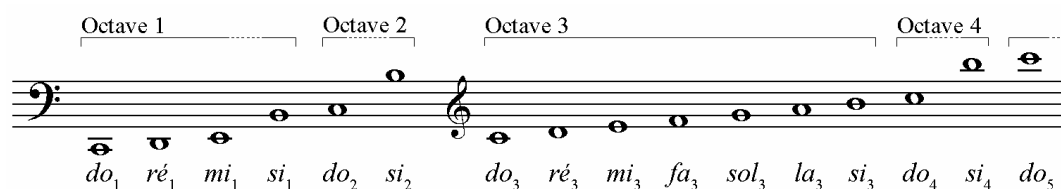


Chapitre 3

Transferts de registre

Ce chapitre étudie les moments où une voix du contrepoint change de registre et se déplace d'une octave (ou parfois de plusieurs), ou encore où deux voix sont entre elles en relation d'octave. La compréhension des changements de registre, qui constituent un des procédés d'élaboration, permet d'élucider des conduites mélodiques complexes. Pour la discussion qui va suivre, il sera utile de rappeler d'abord la nomenclature française des registres et des hauteurs :



Pour illustrer divers cas de transferts de registre, nous analyserons l'exposition du premier mouvement de la Sonate en *do* majeur, KV 545, de Mozart, dont on trouvera la partition à la page suivante. Le compositeur y joue constamment sur des déplacements et des relations d'octave. Les transferts de registre, dans les œuvres classiques pour le piano, forment souvent le moyen d'imiter une texture orchestrale ; le déplacement des mains sur le clavier et le jeu des distances variables permet de diversifier les couleurs et les intensités. Mozart a fait plusieurs fois un usage subtil de ces possibilités.

Il s'agit d'une exposition de forme sonate, formée de deux plages tonales correspondant à deux groupes thématiques, la première (mes. 1–12) dans le ton de tonique et la seconde (mes. 13–28) dans le ton de dominante. À un niveau global, cette exposition forme donc une progression harmonique I–V, dont chacun des deux accords fait l'objet d'une élaboration de douze mesures. Ce sont ces élaborations qui seront examinées maintenant¹. Chaque plage tonale se subdivise en trois groupes de quatre mesures : mes. 1-4, 5-8 et 9-12 pour la première plage, mes. 14-17, 18-21 et 22-25 pour la seconde. On compte en outre une mesure de transition (mes. 13) et trois mesures de coda. Chacun de ces éléments sera examiné d'abord séparément, puis la synthèse sera présentée au moyen de deux graphiques : l'analyse se fera donc en deux niveaux successifs, portant, le premier, sur des groupes de quatre mesures, le second sur deux groupes de douze mesures (3 x 4). Il va de soi qu'une analyse du mouvement entier supposerait l'intégration de ces deux groupes dans un ensemble plus vaste encore.

¹ À un niveau supérieur, la progression I–V de l'exposition analysée ici fait partie d'une progression générale I–V–[...]–I, où [...] représente le développement et où le dernier I est la réexposition. Dans le cas particulier de cette sonate, le retour du premier thème au moment de la réexposition est problématique, parce qu'il se fait au ton de la sous-dominante plutôt qu'au ton principal. Ce problème ne sera pas considéré ici.

Allegro

17

20

23

26

27

30

33

36

Exemple 3.1 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *do* majeur, KV 545, 1^{er} mouvement, exposition (mes. 1-28)

1. Première plage tonale — premier groupe thématique

1.1 Mesures 1-4

Les quatre premières mesures forment une élaboration simple de l'accord de *do* majeur ; bien qu'il ne s'y trouve pas encore de transferts de registre, ces mesures méritent d'être analysées parce qu'elles contiennent des éléments intéressants pour la suite de l'analyse. L'exemple 3.2 en présente une réécriture verticalisée, qui fait apparaître trois accords d'élaboration : V_3^4 , IV_4^6 et V^6 .

Exemple 3.2 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *do* majeur, KV 545, 1^{er} mouvement, réécriture des mesures 1-4

L'exemple 3.2 fait usage de trois valeurs de notes : blanches pour l'accord élaboré, *do* majeur, et deux valeurs distinctes pour les notes d'ornement : *mi*₄ à la mes. 1 et *do*₅ à la mes. 3, qui ne sont que des notes d'arpégiation de l'accord de tonique, sont représentées par des noires sans hampes, les autres notes d'ornement (broderies et notes de passage) par des noires.

