoint) dans l'harmonie.

⁷ L'« élaboration », en particulier dans l'analyse schenkérienne de langue anglaise, mais aussi dans des versions antérieures de ce cours, reçoit souvent le nom de « prolongation », désignant l'inscription des éléments musicaux dans la durée. L'usage de Schenker lui-même est un peu différent : « prolongation » désigne chez lui l'application de règles de l'écriture stricte à l'écriture libre. Nous nous efforcerons dans les pages qui suivent de respecter la terminologie d'origine, mais l'étudiant qui déciderait de poursuivre l'étude de l'analyse schenkérienne doit s'attendre à rencontrer des imprécisions dans ces termes.

⁸ Schenker donne peu d'indications sur ce « modèle naturel » qui, dit-il, n'est qu'imité dans les œuvres tonales. Il relève d'ailleurs que la série des harmoniques ne peut pas justifier l'accord mineur. La référence au modèle naturel n'est chez lui, en fin de compte, qu'assez conventionnelle et peu importante. Elle était à la mode chez les théoriciens de la première moitié du XX^e siècle et se trouve par exemple dans l'*Histoire de la langue musicale* de Maurice Emmanuel (Paris, Laurens, 1911, 2 vols.) ou dans le *Traité d'harmonie* de Schoenberg (*Harmonielehre*, Vienne, Universal, 1911).

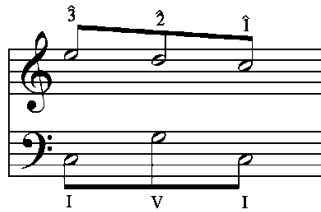
– La rencontre des arpèges, des notes de passage et des broderies engendre de nouveaux accords, différents de celui qu'elles élaborent, et qui peuvent donner lieu à leur tour à des élaborations par ornementation.

On voit ici comment fonctionne la dialectique contrepoint / harmonie : le donné initial est une harmonie, l'accord parfait. Cet accord originel est « élaboré » par des notes de passage, phénomènes contrapuntiques. La conduite des voix de ce contrepoint engendre de nouvelles harmonies. Celles-ci donnent lieu à de nouveaux phénomènes contrapuntiques, qui engendrent de nouvelles harmonies, etc. L'harmonie naît de la conduite des voix, la conduite des voix naît de l'harmonie. L'analyse opère en sens inverse : elle montre comment les accords, identifiés par le chiffrage traditionnel en chiffres romains, résultent en réalité d'une conduite contrapuntique à l'intérieur d'harmonies d'un niveau plus profond. Celles-ci à leur tour, une fois identifiées par un nouveau chiffrage, apparaissent résulter elles-mêmes d'une conduite des voix à un niveau plus profond encore ; etc. De proche en proche, l'œuvre se réduit à un squelette de plus en plus dépouillé et de plus en plus abstrait.

Une idée forte de la théorie schenkérienne est que le squelette totalement nu, la « structure fondamentale » (*Ursatz*)⁹, est toujours construit sur un même modèle, qui résume la dialectique contrepoint / harmonie qui vient d'être décrite : deux formes de l'accord de tonique, l'une au début et l'autre à la fin de la pièce, sont reliées par des notes de passage (à la voix supérieure) et par un arpège (à la basse) qui forment passagèrement un accord différent, celui de la dominante. Harmoniquement, donc, la structure fondamentale se réduit nécessairement à un enchaînement I–V–I, matérialisé dans ce que Schenker appelle l'« arpégiation de la basse » (*Baßbrechung*). Mélodiquement, elle parcourt l'espace tonal de l'accord de tonique depuis une note quelconque (la tierce, la quinte ou l'octave) en descendant vers la tonique elle-même ; Schenker appelle cette descente la « ligne fondamentale » (*Urlinie*). La structure fondamentale¹⁰ se présente donc au minimum comme ceci :

⁹ Ici encore, il existe des difficultés terminologiques. « Structure fondamentale » n'est pas une très bonne traduction de l'allemand *Ursatz*, pas plus d'ailleurs que « ligne fondamentale » pour *Urlinie* ; des traductions plus adéquates seraient « structure originelle » et « ligne originelle ». Mais l'usage américain (*Fundamental structure* et *Fundamental line*) a prévalu, y compris dans la traduction française de *L'Écriture libre*, et il est trop tard pour en changer. On propose ici de réserver « structure fondamentale » (et « ligne fondamentale ») pour la description canonique de ces éléments, telle que Schenker l'a proposée à la fin de sa vie, à partir de 1930, où la ligne fondamentale descend vers la tonique, au-dessus d'une harmonie I–V–I ; les expressions « structure originelle » et « ligne originelle » seront utilisées pour les descriptions antérieures, où ces éléments ne sont pas prescrits de manière aussi stricte.

