

Une analyse de *La Fille aux cheveux de lin* par Adele T. Katz, 1945

Traductions et commentaires par N. Meeùs

Adele Katz (1887-1979) est l'une des premières personnes à avoir écrit sur Schenker en anglais, dans un article de 1935 (« Heinrich Schenker's Method of Analysis » *The Musical Quarterly* 21/3, p. 311-329). Elle a ensuite publié en 1945 un ouvrage remarquable, *Challenge to Musical Tradition. A New Concept of Tonality* (Londres, Putnam & Co), dans lequel elle s'efforce de montrer, après avoir décrit ce que l'analyse schenkérienne peut dire de répertoires baroques et classiques (J.-S. Bach, C.-Ph.-E. Bach, Haydn et Beethoven), comment elle peut s'appliquer aussi à des répertoires plus modernes, Wagner, Debussy, Stravinsky et Schönberg.

Dans le chapitre qu'elle consacre à Debussy, elle procède notamment à une analyse relativement détaillée et originale des 16 premières mesures de *La Fille aux cheveux de lin* (dont la partition est reproduite ci-dessous, exemple 1). C'est probablement l'une des toutes premières analyses jamais publiées de cette œuvre. Elle y fait référence à la très brève description du Prélude publiée en 1926 par Nadia Boulanger. Mais l'analyse d'A. Katz est d'une toute autre ampleur.

Elle souligne l'usage que Debussy fait de la « note voisine », la broderie¹, qui selon Nadia Boulanger est caractéristique de cadences dans le style de Chabrier, dont Debussy s'inspire. Adele Katz souligne cependant que les utilisations de la note voisine chez Debussy sont plus inventives et qu'elles servent notamment à « prolonger »² le mouvement structurel. Elle en donne l'exemple ci-dessous (exemple 2). Elle écrit :

La figure mélodique [*rê*_b-*si*_b-*sol*_b-*mi*_b-*sol*_b-*si*_b] montre *mi*_b comme une broderie de *rê*_b, mais, au lieu d'apparaître dans le même registre, *mi*_b se trouve une septième plus bas. Ceci pourrait amener à supposer que *mi*_b devrait être entendu en rapport avec *sol*_b-*si*_b-*rê*_b, comme fondamentale d'un accord de septième. Il est évident cependant que les six notes qui constituent la figure mélodique sont arrangées comme deux accords parfaits qui ont *sol*_b et *si*_b en commun. La seule différence entre eux est que *mi*_b a remplacé *rê*_b, comme note de l'accord et qu'il apparaît en outre dans une voix inférieure plutôt qu'à la voix supérieure. La fonction de *mi*_b comme note voisine est évidente. La manière dont Debussy l'a utilisée est la caractéristique distinctive de sa technique. [...] En outre, c'est la référence constante à *mi*_b comme partie intégrante de la figure mélodique tout au long du Prélude, comme ornement du mouvement de la voix médiane et comme fondamentale de l'accord de *mi*_b majeur, accord de notes voisines, le climax des six premières mesures, qui révèle l'originalité de la technique debussyste de la note voisine. » (p. 255-256)

¹ Schenker englobe dans le concept de « note voisine » différentes notes d'ornement d'une note isolée, en premier lieu les broderies, mais aussi les échappées ou les anticipations, qui peuvent souvent être considérées comme des broderies incomplètes. Il juge ces distinctions inutiles, dès lors que l'ornement ne concerne qu'une seule note (par opposition aux notes de passage, qui en concernent plusieurs), et propose de les appeler toutes « notes voisines ».

² Adele Katz est probablement la première à utiliser ce terme dans ce sens. Il s'agit pour elle d'inscrire un mouvement plus longuement dans le temps de l'œuvre. Schenker, qui utilise souvent le terme allemand *Prolongation*, le fait dans un autre sens, qui désigne la prolongation des règles de l'écriture stricte dans l'écriture libre. Pour ce que Katz appelle en anglais *prolongation*, Schenker utilise plutôt *Auskomponierung*, « élaboration compositionnelle ». Mais, chez les schenkériens américains, la lecture de Katz s'est imposée et *prolongation* désigne désormais l'inscription dans la durée.

Très calme et doucement expressif (♩ = 66)

p sans rigueur

5

10 *dim.* Cédez - - Mouvt *p*

14 *più p* (*très peu*) *p*

Exemple 1 : Claude DEBUSSY, *La Fille aux cheveux de Lin*, mes. 1-16

5

N.N. N.N. N.N. N.N. N.N.

