

Jean-Sébastien Bach, Fugue en *ré* mineur, BWV 851b : une analyse schenkérienne

Nicolas Meeùs

La structure fondamentale de cette fugue est la suivante :

On y relève en particulier :

- la préparation de la dominante par la sixte napolitaine (mes. 9) ;
- la prolongation de la dominante par le diviseur à la quinte (mes. 13-27) ;
- la cadence structurale à la mes. 28, au moment où la ligne fondamentale n'est encore descendue que jusqu'à 3̂, ce qui contraint à répéter le mouvement V–I pour la fin de la ligne.

Schenker a proposé l'analyse que voici pour les deux premières entrées (*L'Écriture libre*, exemple 53.5) :

J.-S. Bach, Clavier bien tempéré I, fugue en *ré* min. (voir ex. 156.1)

Il faut y noter en particulier comment le sujet se réduit à une quinte ascendante et comment le premier contre-sujet se forme de deux lignes de surmarche. Au moment du retour à la tonique, la ligne supérieure a effectué la descente 5̂-4̂-3̂ (*la*₃-*sol*₃-*fa*₃), comme le fera la ligne fondamentale à plus grande échelle.

On peut prolonger cette description jusqu'à la fin de l'exposition :

La première entrée mène à la note de tête, 5̂. Les deux entrées suivantes comportent une tonicisation de leur relatif majeur, *do* majeur (V/VII→VII, mes. 3-4) pour l'entrée en *la* mineur, *fa* majeur (V/III→III, mes. 6-7) pour celle en *ré* mineur, amenée chaque fois par la surmarche descendant jusqu'au 3̂ du relatif majeur. Le contre-sujet de la troisième entrée (en *ré* mineur) se présente sous la forme d'une ligne de surmarche unique, ramenant une fois encore au 3̂, de *ré* mineur cette fois, à la fin de la mes. 8.

La deuxième entrée (en *la* mineur) s'insère dans une arpégiation de l'accord de tonique (*ré* mineur), de sorte qu'on peut considérer qu'il ne s'agit que qu'un « diviseur à la quinte », rencontre

fortuite de la quinte de l'arpégiation à la basse avec des notes de passage de la voix supérieure, produisant un accord apparent du V^e degré. L'exposition complète peut se résumer comme ceci ; elle mène à la sixte napolitaine à la mes. 9 :

* * *

L'accord napolitain du premier temps de la mes. 9 est prolongé jusqu'à sa résolution (*mi*) à la mesure 12, par une descente en sixtes parallèles entre dessus et basse : *mi, ré do si, (mi)* / *sol fa mi, mi, ré (sol)*. La dominante apparaît à la mesure 13. Sa prolongation comporte un retour à la sixte napolitaine, mes. 16, préparé par une tonicisation de la sous-dominante ($V/IV \rightarrow IV^6 = \flat II$), puis la transformation de l'accord napolitain en dominante secondaire ($\flat II \rightarrow II = V/V$). Les mesures 17 et 18 donnent deux dernières entrées en *la*, majeur puis mineur. La demi cadence à la mesure 21, même si elle marque l'articulation centrale de la fugue, n'est pas une « interruption » au sens schenkérien puisqu'elle n'est pas suivie d'un retour à la tonique.

Les huit mesures qui suivent prolongent l'accord de dominante puis effectuent la cadence structurelle sous $\hat{3}$ de la ligne fondamentale. La prolongation débute avec un énoncé de la réponse en *la* majeur à la basse. Le dessus fait entendre une sorte d'inversion irrégulière de la réponse, mes. 22-24 (irrégulière notamment en raison du saut *do#-si*, à la mes. 23) ; d'autres inversions partielles ou complètes apparaissent jusqu'à la mes. 28.

Les mes. 28-44 constituent essentiellement une longue prolongation de l'accord de tonique, interrompue par un dernier accord de dominante à la fin de la mes. 43.
 – Les mes. 28-30 présentent le sujet à la voix médiane ; il se termine sur un accord majeur de tonique, qui donne le coup d'envoi d'un cycle de quintes, I-IV-VII-III-VI-II-V-I, revenant à la tonique mineure à la mes. 34 :

– Les mes. 34-39 se fondent sur une version étirée du sujet à la basse, en *ré* majeur :

– Les mesures 39-44, enfin, font entendre deux fois le sujet en strette, la première fois en majeur, la deuxième en mineur :

* * *

Schenker donne de toute la fugue l'analyse graphique que voici (*L'Écriture libre*, exemple 156.1) :

J.-S. Bach, Clavier bien tempéré I, Fugue en *ré* min., BWV 851 b (voir ex. 53.5)

m. 1 3 5 6 8 9 12 13 15 16 17 18 20

156

dans lequel les lettres (d) et (c) entre les portées renvoient aux termes *dux* (« sujet ») et *comes* (« réponse »), utilisés pour les mes. 1-4. Schenker commente ce graphe en ces termes :

« C'est le lien à la ligne fondamentale et à l'arpégiation de la basse, tel qu'il est indiqué ici, qui permet d'entendre correctement cette fugue. Il faut comparer ceci à la présentation de Riemann dans son *Katechismus der Fugenkomposition* : tout ce qu'il tient pour des réponses du sujet « avec de nombreuses modifications » ou qu'il explique comme « des formes complètes ou incomplètes du renversement », tout cela intervient, au sens du lien indiqué ci-dessous, dans de toutes autres intentions que de « répondre » au sujet ; les buts particuliers visés à l'avant-plan sont si divers et si manifestes que tout lien avec le « sujet » s'efface derrière eux ; ils ne peuvent être déterminés par aucune règle.

« L'écriture de fugues qui ne se caractérisent que par une réalisation quasi automatique des entrées est à l'opposé de ce contenu, qui ne peut être qualifié que d'artistique. Ces fugues assemblées

mécaniquement recueillent pourtant le plus d'applaudissements parce qu'en faisant pétarader leurs entrées elles permettent de célébrer ces orgies de répétitions dont le profane tire un plaisir particulier. Les fugues de Jean-Sébastien Bach, bien que toutes différentes, sont des fugues véritables au sens strict du terme : elles sont toujours déterminées par le sujet, par ses dimensions et par son contenu harmonique, et elles obéissent à une structure fondamentale. »

L'analyse de Schenker indique en effet un plan général et une stratégie de l'œuvre dans lesquels les parties caractéristiques de la fugue d'école ne jouent qu'un rôle réduit. Schenker y voit plutôt un vaste mouvement tonal, un cycle I-II-V-I, où

- la prolongation du I initial, mes. 1-8, se fait par le diviseur à la quinte correspondant à la réponse en mineur ;
- la préparation de la dominante fait appel à la sixte napolitaine, mes. 9-12 ;
- une cadence à la dominante, mes. 21, paraît articuler la fugue en deux parties ;
- mais la dominante se prolonge encore jusqu'à la mes. 27, pour la cadence structurelle de la mes. 28 ;
- les mes. 28-43 ne font plus que prolonger la tonique terminale, d'abord par plusieurs exposés du sujet, s'achevant en strette (mes. 39-40), puis une dernière cadence parfaite qui ne ramène que brièvement la dominante à la mes. 42.