¹⁰ Le chapitre 5 sera consacré aux formes diverses que peut prendre cette structure.



La « structure fondamentale » (*Ursatz*).

La ligne supérieure est la ligne fondamentale (*Urlinie*), dont les notes sont chiffrées au moyen de chiffres arabes surmontés d'accents circonflexes ; la ligne inférieure est l'arpégiation de la basse (*Baßbrechung*)

La théorie de la structure fondamentale a engendré les plus grandes confusions. On a fait reproche à Schenker de réduire toutes les œuvres du répertoire à un dénominateur commun arbitraire et sans intérêt. On a blâmé l'analyse schenkérienne pour son incapacité à décrire les œuvres dans leur individualité et leur originalité. Mais le but de Schenker n'était évidemment pas de montrer que toutes les œuvres peuvent se ramener à une même structure tonale. Au contraire, il voulait surtout montrer comment chacune réalisait cette structure de façon absolument unique. Il en avait fait sa devise : « toujours la même chose, mais jamais de la même manière », *semper idem, sed non eodem modo*¹¹. La structure fondamentale n'est qu'un squelette auquel il faut donner vie par tout ce qui l'enrobe et l'enrichit.

* * *

Plusieurs manuels pédagogiques d'analyse schenkérienne ou inspirés par elle ont été publiés aux États-Unis¹². Certains sont excellents mais aucun, à ce jour, ne s'est avéré entièrement satisfaisant pour un usage dans le contexte français. L'apprentissage de la méthode est de toute manière difficile et requiert une attention et une concentration particulières. En outre, si en Amérique les étudiants sont souvent formés à l'analyse

¹¹ Cette devise a probablement été écrite par Schenker lui-même, mais on peut en citer des précédents : Schopenhauer avait écrit « La devise de l'histoire devrait être : « la même, mais autrement » (*Die Devise der Geschichte überhaupt müßte lauten: « Eadem, sed aliter »*). **Erreur ! Signet non défini.**, Vol. II, Compléments au 3e livre, Chapitre 38 « Sur l'histoire », 3e édition, 1859) ; Saint Augustin disait de Dieu, à la fin du IV^e siècle : « Car toi, toujours le même, tu as toujours la même connaissance de ce qui n'est ni toujours ni le même » (*nam tu semper idem, quia ea quae non semper nec eodem modo sunt eodem modo semper nosti omnia*, *Confessions*, Livre VIII, chapitre 3, d'après la traduction de M. Moreau, 1864) ; et Irénée de Lyon aurait écrit au II^e siècle : « Dieu seul est sans commencement et sans fin, vraiment et toujours le même et de la même manière » (*sine initio et sine fine, vere et semper idem et eodem modo se habens solus est Deus, Adversus haereses*, Livre II, chapitre 34, § 2). Toutes ces sources ont pu être connues à Vienne au début du XX^e siècle. Voir SMT-Talk, <http://lists.societymusictheory.org/pipermail/smt-talk-societymusictheory.org>, novembre 2012.

¹² Outre l'*Introduction to Schenkerian Analysis* d'Allen Forte et Steven Gilbert, déjà citée (voir la note 5), le plus connu et le plus utilisé aujourd'hui est celui d'Allen CADWALLADER et David GAGNÉ, *Analysis of Tonal Music. A Schenkerian Approach*, New York, Oxford University Press, 3^e édition, 2011 (1^e édition, 1998). On peut citer aussi Edward ALDWELL, Carl SCHACHTER et Allen CADWALLADER, *Harmony and Voice Leading*, Boston, Schirmer, Cengage Learning, 4^e édition, 2011 (1^e édition, 2003).

shenkérienne dès le début de leurs études, en France au contraire l'enseignement schenkérien s'adresse généralement à des étudiants qui ont déjà développé d'autres connaissances et d'autres usages. On conçoit dès lors la situation particulière du cours proposé ici, le premier et le seul de ce type en langue française, qui voudrait proposer une initiation à la méthode, faire tomber des réticences encore trop vives à son égard et montrer aux étudiants une approche de l'analyse différente de celles qui leur ont été enseignées jusqu'ici.