10

N.N. N.N. N.N. N.N.

15

N.N. N.N. N.N.

IV

Exemple 2 : Adele Katz, *Challenge to Musical Tradition*, exemple 81, p. 255

Dans l'exemple 2, *mi*_b est chaque fois marqué N.N., pour *neighbor note* (« note voisine »), il est doublé en une petite note entre parenthèses une octave plus haut aux mes. 1-2 et deux crochets marquent aux mes. 1-2 et 8-9 ce qu'Adele Katz appelle la « figure mélodique », *ré*_b–*si*_b–*sol*_b | *mi*_b–*sol*_b–*si*_b. L'« accord de notes voisines » de la mes. 6 est marqué N.C. (pour *neighbor chord*) ; la ligne pointillée qui rattache *mi*_b au sommet de cet accord d'une part au *ré*_b de la mes. 1 et d'autre part à celui de la mes. 8 indique que cette note voisine *mi*_b est d'un niveau plus important que celles qui se font à la septième inférieure.

Adele Katz poursuit :

La prolongation de l'accord de *ré* bémol majeur (mes. 5–7) offre dans son traitement des parallélismes intéressants. Il y a l'usage des accords de *si* bémol mineur et *si* bémol majeur comme dominantes appliquées³, la première en relation à *mi* bémol mineur et la seconde à *mi* bémol majeur, qui sont tous deux des accords de notes voisines. De plus, l'accord de *mi* bémol majeur ne revient pas à la dominante qu'il orne, mais progresse directement vers l'accord de tonique *sol* bémol majeur. Il est possible d'entendre cet accord de *mi* bémol comme une sous-médiane [VI] altérée, mais sa fonction est si clairement soulignée par le statut de *mi*_b dans les voix extérieures que le définir comme accord de notes voisines donne une meilleure interprétation de la musique.

Dans les mesures qui suivent, les conduites des voix sont caractéristiques du traitement stylistique de Debussy. L'accord de tonique entre sous forme d'une septième, avec *fa*_b à la basse et *sol*_b dans une voix médiane. Cependant, la descente de *fa*_b à *ré*_b de l'accord de *sol* bémol majeur qui suit (mes. 8–10) révèle que *fa*_b est en vérité une voix intérieure qui n'apparaît à la basse que parce que la basse réelle, *sol*_b, montré entre parenthèses [dans l'exemple ci-dessus], est retenue jusqu'à l'apparition de l'accord de *sol* bémol qui suit. Sans aucun doute, la substitution de *fa*_b pour *sol*_b donne une nouvelle qualité et une plus grande tension à la répétition de la figure mélodique. (p. 256)

Elle revient ensuite plus longuement sur la description des cadences proposée par Nadia Boulanger :

L'accord de dominante (mes. 9) est cité par M^{lle} Boulanger comme exemple de la formule cadentielle [à la manière de Chabrier]. Il est clair, néanmoins, que *sol*_b a été retenu de l'accord de *mi* bémol mineur qui précède mais qu'au lieu de descendre vers *fa* il est maintenu vers l'accord de *sol* bémol. Il est évident de même que *mi*_b sert dans sa position ordinaire de note voisine. Par conséquent, bien que la présence de *sol*_b et de *mi*_b puisse s'expliquer du point de vue de la conduite des voix, l'effet général est celui de la formule [cadentielle]. Mais nous ne pouvons pas être d'accord avec M^{lle} Boulanger lorsqu'elle fait référence aux mes. 12 et 13 comme représentant un usage semblable de l'idiome de Chabrier. (p. 256)

³ Les « dominantes appliquées » (*applied dominants*) sont des dominantes d'autres accords que celui de tonique. Ici, la dominante mineure se trouve à la mes. 5, appliquée à *mi* bémol mineur, la dominante majeure se trouve à la mes. 6, appliquée à *mi* bémol majeur, chiffré (VI).

Nadia Boulanger avait décrit la formule de cadence qu'Adele Katz reproduit dans l'exemple 80A, écrivant que « cette formule, presque une obsession chez Chabrier, se retrouve sous une forme ou une autre de manière répétée dans les « Préludes » [de Debussy], rendant inévitable l'impression d'une réminiscence »⁴. À propos de *La Fille aux cheveux de lin*, elle avait écrit seulement que « l'influence de Chabrier est évidente dans la tournure mélodique du thème et dans l'utilisation fréquente, sous une forme ou une autre (mes. 9-10, 12-13, 15-16, 18-19, 20-21) de la formule cadentielle que nous avons déjà citée à propos de Chabrier »⁵.



