

Analyse schenkérienne

Nicolas Meeùs

Introduction

HEINRICH SCHENKER (Lemberg [Lvov], 1868 – Vienne, 1935) est reconnu aujourd'hui comme l'un des fondateurs de la musicologie analytique moderne. Pourtant, sa situation au regard de la pratique de l'analyse est paradoxale. Il a lui-même fortement critiqué l'approche analytique de la musique, dans laquelle il ne voyait qu'une décomposition nuisible de l'œuvre en ses paramètres (mélodie, harmonie, rythme, forme) envisagés chacun séparément, mais qui, selon lui, doivent toujours être pris en compte simultanément. D'autre part, 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 encore une grande méfiance à l'égard de ses idées.

Pour comprendre cette situation, il faut considérer brièvement la biographie de Schenker et l'histoire de ses théories¹. Après des études générales et musicales dans sa ville natale (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 partitions, notamment pour les Éditions Universal ; d'autre part la publication de ses textes théoriques.

Schenker, qui juge (non sans d'assez bonne raison d'ailleurs) 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), *Contrepoint* (deux volumes, 1910 et 1922) et *L'Écriture libre* (1935)². Ces ouvrages sont très 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

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

² *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. Meeùs, Liège, Mardaga, 1993. Schenker a par ailleurs publié notamment deux périodiques, *Der Tonwille* (9 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. Tous les écrits 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.

n'avoir que des visions trop partielles. À celles-ci, il oppose une conception globale : il prend position contre l'« analyse » musicale, qu'il ne comprend que comme fragmentation et comme décomposition ; mais ses écrits contiennent de très nombreuses analyses au sens moderne du terme et, plus encore, jettent les bases d'une méthode d'analyse, celle à laquelle le présent texte est consacré.

Schenker était juif, comme un grand nombre de ses disciples. À sa mort en 1935, la situation à Vienne est dramatique : plusieurs de ses élèves fuient vers les États-Unis, emportant avec eux une importante documentation. C'est donc aux États-Unis que se développe l'enseignement de l'analyse schenkérienne, au départ du Mannes College of Music de New York, principalement sous l'impulsion de Felix Salzer. 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. 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 XXe siècle. En France également, l'intérêt pour l'analyse musicale s'est accru, notamment en 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. Mais ni la création de la Société française d'Analyse musicale en 1988, ni le Premier Congrès européen d'Analyse musicale en 1989, ni ma traduction de *L'Écriture libre* en 1993 n'ont pu y susciter un intérêt véritable pour les théories schenkériennes, qui restent presque inconnues en France.

Plus de soixante-dix ans après la mort de son auteur, la théorie schenkérienne demeure aujourd'hui très active, en particulier aux États-Unis : elle continue d'y inspirer la réflexion théorique et analytique dans des domaines qui dépassent largement les intentions de son auteur. Il s'agit d'une théorie d'une grande richesse et d'une grande complexité. La présentation qui en sera faite dans les pages qui suivent est plus modeste : elle ne concerne que le champ de la musique tonale, le seul envisagé par Schenker lui-même, et dans une conception souvent plus proche des formulations allemandes originales que ce qu'on peut lire dans certains écrits américains récents. Il faut souligner, cependant, que l'analyse schenkérienne demeure aujourd'hui un champ de recherche musicologique parmi les plus intéressants.

* * *

La difficulté de la théorie schenkérienne 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 schenkérienne 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. La théorie schenkérienne, en effet, est d'abord une théorie de la tonalité. Visant à montrer comment s'instaure l'unité tonale, elle ne convient donc pas, en principe, à des œuvres dans lesquelles la question de la cohérence tonale ne serait pas un enjeu essentiel. On s'est efforcé, depuis un demi-siècle, d'exporter certains principes méthodologiques schenkériens vers d'autres répertoires : musique pré-tonale, musique post-tonale, jazz, etc. Ces tentatives sont très souvent intéressantes, mais leur succès reste mitigé. Il n'en sera pas question ici.

Schenker voit dans la composition tonale une application libre des principes rigoureux de l'apprentissage théorique de l'écriture, tel que les musiciens du passé ont pu le pratiquer lors de leurs études de contrepoint et d'harmonie. Il pense que, formés à l'écriture polyphonique, au contrepoint d'espèce et à l'harmonie à quatre voix, les compositeurs ont continué de mettre en œuvre ces techniques strictes dans leurs œuvres. L'analyse schenkérienne consiste donc, pour une large part, à rechercher derrière l'apparence superficielle des œuvres une structure harmonique et polyphonique construite à la façon d'exercices pédagogiques rigoureux.

