

Société Belge d'Analyse Musicale
Profils d'une œuvre
Franz SCHUBERT, Trio à clavier op. 100 (D 929) en mi bémol majeur,
premier mouvement

Introduction

Le trio à clavier *op.* 100 (D 929) a été composé par Schubert en novembre 1827. C'est l'une des dernières œuvres terminées par le compositeur avant sa mort. Le premier mouvement de ce trio fera l'objet, le 18 novembre prochain, d'une discussion entre les membres des sociétés belge et française d'analyse musicale. L'objet de ce texte est d'apporter quelques éléments de réflexion autour de Schubert et de cette œuvre qui pose question, notamment sur la manière dont il s'approprie et dont il renouvelle la forme *Allegro* de sonate. Ce texte synthétise brièvement des caractéristiques du style harmonique de Schubert et de ses stratégies de modulation à travers deux exemples extraits du recueil de danses *op.* 9. L'oscillation du mode majeur au mode mineur et la juxtaposition d'accords dans des rapports de tierces, des procédés d'enharmoine assurant des détours importants dans le parcours tonal sont les caractéristiques les plus marquantes de Schubert et elles le rendent particulièrement reconnaissable. Mais Schubert est aussi l'héritier des structures formelles et des schémas harmoniques qui ont nourri le XVIII^e siècle. Dans la gestion de la forme, Schubert explore de nouvelles relations entre les tonalités structurelles en les mettant en tension dans des rapports de demi-ton. Le parcours tonal propose des clés de lecture de la forme différentes et pose des hypothèses à débattre.

Procédés harmoniques et modulations caractéristiques de Schubert : exemples de *Trauerwalzer* n° 2 et de la *Deutscher Tanz* n° 14, extraits de l'*op.* 9 (D365)

À travers ces deux miniatures extraites de l'*op.* 9, Franz Schubert nous offre une synthèse remarquable des procédés harmoniques qui jalonnent son œuvre et auxquels le premier mouvement du trio *op.* 100 n'échappe pas. *Trauerwalzer* qui est la deuxième danse de l'*op.* 9 présente une structure conventionnelle de forme binaire A-B de seize mesures, avec reprises. La structure est parfaitement symétrique, les parties A et B comptant chacune huit mesures elles-mêmes divisibles en deux fois quatre mesures. La partie A est une *sentence* selon la terminologie de Schoenberg : les quatre premières mesures présentent le motif de base et sa répétition et nous observons la fragmentation du motif de base dans les quatre mesures suivantes. La partie B présente une construction identique (Exemple 1).

Exemple 1 : Structure phraséologique de *Trauerwalzer* op. 9 n° 2

Si la structure phraséologique assure une forte cohérence, Schubert crée une surprise par le parcours tonal et la modulation qui se produit dans la partie B (Exemple 2). En effet, si la partie A reste centrée en *la* bémol majeur, la partie B évolue de *la* bémol mineur vers *la* bémol majeur en passant par *mi* majeur. Cette modulation s'enclenche par la minorisation de la tonalité principale. Le mode mineur est déjà annoncé par *fa*♭ de la mesure 9. Si nous envisageons non pas *la* bémol mineur mais plutôt la tonalité enharmonique de *sol* dièse mineur, nous pouvons dès lors analyser une progression séquentielle par quinte et tierce de la mesure 9 à la mesure 12 avec la ligne de basses : $mi\flat - la\flat = sol\sharp - si - mi$. La tonique principale est donc particulièrement mise en tension alors que nous abordons les quatre dernières mesures de la danse. C'est l'accord de sixte augmentée (VII du II), enharmonie de la septième de dominante sur *mi* qui servira d'accord pivot pour retrouver la tonalité principale.

Progression séquentielle par quinte et tierce et enharmonie

Exemple 2 : analyse de la modulation dans la partie B : minorisation, enharmonie, progression séquentielle par quinte et tierce et retour grâce à l'accord de sixte augmentée¹.

