

# L'analyse par Schenker du Petit prélude en *ré* mineur, BWV 940

Nicolas Meeùs\*

L'analyse schenkérienne demeure peu pratiquée en France, où elle a fait l'objet de critiques assez vives. Par deux fois, ces critiques ont porté sur l'analyse du Petit prélude en *ré* mineur, BWV 940, de Jean-Sébastien Bach, que Schenker avait proposée en 1925<sup>1</sup>. Les reproches faits à Schenker résultent pour une part d'une lecture incomplète de son texte – ils sont alors aisément réfutés. Mais ils ont aussi leur source dans une incompréhension assez répandue des mécanismes de l'analyse schenkérienne en général : on croit trop souvent que la méthode schenkérienne est inductive, qu'elle mène, par un processus de réduction plus ou moins automatique, de l'œuvre elle-même ou de sa partition, à la structure profonde. C'est d'ailleurs de cette manière que se pratique aujourd'hui très généralement l'analyse, même chez les meilleurs schenkériens. Mais Schenker ne procède pas de la sorte : dans ses analyses, la structure fondamentale est toujours présentée d'abord comme une hypothèse et le travail consiste à montrer ensuite comment celle-ci peut expliquer l'œuvre. La démarche est donc hypothético-déductive et ne prétend certainement pas à l'objectivité. C'est là ce qui fait tout son intérêt.

Célestin Deliège, commentant l'analyse du Petit prélude BWV 940, déplore le « flou » des figures proposées par Schenker, mais cette critique est sans objet et ne nous retiendra pas : Deliège n'a tout simplement pas aperçu qu'un graphe détaillé, qualifié de « Table de la ligne fondamentale » (*Urlinie-Tafel*, reproduit comme figure 5 ci-dessous) est annexé en fin du volume. La seconde critique fait reproche à Schenker d'avoir déformé le texte de Bach pour justifier le caractère « éolien » qu'il attribue au mode mineur de ce Prélude. Pour Célestin Deliège, « il est vraisemblable que des considérations normatives ont ici prévalu : toute bonne école du contrepoint enseigne, on le sait, que l'échelle mineure descendante s'établit selon cette forme [éolienne] »<sup>2</sup>. Serge Gut est plus sévère : « On est ici non seulement en pleine manipulation du texte de Bach, écrit-il, mais encore – ce qui est beaucoup plus grave – en trahison complète du texte de Bach »<sup>3</sup>. Deliège et Gut insistent tous deux sur le processus de réduction qu'implique l'analyse schenkérienne, « toujours animée d'une volonté préconçue : aboutir au *Ursatz* et à son postulat »<sup>4</sup>. Mais Schenker ne procède pas par réduction : ses analyses sont « génératives », la structure fondamen-

\* Version revue d'un article paru à l'origine en espagnol et en français dans *Doce notas preliminares* 19-20 (2007).

<sup>1</sup> « Joh. S. Bach, Zwölf kleine Präludien, Nr. 6 », *Das Meisterwerk in der Musik* I (1925), p. 99-105. Les critiques auxquelles le présent texte se réfère sont chez C. DELIÈGE, *Les fondements de la musique tonale*, Paris, Lattès, 1984, p. 98-101, et chez S. GUT, « Schenker et la « schenkéromanie ». Essai d'appréciation d'une méthode d'analyse musicale », *Revue de musicologie* 82/2 (1996), p. 344-355.

<sup>2</sup> C. DELIÈGE, *op. cit.*, p. 99.

<sup>3</sup> S. GUT, *op. cit.*, p. 349.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 347.

tale en est le point de départ plutôt que le résultat. Le but n'est donc en aucun cas de « déduire » la structure fondamentale, mais bien de montrer comment celle-ci, postulée a priori, est mise en œuvre de façon unique dans chaque œuvre tonale. Schenker en avait fait sa devise : *Semper idem, sed non eodem modo*, « toujours la même chose, mais jamais de la même manière ».

