

# Jean-Sébastien Bach, Petit prélude en *ré* mineur, BWV 940

H. Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik* I (1925), p. 99-105 (traduction de l'allemand par N. Meeùs)

La structure originelle de ce Prélude<sup>1</sup> se voit en *a*) de la figure 1.

Fig. 1

*D moll.* 1 I IV V I

(Oberquintteiler)

(Oberquintteiler)

*D moll.* 1 (V) I IV V I

La ligne originelle a recours à toute l'octave mineure de *ré* et s'articule en deux lignes conjointes descendantes, la ligne de quarte  $\hat{8}-\hat{5}$  et la ligne de quinte  $\hat{5}-\hat{1}$ . L'unité de la ligne de quarte est assurée par la fondamentale unique du I<sup>er</sup> degré, celle de la ligne de quinte par l'unité du cycle des degrés (*die Einheit des Stufenkreises*) I-IV-V-I.

L'image en *b*) montre les premiers déploiements de la voix inférieure. D'abord, le I<sup>er</sup> degré est divisé par sa quinte (*Oberquintteiler*, diviseur à la

quinte supérieure), qui transforme en consonance le  $\hat{7}$ ,  $do_{\frac{3}{4}}$ , à l'origine dissonnant<sup>2</sup>. Une arpégiation du diviseur à la quinte supérieure mène ensuite à sa tierce majeure, qui oppose au  $\hat{7}$  éolien pur ( $do_{\frac{3}{4}}$ ) la note sensible empruntée au majeur,  $do_{\frac{3}{4}}$ . Le  $\hat{4}$  est amené plus doucement sur l'accord de sixte du IV, au lieu de sa fondamentale. Les quintes qui menacent alors au passage vers le V<sup>e</sup> degré,  $fa_{\frac{3}{4}}-mi_{\frac{3}{4}}$ ,  $si_{\frac{2}{4}}-la_{\frac{2}{4}}$ , sont évitées par l'attribution du  $fa_{\frac{3}{4}}$ ,  $\hat{3}$ , au V<sup>e</sup> degré<sup>4</sup>, transformant la note de passage originelle en une note d'échange (6-5). En même temps, les chemins de la voix inférieure visent au couplage à l'octave  $ré_2-ré_1$ <sup>5</sup>, auquel correspond le transfert ascendant (*Höherlegung*) du diviseur à la quinte supérieure, qui ménage la position plus grave du V<sup>e</sup> degré,  $la_1$ , car c'est cette fondamentale qui est appelée à diviser l'octave de la voix inférieure et à préparer au dernier *ré*<sub>1</sub>.

La prolongation en *c*) montre d'autres progrès. Le  $\hat{6}$ ,  $si_{\frac{3}{4}}$  à la mes. 5, aurait formé une dissonance avec le diviseur à la quinte supérieure,  $la_2$  à la mes. 4. C'est pourquoi le diviseur à la quinte est lui-même divisé à nouveau, aux mes. 4-6, par la quinte supérieure *mi*, qui transforme le  $\hat{6}$  en consonance de quinte. (L'arpégiation descendante du diviseur à la quinte,  $la-mi-do_{\frac{3}{4}}$ , répond à l'arpégiation ascendante précédente de l'accord de tonique,  $ré-fa-la$ .) En outre, en raison du diviseur *mi*, le  $\hat{6}$  diatonique, voyez  $si_{\frac{3}{4}}$  en *a*) et *b*), a dû être transformé en  $si_{\frac{3}{4}}$ , de sorte que la ligne de quarte ( $\hat{8}-\hat{5}$ ) contient une empreinte « dorienne », par la sixte majeure<sup>6</sup>. Mais on voit immédiatement par cet exemple d'où provient une telle ligne prétendument dorienne : une simple arpégiation du diviseur à la quinte supérieure peut, comme ici, en être la cause ! Le déploiement au service de  $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$  n'est rien d'autre qu'un mouvement de note

<sup>2</sup> *Erläuterungen*, fig. 6.

<sup>3</sup> *Harmonielehre*, p. 59.

<sup>4</sup> *Erläuterungen*, fig. 4c.

<sup>5</sup> Schenker renvoie ici à la p. 69 du même volume, où il écrit : « Pour une compréhension plus complète de la forme, il faut considérer encore la technique des couplages de registre (d'octave), par laquelle je comprends le déploiement horizontal d'une octave comme prolongation d'un véritable couplage à l'octave. Le couplage à l'octave crée une unité qui protège l'oreille de chemins trompeurs. C'est là sa valeur pour la considération de la forme ».

<sup>6</sup> *Harmonielehre*, p. 70.

<sup>1</sup> Table de la ligne originelle (*Urfassung*) en annexe. [Ici, colonne 3.]

voisine de la tierce<sup>7</sup> [du V<sup>e</sup> degré, *do#-ré-do#*], accompagné de 7-6-5 (les 4-3-2) et de 8-7.