On constate que la mélodie de la main droite se décompose en deux voix distinctes. La plus grave d'entre elles n'effectue qu'une simple broderie de la tonique, *do*₄–(*si*₃)–*do*₄ (mes. 1-2), tandis que l'autre, le dessus, est une broderie de la quinte *sol*₄ suivie d'une descente vers *mi*₄ par la note de passage *fa*₄ : *sol*₄–(*la*₄)–*sol*₄–(*fa*₄)–*mi*₄. La main droite donne en outre deux notes qui ne font que participer à l'arpégiation de l'accord de tonique : *mi*₄ à la mesure 1 et *do*₅ à la mes. 3.

Les mouvements mélodiques de la main droite sont supportés par d'autres lignes mélodiques à la main gauche, qui engendrent des accords de notes d'ornement (accords d'élaboration). La basse fait d'abord une broderie *do*₃–*ré*₃–*do*₃ (mes. 1-2), doublée à la tierce par *mi*₃–*fa*₃–*mi*₃, d'où résulte un enchaînement harmonique apparent I–(V_3^4)–I. Les deux voix intérieures de la main gauche brodent ensuite l'accord de tonique : *sol*₃–*la*₃–*sol*₃ et *mi*₃–*fa*₃–*mi*₃, d'où résulte un nouvel enchaînement apparent, I–(IV_4^6)–I. La basse fait enfin une broderie *do*₃–*si*₂–*do*₃, à nouveau doublée à la tierce, *mi*₃–*ré*₃–*mi*₃, pour créer un troisième accord broderie I–(V^6)–I. On notera en outre que la figure mélodique de la basse aux mes. 3-4, *do*–*si*–*do*, reproduit celle de l'alto aux mes. 1-2.

La réécriture verticalisée de l'exemple 3.2 met en lumière l'élaboration de l'accord de *do* majeur, mais n'indique pas assez les mouvements mélodiques essentiels de ces quatre mesures. La figure 3.2a vise à donner une meilleure image de la conduite mélodique : la ligne mélodique principale, *sol*₄–(*la*₄)–*sol*₄–*fa*₄–*mi*₄, où *la*₄ (noté sans hampe) n'est qu'une note voisine de *sol*₄ ; on aperçoit aussi que cette ligne est doublée (à la main gauche) à la dixième inférieure, *mi*₃–(*fa*₃)–*mi*₃–*ré*₃–*do*₃. Le *sol* blanche et la ligature ouverte vers la droite indiquent que cette note conservera une importance primordiale dans la suite du fragment.

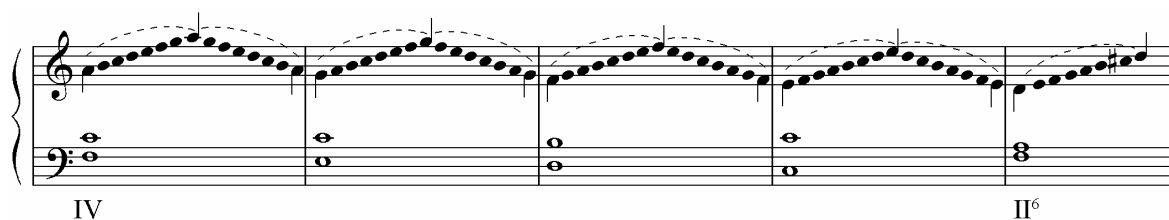


Exemple 3.2a : Réécriture de l'exemple 3.2

Dans l'exemple 3.2a, la ligne principale $sol_4-sol_4-fa_4-mi_4$ est marquée par une ligature horizontale. Mais le premier sol_4 porte aussi une ligature interrompue qui indique à l'avance que cette note s'inscrira plus loin dans une autre ligne, plus importante.

1.2 Mesures 5-8

Les mesures 5 à 8 reproduisent le mouvement descendant $la_4-sol_4-fa_4-mi_4$ des mes. 3-4 et le prolongent jusqu'à $ré_4$ à la mes. 9. Le chiffrage harmonique, mesure par mesure, donne IV-I⁶-vii⁶-vi⁶-ii⁶, soit un accord de sous-dominante (IV^e degré) suivi descente menant au ii^e degré, son relatif mineur. Le parallélisme en dixièmes au-dessus de la basse souligne le caractère résolument mélodique du passage. Mais ce qui est particulièrement intéressant pour la problématique de ce chapitre, c'est que la descente $la-sol-fa-mi-ré$ est faite, à la main droite, par deux voix à distance d'une octave, reliées par des notes de passage formant des gammes. Schenker dit que ces voix sont *couplées*. C'est la voix du dessus qui maintient le registre de départ, mais c'est celle du dessous qui semble prédominer ici. Voici donc un premier cas intéressant de jeu sur les octaves.



