

Jean-Sébastien Bach, Suite n° 3 en *do* majeur pour violoncelle seul, Sarabande

(*Das Meisterwerk in der Musik* II, 1926, p. 97-104)

SI L'OREILLE pouvait entendre, à l'arrière-plan de la structure fondamentale et dans la succession des mouvements musicaux de l'avant-plan, aussi profondément et aussi loin que l'oeil, dans le cas d'une image ou d'un bâtiment, poursuit et synthétise les lignes dans toutes leurs directions, leurs étendues et leurs rapports, elle devrait avoir, face aux vingt-quatre mesures de cette sarabande, la sensation d'une construction gigantesque, dans laquelle de nombreuses lignes, longues et merveilleuses, ne vivant en apparence que leur mystère propre, accomplissent des relations profondément significatives et fortes.

* * *

Pour se guider dans le monde merveilleux de cette oeuvre de Bach, on fera usage de la figure 1, en annexe, qui en donne aussi la table de la ligne fondamentale.

G. Bach, *Sixte Suites für Violoncello Solo* N° 3, Sarabande
Fig. 1

The figure shows a musical score for the Sarabande from the Suite No. 3 for Cello Solo by J.S. Bach. It is divided into three parts: a) Fundamental line (C dur), b) Bass line (I), and c) Treble line (I). Each part shows the melodic line with various ornaments and fingerings. Below the main score is a 'Takte' section with a timeline from 0 to 24 measures, and an 'Ultimo Tafel' section showing the final measures of the piece.

La ligne fondamentale traverse toute l'octave et donne ainsi à l'accord de *do* sa première efflorescence mélodique, voyez la structure fondamentale en *a*. La basse donne vie au même moment à cet accord, mais à sa manière par une arpégiation vers la quinte supérieure *sol*. De la même manière, la quinte supérieure prend vie dans une arpégiation, *sol-ré-sol*, et feint ainsi le $\hat{4}$

consonant, qui en réalité passe comme septième [de la dominante]¹. La fondamentale de la dominante revient d'abord, pour terminer l'arpégiation de l'accord de dominante; la tonique suit, achevant la première arpégiation, celle de l'accord principal; sur la tonique se mettent enfin en mouvement les trois dernières notes de la ligne fondamentale.

Le premier *do*₃ de la ligne fondamentale aurait pu aussi bien, avec la valeur d'un $\hat{1}$, se mouvoir en montant vers le $\hat{3}$ ou le $\hat{5}$, mais ici un besoin de résolution de la septième, issu de l'harmonie de notes voisines *ré*₃⁷, lui en ferme le chemin : c'est pourquoi le *do*₃ doit s'adapter, en tant que $\hat{8}$, au mouvement descendant (voyez fig. 1, en *b*). Cette façon d'imposer le mouvement descendant au moyen d'une septième, formera une caractéristique remarquable du premier niveau de diminution de cette sarabande, parce que par la suite, de la même manière, le $\hat{5}$ sera attiré vers le $\hat{4}$ comme septième d'un accord d'ornement *la*₂⁷ et le $\hat{4}$ vers le $\hat{3}$ par *sol*⁷ (voyez les crochets horizontaux en *b*).

Mais des quintes parallèles menacent dans les successions *do-ré* et *sol-la* : dans le premier cas, Bach les évite par un échange 5-6, dans le deuxième cas par l'interpolation de la septième. Que la septième qui précède le $\hat{3}$ soit amenée par mouvement disjoint se justifie parce que, sur l'accord de dominante, le saut de la quinte à la septième est entendu comme 8-7 (voir C. Ph. Em. Bach, *Generalbasslehre*, chapitre XIII, 2^e section, § 1).

Le mouvement de la basse sous $\hat{7}-\hat{6}-\hat{5}$, $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$ et $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ repose (voir fig. 1, *b*) sur la nécessité de situer les notes de passage originellement dissonantes, $\hat{6}$, $\hat{3}$ et $\hat{2}$, sur des fondamentales à effet consonant². Lorsque sous le $\hat{6}$ la fondamentale *do* est placée devant la fondamentale *ré* (diviseur de *sol*), cela tient à ce qu'avec *do*, dans le cadre réduit de la cadence, une nouvelle attraction de septième ($\hat{6}$) est créée.