Insistons sur l'importance de l'accord de sixte augmentée qui joue un rôle structurel, à la manière des « classiques » Haydn ou Mozart. Ces derniers utilisaient cet accord pour souligner l'approche d'une tonalité importante ou pour signer le retour de la tonalité principale, généralement après un épisode important de modulations successives.

La danse n° 14 présente la même forme binaire A B mais la partie A n'est pas répétée. Les seize mesures sont complètement écrites par Schubert. La structure est, cette fois, une période de seize mesures, toujours selon la terminologie de Schoenberg, et le conséquent module en *la* majeur (Exemple 3).

Dans cet exemple, la modulation se fait uniquement par un rapport de tierce majeure entre *ré*♭ de la mesure 13 (*do*♯) et *la*♯ de la mesure 14. Les tonalités de *ré* bémol majeur et de *la* majeur sont tout simplement juxtaposées. Dans la partie B, le retour à la tonalité principale se réalise également rapidement et simplement grâce à l'accord pivot de sixte augmentée qui joue à nouveau un rôle structurel (Exemple 4).

¹ La réduction harmonique dans la portée inférieure montre simplement la structure de l'accord analysé dans chaque mesure sans aucun souci d'enchaînement.

RébM

LaM

Enharmonie + rapport de tierce majeure

Exemple 3 : analyse de la modulation dans la partie A : enharmonie et rapport de tierce majeure.

La majeur

Réb majeur

VduV = VIIduV 6a → V 6 4

Exemple 4 : analyse de la modulation dans la partie B : enharmonie et accord de sixte augmentée.

Les procédés harmoniques et les modulations illustrés par ces deux danses permettent également à Schubert d'explorer, par des modulations parfois audacieuses, de nouveaux rapports entre les tonalités structurelles de la forme. Le compositeur abandonne dans ces deux cas le couple tonique – dominante comme tonalités principales pour proposer plutôt une tonalité secondaire qui crée une tension plus forte dans le parcours tonal. L'extrait ci-dessus est

particulièrement intéressant de ce point de vue. Outre la juxtaposition *ré* bémol majeur – *la* majeur, Schubert harmonise le début de la partie B avec la fonction IV, soit un accord de *ré* majeur qui, même s'il ne joue pas un rôle de tonalité structurelle, offre une autre polarité avec le ton principal à intervalle d'un demi-ton cette fois.

Une modernité ancrée dans la tradition : Schubert et la théorie des schémas

Dans *Music in the Galant Style*², Robert O. Gjerdingen est le fondateur de la théorie moderne des schémas utilisés au XVIII^e siècle. Il reste une référence dans l'étude du répertoire du XVIII^e siècle particulièrement codifié, tant pour les musicologues que pour les pédagogues ou les interprètes. Pour Gjerdingen, les schémas qu'il décrit ne sont pas seulement des modèles suggestifs pour l'analyse musicale mais ils sont aussi des descriptions de représentations mentales historiques pour les musiciens et les auditeurs de l'époque. Une telle affirmation doit être pleinement confirmée par un examen minutieux des sources historiques. Gjerdingen valide la description de ses schémas par leur récurrence dans le répertoire de l'époque mais aussi en les intégrant comme schémas étudiés et improvisés dans les *partimenti*³. Si ces schémas ont joué un rôle très important au XVIII^e siècle, ils n'ont pas été abandonnés du jour au lendemain et il n'est, par conséquent, pas étonnant de les retrouver dans les œuvres des compositeurs du XIX^e siècle. Dans les trente-cinq premières mesures du premier mouvement du trio *op.* 100, Schubert illustre ce propos en exploitant deux schémas importants du XVIII^e siècle décrit par Gjerdingen : un schéma de cadence⁴ caractérisé par la montée de la basse du troisième au cinquième degré avant la chute sur le premier degré (Exemple 5) et la *Romanesca*⁵ (Exemple 6).