\* \* \*

La structure fondamentale, dans laquelle Schenker voit le point de départ logique de toute œuvre tonale, est l'expression d'un « espace sonore » délimité d'abord par l'accord de tonique, rempli ensuite par des notes de passage entre les notes de cet accord. L'analyse consiste donc à identifier d'abord cet espace initial, qui n'est qu'une présentation particulière de l'harmonie de tonique, puis à montrer comment les interstices de cet espace sont investis (et éventuellement modifiés), de manière absolument individuelle, par la réalisation particulière de chaque œuvre<sup>5</sup>. Avant de présenter la structure fondamentale postulée pour le Petit prélude en *ré* mineur, BWV 940, il peut être utile d'en donner ici la partition complète, puisqu'elle ne comporte que 10 mesures :

La structure fondamentale que Schenker propose pour ce Prélude consiste en une ligne descendante de toute une octave de *ré* à *ré*, en mode mineur « naturel », éolien, que Schenker chiffre  $\hat{8} \hat{7} \flat\hat{6} \hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{1}$ , supportée par des harmonies chiffrées I–I IV V I (figure 1)<sup>6</sup>. Les altérations,  $\flat$  devant *do* et  $\flat$  devant *si*, ainsi que devant leur chiffrage,  $\hat{7}$  et  $\flat\hat{6}$ , sont redondantes, puisqu'elles correspondent à l'armure : elles indiquent en suffisance que Schenker est conscient que ces degrés et leurs altérations méritent plus ample examen. Il n'est donc pas justifié de dire que ces altérations « trahissent » le texte de Bach : elles appartiennent plutôt à l'hypothèse initiale (justifiée,

<sup>5</sup> La description faite ici de la procédure schenkérienne privilégie la ligne fondamentale (*Urfinie*), puisque c'est elle qui opère le remplissage de l'œuvre. C'est de cette manière en effet que Schenker a procédé dans ses analyses anciennes. Ce n'est que plus tard, en particulier dans *L'Écriture libre*, qu'il accorde une importance égale aux deux parties de la structure fondamentale (*Ursatz*), la ligne fondamentale et l'arpégiation de la basse (*Bassbrechung*). (H. SCHENKER, *L'Écriture libre*, traduction de la 2<sup>e</sup> édition allemande par N. Meeùs, Liège, Mardaga, 1993.)

<sup>6</sup> Il s'agit de la figure 1a dans l'analyse de Schenker.

si l'on veut, par des « considérations normatives », mais pas seulement), et Schenker indique dès l'abord, par leur présence même dans cette notation où elles n'étaient pas requises, qu'il faudra en tenir compte en cours d'analyse.

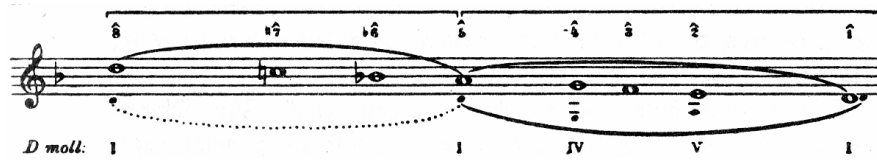


Figure 1

Ce questionnement, on le voit, concerne principalement la première partie de la structure fondamentale, celle qui opère la descente mélodique de 8 à 5 supportée par la prolongation du 1<sup>er</sup> degré durant les 6 premières mesures du Prélude : il s'agit du remplissage de l'« espace tonal » de la partie supérieure de l'accord de tonique. Comme le montre la figure 2 ci-dessous<sup>7</sup>, la prolongation du 1<sup>er</sup> degré durant ces six mesures est faite par deux arpèges successifs à la basse : d'abord ré<sub>2</sub>-fa<sub>2</sub>-la<sub>2</sub>, mes. 1-4, puis la<sub>2</sub>-mi<sub>2</sub>-(do<sub>2</sub>)-do<sub>2</sub><sup>#</sup>, mes. 4-6.