Le monde de la diminution se fait plus riche en *c*. Pour s'éprouver, pour vivre pleinement, *do*₃ descend d'une quarte vers *sol*₂, assurément dans l'intention de reprendre plus loin à *do*₃. Au mouvement de la voix supérieure dans l'espace de quarte s'associe le mouvement de note voisine de la voix médiane : $3-4-4-3$, ce qui amène à abaisser la septième de passage. La voix médiane inférieure forme un mouvement de note voisine ($8-7-8$), et c'est la rencontre de 5 et de 7 qui autorise la prolongation du 4.

Par le fait que ce 4 prolongé, *fa*₁, trouve sa résolution à l'octave inférieure (voyez la flèche en *c*), la basse parvient comme par hasard au *mi*₁, pour le premier renversement de l'accord fondamental, puis, par le *mi*₁, jusqu'à la fondamentale *la*₁ déjà prévue par la conduite des voix en *b* : ainsi, *do*₁-*mi*₁-*la*₁ fait ici office de passage disjoint pour le saut immédiat *do*₁-*la*₁, une transformation particulièrement saisissante de l'échange originel 5-6 (voir en *b*).

En raison de la fondamentale *la*₁, le *sol*₂ de la voix supérieure, point d'aboutissement de la ligne de quarte, devient septième : il faut qu'il descende vers *fa*₂; c'est pourquoi *do*₃ ne peut plus être regagné que par un mouvement de surmarche (voir les deux premiers crochets horizontaux en *c*). La liaison pointillée indique un lien entre les deux *do*₃; ceci signifie que le premier *do*₃, nonobstant la ligne de quarte dont il est la note de tête, se maintient en même temps indépendamment de cette ligne³.

Ce sont aussi des lignes de surmarche qui contribuent à déplacer $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$ d'une octave vers le haut. Ce couplage à l'octave réalise le besoin de l'instrument qui, comme un être humain, aime à se présenter dans sa totalité : dès lors que la structure fondamentale se manifeste en suffisance, pourquoi un tel accomplissement ne se produirait-il pas sur l'instrument? La représentation en *c* marque clairement les deux lignes de surmarche au moyen de crochets horizontaux. Dans la première de ces deux lignes, la voix supérieure va de *si*₂ à *la*₂ et la basse de *sol*₁ à *la*₁ par la note de passage chromatique *sol*₁[#], qui est demandée aussi par la septième *fa*₂. La conduite des voix aboutit

¹ Schenker renvoie ici à un passage de *Das Meisterwerk in der Musik*, vol. I (1925), p. 203, qui montre comment les notes dissonantes de la ligne fondamentale peuvent être rendues consonantes par des mouvements de la basse [NdT].

² Schenker renvoie à nouveau au passage cité en note 1 ci-dessus [NdT].

³ Schenker renvoie ici à un autre passage du même volume de *Das Meisterwerk in der Musik*, où est expliquée cette rémanence de la note de tête sur les lignes conjointes qu'elle domine [NdT].

ainsi à l'accord de *la* mineur mais cet accord, pour faire office d'accord d'ornement comme le requiert la conduite des voix en *b*, doit prendre d'abord le caractère d'une dominante : la tierce de l'accord mineur doit être haussée. Le glissement de la tierce *do*₂ vers *do*_{#2} ne se produit cependant ici pas immédiatement, mais bien par le moyen d'une harmonie de notes voisines. A l'apparition du *do*_{#2} correspond celle du *sol*₃, qui introduit la série 4–3–2.

Conformément à la conduite des voix en *b*, la chute de quinte du diviseur *ré* à sa fondamentale *sol* est imminent. Pour renforcer la nécessité de cette chute, la tierce du *ré* est haussée (*fa*₂–*fa*_{#2}), ce qui engendre aussi l'effet appellatif de la septième *do*₃ dans la ligne de quinte descendante de la voix supérieure. Il suffirait d'un pas de plus pour que la septième *fa* soit atteinte, qui doit introduire le 3̂ — mais pour réaliser strictement la conduite des voix de *b*, Bacht tient ici à amener la septième *fa*₂ à partir de la quinte plus grave, *ré*₂. Une ligne de quarte de la voix médiane relie *ré*₂ à *sol*₂, après quoi la septième *fa*₂ suit. Cette ligne de quarte est accompagnée d'une autre ligne de quarte à la basse, qui aboutit à la fondamentale *do*.