La table de la ligne originelle montre le motif de la diminution à la voix supérieure :

### Seb. Bach: Zwölf kleine Präludien, N° 6

Il s'agit d'une ligne de sixte descendante, comportant la ligne de quarte *ré<sub>4</sub>-la<sub>3</sub>* et la ligne de tierce *la<sub>3</sub>-fa<sub>3</sub>*, mais où la ligne de tierce, en raison d'une note voisine interpolée pour le nombre de notes, présente elle aussi une ligne de quarte, voyez les deux crochets à la mes. 1. La note de tête (*Spitzenton*) de la première ligne de quarte, *ré<sub>4</sub>*, apparaît sur une double croche faible, ce qui impose une similitude à la deuxième [ligne] : c'est pourquoi la note voisine *si<sub>3</sub>* apparaît à la deuxième double croche du deuxième temps ; mais ceci favorise en même temps une augmentation, sans laquelle la deuxième ligne se déroulerait au même rythme de doubles croches. Les troisième et quatrième doubles croches du deuxième temps, au service de l'augmentation, ne représentent qu'un remplissage, mais elles ont pour tâche d'éviter par mouvement

<sup>7</sup> Kontrapunkt II, p. 251, et Erläuterungen, fig. 7.

contraire les quintes qui se produiraient au renversement des voix à la mes. 2 ainsi qu'au tournant des mes. 4-5. Dans le mordant sur *la<sub>3</sub>* du troisième temps se cache une imitation de ce remplissage :

La question de savoir si la ligne d'octave descendante de la ligne originelle reflète la descente de la ligne de sixte [des mes. 1-2] demeurera à jamais un secret du moment créateur, que le compositeur lui-même n'a peut-être pas pu amener à la lumière de la conscience.

À la mes. 2 suit la répétition de la ligne de sixte à l'octave [inférieure].

La troisième ligne de sixte débute sur la quinte *la<sub>4</sub>* à la mes. 3. Parce que ceci se produit encore sur le *fa<sub>2</sub>* de la voix inférieure, à partir duquel il faudra encore atteindre le diviseur à la quinte supérieure, voyez mes. 4, l'entrée demeure ancrée au I<sup>er</sup> degré, avec la quinte à son sommet. Cette entrée s'achève dès le *do#<sub>4</sub>* du premier temps de la mes. 4, au moment où la voix inférieure donne la fondamentale du diviseur à la quinte. La tierce majeure de l'accord de *la*, empruntée au système majeur (ici *ré* majeur)<sup>8</sup>, annonce à l'avance le retour à l'accord de tonique, dont il apparaît ici comme diviseur, voyez le quatrième temps de la mes. 6. Il en va autrement de la version en mineur de la quatrième ligne de sixte aux mes. 4-5. Il fallait en effet répondre aux deux lignes de sixte depuis la tonique *ré* des mes. 1-2 par deux lignes depuis la quinte *la*, de sorte qu'après que la fondamentale *la* ait été atteinte à la mes. 4, l'occasion était favorable à une deuxième ligne de sixte depuis *la*. Mais, contrairement à la mes. 3, il fallait respecter ici strictement le parallélisme motivique, de sorte que le mineur de la première ligne de la mes. 1 obtienne une réponse en mineur. (C'est ici que réside l'origine de la diatonie en général<sup>9</sup>.) Ceci explique le *do#<sub>4</sub>* du quatrième temps de la mes. 4 et le *do<sub>2</sub>* de la voix inférieure à la fin de la quatrième ligne de sixte au troisième temps de la mes. 5. Pour mener de *do#<sub>4</sub>* à *do#<sub>4</sub>*, Bach effectue un mouvement de note voisine, *do#<sub>4</sub>-ré<sub>4</sub>-do#<sub>4</sub>*, qui transforme le parcours intrinsèquement chromatique en parcours diatonique<sup>10</sup>.

On peut voir dans ce Prélude que l'arrangement des imitations chez un maître comme Jean-Sébastien Bach n'obéit qu'en apparence aux prétendues règles de la fugue ou des formes fuguées, qu'il se plie bien plus au parcours de

<sup>8</sup> Harmonielehre, p. 113.

<sup>9</sup> Harmonielehre, p. 65.

<sup>10</sup> Tonwille 5, p. 3 ; Erläuterungen, fig. 8.

la ligne originelle et des déploiements de la voix inférieure qui lui sont associés<sup>11</sup>.

Le  $\hat{5}$  tombe sur la note finale de la quatrième ligne de sixte à la mes. 5. Mais, conformément à la figure 1 a), il faut encore y retourner à la fondamentale du I<sup>er</sup> degré. C'est à quoi servent une ligne de tierce de la voix inférieure,  $mi_2-do\sharp_2$ , qui ramène la tierce majeure du diviseur à la quinte supérieure, voir figure 1 b), et une ligne de tierce de la voix supérieure,  $la_3-fa_3$ , qui accompagne le déploiement de la voix inférieure. (La première de ces deux lignes de tierce, à la voix inférieure, a son origine dans la deuxième ligne de quarte de la ligne de sixte qui précède,  $fa_2-do_2$  aux mes. 4-5, qui, comme on l'a vu, tient en fait lieu de la ligne de tierce  $mi_2-do_2$ .) À la fin de la mes. 6, le  $\hat{5}$  se comprend donc comme quinte du I<sup>er</sup> degré. (Que ce soit le  $la_3$ , plutôt que le  $fa_3$ , qui représente la voix supérieure, résulte des formules successives  $\sim 7-6 \sim 7-6$ .)

