

# 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 mixture<sup>1</sup>. Quoi que puissent signifier ces lignes conjointes, à la voix supérieure ou à des voix médianes, ce même but  $fa$ , 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,  $ré_3$ – $la_3$ – $fa_4$ . 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 :

- illustre la ligne fondamentale et les premiers intervalles ;
- 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  $fa_4$  ;
- montre les chromatismes qui établissent des connexions plus fortes (tonicisantes) et qui articulent par là la ligne d'octave en trois lignes de tierce :  $fa_4$ – $ré_4$ ,  $ré_4$ – $si_3$ ,  $la_3$ – $fa_2$  ;
- et e) montrent comment la tierce  $do_4$  du deuxième accord de la ligne d'octave n'est pas menée chromatiquement vers  $do_4^\sharp$ , 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]<sup>2</sup> 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

<sup>1</sup> 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  $fa^\sharp$ ) sont marqués par des flèches  $\uparrow$  dans la figure 1*f*.

<sup>2</sup> NdT : Analysé dans le même volume, p. 3-4. Schenker vise ici le mouvement  $la^3$ – $ré$ – $la^3$  de la basse, apparent surtout en *d*), répondant au mouvement  $sol^3$ – $ré$ – $sol^3$  dans le Prélude BWV 999.