Ce cours s'adresse à des étudiants dont on attend qu'ils aient déjà pratiqué des cours d'harmonie à quatre voix, par exemple dans le style des chorals de Bach. On présume qu'ils maîtrisent le chiffrage harmonique en chiffres romains, aujourd'hui classique en France, et qu'ils ont quelques notions de contrepoint. Ils trouveront dans l'analyse schenkérienne l'occasion de mettre ces connaissances en œuvre.

Une attention particulière doit être accordée à la réalisation des graphes, qui constituent un élément important de la méthode. Les graphes successifs doivent donner une idée aussi complète que possible du fragment analysé : ils doivent pouvoir être lus à la manière d'une partition et donner au lecteur une idée de l'œuvre. En même temps, ils ne peuvent pas chercher à être complets, puisque seule la partition est à même de présenter la pièce ou le fragment dans tous ses détails : les graphes visent à mettre en avant certaines particularités de l'œuvre, mais pas toutes. On ne peut pas les lire sans les rapporter constamment à la partition elle-même. L'analyse achevée ne se lit pas dans le graphe qui la termine, mais bien dans une comparaison longue et attentive entre les graphes successifs et l'œuvre qui les a suscités.

* * *

Ce cours est complété par divers documents disponibles sur Internet :

- un site consacré à l'analyse schenkérienne, <http://nicolas.meeus.free.fr/Schenker.html>, qui présente une biographie de Schenker, une bibliographie, des analyses, des documents divers (notamment des versions anciennes de ce cours) et des liens.
- un blog, <http://heinrichschenker.wordpress.com>, qui est le lieu de l'activité d'un groupe d'analyse schenkérienne créé à la demande de la Société française d'analyse musicale.

L'analyse schenkérienne fait usage d'un certain nombre de termes particuliers, soulignés en caractères gras lors de leurs premières apparitions dans les chapitres qui suivent et dont on trouvera un lexique détaillé en annexe 1. L'annexe 2 présente quelques indications concernant les techniques graphiques et le chiffrage utilisés dans ce cours.

Un exemple d'analyse schenkérienne : Franz Schubert, Valse en *la* bémol majeur, op. 9 n° 1

POUR UNE PREMIÈRE APPROCHE, nous procéderons à une analyse de la Valse en *la* bémol majeur, op. 9 n° 1, de Schubert, qui permettra de mesurer en quoi consiste une analyse schenkérienne et en quoi elle diffère d'une autre. Pour cette analyse et pour tout le cours qui suit, il sera utile de rappeler d'abord la nomenclature française des registres et des hauteurs :



L'exemple 0.1 ci-dessous donne la partition de la Valse, accompagnée d'indications de forme et d'un chiffrage harmonique.

Partition musicale de la Valse op. 9 n° 1 de Franz Schubert, avec des indications de forme et un chiffrage harmonique. La partition est présentée en deux systèmes, A et B, avec des indications de forme et un chiffrage harmonique.

A
 La_b maj. : V ⁷/₃ — 6/4 — 7/3 — 6/4 — 7/3 — I

B
 Fa min. : V ⁷/₃ — i
 Mi_b maj. : V ⁷/₃ — I

A'
 La_b maj. : V ⁷/₃ — 6/4 — 7/3 — I

Exemple 0.1 : Franz SCHUBERT, Valse op. 9 n° 1, première lecture

L'œuvre se présente comme une monodie accompagnée, mélodie à la main droite et accompagnement harmonique à la main gauche. Il s'agit d'une petite forme binaire à trois sections, A B A', présentant en miniature une structure d'exposition / développement / réexposition. La partie B comporte deux emprunts rapides, le premier au relatif mineur (mes. 9-10), le second à la dominante (mes. 11-12) ; la partie A' est une version résumée de la partie A. Le chiffrage harmonique est simple : les mes. 1-8 forment une longue cadence V⁷-I. Plus précisément, les mes. 1-7 font alterner l'accord de septième de dominante et sa broderie par la sixte et quarte, pour aboutir à la tonique à la mes. 8. Le rythme harmonique, d'abord de deux mesures en deux mesures, s'accélère à la mes. 7.