On a dit souvent qu'il s'agissait plus précisément de 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 ne peut en déduire pour autant qu'il néglige l'harmonie. Le contrepoint mis en lumière par l'analyse schenkérienne 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 schenkérienne met 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 schenkérienne est celui de la *prolongation* : l'œuvre tonale est essentiellement une prolongation de l'accord de tonique, c'est-à-dire une inscription de cet accord 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 tonalité.

— L'accord parfait est une imitation « artistique » (donc 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, notamment l'arpégiation ou l'ajout de notes d'ornement.

— Le procédé essentiel de l'ornementation est la note de passage, qui relie les unes aux autres les notes de l'accord de tonique initial. C'est la note de passage qui crée la mélodie dans l'harmonie.

— La rencontre des notes de passage et des broderies engendre de nouveaux accords, différents de celui de tonique, qui peuvent donner lieu à leur tour à des prolongations par ornementation.

On voit ici comment fonctionne la dialectique contrepoint / harmonie : le donné initial est une harmonie, un accord, fourni par la résonance ou imité d'elle. Cet accord initial est prolongé 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 engendreront 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 de niveau supérieur ; celles-ci à leur tour, une fois identifiées par un nouveau chiffrage, apparaissent résulter elles-mêmes d'une conduite des voix à un niveau supérieur encore ; etc. De proche en proche, l'œuvre se réduit à un squelette de plus en plus dépouillé.

Une idée forte de la théorie schenkérienne est que le squelette totalement nu, la *structure fondamentale*, est toujours construit sur le 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 d'ornement qui forment passagèrement un accord différent, celui de la dominante. Harmoniquement, donc, la structure fondamentale se réduit nécessairement à un enchaînement I–V–I, que Schenker appelle « arpégiation de la basse » (*Baßbrechung*). Mélodiquement, elle descend d'une note quelconque de l'accord de tonique vers la tonique elle-même ; Schenker appelle cette descente la « ligne fondamentale » (*Urlinie*). Avant l'aboutissement sur la tonique, la rencontre de l'avant-dernière note de la descente mélodique avec le Ve degré de l'harmonie forme l'accord de dominante pour la cadence parfaite finale.

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 pas (ou pas seulement) de montrer que toutes les œuvres peuvent se ramener à une même structure tonale : il voulait aussi 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*. La structure fondamentale n'est qu'un squelette, auquel il faut donner la vie par tout ce qui l'enrobe, par ce qui, en musique, en fait l'ornement. C'est ce que s'efforceront de montrer les pages qui suivent.

* * *

Plusieurs manuels pédagogiques d'analyse schenkérienne ont été publiés aux États-Unis. Certains sont excellents mais aucun, à ce jour, ne s'est avéré entièrement satisfaisant. C'est que l'apprentissage de la méthode schenkérienne est de toute manière difficile et qu'il requiert une attention et une concentration toutes particulières. On conçoit dès lors la situation exceptionnelle du présent cours, le premier et le seul texte de ce type en langue française, qui voudrait non seulement proposer une initiation à la méthode, mais aussi faire tomber des réticences encore trop vives à son égard. Il s'agit, en bref, de présenter de manière simple des idées complexes et de montrer que ces idées, malgré leur complexité, méritent l'intérêt.

Ce cours s'adresse à des étudiants dont on suppose qu'ils ont déjà des notions satisfaisantes d'analyse musicale, en particulier du chiffrage harmonique en chiffres romains, aujourd'hui classique en France. Ils auront probablement pratiqué déjà des cours d'harmonie à quatre voix. On présume en outre que, même s'ils n'ont pas suivi de classes de contrepoint, ils ont à tout le moins quelques notions de cette discipline. Ils trouveront dans l'analyse schenkérienne l'occasion de mettre ces connaissances en œuvre : Schenker, en effet, reste très partisan des enseignements traditionnels, même s'il en fait un usage assez original.

Si le texte qui suit est assez développé, ce qui est attendu des étudiants de troisième année de licence est par contre relativement simple et circonscrit : ils devraient être à même de proposer et de commenter des analyses graphiques du type de celles qui seront présentées au chapitre IV, donc d'analyser à la manière schenkérienne un thème formant une phrase musicale complète. Une attention particulière doit être accordée à la réalisation du graphe schenkérien, qui constitue l'un des éléments essentiels de la méthode. Le graphe doit donner une idée complète du fragment analysé : il doit pouvoir être lu à la manière d'une partition et permettre au lecteur de se remémorer l'œuvre. On trouvera en particulier aux chapitres III et IV des indications concernant la réalisation des graphes.