

## Chapitre 6

### Robert Schumann, *Dichterliebe*, op. 48 n° 5, *Ich will meine Seele tauchen*

CE MANUEL SE TERMINERA par une analyse préparée dans le cadre du cours Optionnel d'Analyse schenkérienne de Licence 3 en Sorbonne au second semestre 2011-2012 par Louise Axon, Andrea Girardot, Zimcke Van De Staey et Nicolas Meeùs. Il s'agit d'une œuvre complète, dans laquelle on lira la mise en œuvre de plusieurs des principes étudiés dans les chapitres précédents.

La partition, dans l'édition de Clara Schumann, est donnée dans l'exemple 6.1, page suivante<sup>1</sup>. La traduction du texte de Heinrich Heine, extrait du *Lyrisches Intermezzo* (n° 7) de son *Buch der Lieder*, est la suivante :

<i>Ich will meine Seele tauchen</i>	Je veux plonger mon âme
<i>In den Kelch der Lilie hinein;</i>	Dans le calice du lys ;
<i>Die Lilie soll klingend hauchen</i>	Le lys chuchotera
<i>Ein Lied von der Liebste mein.</i>	Un chant de ma bien-aimée.
<i>Das Lied soll schauern und beben</i>	Le chant frémira et tremblera
<i>Wie der Kuss von ihrem Mund',</i>	Comme le baiser de sa bouche,
<i>Den sie mir einst gegeben</i>	Qu'elle m'a donné autrefois
<i>In wunderbar süsster stund'!</i>	En un moment de douceur merveilleuse !

<sup>1</sup> Cette partition et d'autres éditions sont disponibles sur le site de l'International Music Score Library Project, à l'adresse [http://imslp.org/wiki/Dichterliebe,\\_Op.48\\_\(Schumann,\\_Robert\)](http://imslp.org/wiki/Dichterliebe,_Op.48_(Schumann,_Robert)).

The image displays a musical score for the song "Ich will meine Seele tauschen" by Robert Schumann. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German. The first system includes the lyrics: "Ich will mei - ne See - le tau - chen in den", "Lied soll schau - ern und be - ben wie der Kass von ih - rem Mund, den", "sie mir einst ge - ben in wun - der - bar sis - ser", and "Stund!". The second system includes the lyrics: "der Li - he hin - ein, die Li - he soll klin - gend", "hau - chen ein Lied von der Lieb - sten mein. Das", and "ritard.". The score features various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, dynamic markings like *pp* and *ritard.*, and phrasing slurs. The piano part includes chords and arpeggiated figures.

Exemple 6.1 : Robert SCHUMANN, *Dichterliebe*, op. 48 n° 5, *Ich will meine Seele tauschen*

La forme de la pièce est simple : deux phrases de huit mesures chacune, formant antécédent et conséquent, sont suivies d'une coda de six mesures. La mélodie est d'une extrême simplicité, dans la tessiture d'une sixte de  $la\sharp_3$  à  $fa\sharp_4$ . Les deux phrases sont presque identiques, sauf aux deux dernières mesures : la première s'achève par une demi-cadence, la seconde par une cadence parfaite en *si* mineur. L'accompagnement se fait en accords arpégés, avec à la main droite du piano une mélodie qui double partiellement celle du chant.

L'analyse commence par une réécriture verticalisée, exemple 6.2, qui consiste en la notation des deux parties supérieures (chant et main droite) sur une verticalisation des arpèges du piano, en supprimant de nombreuses doublures. La disposition de l'exemple suit la forme de la pièce : les deux premiers systèmes donnent les deux phrases chantées, le troisième système est la coda.

si mineur :  $ii^\circ$  V i —  $ii^\circ$  V i (iv<sup>o</sup> VII III VI)  $ii^\circ$  (II) V  
ré majeur :  $ii^\circ$  V I IV

si mineur :  $ii^\circ$  V i

si mineur : i V (I iv  $ii^\circ$  V i (iv i iv) i (ii<sup>o</sup> i ii<sup>o</sup>) i

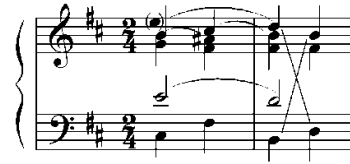
**Exemple 6.2 :** Robert SCHUMANN, *Ich will meine Seele tauchen*, réécriture verticalisée

Presque tous les accords, à l'exception de ceux de tonique, sont des septièmes en position fondamentale ; pour ne pas surcharger le chiffrage, ni les septièmes ni les renversements n'y sont indiqués. Au deuxième système, seules les deux dernières mesures ont été chiffrées, puisque pour le reste le chiffrage serait identique à celui du premier système. Des lignes obliques entrecroisées soulignent plusieurs échanges de voix : de  $i$  à  $i^6$  aux mes. 2, 4, 10 et 12, de  $ii^\circ$  à  $ii^6$  aux mes. 7 et 15, de  $iv$  à  $iv^6$  aux mes. 18-19.

Les mes. 5-6 et 13-14 empruntent brièvement au ton de *ré* majeur (mais le premier accord,  $ii^\circ$ , est lui-même un emprunt à *ré* mineur). Comme le montre le chiffrage entre parenthèses en *si* mineur, ces mesures forment un cycle de quintes complet, où les

emprunts se manifestent seulement par la forme des accords, en particulier par  $si_b$  qui n'appartient évidemment pas au ton de  $si$  mineur.