Dans la deuxième partie, les quatre premières mesures présentent deux fois une cadence parfaite, V^7-I , en *fa* mineur (relatif mineur) aux mes. 9-10 puis en *mi* bémol majeur (dominante) aux mes. 11-12. La dominante de *la* bémol majeur revient aux mes. 13-15, avec sa broderie par la sixte et quarte à la mes. 14, rappelant brièvement la première partie, pour se résoudre sur la tonique à la mes. 16.

L'analyse schenkérienne invite à considérer que la pièce se fonde aussi sur une écriture contrapuntique : elle suggère donc une lecture plus attentive de la conduite des voix. Considérons la mélodie des mes. 1-3 : la ligne supérieure semble faire une chute de quinte, fa_4-si_{b3} , puis remonter de manière partiellement conjointe, $do_4-ré_{b4}-ré_{\sharp 4}-fa_4-mi_{b4}$. Mais, considérée de cette manière, la mélodie ne respecte pas deux règles usuelles d'harmonie : fa_4 d'abord, qu'on le considère comme neuvième de dominante ou comme simple broderie, doit se résoudre par mouvement conjoint descendant, donc vers mi_{b4} ; $ré_{\sharp 4}$, d'autre part, ne peut se comprendre que comme note de passage chromatique et pointe donc lui aussi vers mi_{b4} . En d'autres termes, tant fa_4 de la mes. 1 que $ré_{\sharp 4}$ de la mes. 2 se résolvent sur mi_{b4} à la mes. 3 : ces deux notes appartiennent donc à deux voix distinctes. L'exemple 0.2 clarifie ceci.



Exemple 0.2 : Franz SCHUBERT, Valse op. 9 n° 1,
analyse de la mélodie des mes. 1-3

À la mes. 1, la direction des hampes de fa_4 et de si_{b3} montre que ces notes appartiennent à deux voix différentes, la voix de dessus et une voix médiane ; la ligature oblique qui les relie indique conventionnellement qu'elles appartiennent néanmoins à un même accord (ici, la neuvième de dominante), dans lequel elles pourraient se superposer. La ligature pointillée entre les fa_4 de la mes. 1 et de la mes. 3 souligne qu'il s'agit en réalité d'une seule note implicitement tenue, jusqu'à sa résolution sur mi_{b4} . Et la ligne de notes sans hampes entre si_{b3} et mi_{b4} , marquée par un arc de liaison, représente une **ligne depuis une voix intérieure**¹³, qui remonte de la voix médiane (si_{b4}) vers la voix supérieure (mi_{b4}) par des notes de passage ; la flèche entre $ré_{\sharp 4}$ et mi_{b4} montre la résolution de cette note de passage chromatique¹⁴.

Pour réaliser l'analyse de la Valse, nous commencerons par la réécrire (exemple 0.3) d'une façon comparable à un exercice d'harmonie à quatre voix, en style de choral, sur deux portées où la direction des hampes permet de distinguer le soprano de l'alto, le

¹³ Les expressions en caractères gras sont décrites dans le lexique en Annexe 1.

¹⁴ Cette description repose sur une hypothèse concernant la façon dont la musique est perçue : l'oreille retient en mémoire fa_4 et $ré_{\sharp 4}$ jusqu'à leur résolution sur mi_{b4} , alors que dans la partition ni l'une ni l'autre de ces deux notes n'est tenue. De manière générale, l'analyse schenkérienne décrit souvent implicitement comment on entend la musique et, peut-être plus nettement, comment il faut la jouer. Il n'en sera pas beaucoup question dans les pages qui suivent, mais c'est un point qu'il faut garder à l'esprit et qui peut guider l'analyse.

ténor de la basse¹⁵. Nous éliminons les doublures à l'octave et la plupart des notes d'ornement, en simplifiant le rythme et en alignant verticalement les notes appartenant à un même accord – c'est pourquoi ce type de réécriture sera appelé **réécriture verticalisée**.

