

Une illustration de la perspective analytique du modèle schenkérien : la *Rêverie des Scènes d'enfant* de Schumann Célestin Deliège

Nous proposerons maintenant au lecteur la réécriture analytique d'une pièce courte, mais assez complexe, pièce très célèbre, la *Träumerei* (n° 7 des *Kinderscenen*) de Schumann, qu'une analyse d'Alban Berg dans sa polémique contre Pfitzner, qui en avait parlé de manière exclusivement affective, a rendu non moins célèbre dans le répertoire des analyses publiées. Il existe deux traductions françaises de l'essai de Berg (Brunschwig 1949, Pousseur 1957 ou 1985).

Notre analyse s'établira sur deux niveaux. Le niveau générateur de la surface propose un contrepoint à quatre parties comprenant la basse réelle simplement modifiée aux points cadentiels par l'élimination des cadences mélodiques, lesquelles sont strictement ornementales. Cette basse est surmontée de trois lignes génératrices. Cette réécriture pourrait se passer de commentaire tant elle est explicite ; néanmoins, dans le cadre de cet essai explicatif, elle peut justifier quelques remarques.

1. Les modulations en *sol* mineur et *ré* mineur sont justifiées par les cadences dans ces tonalités (mesures 12 et 16). Dans la transcription du niveau supérieur ces tonalités seront réinterprétées dans la tonalité générale, *fa* majeur.

2. Le contrepoint trace la courbe génératrice des structures et ne vise pas à reproduire les raffinements de la pièce, un tel but serait sans objet et donnerait à l'analyse un caractère redondant. Cette remarque a son importance en ce qu'elle répond à l'objection de Luciano Berio qui reproche aux analyses de Schenker leur pauvreté (ibid.). Sans prendre parti pour les graphiques de Schenker, il faut observer que, si l'on est d'accord pour estimer qu'une analyse syntaxique a pour but d'extraire de l'oeuvre son infrastructure, il est inévitable que l'analyse appauvrisse. Jamais je ne soutiendrais un tel point de vue dans le cadre d'une analyse stylistique ; mais je défends que si une analyse syntaxique ne parvient pas à exprimer le sous-jacent, elle demeure implicite, comme l'est elle-même l'analyse que, de fait, la notation de la partition constitue.

3. Le *superius* trace les deux figures de base du motif unique de la pièce (accord parfait ascendant + ligne mélodique descendante dont le nombre de sons et l'ambitus sont variables) et il montre clairement, en association avec les autres voix, le rythme syncopé - caractéristique majeure de cette pièce. On peut comprendre à partir de là, pourquoi je me refuse à utiliser les graphiques de Schenker. (Le lecteur justement intéressé par ces derniers consultera le plus facilement Schenker (1932)².)

4. Les parties internes montrent que leur structure est une imitation des deux figures du motif point sur lequel l'analyse de Berg était demeurée discrète.

5. L'ultime séquence (mesures 20...24) impose une subdivision de la voix supérieure et favorise une autre, momentanée, du ténor. La ligne inférieure du *superius* est la seule qui soit ascendante dans cette pièce ; elle souligne très concrètement la physionomie propre à la figure mélodique conclusive en opposition avec l'ensemble des structures mélodiques des séquences qui précèdent. La subdivision possible des parties de *superius* et de ténor est due naturellement à l'accroissement de densité observable à l'instant de la conclusion.

6. Aucune des huit séquences (reprise comprise), ne montre de réelle récursivité interne, si ce n'est que la dernière reproduit le pattern harmonique II V pour former la cadence conclusive. Mais il n'en résulte aucune récursivité parallèle des lignes génératrices : c'est en quoi il n'est pas possible

¹ Ce fragment est extrait de Célestin DELIÈGE, « L'analyse post-schenkérienne : quand et pourquoi ? », *Analyse musicale* 2 (1986), p. 12-20. Deliège y expose sa vision (et sa critique) de l'analyse schenkérienne, fondée essentiellement sur la lecture de *Der freie Satz*, et propose comme illustration de la « théorie schenkérienne amendée » cette analyse de *Träumerei*. L'analyse de Schenker lui-même dans *Der Tonwille* 10 n'est pas mentionnée : il faut penser que Deliège n'en avait pas connaissance.