Adele Katz pour sa part ajoute qu'« il est évident que la formule de l'exemple 80A est une contraction de l'exemple 80B, où le changement d'emphase appliqué aux appoggiatures a donné au traitement une nouvelle qualité, mais pas une nouvelle signification ». L'absence de la note sensible dans tout ce passage est dicté en quelque sorte par le pentatonisme de la mélodie. On notera aussi que la note sensible est absente dans l'exemple 80A ci-dessus, alors qu'Adele Katz l'inscrit dans l'exemple 80B. Katz poursuit :

Dans l'exemple donné par M^{lle} Boulanger [80A], les deux accords manifestent une relation dominante-tonique sous la forme d'une dominante appliquée. Aux mes. 12-13, les deux accords sont le même *sol* bémol majeur, de sorte que l'expression « formule cadentielle n'est pas applicable. Le premier de ces accords contient les notes *mi*_b–*do*_b–*la*_b, toutes étrangères à l'accord de *sol* bémol majeur. De celles-ci, *mi*_b est à nouveau une note voisine de *ré*_b, à laquelle elle passe à la mesure suivante ; *do*_b est une note voisine de *si*_b, d'où il vient et vers lequel il retourne ; et *la*_b est note voisine de *sol*_b, qui le flanque de part et d'autre. Ces notes sont manifestement des ornements de la tonique *sol*_b et en tant que telles elles ne présentent aucune ressemblance à la progression harmonique dominante-tonique des mesures précédentes, dont elles sont supposées représenter un exemple parallèle. (p. 257)

Il est manifeste que dans cette discussion, ni l'une ni l'autre n'a tout à fait tort – ni tout à fait raison : elles ne parlent pas vraiment de la même chose. Nadia Boulanger commente des cadences sans sensible, justifiables parce que la quarte sur le V^e degré à la basse anticipe sur la note tonique qui suit, alors qu'Adele Katz se préoccupe de fonctions de dominante et de tonique⁶.

Adele Katz analyse ensuite les accords de septième par lesquels Debussy progresse depuis l'accord de *sol* bémol majeur vers celui de *do* bémol majeur aux mesures 13–16. Elle en donne l'exemple ci-dessous (exemple 3), qu'elle commente en termes quelque peu métaphoriques :

Ce graphe, écrit-elle, montre que les mesures 13 et 14 déterminent un mouvement à l'intérieur de l'accord élaboré de *sol* bémol majeur. Ici, *mi*_b entre à nouveau comme note voisine de *ré*_b, avec *do*_b, voix médiane, comme ornement de *si*_b. Dans la musique [elle veut probablement dire « dans la partition » ; voir exemple 1], *ré*_b et *do*_b de la voix supérieure (mes. 15) sont montrés en rapport avec *do*_b–*fa*_b–*la*_b à la basse. Dans le graphe, *ré*_b [de la voix supérieure] apparaît avec *ré*_b–*sol*_b–*si*_b comme membre de l'accord de *sol*_b majeur, auquel il appartient évidemment. Comme son entrée sur *ré*_b à la basse aurait provoqué des octaves parallèles dans les voix extérieures, il est possible d'attribuer le glissement de *ré*_b vers l'accord qui

⁴ Nadia BOULANGER, « Debussy: The Preludes » (« Lectures on Modern Music » II), *The Rice Institute Pamphlet* XVIII/2 (1926), p. 168.

⁵ Id., p. 172. C'est là pratiquement toute l'analyse que Nadia Boulanger donne de ce prélude.

⁶ Il faut souligner que l'exemple de formule cadentielle chez Chabrier donné par Nadia Boulanger, p. 168 de son texte, donc avant qu'elle aborde le Prélude de Debussy, et reproduit comme exemple 80A par Adele Katz (voir ci-dessus), est en *sol* bémol majeur : il paraît évident que Boulanger pensait dès ce moment à *La Fille aux cheveux de lin*.