La phrase initiale de douze mesures du premier mouvement du trio est conclue par une progression cadentielle à la tonique de quatre mesures (mesures 9 à 12). La ligne de basses est caractéristique du style galant et le mouvement ascendant du troisième degré au cinquième degré suivi de la chute vers le premier degré est présenté par Gjerdingen comme « le prototype de la clausule standard de la musique galante (...) »⁶. Ce qui est beaucoup moins standard, par contre, c'est l'harmonisation du troisième degré à la basse par un accord altéré (*si*♯) de quinte augmentée dont *mi*♭ est la fondamentale.

² Robert O. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, Oxford University Press, New York, 2007.

³ Cela doit être nuancé. Le travail formidable de Gjerdingen lui a permis d'observer des principes généraux irréfutables dans la musique galante du XVIII^e siècle puis il en a déduit une théorie qu'il prétend être historique. Néanmoins, la liste des schémas ne peut être exhaustive. Ensuite, les schémas sont décrits et analysés comme la combinaison de deux voix essentiellement aux parties extrêmes, soprano et basse. Gjerdingen insiste sur l'équilibre de ces deux voix. Sa méthodologie implique donc un travail de réduction, de choix d'appuis sur certains degrés et non sur d'autres qui nécessite une part de subjectivité de l'analyste. L'étude systématique du *partimento* démontre que cette théorisation des schémas comme un squelette à deux voix et une réponse automatique d'un soprano à une basse n'était pas pratiquée de la sorte dans la tradition italienne, issue des conservatoires de Naples.

⁴ Robert O GJERDINGEN, *op. cit.*, p. 139 à 176.

⁵ *Ibidem*, p. 25 à 43.

⁶ « The prototypical, standard clausula in galant music had a bass that rose from 3 to 4 to 5 before falling to 1. » *Ibidem*, p. 141.

Exemple 5 : Franz Schubert, *Trio à clavier op. 100 (D 929)*, premier mouvement, mesures 9 à 12. Schéma de cadence.

Exemple 6 : Franz Schubert, *Trio à clavier op. 100 (D 929)*, premier mouvement, mesures 24 à 32, *Romanesca*.

Le schéma *Romanesca* se produit de la mesure 24 à la mesure 32. Cette progression séquentielle (ou *moto del basso* selon la terminologie de la pédagogie du partimento) est caractérisée par l'alternance d'un intervalle descendant de quarte et d'un intervalle ascendant de seconde. Ce schéma est celui du célèbre *Canon* de Pachelbel, pour ne citer que cet exemple. Chaque intervalle descendant de quarte donne un couple de deux mesures qui se répète, chaque fois, une tierce plus bas. Cette unité de deux mesures est également marquée par le contrepoint renversable où cordes et piano s'échangent le motif de base et des accords *sforzando*.

Cet exemple illustre à nouveau l'ancrage de Schubert dans la tradition harmonique en exploitant un des schémas les plus importants aux XVII^e et XVIII^e siècles. Mais l'amorce et la sortie de ce schéma illustrent également les procédés typiques de Schubert déjà explicités dans les extraits de l'*op. 9*. La *Romanesca* commence sur un accord de *sol* bémol majeur à la mesure