² Cette référence renvoie aux *Fünf Urlinie Tafeln*, Universal Edition, 1932, traduction anglaise, Dover, 1969.

de fixer les niveaux d'une analyse sur base des seuls patterns harmoniques.

DELIÈGE, « L'analyse post-schenkérienne : quand et pourquoi ? », exemple 2.

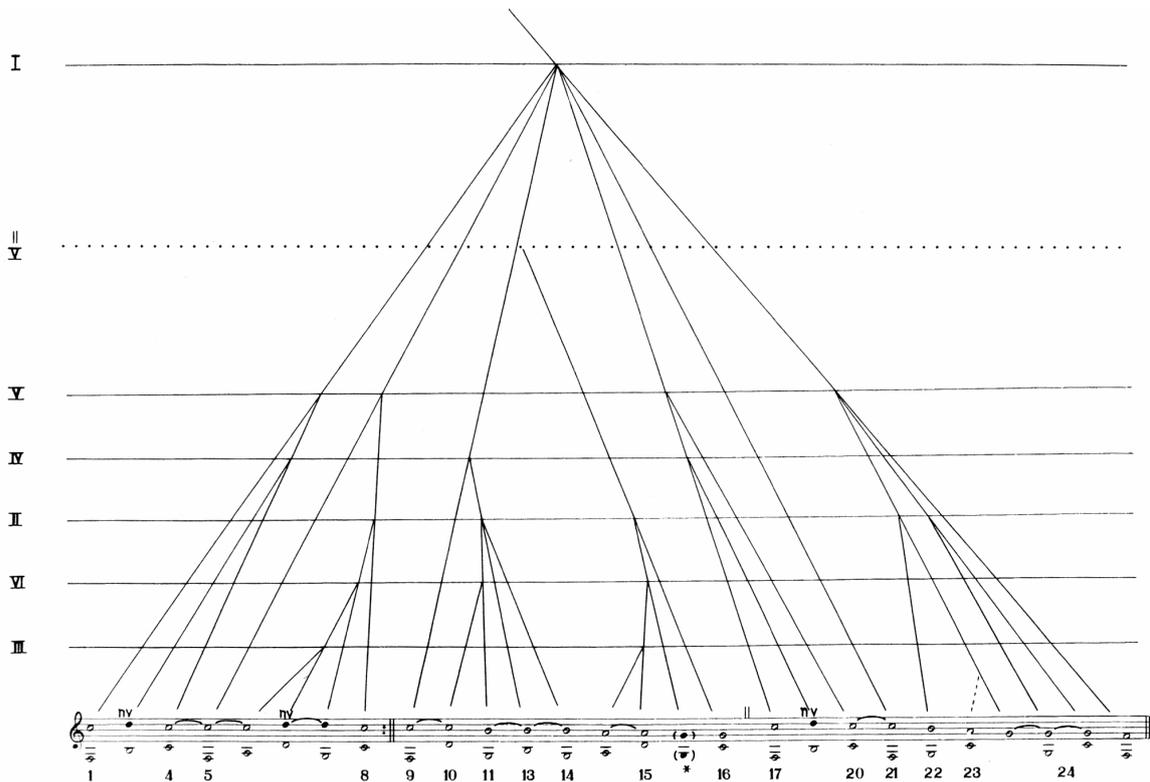
(1) Base génératrice de la surface ; (2) Texte de Schumann

Nous proposerons maintenant, de la *Rêverie*, une définition de la grande forme, laquelle sera exprimée :

1. Par une lecture prenant en compte les pôles harmoniques de chaque séquence. Cette progression est surmontée d'une ligne génératrice unique $\hat{S} \dots \hat{1}$: celle qui paraît la plus proche du mode d'élaboration mélodique du *superius* qui, ne l'oublions pas, est aussi la voix principale.
2. Par un arbre du type imaginé par Lerdahl et Jackendoff pour la réduction des prolongations ; il traduit avant tout la hiérarchie harmonique interne et évite l'usage de la ligne génératrice.