Exemple 0.3 : Franz SCHUBERT, Valse op. 9 n° 1, réécriture verticalisée

Parmi les notes d'ornement supprimées dans l'exemple 0.3, on notera en particulier les notes de passage et les broderies chromatiques des mes. 0-1 ($mi_{b4}-mi_{\sharp4}-fa_4$), 1-2 ($ré_{b4}-ré_{\sharp4}-mi_{b4}$), 7-8 ($si_{b4}-si_{\sharp4}-do_5$), 8-9 ($do_5-si_{\sharp4}-do_5$), 10-11 ($la_{b4}-la_{\sharp4}-si_{b4}$) et 12-13 ($mi_{b4}-mi_{\sharp4}-fa_4$). À la voix supérieure, fa_4 a été supprimé au premier temps de la mes. 3 parce qu'il y a été identifié comme retard (ou comme appoggiature) devant mi_{b4} : ceci suppose qu'il ait été gardé en mémoire pendant la mes. 2, comme l'indique sa notation entre parenthèses. Si toutes ces notes ont été supprimées, ce n'est pas qu'elles ont été jugées de moindre importance, mais bien que leur suppression permet de les identifier comme notes d'ornement : la réécriture, il faut y insister, doit constamment être comparée à la partition dont elle est issue.

Aux mes. 6-8, la descente mélodique réécrite $mi_{b5}-ré_{b5}-do_5-si_{b4}-la_{b4}$ demande une attention particulière. Comme le montre l'exemple 0.4, do_5 est orné par une broderie, elle-même complétée par une note de passage chromatique, $do_5-si_{b4}-si_{\sharp4}-do_5$: la réécriture retient donc do_5 de la mes. 7 comme note réelle, à laquelle cette broderie aboutit, et écrit sans hampes les notes de la broderie. Ensuite, do_5 et si_{b4} sont supportés chacun par un arpège, verticalisé dans l'exemple 0.4 : $do_5-la_{b4}-mi_{b4}$, sixte et quarte de dominante, puis $mi_{b4}-sol_4-si_{b4}$, dominante. La ligne $mi_{b5}-ré_{b5}-do_5-si_{b4}-la_{b4}$, marquée dans l'exemple

¹⁵ Le chapitre 2 ci-dessous est consacré aux techniques de réécriture.

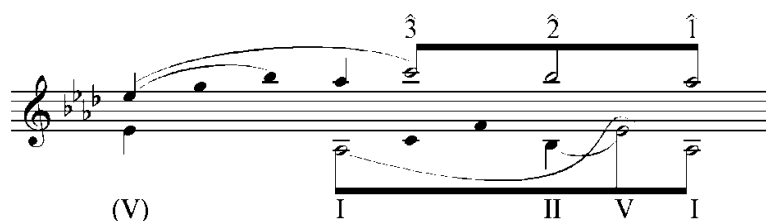
notes de passage, semblable à celle de la mes. 2, mène ensuite à la dominante de mi_b majeur, où la voix supérieure saute $si_b4-ré_b4$, se résolvant sur mi_b4 . Ces mouvements mélodiques, indiqués dans l'exemple 0.6 par la ligature oblique \nearrow , se déroulent sur une harmonie qui peut se décrire soit comme le résultat de deux modulations, comme à l'exemple 0.1, soit comme III–vi–II–V, mettant en évidence le cycle de quintes qui ramène à la section A'. La ligne $la_b-si_b-do-ré_b$, des mes. 14-15, qui monte de la quarte de l'accord de dominante à sa septième en imitant les lignes des mes. 2-3 et 10-11, est notée une octave plus bas que dans la partition (elle l'était déjà dans l'exemple 0.3), où Schubert saute de la_b3 à la_b4 à la mes. 14, puis de $ré_b5$ à $ré_b4$ à la mes. 15 : ces sauts d'octave déplacent la ligne une octave au-dessus de sa position théorique.

De même que fa_4 se maintenait implicitement à la mes. 2 au-dessus de l'accord de mi_b , do_5 se maintient à la mes. 10 au-dessus de l'accord VI et si_b4 à la mes. 12 au-dessus de l'accord V. Il en résulte une ligne descendante qui trouve son point d'aboutissement à la_b4 , mes. 16, ligne soulignée par les deux arcs de liaison au-dessus de l'exemple 0.6. Cet exemple note aussi une ligne remarquable dans une voix intérieure, qui prenait implicitement son point de départ à la mes. 8 et qui descend de toute une octave, $(la_b3)-sol_3-fa_3-mi_b3-ré_b3-do_3-si_b2-la_b2$; la comparaison avec la partition (exemple 0.1) permettra de retrouver cette ligne dans le texte de Schubert.