24 qui est juxtaposé, dans un rapport d'intervalle de tierce majeure, à un accord de *si* bémol majeur entendu à la mesure 23. À la mesure 30, si Schubert avait poursuivi la *Romanesca* avec une étape supplémentaire, nous aurions obtenu un accord de *mi* bémol mineur à la mesure 31. Mais c'est plutôt la tonalité de *mi* bémol majeur qui est en point de mire. De ce fait, Schubert exploite à nouveau l'ambiguïté modale « majeur-mineur ». Qui plus est, la tonalité de *mi* bémol majeur est préparée par sa dominante et la présence du *ré*♯ à la basse « tord » l'intervalle de quarte juste pour le remplacer par un intervalle de quinte diminuée, enharmonie du triton. L'enchaînement de l'harmonie de *la* bémol mineur à la mesure 30 avec l'harmonie de septième de dominante sur *si*♭ à la mesure suivante se fait par maintien de la note commune (*la*♭) et par « voisinage chromatique » : *do*♭ vers *si*♭, et *mi*♭ vers *ré*♯. Cet enchaînement harmonique est sans doute plus typique du XIX^e siècle. L'accord de *sol* bémol majeur et la *Romanesca* créent l'instabilité harmonique caractéristique d'une transition de la forme *Allegro* de sonate. Il est aussi intéressant de constater que cet accord qui provoque l'instabilité du parcours tonal se trouve dans un rapport de tierce à la fois de la tonalité principale, *mi* bémol majeur, et de la tonalité secondaire, *si* bémol majeur. Mais il est aussi dans un rapport de voisinage de demi-ton par rapport à la tonalité de *sol* mineur qui semble jouer un rôle important dans le groupe thématique 2⁷.

Cet exemple montre à quel point Schubert intègre magistralement tradition et style personnel. Examiner l'héritage des schémas de la musique galante du XVIII^e siècle, leur appropriation par Schubert et leur intégration dans son style constituerait, sans nul doute, un objet d'étude à mener.

La forme *Allegro* de sonate en question

L'envergure et la longueur du deuxième trio auront nécessité une ingéniosité de la part de Schubert dans le contenu motivique et harmonique afin de maintenir l'attention de l'auditeur. L'exposition s'ouvre par une première phrase de 12 mesures (GT1) fermée par une progression cadentielle à la tonique dont le schéma a déjà été évoqué. Les mesures 13 et 14 posent déjà question : le contenu harmonique V du IV – IV – I évoque celui d'une codetta et il aurait plutôt une fonction de post-cadence⁸. De plus, le motorisme rythmique assuré par le violoniste (trioletts de croches en *staccato*) à partir de la mesure 15 renforce l'idée que les mesures 13 et 14 prolongent le GT1 et, par conséquent, la section suivante commencerait à la mesure 15. La transition est attendue mais celle-ci commence par 9 mesures déjà stables en *si* bémol majeur. Le travail de modulation et la première rupture dans le parcours tonal s'opèrent avec la *Romanesca* de la mesure 24 à la mesure 32 et celle-ci est suivie par une progression cadentielle qui assure une modulation du ton principal de *mi* bémol majeur vers *si* bémol majeur (mesures 32 à 34).

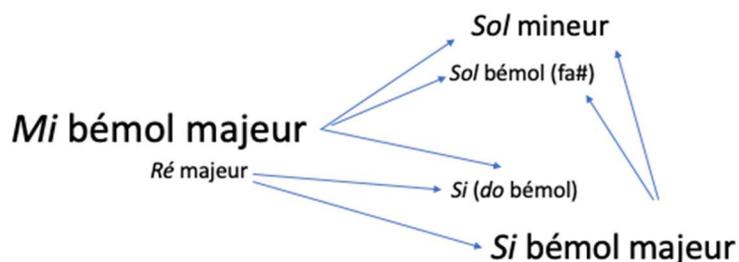
Il est incontestable que *si* bémol majeur est une tonalité structurelle importante et, de ce point de vue, Schubert respecte une convention fondamentale de la forme mais d'autres éléments peuvent ouvrir des pistes d'analyses différentes. Tout d'abord, le parcours tonal des mesures 38 à 48 jette le trouble avec une modulation vers *si* mineur. L'accord de *sol* bémol majeur joue à nouveau un rôle important. Il se trouve à un rapport de tierce à la fois de la tonalité principale et de la tonalité secondaire. Mais surtout, Schubert procède par enharmonie et *sol*♭ devient *fa*♯, dominante de *si* mineur. Et cette assise de dominante (mesures 44 à 47) est particulièrement caractéristique de la fin de la transition mais... un demi-ton trop haut. Si le GT2 commence à

⁷ Voir à ce sujet le point 3 ci-dessous.