La diminution à la mes. 7, qui amène  $\hat{4}$  et  $\hat{3}$ , fait usage de la première quarte en doubles-croches de la ligne de sixte, voyez mes. 1. La figure 1 montre le chemin qu'il fallait prendre pour progresser de  $\hat{3}$  à  $\hat{2}$ . Mais pour ramener  $\hat{1}$  à la hauteur de la note de départ,  $ré_4$ , Bach associe à la progression vers  $\hat{2}$  un transfert ascendant, voir  $mi_4$  au dernier temps de l'avant-dernière mesure. Ceci se fait selon le plan de surmarche de la figure 3 a).

Fig. 3

La figure 3 b) montre la ligne de tierce  $si\sharp_3-la_3-sol_3$ , qui élimine les parcours chromatiques directs des accords médians du transfert ascendant, voyez  $si\sharp_3-si\flat_3$  et  $sol\sharp_3-sol\flat_3$  en 3 a), par le moyen d'un déploiement mélodique diatonique. Mais dans cette ligne de tierce, Bach est parvenu — véritable prouesse du

contrôle musical ! — à insérer en outre la seconde quarte de la ligne de sixte,  $si\sharp_3-fa\sharp_3$  en noires, voyez le crochet de la figure 3 c) et de la table de la ligne originelle [ci-dessus]. Il l'a fait pour continuer les lignes de quarte en doubles croches précédentes (mes. 7) et en a tiré en outre l'avantage, grâce à la ligne de tierce  $la_3-sol_3-fa\sharp_3$  qui en est le noyau (voyez les petits arcs de liaison sous les crochets, fig. 3 c) et table de la ligne originelle, de marquer le  $la_3$  comme note médiane de la ligne de tierce  $si\sharp_3-sol_3$  (voir fig. 3 b). Plus encore, il prend la tournure  $fa\sharp_3-sol_3$ , qui se présente pour la première fois à cette occasion, comme prétexte pour amener déjà ici (mes. 9), avec  $\sharp 3-4(-\sharp 3)$ , le I<sup>er</sup> degré qui termine la pièce et de rappeler ainsi l'allongement du V<sup>e</sup> degré au cours de la mes. 7 par un allongement parallèle du I<sup>er</sup> degré à la mes. 9 ! De même que le V<sup>e</sup> degré attire à lui le  $\hat{3}$  [ $fa$ ] dans toutes les prolongations, voir fig. 1 b), 1 c) et table de la ligne originelle, en contradiction avec la structure originelle de la fig. 1 a), de même le I<sup>er</sup> degré intervient, avec un allongement encore plus marqué, au milieu du transfert ascendant de  $\hat{2}$ , avant même que  $\hat{1}$  apparaisse. Il existe peu d'expressions de l'esprit humain d'une telle profondeur dans la conception et la réalisation !

Il fallait placer le  $si\sharp_3$  au sommet de la ligne de quarte de surmarche à la mes. 8, où il est en outre un écho du  $si\sharp_3$  de la mes. 5, mais cette note est compensée diatoniquement, au tournant des mes. 9-10, par le parallélisme d'une quarte en doubles croches.

Le Prélude se termine par l'accord de tonique avec tierce mineure. Le signe [#] dans l'édition complète indique une hésitation de l'éditeur. Il faut remarquer à ce sujet qu'en mineur un mouvement de note voisine de la tierce doit toujours s'achever avec la tierce mineure, lorsque la note voisine est atteinte par mouvement chromatique,  $\sharp 3-4-\flat 3$ . S'il y avait chaque fois un dièse devant le 3, il ne serait pas possible de distinguer la note non diatonique, qui veut monter au 4 avec un effet de note sensible, de la tierce de la tonique ; en d'autres termes, un chromatisme doit toujours céder aux droits de la diatonie.

Bach, faisant descendre la voix supérieure jusqu'au  $fa_3$  du [dernier] temps de la mes. 6, fait-il allusion à la limite inférieure de la première ligne de sixte,  $fa_3$  au premier temps de la mes. 2, ou a-t-il pensé le retour au  $sol_3$  de la mes. 7, comparable à une note voisine, comme l'adjonction d'une troisième et dernière ligne de quarte ( $ré_4-la_3$ ,  $si\flat_3-fa_3$  et  $sol\flat_3-ré_3$ ) ? — cela, seul le dieu des notes le sait.

<sup>11</sup> Tonwille 5, p. 5.