

Felix Mendelssohn, Chant de gondolier vénitien [Romance sans paroles], op. 30 n° 6 *Der Tonwille* 10 (1924), p. 25-29 et planche dépliant

Une œuvre de piano du maître, que le monde entier a joué et joue encore, mais que personne n'a jamais vraiment connue ni ne connaît. Le titre provient de Mendelssohn lui-même et les amateurs de musique s'y sont tenus.

Mais personne ne croit qu'à Venise ou n'importe où les gondoliers chantent comme cela : dans leurs chants, la nature demeure éloignée de l'art. D'autre part, il est vrai qu'il existe des chants de gondoliers qui ont été comptés comme artistiques, mais dès qu'on entend le chant de gondolier de Mendelssohn, on comprend combien ils le sont peu : ils sont trop corrompus pour la nature, trop grossiers pour l'art, comme de malheureux hybrides qui n'appartiennent ni à l'une ni à l'autre. Un maître allemand chante un chant de gondolier et voyez : même la nature italienne en pâlit. La plus haute sagesse de l'art prend les traits de la plus grande simplicité, de telle sorte que par la représentation sonore et l'imitation de la réalité elle semble le produit de la nature.

L'art du maître n'est ici pas moins grand que dans ses créations les plus orgueilleuses et les plus étendues, la synthèse de ces 55 mesures n'est pas moins respectable que là. Trait après trait, la présence d'un esprit tonal génial, à l'écoute des plus légères pulsions des sons, de leurs besoins et de leurs désirs, et à l'âme desquels la sienne s'accorde.

La pièce a la forme d'un Lied ternaire. La première partie, a₁, mes. 1-21, est construite dans l'espace tonal *fa#-la*, à l'intérieur duquel la ligne originelle effectue la descente de tierce. La partie centrale, b, mes. 21-36, part de $\hat{8}$ et s'enchaîne immédiatement, dès l'apparition de $\hat{3}$ (mes. 37), avec la troisième partie, a₂, mes. 37-43. Une brève coda conclut, mes. 43-55.

Mes. 1 sq. Mais avec quelle maîtrise $\hat{3}-\hat{2}$ est mis immédiatement en mouvement ! Du fond de la vague, *la-sol#* surgit, mes. 1-4, on entend un secret, mais sans soupçonner qu'il s'agit du premier parcours $\hat{3}-\hat{2}$ de la ligne originelle. Un appel retentit brusquement – comme de la bouche d'un gondolier qui tourne le coin – l'appel résonne, l'eau bruisse, le chant continue : un dialogue de vagues et d'homme. Le maître réalise tout cela, l'eau, le marinier, le chant, par un seul trait de la conduite des voix, par le transfert ascendant de ce premier *la-sol#* aux mes. 1-14¹ :

Le transfert s'effectue, voyez en a), par le moyen de la technique de surmarche, que le maître parvient à combiner en outre de manière très artistique avec un échange d'octaves, voyez en b). Si on compare cette dernière figure avec la réalisation², on reconnaît point par point dans le jeu des voix se surmarchant et des registres, les événements qui étaient à l'œuvre dans la conception du compositeur. Ainsi les différents



¹ NdT. La fig. 1 est mal imprimée et peu lisible dans le volume original. Elle a été refaite pour cette traduction, mais les hampes de notes, qu'on ne distingue pratiquement pas dans l'original, sont hypothétiques.

² NdT. Joseph Lubben, le traducteur anglais, note que la comparaison doit se faire probablement entre la Fig. 1b) et la table de la ligne originelle (reproduite ci-dessous), plutôt qu'entre cette figure b) et la partition. Voir *Der Tonwille*, trad. anglaise, vol. II, p. 146, note 1.

Il plaît au compositeur, qui décalque le chant humain par des coloratures de clavier, de vouloir amener pour cette raison $\hat{2}$ et $\hat{1}$ à l'octave inférieure. Délicieuse, l'arche de la_4 à $fa\#_3$ aux mes. 17-19, agrandie par rapport à celle des mes. 9-10 et d'un seul jet. Les notes de la tierce, la_4 et $fa\#_3$, se trouvant maintenant dans la même arpégiation descendante, il en résulte une relation s'exprimant avec encore plus de chaleur et d'immédiateté, malgré leur éloignement. L'arpégiation est retardée par des syncopes, voyez la table de la ligne originelle ; et si la_3 à la mes. 19, entre $do\#_4$ et $fa\#_3$, n'est plus qu'une croche, ceci donne l'impression d'une accélération à la fin de l'arpégiation.

