

Jean-Sébastien Bach, Petit Prélude en *do* mineur, BWV 999

Analyse de H. Schenker, *Der Tonwille* 5 (1923), p. 3-4. Traduction par N. Meeùs

La ligne originelle¹ ne s'étend que de $\hat{5}$ jusqu'à $\hat{2}$, et de même le I^{er} degré que jusqu'au V^e; le prélude demeure suspendu à cette demi cadence qui constitue par elle-même un point d'interrogation.

C'est avec la plus profonde émotion que le lecteur devra suivre dans la figure ci-dessous les chemins de la puissance créatrice qui, à partir d'une progression en soi simple de la ligne originelle et des degrés, engendre une manifestation aussi audacieuse, non pas pour renier la simplicité comme trop simple, mais pour confirmer une foi en son éternité créatrice par cette manifestation tellement extraordinaire, déployée jusqu'à la limite de l'énigmatique. Pas le moindre point de la surface de son corps, dans les longues courbes et les longues lignes, qui ne se rattache de manière vivante au centre du noyau : de même que les neurones s'étendent depuis le cerveau pour animer et mouvoir le corps, de même des fibres nerveuses conduisent de ce plan originel, comme d'un cerveau, jusqu'à chaque double croche individuelle :

On voit en *a)* le premier pas de la fantaisie sur le chemin de la réalisation finale : il est bien connu qu'à V (avec $\hat{2}$), s'il doit fonctionner comme demi cadence, appartient la tierce majeure mais, pour cette raison même, il se hasarde à la retarder (jusqu'à la mes. 34) et à créer entre-temps une tension de la progression par la tierce mineure qui s'y substitue ; c'est la raison du V^e degré mineur qui vient d'abord à la mes. 13.

Cependant la tierce mineure ne s'élève pas chromatiquement jusqu'à la tierce majeure, comme en *a)*, ce qui serait le plus court, mais *ré*₃, comme s'il ne constituait pas le $\hat{2}$, se fraie un chemin de passage descendant vers la tierce majeure *si*₂, qui doit dès lors être compris comme un débordement plus secret et plus artistique de la

¹ Table de la ligne originelle en annexe, reproduite ci-dessus. NdT : la traduction d'*Urlinie* en « ligne originelle » a été préférée ici à la traduction plus courante « ligne fondamentale », parce que ce texte appartient à une période où Schenker n'en a pas encore établi la définition canonique des années 1930.

voix supérieure vers la voix médiane, dans la mesure ou $ré_3$, au sens de la ligne originelle, doit être considéré comme continuant à résonner au-dessus de $si_{\frac{1}{2}}^2$. Ce n'est qu'à la mes. 42, voyez en *a*) et en *b*), que le secret de la présentation se transforme en la réalité et que $ré_3$ est à nouveau rejoint. Et si la voix supérieure remonte ensuite jusqu'à sol_3 , c'est comme se souvenir de très loin de la première note, sans pour autant vouloir désarçonner le $\hat{2}$.

La figure en *c*) dévoile à quelle distance la force créatrice s'aventure encore. Elle se répand aux mes. 17-32 et 35-41 en deux ornements en larges arches, qui demeurent en relation de parallélisme l'un avec l'autre – quelle réalisation de la loi de répétition ! (vol. 1, §4³) – le premier consacré à la tierce majeure (mes. 34), le second à la quinte (mes. 42) de l'accord de dominante. Notés en valeurs courtes comme en *c*), ces deux ornements font penser à ces fioritures rapides par lesquelles l'écriture de clavier orne souvent des notes individuelles (voyez chez Sébastien et Emanuel Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, etc.). Il faut se souvenir absolument de tout cela, si l'on veut un tant soit peu s'approcher de l'incompréhensible, de la merveille de ce sang-froid imperturbable avec lequel le maître, en préludant, arpente en valeurs de notes si étendues un ornement d'origine si modeste !

Le premier ornement touche do_4 (mes. 22) comme son point le plus élevé, le second seulement la_3 (mes. 36) ; en ceci, l'importance plus grande du premier s'exprime déjà superficiellement par rapport à celle du second : le premier amène la tierce majeure déterminante pour la demi cadence, l'autre ne fait que décaler l'événement. On voit bien dans la table de la ligne originelle comment la voix intérieure est déplacée d'une octave vers l'aigu, tandis que la basse descend en deux sauts de tierce, donc en un parcours de quinte, vers do_1 comme note voisine de la fondamentale $ré_1$ de la mes. 17, qui intervient ici comme diviseur de l'accord de dominante⁴. Sur la fondamentale du diviseur apparaît à la voix supérieure la tierce $fa\#_3$, sur laquelle le premier ornement débute. On doit subdiviser celui-ci, conformément à l'accord, en trois sections : la quinte diminuée $fa\#_1-do_4$ (mes. 17-22), la même quinte diminuée en mouvement descendant (mes. 22-27) et enfin la quarte augmentée (mes. 27-32). Selon la signification ou les circonstances (par exemple un chromatisme), les notes individuelles de l'ornement sont amenées et maintenues pendant une ou deux mesures. La note immobile du diviseur (mes. 17-32) n'est interrompue pendant ce temps qu'une fois à la mes. 23, par la note voisine mi_{\flat_1} : cette unique interruption souligne encore plus, par une loi mystérieuse de l'âme, l'impression de repos. À la mes. 33, où le diviseur retourne à la note fondamentale de la dominante et introduit la tierce haussée, le poids de l'accord de septième majeure (*Tonwille* 3, p. 6, fig. 1) sert à mettre cet événement en évidence (voir par exemple dans le Prélude en *do* mineur du Premier livre du *Clavier bien tempéré* les mes. 17-18⁵).

² Ceci est fondamentalement une forme prolongée d'une ligne de tierce. Sur ce concept, voir *Kontrapunkt* 2, p. 59 sq. ; voir aussi dans les volumes de *Tonwille* les nombreuses autres prolongations de lignes de quarte, de quinte, de sixte ou d'octave, qui se fondent toutes sur la même règle.

³ NdT : Ceci renvoie à *Harmonielehre*, dont le §4 est intitulé « De la répétition comme principe motivique ».

⁴ J'appelle au vol. II³ [*L'Écriture libre*] « diviseur à la quinte supérieure ou inférieure » la quinte supérieure ou inférieure d'un accord qui se met par mouvement disjoint au service d'une note de passage ou d'une note voisine [d'une voix supérieure]. Le diviseur n'est donc rien d'autre qu'une note de passage disjointe [*Kontrapunkt* 2, p. 177 sq.] et l'accord ainsi produit n'est qu'une harmonie de passage ou de note voisine. Voyez par exemple dans le Petit Prélude BWV 926 le diviseur à la quinte inférieure des mes. 9-21, d'autres diviseurs à la quinte inférieure dans la sonate en *mi* bémol majeur de Haydn (*Tonwille* 3), 1^{er} mouvement, mes. 52-67, ou dernier mouvement, mes. 106-122, etc. ; un diviseur à la quinte supérieure dans la sonate op. 49 n° 2 de Beethoven (*Tonwille* 4), 1^{er} mouvement, mes. 21-24 ; etc.

⁵ Voir mon article sur ce Prélude dans *Der Musik*, juin 1932 (Berlin).