

Heinrich Schenker, « Schumann : Kinderszenen op. 15 Nr. [7]*, Träumerei », *Der Tonwille* X (1924), p. 36-39.

Traduction N. Meeùs

Le parcours de l'arrière-plan à l'avant-plan se déroule comme suit :

Fig. 1.

T. 1 5 9 13 17 21

a) $\hat{1}$ $\hat{2}$ $\hat{3}$ $\hat{4}$ $\hat{1}$ $\hat{2}$ $\hat{3}$ $\hat{4}$ $\hat{1}$ $\hat{2}$ $\hat{3}$ $\hat{4}$ $\hat{1}$

b) $\hat{1}$ $\hat{2}$ $\hat{3}$ $\hat{4}$ $\hat{1}$ $\hat{2}$ $\hat{3}$ $\hat{4}$ $\hat{1}$ $\hat{2}$ $\hat{3}$ $\hat{4}$ $\hat{1}$

(H) (N 3 N) (Quartzug)

(6 5) (6 5) (6 5) (6 5)

I IV V4-3 I III# VI-II#V I-IV-II IV V/ I II# V-1

En a), on voit comment la ligne originelle (*Urlinie*) s'élève de $\hat{1}$ à $\hat{3}$, d'où elle retombe à nouveau à $\hat{1}$; elle remonte ensuite une deuxième fois, cette fois jusqu'à $\hat{4}$, pour redescendre ensuite à $\hat{1}$; le mouvement initial se répète enfin, qui monte donc pour la troisième fois à $\hat{3}$ et retombe à $\hat{1}$. De cette manière la ligne originelle montre aussi clairement la forme, petite forme Lied ternaire, dont la partie centrale se distingue par le $\hat{4}$.

En même temps la structure originelle (*Ursatz*) en a) montre le parcours des fondamentales. Dans la partie centrale, on remarque les octaves des voix extérieures, sur $\hat{1}$ et $\hat{4}$ (I-IV) aux mesures 9 et 13.

L'image en b) montre le matériau de base de la diminution et la progression plus riche des fondamentales qui en découle. Le signe distinctif de cette diminution est qu'elle forme une superstructure par-dessus les notes propres de la ligne originelle. Par une arpégiation ascendante et des notes de passage descendantes, elle dessine une arche très élevée sur chaque succession de deux notes de la ligne originelle ; on constate un écart par rapport à ceci dans la partie centrale, sur les fragments $\hat{3}$ - $\hat{4}$ et $\hat{3}$ - $\hat{2}$ de la ligne originelle.

Si le parcours de la ligne originelle exprime déjà en lui-même l'idée d'une montée calme, presque placide, d'abord vers le $\hat{3}$ puis vers le $\hat{4}$, enfin à nouveau vers le $\hat{3}$, cet effet est encore renforcé par la diminution qui, en jetant des arches par-dessus la ligne originelle, semble de même tendre vers quelque chose. S'agit-il d'un rêve en général, ou du contenu d'un rêve particulier ?

Indépendamment de toute considération métrique, le schéma en b) montre les particularités compositionnelles qui suivent. À la première montée $\hat{1}$ - $\hat{2}$, la diminution s'appuie sur le IV^e degré. La succession des fondamentales IV-V et une continuation sans diminution de la montée $\hat{1}$ - $\hat{2}$ aurait pour résultat une succession de quintes fa-sol / si-do ; on voit alors comment la diminution, outre son objet propre, contribue aussi par son mouvement contraire à éviter des fautes de composition.

Les degrés se multiplient aussi aux mesures 5-8. La diminution cache ici en outre la note $\hat{2}$ de la ligne originelle, qu'il faudrait ajouter sur la succession des fondamentales II³-V. (Que la ligne originelle ne se meuve que par mouvement conjoint tient au fait qu'elle parcourt par notes de passage des espaces de tierce ou de quarte ; il est donc impossible de donner au $\hat{3}$ (la_4) une suite vers la dernière note de la ligne descendante, do_4 , à la mesure 8, de manière analogue à ce qui se passe à la mesure 4.

* Schenker écrit « op. 15 Nr 9 », mais la pièce apparaît comme n° 7 dans toutes les éditions de l'op. 15.