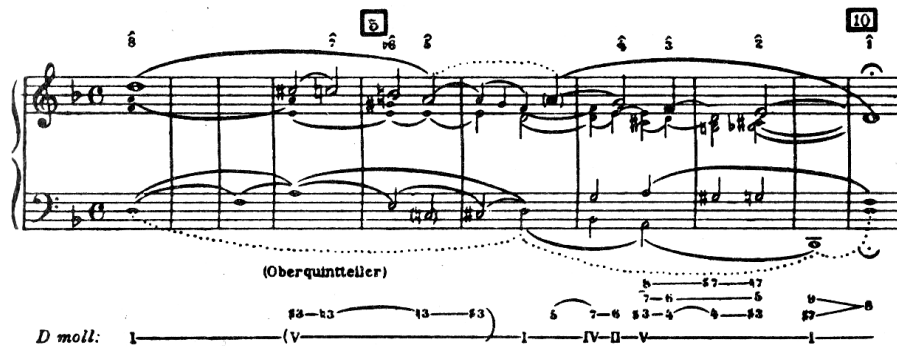


Figure 2

Ces deux arpèges font partie des éléments justificatifs de do<sub>2</sub> et de si<sub>b</sub>, mais d'autres éléments entrent en ligne de compte, exposés à divers moments du texte de Schenker. Pour la clarté de l'exposé<sup>8</sup>, les deux degrés litigieux, do<sub>2</sub><sup>#</sup>/do<sub>2</sub> et si<sub>b</sub>/si, seront examinés ici séparément.

\* \* \*

### do<sub>2</sub><sup>#</sup>/do<sub>2</sub>

Le remplissage des intervalles qui séparent les notes de l'accord de tonique se fait par des notes de passage nécessairement dissonantes. Les déploiements ultérieurs de l'œuvre supposent notamment que ces dissonances soient rendues consonnantes<sup>9</sup>. Dans le cas de l'intervalle de quarte qui sépare

<sup>7</sup> Figure 1c de l'analyse de Schenker : il propose une figure intermédiaire (1b) qu'il ne sera pas nécessaire de commenter ici.

<sup>8</sup> Il faut reconnaître, à la décharge des critiques de Schenker, que celui-ci n'est certainement pas un modèle de clarté dans l'exposé de ses analyses.

<sup>9</sup> Le volume dans lequel Schenker publie cette analyse contient un intéressant résumé de points fondamentaux de sa théorie, portant notamment sur cette question : « Erläuterungen », *Das Meisterwerk in der Musik I* (1925), p. 201-205.

l'octave de la quinte ( $\hat{8}-\hat{7}-\hat{6}-\hat{5}$ ), c'est en particulier le degré  $\hat{7}$  qui est dissonant, ici  $do\sharp/do\flat$ . La rencontre de ce degré avec la quinte de l'arpège de tonique que Bach développe à la basse crée au premier temps de la mes. 4 un accord de *la*, que Schenker appelle *Oberquintteiler*, « diviseur à la quinte supérieure », dans lequel  $\hat{7}$  est nécessairement consonant. Mais ceci ne règle pas encore la question de  $do\sharp/do\flat$  ; on peut penser que le choix de l'expression « diviseur à la quinte » pour des cas de ce genre a pour but d'éviter le mot « dominante », qui suggérerait trop fortement la tierce majeure.

Schenker détaille la succession des entrées en imitation. Le motif initial (mes. 1) se réduit à une descente de sixte, *ré-do-si-la-sol-fa*. Celle-ci est reprise à l'octave grave, à la basse, à la mes. 2. La troisième entrée, à la mes. 3, se fait depuis la quinte, mais supportée à la basse par la tierce de l'arpège ascendant de l'accord de *ré*, de sorte que l'accord sous-jacent est toujours celui de la tonique. Schenker paraît en prendre argument pour justifier  $do\sharp$ , note sensible du ton de *ré* : « Cette entrée s'achève avec  $do\sharp_4$  au premier temps de la mes. 4, au moment où la voix inférieure atteint la note fondamentale du diviseur à la quinte. Cette tierce majeure de l'accord de *la*, empruntée au mode majeur (ici *ré* majeur), annonce à l'avance le retour à l'accord de tonique, dont il apparaît ici en tant que diviseur : voyez le quatrième temps de la mes. 6 »<sup>10</sup>. Ce n'est qu'alors, une fois le diviseur à la quinte solidement établi, que la quatrième entrée peut se faire sous sa forme véritable, parcourant l'accord de *la* mineur : « S'il convenait en effet de répondre aux deux lignes de sixte depuis la tonique *ré*, mes. 1-2, par deux lignes depuis la quinte, ce n'est qu'au moment où la fondamentale *la* est enfin atteinte à la mes. 4 que l'occasion de la deuxième ligne de sixte depuis *la* devient favorable. Mais ici, contrairement à la mes. 3, le parallélisme motivique devait être complètement respecté, donc il fallait répondre en mineur au mineur de la première ligne de sixte à la mes. 1 »<sup>11</sup>.

