J.-S. Bach, Petit prélude en ré mineur, BWV 926

Analyse par H. Schenker, *Der Tonwille* V (1923), p. 8-9 Traduction complète

On aboutit sur fa_3 (voir la Table de la ligne fondamentale [ci-dessous] et la Fig. 1 f) pour la première fois à la mesure 7, où il termine la première ligne de tierce : ensuite, fa_3 demeure la frontière de toutes les lignes descendantes : voir mes. 20, 25, 35, 39, (43) et enfin 48, où il est haussé par mixture¹. Quoi que puissent signifier ces lignes conjointes, à la voix supérieure ou à des voix médianes, ce même but fa_3 , si souvent visé et atteint, paraît en tirer une signification qui contraint à reconnaître $\hat{3}$ comme note initiale de la ligne fondamentale, malgré l'apparence qui parle pour $\hat{5}$. Cependant, le transfert de registre ascendant aux mes. 7-8 et 39-43 incite à considérer l'octave 4 comme registre véritable des notes de la ligne fondamentale. Dans ce sens, la première ligne de tierce la_3 – fa_3 (mes. 1-7) appartient à une voix médiane, comme s'il fallait présenter fa_4 ($\hat{3}$) dans une position large de l'accord, $r\acute{e}_3$ – la_3 – fa_4 . Dans la ligne de tierce en quelque sorte parallèle sur la_4 – fa_4 , aux mes. 42-43 – où la_4 , à la mes. 42, s'inscrit encore complètement dans le parcours de doubles croches servant au transfert de registre –, fa_4 se manifeste à la fois comme la note réellement visée et comme la hauteur véritable de la ligne fondamentale.



[Table de la ligne fondamentale]

La figure ci-dessous illustre le développement progressif des prolongations de la conduite des voix, préfigurées toutes au sein de la ligne fondamentale :

- a) illustre la ligne fondamentale et les premiers intervalles ;
- b) ajoute le transfert descendant fa_4 — fa_3 au moyen de tierces parallèles des voix extérieures et d'échanges 5–6, ainsi que la visée ascendante renouvelée vers fa_4 ;
- c) montre les chromatismes qui établissent des connexions plus fortes (tonicisantes) et qui articulent par là la ligne d'octave en trois lignes de tierce : $fa_4-r\acute{e}_4$, $r\acute{e}_4-si\flat_3$, la_3-fa_2 ;
- d) et e) montrent comment la tierce do_4 du deuxième accord de la ligne d'octave n'est pas menée chromatiquement vers do_{44} , mais bien amenée par une ligne de tierce descendant depuis mi_4 . C'est la conduite des voix que nous avons rencontrée aussi dans le Prélude [BWV 999]² sinon qu'ici la ligne d'octave qui en effectue le contrepoint à la voix inférieure est articulée ici non pas sur le diviseur à la quinte supérieure, comme là, mais sur le diviseur à la quinte inférieure

NdT: Schenker appelle « mixture » le changement de mode, ici de ré mineur à majeur ; il ne l'indique pas, mais on voit que ces retours de fa (ou fa#) sont marqués par des flèches † dans la figure 1f.

² NdT: Analysé dans le même volume, p. 3-4. Schenker vise ici le mouvement la³-ré-la⁴ de la basse, apparent surtout en d), répondant au mouvement sol³-ré-sol³ dans le Prélude BWV 999.

 $[la_3-r\acute{e}_3-la_2]$. Dans le parcours vers ce diviseur, des fautes de conduite des voix menaçaient : des quintes directes par Fig.1. mouvement contraire en d), des quintes parallèles en e) ;

f) enfin montre l'élimination des quintes parallèles par l'échange 6–5, dont la diminution est bienvenue.

La ligne de tierce, telle qu'elle est énoncée aux mes. 1-7, et répétée à la mes. 6 en diminution, comme pour la confirmer, sert de motif. Le motif de tierce habite toute la large descente d'octave des mes. 7-39, appuyée ici sur les chromatismes (voir ci-dessus). Dans l'accord de dominante des mes. 9-21, elle prend forme tant dans la grande ligne mi_4 — do_{44} que dans les lignes plus petites présentées comme échanges 6–5, voir la Table de la ligne fondamentale. Deux lignes de tierce animent la voix médiane aux mes. 21-25. Aux mes. 33-39, une ligne de tierce en valeurs diminuées (mes. 33-35) devance la ligne de tierce conductrice de la voix supérieure (voir ci-dessus [c)), et le motif se manifeste une dernière fois aux mes. 42-43. (Le mouvement descendant des mes. 45-48 doit par contre être articulé en une ligne de quarte et une autre de tierce.)

Le large cheminement aux mes. 9-21 permet au Maître de varier la présentation des nombreuses répétitions des lignes de tierce par une accélération progressive ainsi que par un changement des diminutions : voyez dans la Table de la ligne

fondamentale les mes. 9-15, 15-19, 19-20 : aux valeurs de deux mesures J. J. succèdent des valeurs d'une mesure J. J, puis même d'une noire J, qui introduit la descente à la mes. 20.

Le transfert ascendant aux mes. 39-43 doit se comprendre comme parallèle à celui des mes. 7-8 – encore un témoignage de la conscience créatrice du Maître! Mais il faut s'émerveiller plus encore de l'art avec lequel il articule les arpégiations des mes. 39-42 : dès la troisième noire de la mes. 39, il orne la (deuxième) arpégiation descendante par des sauts vers le haut, dont la semence ne lève qu'à la mes. 41 ; ici, il conduit les arpégiations ascendantes (introduites à nouveau à la troisième noire de la mes. 40) jusqu'à la note *la*, comme note qui devrait entrer à la mes. 42 au sommet du motif de tierce! (Ce trait magistral rappelle celui du Prélude [BWV 924], voir *Tonwille* 4). Les deux *la* de la mes. 41 apparaissent en outre dans le rythme de deux noires pointées, auxquels les premières notes de la ligne de tierce se rattachent avec le même rythme à la mes. 42 : ceci produit un effet de *ritenuto* qui sera encore renforcé par le rythme à 3 des mes. 43-44.

³ Voyez le parallélisme des ornements dans le Prélude [BWV 999].