La forme de la tierce suivante à la mes. 20 est modifiée de même par rapport à celle de la mes. 13. En même temps, avec quel art le retard $\sim 4-3$ est-il mis au service de la diminution : $sol\#_3$ apparaît seulement sur la troisième croche, au lieu du premier temps, et reproduit ainsi aussi la position de la_3 sur une partie faible du temps de la mesure précédente.

Mes. 21 sq. La partie centrale commence à la mes. 21 : depuis $fa\#_4$, qui tient lieu de $fa\#_5$, un vaste mouvement de passage mène vers $mi\#_5$ à la mes. 29 – une descente de la ligne originelle est exprimée de la sorte par une montée du mouvement de passage (voir la fig. 6 d'*Erläuterungen*⁴) – on comprend désormais le sens du transfert descendant à la fin du conséquent : le compositeur anticipait le transfert ascendant. Des sauts de quinte, avec 5–10, sont au service du mouvement de passage et ne doivent être évalués que comme notes de passage⁵. Il est vrai qu'à la mes. 28 la basse fait entendre $fa\#_1$ au lieu de $sol\#_1$, par quoi $ré\#_4$ à la voix supérieure fonctionne comme une note d'échange, c'est-à-dire comme une note de passage (5–6) venant de $do\#_4$, et le saut de quinte ascendante $fa\#_1$ – $do\#_2$ à la basse (au lieu du saut descendant) comme un diviseur à la quinte inférieure anticipé. (Bien que du point de vue du mouvement de passage, les diviseurs à la quinte supérieure ou inférieure se valent absolument (voir *Kontrapunkt* II, p. 60 et *Erläuterungen*, fig. 6), néanmoins lorsque le passage à la voix supérieure se fait en montant le diviseur à la quinte inférieure a souvent l'avantage d'un fonctionnement plus satisfaisant, parce qu'il transforme la note de passage ascendante en une note d'échange qui, bien qu'elle proviennent d'une simple note de passage, est néanmoins plus artistique que celle-ci.)⁶ Ici en outre, $fa\#_1$ fait en outre service utile en réactivant la note fondamentale, absente depuis longtemps, et en empêchant qu'avec $sol\#_1$ – $do\#_1$ l'effet de dominante soit anticipé inutilement, qui sera assez fortement mis en valeur aux mes. 29-32. On considérera aussi comment la diminution des notes de passage se sert du motif du début, à nouveau dans les couleurs de la pénombre (les lignes de tierce $mi\#_3$ – $sol\#_3$ et $sol\#_3$ – si_3 au passage des mes. 22/23 et 24/25 sont en même temps des anticipations). La répétition de $do\#_4$ à la mes. 27 poursuit un but particulier : celui de souligner l'augmentation rythmique du motif de croches à des mesures complètes.

Aux mes. 29-30, à nouveau l'arpégiation ascendante de tierce, comme aux mes. 3-4 et 13. Et à nouveau, comme là, les voix intérieures se manifestent ; ceci ne se fait plus au service d'un transfert ascendant, cependant, mais pour remplir l'espace, parce que l'appel de la ligne originelle, de $\#7$ ($mi\#$) vers $\natural 7$ (mi) diatonique est devenu plus fort. $\#7$ est amené par un arpège ascendant de tierce particulièrement artistique : $do\#_4$ apparaît à la mes. 12 comme une modulation

⁴ NdT : <http://nicolas.meeus.free.fr/Erlautungen.pdf>.

⁵ NdT : Il s'agit plus précisément de fondamentales « projetées » pour harmoniser les notes de passage, sans quoi la basse ne ferait que doubler le mouvement conjoint ascendant.