Les deux définitions concordent. Peut-être la première est-elle plus parlante pour le musicien. S'il est gêné par la ligne génératrice qui ne fait bien souvent pas partie de son bagage intellectuel, qu'il l'accepte, non seulement comme phénomène sous-jacent, mais surtout comme un *métalangage* que la musique produit elle-même. Que nous enseigne ce métalangage ? Dans la pièce qui nous occupe, il traduit avec précision le pressentiment intuitif, qu'a le musicien, de se trouver devant une forme *lied* dont le « couplet » est un développement central venant en prolongement direct de la première période de la pièce, stabilisée sur l'axe harmonique tonique/ dominante ; il montre aussi, par l'interruption de la ligne, le poids de la cadence centrale à la dominante (mesure 16 qui impose la tonalité de *fa* majeur comme unique pour toute la pièce, intégrant les tonalités de *sol* mineur et *ré* mineur comme tonalités incluses ou strictement « régionales », si l'on préfère s'en tenir à une terminologie plus schoenbergienne. Après cette interruption de la ligne, sa reprise indique, à la fois, le caractère de réexposition et de conclusion condensé dans la dernière période.

Dans la transcription en arbre, la lecture est facilitée par l'inscription, à gauche, du pattern harmonique de base où le IV^e degré est placé au-dessus du II^e qu'il absorbe en s'y substituant.



DELIÈGE, « L'analyse post-schenkerienne : quand et pourquoi ? », exemple 3.

* À cet endroit, le compositeur a violé la règle normative prohibant les quintes consécutives, par l'usage de la succession des fondamentales IV-V. L'application d'une règle transformationnelle permet, dans de tels cas, de compléter le pattern harmonique de base, en lui restituant sa logique grammaticale, par l'introduction du degré manquant dans le contexte, mais impliqué, ici le II^e.

Que conclure de cette analyse par réécriture en relation avec les observations de Berg ? D'une manière générale, que Berg, indépendamment de son insistance sur l'écriture à quatre parties, attire l'attention sur des caractères ponctuels que la réécriture ici proposée ne traduit pas : l'expressivité remarquable du *mi* brodant le *fa* du superius dans la première mesure et dans les moments parallèles ; le retour de la quarte *do-fa* au registre supérieur (mesure 3 et autres cas parallèles) que notre schéma ne traduit pas, dans la mesure où il trace une infrastructure, évitant la reproduction de l'ornementation ; l'accroissement de densité observable dans le passage de l'accord parfait (2^e temps mesure 2) à l'accord de septième du point parallèle (mesure 6) à l'accord de neuvième sur climax (mesure 22). Par contre, l'analyse de Berg silencieuse sur la fonction imitative des figures motiviques par les parties intermédiaires, démonstration centrale de notre réécriture. Que penser de ces mérites respectifs et partiellement divergents ? En bref, ni plus ni moins que ce qu'il faudra penser de toute observation intuitive et ponctuelle par rapport à une réécriture standardisée, au reste entrevue par Berg dans la transcription quasi schenkerienne qu'il propose, mais pour la rejeter tout aussitôt comme trop pauvre, du début du superius de la *Rêverie* : c'est-à-dire que, par des observations ponctuelles sur la syntaxe de la pièce, est visée uniquement une description de son style, en attirant l'attention sur des faits dévoilés par la structure de surface ; alors que la réécriture traduit, avant tout, la relation de la syntaxe de l'œuvre à son système grammatical de référence et s'attache à mettre en évidence des faits dissimulés par la structure de surface, lesquels ont des implications tant avec la grammaire référentielle qu'avec l'organisation concrète. Cette conclusion pourrait encore être exprimée différemment en disant que l'angle d'observation de Berg vise à nous parler de l'œuvre concrète, alors que la réécriture que l'on vient de lire nous renseigne avant tout sur son matériau. Il n'est pas question pour nous d'ajouter ici quelque jugement de valeur. Initialement, nous avons clairement posé la question du but poursuivi par l'analyse. Selon la circonstance, l'angle d'observation peut être modifié. Mais il convient d'observer que, jusqu'ici, l'analyse classique englobait, de longue date, les observations de caractère exclusivement paradigmatique contenues dans l'analyse de Berg, cependant elle était restée impuissante à comprendre les observations fondamentales transmises par la théorie schenkerienne.