Le développement de la conduite des voix en *c* serait assez développé pour justifier le fonctionnement de surface des tonalités, de sorte que le premier mouvement de surmarche $\frac{do_3-si_2}{sol_2-fa_2}$ pourrait être interprété comme une modulation vers *sol* majeur. Par contre, il ne serait en aucun cas possible d'évaluer de la même manière le mouvement de surmarche qui suit, $\frac{sol_3-fa_3}{si_2-la_2}$, comme une modulation vers *ré* mineur; au contraire, l'entrée du *si*₂ et la septième *fa*₂ couplée au *sol*_{#1} doivent être perçus plutôt comme une modulation ramenant de *sol* majeur vers *do* majeur. Ce qui est déterminant pour cette lecture, c'est que le mouvement de surmarche n'amène pas *si*_{#1}–*la*₁ (ce qui eut été indispensable à l'identification d'un IV^e degré de *ré* mineur), mais bien *si*_{#1}–*la*₁, et qu'en outre il amène l'accord de *la* mineur au lieu de celui de *la* majeur comme dominante de *ré* mineur. Jusqu'au moment où la tierce de l'accord de *la* est haussée, il ne se produit rien dans la conduite des voix qui puisse faire penser d'aucune manière à *ré* mineur. Il ne peut être question ici d'une progression cadencielle en *ré* mineur, IV^e–(II–)V^e–I, et rien n'empêche donc de s'en tenir à la signification tonale originelle de la progression des voix en *b*. Même l'obligance à admettre une modulation en *sol* majeur en *c* doit désormais se limiter à cette seule modulation, à vrai dire une maigre conséquence, qui exige de se demander s'il vaut encore la peine de l'admettre ainsi, c'est-à-dire : malgré l'état de choses qui vient d'être décrit, la conduite des voix en *c* est tellement imprégnée de la tonalité qu'elle écarte toute possibilité de considérer un changement de tonalité plus affirmé.

Dans la table de la ligne fondamentale (voir fig. 1), la diminution apparaît ornée de motifs dont la vie propre, par sa nouveauté et sa beauté, fait oublier qu'ils ne sont qu'au service de la synthèse, liés entre eux de la façon la plus secrète, pour leur destin et leur accomplissement réciproque.

Aux mesures 1-2, la progression 3–4– de la voix médiane est renforcée mélodiquement par la note voisine inférieure *ré*₂ ce qui consuit dès la seconde noire de la mesure 1 à la tension d'une syncope. Une surprise rare nous attend à la mesure 3 : le son final de la ligne conjointe [descendante] de quarte manque! Que le *sol*₂ échoie à la mesure 3, la conduite des voix n'en laisse aucun doute, de sorte que l'art avec lequel le Maître fait usage de cette situation réside en ce qu'il indique à l'auditeur de faire preuve de patience dans l'attente de ce *sol*₂; entretemps il en vient avec *fa*₂ à une arpégiation qui déroule l'accord de quatre sons de la conduite des voix $\frac{7}{5}_4$ en). Cela lui permet la solution de quitter le *fa* lié ~ 4 comme septième d'un accord interpolé, par un échange avec la voix inférieure et pour cela de quitter le *si*_{#1} au deuxième temps de la mesure 4 par un arpège ascendant pour atteindre enfin le *sol*₂ à la mesure 5. Ce motif *si*–*ré*–*sol*, engendré comme par accident par la conduite des voix, deviendra un support très important de la diminution. La première ligne de surmarche fait usage immédiatement de ce nouveau motif, voyez l'arpégiation *fa*_{#2}–*la*₂–*do*₃ pour $\frac{do_3}{fa_2}$ de la conduite des voix en *c*. Si les deux premiers motifs d'arpégiation se trouvent ainsi au service de l'échange de septième et de la ligne de surmarche, le motif *la*₂–*do*₃–*mi*_{#3} au troisième temps de la mesure 7 se trouve au service d'un couplage d'octave qui suit, en ce qu'il dépasse avec *mi*_{#3} les deux motifs précédents et prépare ainsi activement au *sol*₃ de la mesure 13.