suit au principe de conduite des voix. Comme la mesure entière est concernée par un mouvement à l'intérieur de l'accord de *sol* bémol majeur, il est manifeste que les accords de septième qui effectuent la descente [à la mes. 14] sont des accords de passage, donc d'origine contrapuntique. Ce fait ne doit pas détourner de l'aspect novateur et frappant du traitement, mais il rejette la théorie selon laquelle ces accords de septième auraient une fonction harmonique. Les innovations se situent donc dans les mouvements de prolongation, mais pas dans la technique structurelle. Il est manifeste aussi que dans la mesure qui suit, les notes *fa*_b–*la*_b–*do*_b, toutes étrangères à l'accord de *sol* bémol majeur, peuvent s'expliquer sur des bases strictement orthodoxes. Le graphe montre que *la*_b est note de passage entre *si*_b de l'accord de *sol* bémol et *sol*_b de celui de *do* bémol majeur. Donc, au lieu d'attendre l'entrée de la sous-dominante pour révéler *do*_b comme voix supérieure structurelle, Debussy l'a introduit dans l'accord de *sol*_b, tout en retenant dans le même temps *ré*_b, d'où il provient. Bien que l'effet soit nouveau et interpellant, il n'est néanmoins qu'une extension de la technique ancienne pour l'adapter à un idiome nouveau et différent.

Bien que les deux dernières mesures [15 et 16] aient été citées comme nouveau cas de l'utilisation par Debussy de la formule cadentielle [de Chabrier], le fait que les notes en question sont des notes de passage entre les accords de *sol* bémol et de *do* bémol majeur rend problématique de considérer ceci comme un exemple analogue à celui que propose M^{lle} Boulanger. D'un autre côté, la présence de *la*_b et de *fa*_b donnent à l'accord de *sol* bémol majeur une qualité qui soulignent sa relation de quinte avec celui de *do* bémol majeur. (p. 257-258)

Exemple 3 : Adele Katz, *Challenge to Musical Tradition*, exemple 81A, p. 257

Adele Katz aurait pu noter que toutes les syncopes entre les deux voix extérieures à la mesure 14 et au premier temps de la mesure 15 voilent un parallélisme en octaves (ainsi qu'en quarts et sixtes aux voix intérieures). Une fois de plus, elle ne parle pas de la même chose que Nadia Boulanger et elle n'explique pas comment l'accord de *sol* bémol, qu'elle identifie pourtant comme accord de dominante se résolvant sur *do* bémol à la mesure 16, ne comporte pas à la mesure 15 la note sensible *si*_b.

Elle termine son analyse en affirmant une dernière fois ces mêmes convictions :

L'utilisation de la formule cadentielle, néanmoins, est l'élément le moins significatif du traitement. L'usage extraordinaire que Debussy a fait de la note voisine⁷ est bien plus important. Il donne un caractère distinctif à la figure mélodique, il amplifie les mouvements de prolongation et il est le moyen principal par lequel la progression I–V–I–IV est étendue à seize mesures.

Bien que Debussy ait donné au prélude une qualité entièrement nouvelle par le traitement de la note voisine et par les tendances nouvelles dans les mouvements de prolongation, ces caractéristiques stylistiques n'ont jamais obscurci ni affaibli les contours essentiels du cadre harmonique ou des éléments de base de la tonalité. Les changements qu'il a faits ne nient pas les techniques plus anciennes, même s'il

⁷ Adele Katz renvoie ici en note à *Clair de lune* et au livre II, Prélude V, « pour une emphase similaire de la technique de note voisine ».

les a adaptées à un type nouveau d'expression musicale. Cependant, l'utilisation d'accords de septième telle que nous l'avons vue dans le mouvement de passage à l'intérieur de l'accord de *sol* bémol majeur, est si typique de son traitement général par Debussy qu'un seul exemple à dans un mouvement aussi bref ne permet pas de tirer une conclusion concernant l'effet de tels accords de passage sur la cohérence structurelle. Nous devons donc nous tourner vers d'autres passages, où le mouvement est plus étendu, pour voir si la nature des accords de passage remplissant l'espace entre deux membres de la progression harmonique intensifie ou innerve la fonction de ces membres pour le maintien de la stabilité tonale. (p. 258-259)

Adele Katz passe donc à d'autres analyses, du prélude de la suite *Pour le piano*, puis de l'Acte IV, scène III, de *Pelléas et Mélisande*, pour d'autres utilisations d'accords parallèles de septième. Il faut se souvenir qu'en 1945, les accords parallèles étaient considérés comme l'une des caractéristiques principales du style de Debussy et qu'on n'avait pas encore assez conscience de leur caractère comme éléments de timbre plutôt que comme accords fonctionnels.