Exemple 0.6 : Franz SCHUBERT, Valse op. 9 n° 1,
résumé des mes. 9-16

Il faut procéder enfin à une dernière représentation graphique (exemple 0.7), qui montre la trajectoire mélodique et harmonique générale de la pièce. C'est une représentation conventionnelle, visant à mettre en évidence la théorie schenkérienne de la **structure fondamentale**. D'abord, elle se réduit à un contrepoint à deux voix, basse et dessus : Schenker considère en effet que ce contrepoint est le modèle de l'**écriture stricte**. Les éléments les plus importants, ceux qui constituent la structure fondamentale à proprement parler, sont représentés par des notes blanches reliées par des ligatures : le mouvement I–V–I de la basse, l'**arpégiation de la basse**, et la ligne mélodique descendante, la **ligne fondamentale**, ici entre le 3^e et le 1^{er} degré de la gamme, marqués $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$. À la basse, une liaison à double courbe souligne un élément supplémentaire, la préparation de la dominante par l'accord II, qui résulte lui-même du fragment de cycle de quintes, III–vi–II, comme on l'a vu. Au-dessus, la ligne mélodique $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ est atteinte par une **arpégiation initiale**, $mi_b4-la_b4-do_5$, dont la deuxième note est amenée en outre par une arpégiation secondaire, $mi_b4-sol_4-si_b4$. La mélodie fait donc une arche, montant du cinquième degré mi_b4 vers le troisième degré do_5 , puis redescendant par mouvement

conjoint vers la tonique, la_{b4} . La basse suit la mélodie par des mouvements presque exactement parallèles en octaves.



Exemple 0.7 : Franz SCHUBERT, Valse op. 9 n° 1,
structure fondamentale

L'exemple 0.7 n'est évidemment pas le but de l'analyse. Il faut relire maintenant tous les exemples ci-dessus et tous leurs commentaires et voir que ce que chacun apporte d'information complémentaire. L'analyse repose sur la comparaison de tous ces exemples entre eux et avec la partition elle-même. Ce que cette analyse cherche, c'est à montrer comment Schubert, à partir d'une structure fondamentale du type de celle de l'exemple 0.7, qui pourrait être celle d'à peu près n'importe quelle œuvre en *la* bémol majeur, parvient à créer une œuvre absolument unique, absolument individuelle, et qui ne ressemble à aucune autre.

* * *

Revenons un instant sur les intentions d'une telle analyse et de l'analyse schenkérienne en général. Contrairement à une idée reçue, Schenker ne privilégie pas le contrepoint au détriment de l'harmonie. Il est vrai qu'il accorde une certaine importance à l'analyse mélodique, négligée dans nos pratiques traditionnelles, mais la conduite des voix que l'analyse décrit s'appuie toujours explicitement sur une identification des harmonies, par rapport auxquelles se déterminent aussi les notes essentielles et les notes d'ornement. L'analyse de la conduite des voix se fait notamment par la recherche de lignes par mouvement conjoint, de **lignes conjointes**, dont Schenker pense qu'elles jouent un rôle essentiel dans la perception de la musique.

Les lignes conjointes constituent aussi des indications de première importance pour l'interprète. L'analyse schenkérienne ne prescrit pas l'interprétation, elle ne dit pas *comment* il faut jouer ; elle cherche par contre à mettre en lumière ce qu'il faut donner à entendre, laissant aux interprètes le soin de déterminer comment il faut le faire.

On a reproché parfois à l'analyse schenkérienne de faire peu de cas de la forme et de ne pas proposer d'analyse formelle. En réalité, Schenker a sur la forme un point de vue particulier, qui vise moins à décrire les parties successives de l'œuvre qu'à indiquer les parcours ou les gestes d'ensemble et comment les parties s'y insèrent. Pour la Valse de Schubert, par exemple, Schenker ne se contente pas de la description de la forme binaire à trois parties, A B A', telle qu'elle apparaît à l'exemple 0.1. Il insiste aussi sur l'arche mélodique que dessine l'exemple 0.7 et sur la façon dont elle s'appuie sur les harmonies représentées par la ligne de basse.

Enfin, la théorie schenkérienne est une théorie de la tonalité. En décrivant toute l'harmonie et toute la conduite des voix comme issues de l'**élaboration** d'un seul accord parfait, elle montre de quelle manière l'œuvre entière se rattache à une seule tonalité.