Aux mesures 9-13, la voix inférieure se voit confier essentiellement la même ligne ascendante de quarte qu'à la ligne originelle ; les octaves parallèles qui menacent sont évitées par des tierces (ou dixièmes) interpolées. Le mouvement de demi-ton de la ligne originelle, $\hat{3}-\hat{4}$, la_3-si_b3 , appelle à l'avance le mouvement de demi-ton $fa\sharp-sol$ (au moment de la chute de quinte des fondamentales $ré-sol$, où fa_3-sol_3 est remplacé par $fa\sharp_3-sol_3$) et par conséquent la combinaison des notes pour former une cadence apparente en sol mineur. Aux mesures 13-17, la succession originelle simple des fondamentales $si-do$, degrés IV-V, est animée par une ligne de quarte qui se comporte parallèlement à la précédente.

Les fondamentales II-V-I participent à la dernière descente $\hat{2}-\hat{1}$ aux mesures 22-24. Le $\hat{2}$ subit un déploiement compositionnel par la tierce descendante habituelle vers $\hat{7}$ mais qui, ornée ici par une note voisine ($ré_3$), prend une forme analogue à celle d'une *nota cambiata*.

En c) sont montrées deux difficultés de composition, des menaces de quintes directes, que le niveau ultérieur du déploiement de la diminution a dû prendre en charge.

Passons maintenant à la table de la ligne originelle. Elle montre un saut de quarte comme levée. Ce saut de quarte entraîne l'arpégiation qui suit à la mesure 1.

The image shows a musical score for Schumann's 'Träumerei' (Op. 15, No. 7), measures 1-24. The score is in G major and 3/4 time. It shows the original line and a modified line with annotations. The original line has notes: 1 (I), 4 (IV), 8 (V), 12 (I), 16 (III#3), 20 (VI#3), 24 (I). The modified line has notes: 1 (I), 4 (IV), 8 (V), 12 (I), 16 (III#3), 20 (VI#3), 24 (I). Annotations include 'Quartzug' and 'Nota cambiata'.

La noire de la levée et la première noire de la mesure 1 s'éclaircissent l'une l'autre : si Schumann n'avait amené l'accord complet à la mesure 1 que sur le troisième temps, plutôt que le deuxième, la valeur de noire de la levée aurait été rendue confuse. L'apparition de l'accord sur le deuxième temps, déterminé par la levée, s'avère en outre fructueuse pour la synthèse en déplaçant à partir de là le rythme des motifs de diminution vers les parties faibles de la mesure.

La valeur de noire de la levée s'exprime encore à la mesure 4 ; à la mesure 8 par contre, elle se contracte en une croche. Ceci doit être considéré comme une irrégularité de la synthèse : la diminution et la levée se trouvent en opposition. La note finale de la ligne descendant vers do_4 doit prendre la valeur d'une blanche, tant comme note finale qu'en raison du mouvement par blanches déterminant les mesures précédentes ; d'une part pour éviter que ce do_4 se confonde avec la levée, d'autre part parce que le do_3 requis n'est pas donné par la phrase, la levée devait être amenée en quelque sorte arbitrairement à la suite de la note inexprimée de la ligne fondamentale, sol_4 (ou sol_3 , en tant que $\hat{2}$) et du do_4 (comme note finale du motif descendant). C'est pourquoi le compositeur introduit le do_3 comme subrepticement, de surcroît réduit à une croche, qui n'aurait en aucun cas pu servir à la levée de la mesure 1, fut-ce en raison de l'arpège. Mais cette nouvelle valeur de croche servira comme modèle pour la levée en croche de la mesure 8, par quoi un nouveau parallélisme est créé, qui justifie a posteriori la croche do_3 de la mesure 8. Pour en terminer avec cette question, il faut considérer encore la mesure 16 : parce que le $\hat{2}$ (sol_3) apparaît ici réellement au quatrième temps, il interdit toute possibilité de levée ; celle-ci, dans cette contrainte extrême, ne peut être sauvegardée par le compositeur que sous forme d'une petite note. (Les grands maîtres de la synthèse auraient au contraire disposé la levée dans tous les cas, auraient donc mené la diminution dès le début de telle manière que la noire de levée puisse chaque fois être préservée. Je renvoie par exemple à la façon dont Beethoven, dans le premier mouvement de l'op. 109, sauve la construction de la première idée au début du développement.) La substitution du fa_3 pour le $\hat{3}$, la_3 , à la mesure 12 est elle aussi en rapport avec le

motif de quarte de la levée. En tout état de cause la basse, achevant la grande ligne de quarte des mesures 9-13, introduit à cet endroit la_1 (avant si_{b1}). De cet exemple, on voit en suffisance quelles difficultés la synthèse peut atteindre.