Au premier temps de la mes. 4,  $do\sharp$  n'est en quelque sorte qu'une note de passage chromatique vers  $do\flat$  ; une nouvelle note de passage chromatique ramènera à *ré* au premier temps de la mes. 6 ; mais la véritable imitation du motif de sixte de la mes. 1 doit se faire, selon Schenker, que dans le parcours d'un accord de *la* mineur, pour respecter la forme mineure du motif initial. C'est sans doute ce qu'il faut comprendre du chiffrage  $\overset{\sharp 3-\flat 3}{\vee} \overset{\sharp 3-\flat 3}{\sim} \overset{\sharp 3-\flat 3}{\flat 3}$ , où la note réelle est  $\flat 3$ . « Pour mener de  $do\sharp_4$  à  $do\flat_4$  [à la mes. 4], précise encore Schenker, Bach effectue un mouvement de note voisine,  $do\sharp_4-ré_4-do\flat_4$ , qui transforme le mouvement essentiellement chromatique en un mouvement diatonique »<sup>12</sup>. Cette description réduit  $ré_4$  de la mes. 4 à un rôle de note voisine. Mais une autre lecture semble possible, qui au contraire soumettrait  $do\sharp$  à *ré* comme appoggiature inférieure (ou note voisine inférieure) de la quarte d'un accord de sixte et quarte sur *la*, comme l'indique la figure 3. *Ré* serait alors une prolongation de la septième de l'accord du II, se résolvant sur  $do\flat$  à la fin de la mes. 4.

Figure 3

<sup>10</sup> « Joh. S. Bach », *op. cit.*, p. 103.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

Le retour de *do*<sup>#</sup> au troisième temps de la mes. 6 n'est qu'une tonicisation de *ré* du quatrième temps, rappelant, après ce passage sur l'accord de *la* mineur, que la tonique de la pièce demeure bien *ré* mineur.

Serge Gut soutient au contraire que les mes. 4-6 constituent une vaste prolongation de l'accord de dominante, *la* majeur. Même si on ne voit pas bien comment elle intègre l'exposé du motif principal sur l'accord de *la* mineur, mes. 4-5, cette analyse n'est peut-être pas absolument incongrue : la confrontation des deux analyses exprime un niveau d'ambiguïté qui existe dans ce passage. Il n'en demeure pas moins que Schenker se manifeste conscient de la difficulté d'expliquer ces mesures et qu'il ne ménage pas ses efforts pour justifier sa position.

\* \* \*

*si*<sub>♯</sub>/*si*<sub>b</sub>

La fondamentale *la* qui a permis de transformer  $\hat{7}$  en consonance a pour effet de rendre  $\hat{6}$  dissonant, qui doit à son tour devenir consonant. Schenker identifie cette transformation dans un double processus : d'abord, l'arpégiation descendante de l'accord de *la* à la basse permet de situer  $\hat{6}$  sur un nouveau diviseur à la quinte supérieure, *mi* ; ensuite, la consonance impose de transformer *si*<sub>b</sub> en *si*<sub>♯</sub>. Schenker écrit : «  $\hat{6}$ , *si*<sub>♯3</sub> à la mes. 5, aurait fait dissonance avec le diviseur à la quinte, *la*<sub>2</sub> à la mes. 4. C'est pourquoi, aux mesures 4-6, le diviseur à la quinte est lui-même divisé par sa quinte supérieure, *mi*, qui transforme  $\hat{6}$  en consonance de quinte. (L'arpégiation descendante du diviseur à la quinte, *la-mi-do*<sup>#</sup>, répond à l'arpégiation ascendante de l'accord de tonique, *ré-fa-la*, qui précède.) En outre, à cause du diviseur *mi*,  $\hat{6}$  diatonique, voyez *si*<sub>b3</sub> en a) et b), a dû être transformé en *si*<sub>♯3</sub>, de telle sorte que la ligne de quarte ( $\hat{8}-\hat{5}$ ) tire de la sixte majeure un caractère « dorien ». Mais on voit immédiatement par cet exemple en quoi consiste le rapport à une telle ligne prétendument dorienne : une simple arpégiation du diviseur à la quinte peut en être la cause, comme ici ! »<sup>13</sup>