Aux mesures 11-12, la voix supérieure inclut aussi la note voisine supérieure *si*₂, voyez par contre la note voisine inférieure *sol*_{#2} en *c*, et fournit ainsi l'occasion du déploiement d'une riche succession de sons donnant l'effet d'une progression apparente I-II-V-I en *la* mineur. De façon semblable aux mesures 5-6, la ligne de surmarche de la mesure 13 fait usage du motif d'arpège *la*₂-*mi*₃-*sol*₃ au lieu de *sol*₃^{*la*₂}, avec *sol*₃, le point le plus aigu de la pièce est atteint. À la mesure 14, *si*₂ contribue comme note voisine à animer l'accord, tout en répétant d'une certaine manière ce que l'oreille aurait déjà pris si volontiers comme le signe d'une tonalité apparente de *ré* mineur aux mesures 9-12.

Le motif arpégé *fa*_{#2}-*la*₂-*do*₃-*mi*₃(-*ré*₃) aux mesures 17-18 sert à relier la tierce de l'accord de *ré* avec le *ré*₃ de la voix supérieure à la mesure 19, qui répond à celui de la mesure 16. La déconcentration des deux lignes de quarte aux mesures 20-22 (23) est visible dans la table de la ligne fondamentale.

Celle-ci montre aussi la distribution des mesures de la pièce. Huit par huit, les mesures forment un groupe, à la fin de chacun desquels se trouve le morceau de ligne fondamentale sur sa cadence propre.

L'avant-plan de la réalisation musicale tire ses fruits de l'arrière-plan et du plan moyen. À la mesure 3, le *fa*₂ n'est pas plaqué, mais atteint par une ligne ascendante de tierce, et il ne fait pas de doute que l'inspiration de cette ligne se trouve dans *ré*₂-*mi*₂-*fa*₂ des mesures 1-2. Encore à la mesure 3, la ligne de tierce est répétée, ce qui renforce la tendance au mouvement ascendant, qui aboutit finalement à la mesure 4 au motif fondamental que l'on a reconnu dans la diminution de la table de la ligne fondamentale. À la mesure 7, sur le *ré* de la cadence, on trouve le double retard de sixte et quarte, mais avec la sixte mineure *si*_b, qui, avec le *mi*_b, du motif arpégé, fait office d'indice de la mixture.

À la mesure 9, la diminution de la surface montre clairement le saut de la quinte à la septième, voyez figure 1, *b* et *c*. En considération du fait que la nouvelle diminution à la mesure 7 avait amené le *si* bémol en scène, le retour au *si* bécarre aux mesures 9 et 10 doit confirmer le *do* majeur de cette partie, plutôt que signifier une modulation vers *ré* mineur. — La diminution aux mesures 11 et 12 est le plus souvent mécomprise, on se laisse en particulier inciter par le *fa*_# et le *sol*_# de la mesure 12 à lire les notes autrement qu'elle sont indiquées dans la table de la ligne fondamentale. Dans l'état que montre la table, seule la diatonie (ici, *la* mineur) dicte ses lois, d'où le *fa*₂ de la table de la ligne fondamentale à la mesure 11. Il en va autrement lorsque ces accords sont transposés du vertical vers l'horizontal. Une transformation précise de l'accord du milieu dans l'état de la table de la ligne fondamentale aurait dû engendrer une seconde augmentée *sol*_#-*fa*₂ (figure 2, mes. 12 sans *fa*_#); pour éviter ceci (qui, en outre, est inutile), Bach écrit *fa*_# pour *fa*₂, mais s'en trouve contraint de faire apparaître le *fa*_# dès le premier temps.



Figure 2

Dans la diminution en doubles croches des mesures 17-18, il ne faut pas négliger le parallélisme avec la diminution en doubles croches de la mesure 5. — Au troisième temps de la mesure 22, la diminution amène *ré*₃. On pourrait se sentir incité à voir dans cette note la continuation du *ré*₃ des mesures 16 et 19 au sens d'un $\hat{2}$ qui irait à la mesure 24 au *do*₃ comme $\hat{1}$. Mais cette apparence est trompeuse. L'ordonnancement des cadences et les fragments de ligne fondamentale des mesures 6-8 et 13-16 exigent certainement, pour la symétrie, de situer le $\hat{3} \hat{2} \hat{1}$ seulement aux mesures 23-24, voir plus haut. Ce *ré*₃ sert seulement à assurer le registre obligé et à rappeler *do*₃ à la fin de la pièce, pour revenir à la hauteur initiale de la mesure 1.