À la mes. 1,  $mi_4$  doit être considéré comme simple doublure de  $mi_3$  au ténor, tandis que la ligne principale monte par une **surmarche**, deux mouvements descendants superposés,  $si_3-la\sharp_3$  puis  $do\sharp_4-si_4$ , dessinant ensemble un mouvement conjoint ascendant  $si_3-do\sharp_4-ré_4$ , comme le montre l'exemple ci-contre. Cela vaut aussi, mutatis mutandis, pour les mes. 3, 5, 9, 11 et 13.



Pour passer au graphe de la **ligne fondamentale**, il reste à déterminer la note de départ, la **note de tête**. Deux solutions sont possibles :

- la première (exemple 6.3) qui lit une double montée initiale,  $si_3-do\sharp_4-ré_4$  puis  $ré_4-mi_4-fa\sharp_4$ , cette dernière note formant la note de tête ( $\hat{5}$ ) à la mes. 6 (ou 14) :

si mineur : ii° V i (III) ii — V      ii V i (III) ii — V i  
Ré majeur : ii° V I IV

**Exemple 6.3 :** Robert SCHUMANN, *Ich will meine Seele tauchen*, graphe de la structure fondamentale, ligne fondamentale depuis  $\hat{5}$

- la seconde qui choisit  $ré_4$  comme note de tête ( $\hat{3}$ ), ornée par une ligne  $ré_4-mi_4-fa\sharp_4-mi_4-ré_4$  au moment de l'emprunt à  $ré$  majeur :

si mineur : ii° V i (III) ii — V      ii V i (III) ii — V i  
Ré majeur : ii° V I IV

**Exemple 6.4 :** Robert SCHUMANN, *Ich will meine Seele tauchen*, graphe de la structure fondamentale, ligne fondamentale depuis  $\hat{3}$

Les arguments pour ou contre ces choix seront discutés dans un instant, mais il faut souligner d'abord que, pour le reste, l'analyse demeure exactement la même dans les deux cas. La première phrase est interrompue au moment où la ligne fondamentale atteint  $\hat{2}$  et la basse l'accord V : c'est la demi cadence, l'**interruption**, marquée par le



signe || ; la deuxième phrase enchaîne plus rapidement les accords ii-V à la mes. 15, avant la cadence finale, pour gagner le temps nécessaire à celle-ci. On notera deux lignes descendantes très remarquables : d'une part à la voix d'alto, *si-si<sub>b</sub>-la-sol-fa<sub>#</sub>-mi-ré-do<sub>#</sub>* puis *si-si<sub>b</sub>-la-sol-fa<sub>#</sub>-mi-ré*, où *si<sub>b</sub>* justifie l'accord ii° en *ré* majeur, comme emprunt très passager à *ré* mineur ; d'autre part à la voix de ténor, *(mi)-ré-do<sub>#</sub>-si-la<sub>#</sub>* puis *(mi)-ré-do<sub>#</sub>-si-la<sub>#</sub>-si*. Le lecteur est invité à rechercher ces lignes dans la partition, où leur mouvement descendant prend son essor aux mes. 5 et 13, après les quatre mesures du début des phrases, plus statiques.

Nous n'avons pas voulu trancher la question du choix de la note de tête, parce qu'elle nous paraissait opposer deux points de vue également intéressants : l'analyse gagnera à les envisager tous les deux.

- La lecture depuis  $\hat{5}$  met en lumière la mélodie principale, celle du chant. Chacune des deux phrases se subdivise presque exactement en une montée jusqu'à  $\hat{5}$ , en deux parties, *si-do<sub>#</sub>-ré* et *ré-mi-fa<sub>#</sub>*, et une descente vers  $\hat{2}$  puis  $\hat{1}$ . Dans cette lecture, la ligne fondamentale n'est qu'une version réduite de la mélodie principale, soulignant sa **fluidité**, c'est-à-dire le mouvement conjoint qui la sous-tend.
- La lecture depuis  $\hat{3}$  met l'accent sur la structure tonale et montre en particulier que la montée de  $\hat{3}$  à  $\hat{5}$ , *ré-mi-fa<sub>#</sub>*, ne peut qu'être secondaire parce qu'elle se produit sur le cycle de quintes et les emprunts aux tons de *ré* mineur puis majeur ;  $\hat{5}$  est la tierce de l'accord de *ré* majeur, plutôt que la quinte de celui de *si* mineur.

Ces deux lectures correspondent à deux moments différents du développement de l'analyse schenkérienne. Dans ses analyses les plus anciennes, Schenker paraît rechercher une **ligne originelle** qui demeure proche de la mélodie principale ; cette ligne peut être ascendante ou descendante, mais elle est normalement « fluide », au sens décrit ci-dessus. Plus tard, la ligne prend cette forme canonique à laquelle on a donné le nom de **ligne fondamentale**, ligne nécessairement descendante et exprimant plus la structure tonale que la mélodie principale. Le deuxième graphe (exemple 6.4) illustre mieux la structure tonale de l'œuvre, notamment en ce qu'il n'accorde qu'un niveau hiérarchique secondaire à l'emprunt en *ré* majeur et lit *fa<sub>#</sub>* comme tierce de *ré* plutôt que quinte de *si*. La mise en lumière de la structure tonale est probablement ce que Schenker recherchait à la fin de sa vie.

\* \* \*

L'analyse schenkérienne, on le voit, n'est pas figée. Elle ouvre la voie à des réflexions sur la tonalité, la mélodie, l'harmonie, l'interprétation, qui nourrissent encore aujourd'hui des réflexions théoriques et musicologiques au plus haut niveau de la recherche.