⁶ NdT : Schenker considère qu'une note de basse peut être ornée (élaborée) soit par la note à la quinte supérieure, soit par celle à la quinte inférieure, qui sont ses « diviseurs à la quinte » supérieur ou inférieur. Ici, $do\#$ à la mes. 23 est l'ornement de $fa\#$ qui suit, supportant les notes de passage $mi\#$ et $sol\#$; mi à la mes. 25 est l'ornement de la qui suit, supportant les notes de passage $sol\#$ et si . Mendelssohn aurait pu aussi bien écrire de même $sol\#$ à la basse, mes. 28, supportant $si\#$ et $ré\#$; $fa\#$, remplaçant ici $sol\#$, est le « diviseur à la quinte inférieure » (ou à la quarte supérieure) de $do\#$ à la mes. 29. L'accord $sol\#$ – $si\#$ – $ré\#$ –($fa\#$) s'en trouve remplacé à la mes. 28 par $si\#$ – $ré\#$ – $fa\#$ –(la), que Schenker juge « plus artistique ». On voit que les diviseurs fonctionnent de toute manière comme des dominantes secondaires des degrés qu'ils ornent, mais que Schenker préfère ici l'accord de sensible (dominante sans fondamentale) à celui de dominante.

abrupte [*Rückung*], qui peut être considérée comme la représentation artistique de la manière italienne naturaliste de chanter⁷, et se maintient encore aux mes. 33-34, jusqu'à ce que mi_4 apparaisse sur la première croche de la mes. 35 et libère la tension. Le trille continu de $do\#_4$ augmente la tension vers mi_4 . (Dans le graphe de la ligne originelle, mi_4 est placé déjà à l'endroit qui lui revient, sur le temps de la mes. 33.) L'arpégiation descendante $ré_4-si_3$, ici au sens de $\hat{6}-\hat{5}-\hat{4}$ sur le IV^e degré, apparaît en réponse à l'arpégiation ascendante $do\#_4-mi_4$. Comme l'influence d'une tierce sur l'autre apparaît ici logique et combien tout ici découle de la nature de la ligne originelle, qui doit indiquer jusqu'à la fin le chemin dans l'espace tonal de l'accord !

Puisque la distance de $\#7$ à $\natural 7$ était d'une octave, il fallait que le transfert ascendant soit annulé : aux mes. 35-36, la diminution descend d'une octave, avec mi_4-si_3 à la mes. 36 effectuant en outre une répétition, et par là se trouve réalisé le même déploiement en octaves qui formait une caractéristique de la partie a_1 . La partie a_2 commence en réalité mes. 36, avec le début du déploiement la_3-la_4 , et développe $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ à la manière du conséquent de la première partie. $Do\#_5$ revient au dessus de la_4 à la mes. 39 : le ciel de cette note est tendu depuis le trille des mes. 33-34 et surmonte encore la coda, voyez les liaisons pointillées dans la table de la ligne originelle. C'est la justice des sons, la loi du registre obligé, qui respire tant de douceur dans de si vastes espaces.

À peine la progression d'octave de la ligne originelle a-t-elle abouti à sa fin, mes. 43, que les voix intérieures la reprennent à nouveau ; elle se propage dans les vagues, tandis que le chanteur continue à cadencer avec la note sensible. Ici à nouveau, il faut noter le trait naturaliste des entrées trop hâtives sur la dernière croche des mes. 45 et 49. $Fa\#_4$ des deux dernières mesures ne marque pas seulement la fin de la ligne originelle, $do\#_5$ revient lui aussi à $fa\#_4$, les vagues se retirent, une dernière chute de quinte – et la surface de l'eau se calme dans la fondamentale.

* * *

[Suivent quelques paragraphes consacrés à l'interprétation de l'œuvre, qui ne sont pas traduits ici.]

⁷ Dans *Nacht und Traum* de Schubert, on trouve au passage des mes. 22-23 l'utilisation d'un *sospiro* analogue, particulièrement expressif. Il faut avoir entendu le Lied par l'incomparable J. Messchaert pour se représenter le fonctionnement saisissant d'un trait de composition fondamentalement naturaliste. [NdT : Johannes Messchaert (1857-1922), baryton d'origine hollandaise, était professeur à la Musikhochschule de Berlin ; Schenker en a été l'accompagnateur lors d'une tournée de concerts au début de 1899.]