

Célestin Deliège, *Les Fondements de la musique tonale*, Paris, Lattès, 1984, p. 104-105

The image displays a musical score for six staves, numbered 1 through 6. The notation is as follows:

- Staff 1:** Features a treble clef with a key signature of one flat. It begins with a whole rest, followed by a series of dotted lines indicating a long rest. The music resumes with a half note chord, followed by a quarter note melody.
- Staff 2:** Features a treble clef with a key signature of one flat. It contains a series of chords, some with long horizontal lines above them, suggesting sustained or glissando effects.
- Staff 3:** Features a treble clef with a key signature of one flat. It contains a series of chords, some with long horizontal lines above them, similar to Staff 2.
- Staff 4:** Features a treble clef with a key signature of one flat. It contains a series of chords, some with long horizontal lines above them.
- Staff 5:** Features a treble clef with a key signature of one flat. It contains a series of chords and some melodic fragments.
- Staff 6:** Features a treble clef with a key signature of one flat. It contains a series of chords and some melodic fragments.

Serge Gut, « Schenker et la « schenkéromanie » : Essai d'appréciation d'une méthode d'analyse musicale », *Revue de musicologie* 82/2 (1996), p. 344-355, extraits.

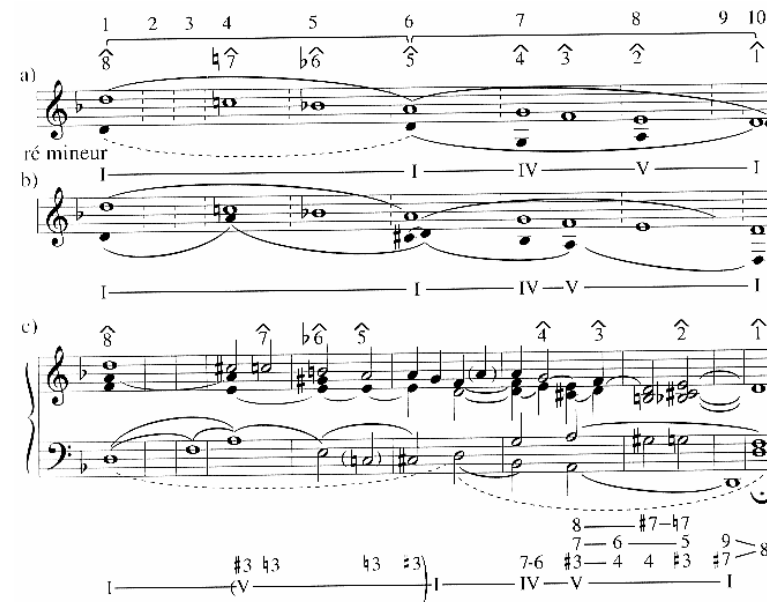
[p. 347] ... [Narmour] attire parfaitement l'attention sur les dangers de la réduction schenkérienne. Celle-ci est, en fait, davantage une « réécriture » – pour reprendre la juste expression de Deliège<sup>1</sup> – qu'une réduction. Et qui dit réécriture dit *manipulation*. Les retouches – souvent savantes – faites à chaque niveau de réécriture, finissent souvent par dénaturer [p. 348] la « surface » et, parfois, par la trahir totalement. Une bonne illustration de cette façon de procéder se trouve dans l'analyse faite par Schenker du *Petit Prélude* BWV 940 de J.-S. Bach<sup>2</sup>. Le morceau étant très court, il est fort instructif de l'examiner attentivement. [S. Gut en donne ici la partition.]

[p. 349] Puis voici les trois stades de la réduction schenkérienne (j'y ai simplement ajouté la numérotation des mesures ainsi que l'indication de celles-ci en pointillé afin de mieux visualiser les correspondances).

On remarquera dans la *Urlinie* la présence du Do ♯ et du Si ♭ (mes. 4 et 5) alors qu'il faudrait un Do ♯ et un Si ♯. Deliège commente ainsi : « Sans doute, la ligne génératrice aurait-elle pu intégrer le Do ♯ et le Si ♯ plutôt que le Do ♯ et le Si ♭, mais il est vraisemblable que des considérations normatives ont ici prévalu »<sup>3</sup>. On est ici non seulement en pleine manipulation, mais encore – ce qui est beaucoup plus grave – en trahison complète du texte de Bach. En effet, on peut considérer que si l'on a, en gros, le déploiement (*Ausfaltung*) de l'accord parfait de tonique pendant les trois premières mesures, on arrive sur l'accord de dominante à la mesure 4 de manière très marquée : sensible au supérior et fondamentale à la basse. Il y a là un véritable « geste harmonique » qui ne peut absolument pas être occulté. Puis il y a un nouveau déploiement de l'accord de dominante aux mesures 4 à 8 avant de retourner sur l'accord de tonique aux deux dernières mesures. Autrement dit, l'accord de la quatrième mesure n'est pas un simple « diviseur à la quinte » (*Quintteiler*) comme [p. 350] le précise Schenker, mais bien une dominante structurelle qui « domine » toute la partie centrale du morceau. On obtient ainsi, schématiquement, la réduction suivante<sup>4</sup> :



musicales sont malheureusement fréquentes dans les réductions schenkériennes, qu'elles soient de lui ou de ses disciples.



Les notes cerclées sur le texte musical [S. Gut a cerclé, dans sa reproduction de la partition, le ré<sub>2</sub> de la main gauche et le ré<sub>4</sub> de la main droite à la mes. 1 ; le la<sub>2</sub> (m.g.) et le do<sub>4</sub> (m.d.) du premier temps de la mes. 4 ; le la<sub>1</sub> et le ré<sub>1</sub> de la m.g. aux mes. 7 et 9] mettent bien en évidence les points d'appui essentiels, avec une structure fondamentale très simple – I → V → I –, mais où le degré V arrive dès la quatrième mesure (pour y rester) et non à la huitième comme Schenker le propose, pour être en conformité avec sa théorie<sup>5</sup>. De telles entorses à la réalité

<sup>1</sup> *Les Fondements de la musique tonale*, Paris, Lattès, 1984, p. 78 et plusieurs fois par la suite.

<sup>2</sup> *Das Meisterwerk in der Musik* I (1925), p. 99-105.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 99.

<sup>4</sup> On peut faire l'économie de la modulation à la dominante (La mineur) à la mesure 5, en considérant que celle-ci est englobée dans la sphère de la dominante selon le processus fréquent D → DD → D → T. [S. Gut voit probablement une modulation à la mesure 5 en raison de l'accord de dominante de la dominante, *mi* majeur.]

<sup>5</sup> Il y aurait d'autres points à critiquer dans la réduction de Schenker, mais ils déborderaient le cadre de la présente étude. Signalons qu'il est très instructif de comparer l'analyse de Schenker avec les critiques qu'en fait Deliège, *op. cit.*, p. 98-108. On remarquera que celui-ci conserve dans sa *Urlinie*, pour les trois premiers niveaux de sa réduction, le Do ♯ et le Si ♭ ! (p. 104-105).