Dans la figure 2 ci-dessus, Schenker note *si*<sub>♯</sub> à la mes. 5, mais il persiste à le chiffrer  $\flat\hat{6}$ . C'est qu'en effet la situation de ce degré  $\hat{6}$  est bien plus ambiguë que celle de  $\hat{7}$ , dont la transformation en note sensible ( $\sharp\hat{7}$ ) s'explique simplement par une volonté d'affirmer le ton principal. Célestin Deliège, on l'a vu, attribue l'idée de *si*<sub>b</sub> à des « considérations normatives » du contrepoint d'école, qui voudrait que le mineur descendant soit éolien. Mais le 6<sup>e</sup> degré fait toujours problème en mineur, où il se situe soit à une fausse quinte au-dessus du 2<sup>e</sup>, soit à une quarte triton au-dessus du 3<sup>e</sup> : c'est la raison profonde de sa mobilité. Il n'est certainement pas possible de lire tout le Prélude BWV 940 en mineur « dorien », parce que Bach lui-même met en évidence la mobilité du 6<sup>e</sup> degré dans les dernières mesures de l'œuvre, comme le montre la figure 4, qui s'inspire de la « table de la ligne fondamentale » annexée à l'article (reproduite ici comme figure 5 ; voir aussi la figure 2 ci-dessus). Une pièce en mineur comme celle-ci se situe intrinsèquement à cheval sur les échelles éolienne et dorienne, et emprunte en outre à plusieurs reprises au mode majeur.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 102.

Figure 4

\* \* \*

Schenker apporte un argument supplémentaire en faveur de la lecture éolienne de ce Prélude, lorsqu'il note la similitude entre la ligne fondamentale descendante et le motif initial de l'imitation : « Quand à savoir si la descente de sixte [du motif initial] est le reflet de l'octave descendante de la ligne fondamentale, écrit-il, cela demeurera pour toujours un secret du moment créateur, que le compositeur lui-même n'a peut-être pas pu amener à la lumière de la conscience »<sup>14</sup>. Et plus loin : « Bach, faisant descendre la voix supérieure jusqu'à  $fa_3$  au [dernier] temps de la mes. 6, fait-il allusion à  $fa_3$  qui forme la limite inférieure de la première ligne de sixte au premier temps de la mes. 2 ? A-t-il pensé, au moment du retour à  $sol_3$  qui suit à la mes. 7 comme une note voisine, à l'adjonction d'une troisième et dernière ligne de quarte [après celles du motif initial] ( $ré_4-la_3$ ,  $si_3-fa_3$  et  $sol_3-ré_3$ ) ? — Cela, seul le dieu des sons le sait »<sup>15</sup>.

Schenker procède en effet dans ce texte à une analyse motivique plus détaillée que dans d'autres écrits, notant en particulier que le motif est « une ligne de sixte descendante, comprenant la ligne de quarte  $ré_4-la_3$  et la ligne de tierce  $la_3-fa_3$ , mais où la ligne de tierce, en raison d'une note voisine interpolée pour respecter le nombre de notes [ $si_3$ ], se présente elle aussi comme une ligne de quarte [...]. La note aiguë (*Spitzenton*) de la première ligne de quarte,  $ré_4$ , apparaît sur une double-croche faible, ce qui contraint la deuxième ligne à faire de même : c'est pourquoi la note voisine  $si_3$  apparaît sur la deuxième double-croche du deuxième temps ; mais ceci favorise aussi une augmentation, sans laquelle la deuxième ligne de quarte suivrait la même course en doubles-croches. Au service de cette augmentation, les 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> doubles croches du deuxième temps ne sont que des remplissages, mais elles ont pour tâche d'éviter par le mouvement contraire les quintes qui se produiraient sinon par le reversement des voix à la mesure 2 ainsi qu'au passage entre les mesures 4 et 5 »<sup>16</sup>. La « Table de la ligne fondamentale »<sup>17</sup> (figure 5) montre le rôle de cellule génératrice de cette ligne descendante de quarte, en marquant par un crochet horizontal la plupart de ses occurrences, soit dans la version en doubles croches, soit dans la version augmentée en valeurs plus longues :

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 102-103.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>17</sup> *Das Meisterwerk in der Musik I, op. cit.*, Annexe, p. 5.

Seb. Bach: Zwölf kleine Präludien, N° 6

Figure 5

\* \* \*

Au total, cette analyse de Schenker apparaît sensible et pénétrante, qui met en lumière les subtilités et la complexité de ce Prélude et dont les prises de position, qui peuvent sembler un peu étonnantes à première lecture, sont solidement argumentées et, à tout prendre, convaincantes. Loin de trahir le texte de Bach, cette analyse lui fait justice.