⁸ Pour la notion de post-cadence définie par Caplin, voir William E. CAPLIN, « The Classical Cadence : Conceptions and Misconceptions », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 57, n° 1 (2004), p. 51-118.

la mesure 48, la tonalité secondaire attendue est particulièrement mise en tension. Mais si nous envisageons *do* bémol au lieu de *si*, alors il est possible que Schubert exploite aussi un rapport de tierce inférieure à *mi* bémol. Si nous comparons avec le passage correspondant dans la réexposition (mesure 434), la tonalité est *mi* mineur au lieu de *mi* bémol majeur. Cela peut renforcer la possibilité que le GT2 commence à ce moment précis mais la tonalité conventionnelle est « tordue » car un demi-ton trop haut et dans le mode mineur au lieu du mode majeur. Mais les aspects du style de Schubert analysés dans les extraits de l'*op.* 9 rendent cette hypothèse plausible. Dans son analyse, Jean-Marie Rens attire notre attention sur la tonalité de *ré* majeur qui émerge de façon inattendue à la mesure 161⁹. Il émet alors la séduisante hypothèse d'un double plan de forme sonate, *ré* majeur pourrait aussi s'expliquer par la volonté de Schubert d'explorer la tonalité une tierce au-dessus du ton secondaire.

Un autre élément à prendre en considération est l'utilisation des accords de sixte augmentée. Ceux-ci jouent un rôle important dans les formes sonates du XVIII^e siècle en signant l'approche d'une tonalité structurelle après un moment de flou harmonique. Dans le cas de ce mouvement, Schubert utilise l'accord de sixte augmentée à deux reprises dans le ton de *sol* mineur : aux mesures 60 et 93. Cette tonalité pourrait donc jouer un rôle structurel important. La forme sonate n'aurait pas forcément deux plans entremêlés mais plutôt un double GT2 avec deux tonalités secondaires.



Exemple 7 : Tonalités structurelles de l'exposition et les rapports de tierce possibles.

L'exemple 7 montre la complexité du langage harmonique de Schubert arrivé à maturité. Fondé sur l'oscillation entre le mode majeur et mineur, l'appui sur des enharmonies provoquant des modulations éloignées et sa recherche de rapports d'intervalles de tierce majeure ou mineure pour créer la structure de ses œuvres, son style fait émerger une forme complexe, singulière mais qui ne renie pas la tradition. La bibliographie sélective ci-dessous pourra nourrir le passionnant débat du 18 novembre prochain.

Michel Lambert

⁹ Cette analyse est disponible via le lien <https://www.jean-marie-rens.be/2020/12/05/trio-a-clavier-de-schubert-op-100/>.

Bibliographie sélective

William E. CAPLIN, *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Oxford University Press, 1998.

William E. CAPLIN, « Teaching Classical Form : Strict Categories vs. Flexible Analyses », *Dutch Journal of Music Theory*, vol. 18, n° 3 (2013), p. 119-135.

William E. CAPLIN, « The Classical Cadence : Conceptions and Misconceptions », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 57, n° 1 (2004), p. 51-118.

Anthony GIRARD, *Le langage musical de Schubert dans La Belle Meunière* (Les cahiers d'analyse musicale), Paris, Gérard Billaudot, 2008.

Robert O. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

James HEPOKOSKY et Warren DARCY, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

Charles ROSEN, *Le style classique. Haydn Mozart Beethoven*, trad. de l'anglais par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant, édition augmentée, Paris, Gallimard, 2000, (Collection Tel).

Charles ROSEN, *La génération romantique. Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, trad. de l'anglais par Georges Bloch, Paris, Gallimard, 2002.

Arnold SCHOENBERG, *Fundamentals of Musical Composition*, éd. par Gerald Strang et Leonard Stern, London/Boston, Faber & Faber, 1967.

Arnold SCHOENBERG, *Structural Functions of Harmony*, London, Williams and Norgate, 1954.