Concernant la diminution de la dernière réalisation [c'est-à-dire du dernier niveau], il faut remarquer ce qui suit :

Les deux premières croches de la mesure 2 présentent une réduction de la levée ; la deuxième croche y est une anticipation. Ces deux croches, comme le montrent la première et la troisième noires de la mesure 3 et la première de la mesure 4, forment un motif particulier, sans pour autant mettre en question les notes supérieures des voix extérieures du contrepoint (*Außensatz*). En groupant ces figures de croches par deux se forme un nouveau motif, voyez à la mesure 7 le motif du soprano aux deux premiers temps ; ce motif est imité à l'alto aux troisième et quatrième temps, mais modifié (en raison de la basse) le saut en mouvement de seconde au quatrième temps. De la même manière le ténor à la mesure 8 fait un saut au premier temps, mais au deuxième temps un mouvement de seconde au lieu d'un saut de tierce ($sol-si$). La présentation originelle du motif cède à cette nouvelle version.

Il faut noter encore qu'au passage des mesures 7-8, les quintes parallèles des voix extérieures, voir figure 1c, sont sauvées par le $fa\sharp_2$ de la voix médiane sur la dernière croche, ainsi que par le fait que mi_4 va vers $ré_4$ en passant par mi_{b4} . Les voix extérieures ne font donc pas suivre deux quintes justes, mais seulement une quinte juste après une quinte diminuée.

Aux mesures 10-12, la ligne descendante de quinte de la voix supérieure, $ré_4-sol_3$ devient un motif de l'imitation : aux voix médianes, $ré_3-sol_2$, mesures 11-12 et le fragment $ré_3-si_{b2}$, mes. 12 (voir la table de la ligne originelle). Un jeu similaire d'imitations se développe aussi aux mesures 14-16 et le dernier fragment, dans la durée de la mesure 16 amène $\hat{3}$ et $\hat{2}$.

La table de la ligne originelle montre comment expliquer la diminution dans les deux dernières mesures, 23-24. La basse conduit une note voisine au premier temps de la mesure 24 (le motif naît déjà librement au dernier temps de la mesure 23 – voir le motif de diminution des mesures 3 et 4). Par la note voisine, un accord de sixte, qui semble provenir de la basse, apparaît au milieu de la résolution du retard ; son déploiement feint un but propre, qui nous laisse craindre que la conduite des voix soit en quelque sorte interrompue ; seul le deuxième temps de la mesure 24 éclaire cela.

* * *

L'interprétation doit veiller à ce qu'à la mesure 1 la durée de la levée soit respectée. L'accord du deuxième temps doit être assez nettement accentué ; une attaque plus douce laisserait une question ouverte, il sonnerait comme si l'on voulait cacher quelque chose dont on ne comprendrait pas le sens. On resserre les croches du quatrième temps, mais on ralentit celles du premier temps de la mesure 2, pour qu'entre les deux fa_4 la nouvelle fondamentale du IV^e degré, la double croche si_{b1} en petite note, puisse être insérée sans hâte. Sur cette fondamentale, on change la pédale au moment où la blanche fa_3 se superpose à la blanche $ré_3$ de la main gauche. On resserre à nouveau à partir du deuxième temps de la mesure 3 et ce n'est qu'au quatrième temps de la mesure 4 qu'on revient au tempo. À la mesure 8, la deuxième croche de la main gauche, sol_3 , est attaquée un peu grassement et sa durée un peu prolongée : une ombre tombe ainsi sur les croches qui suivent avec l'effet d'un *diminuendo*, qui allège considérablement l'exécution de l'anticipation à la main droite. On peut se laisser aller, pour cette petite note d'anticipation, à l'attaque la plus douce, de sorte que la certitude de l'ombre est affirmée.

À la mesure 11, on avance comme à la mesure 7, pour ne ralentir qu'à la deuxième croche du troisième temps de la mesure 12. Les dernières croches de la mesure 22, en considération de la fermata qui précède, n'ont encore qu'une marche retenue ; à la mesure 23, les deuxième et troisième temps sont au tempo, le quatrième temps de la mesure 23 et le premier de la mesure 24 seront joués comme avec leur propre sonorité et ce n'est qu'au deuxième temps de la mesure 24 que le *ritenuto* devient réellement effectif.