Exemple 3.3 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *do* majeur, KV 545, 1^{er} mouvement, réécriture des mesures 5-9

1.3 Mesures 9-12

Dans la gamme ascendante de la mesure 9, do_4 , emprunt au ton de *ré* mineur², annonce la modulation à la dominante qui s'effectue durant les mesures 9-12 et qui termine la première plage tonale. Les mesures 9-10 contiennent un accord de *ré* mineur, auquel la septième s'ajoute à la mesure 10 et qui est majorisé pour former l'accord de V/V (chiffré ici II₅⁶)³ tonicisant la dominante de la mesure 11. Plusieurs transferts de registre s'opèrent durant ces deux mesures.

² Schenker dit que *do* « tonicise » *ré*, lui attribue passagèrement une fonction de tonique. De la même manière, *fa* de la mes. 10 tonicise *sol* qui suit. La « tonicisation » équivaut donc à ce qui, dans l'usage français, s'appelle généralement « emprunt ». On notera par ailleurs que les mes. 9-12 sont celles qui effectuent la modulation vers la dominante *sol*, modulation qui, comme c'est souvent le cas, passe par une allusion à la dominante de la dominante, *ré* mineur/majeur.

³ Les chiffrages schenkériens privilégient autant que possible l'unité tonale : tant que la modulation n'est pas effective, l'accord reste celui du II^e degré. Schenker lui-même n'a pas utilisé les chiffres romains minuscules : il aurait chiffré ici plutôt II⁻. Dans le même ordre d'idée, l'accord de *sol* qui termine ce passage est encore chiffré comme la dominante du ton de *do* : la modulation, à ce moment, n'est pas encore effective.

D'abord, $ré_3$ est ramené à $ré_4$, registre initial de la pièce. Ensuite, un autre jeu de gamme amène la septième, do , une octave plus haut, à la hauteur de do_5 — on voit ici que le transfert de registre ne comporte pas nécessairement un mouvement d'octave : la septième $ré_4$ - do_5 tient lieu d'un mouvement conjoint descendant⁴. Les gammes de la mesure 10 ramènent do au registre initial, do_4 , pour sa résolution au premier temps de la mesure 11. La mélodie s'achève en remontant à $ré_4$. Ces mouvements mélodiques, qui se réduisent à une simple courbe $ré$ - do - si - do - $ré$, sont résumés dans l'exemple 3.4.

The image shows two musical staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line. Below the bass staff, Roman numerals are provided: ii, ii⁶, II⁶, and V.

Exemple 3.4 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *do* majeur, KV 545, 1^{er} mouvement, mesures 9-12 et réécriture

Au total, cette première partie de l'exposition comporte donc une élaboration de l'accord de tonique durant quatre mesures (mes. 1-4), dont la descente finale est reprise (mes. 5-8) pour mener à l'accord du ii^6 degré (mes. 9), majorisé ensuite et accompagné de sa septième (mes. 10) pour toniciser la dominante (mes. 11-12) qui termine l'ensemble. Aux mesures 11-12, les sauts arpégés de sol_1 à sol_2 à la main gauche établissent un nouveau cas de couplage entre deux voix.

2. Deuxième plage tonale — deuxième groupe thématique

2.1 Mesures 14-17

Pour faire la transition entre les deux plages tonales, la main gauche reprend à la mesure 13 la résolution de la septième de dominante de sol , comme aux mesures 9-11, mais transférée cette fois-ci dans un registre grave : $ré_3$ -(do_3)- do_3 - si_2 . La seconde partie proprement dite débute à la mesure 14 à partir de $ré$ sur lequel la mélodie de la première partie s'était interrompue à la mesure 12, mais transféré dans un registre plus aigu, $ré_5$. La disposition de la tête du second thème n'est pas sans rappeler celle du premier (voir le début de l'exemple 3.2 ci-dessus) : il s'agit d'une élaboration de l'accord de sol majeur ; la quinte $ré$ est maintenue à la partie du dessus, tandis que la fondamentale sol est ornée par la note voisine inférieure fa qui, avec les notes voisines de la main gauche, engendre un accord de dominante en sol majeur (exemple 3.5)⁵.

⁴ On pourrait considérer que ce saut de septième est en réalité un saut d'octave dont la note supérieure est sous-entendue, suivi d'une descente de seconde : $ré_4$ -($ré_5$)- do_5 . Ou encore que le mouvement de seconde est sous-entendu à la hauteur du $ré_4$ et suivi d'un saut d'octave ascendant, $ré_4$ -(do_4)- do_5 . Dans toutes les hypothèses, ce mouvement tient lieu évidemment d'un mouvement conjoint descendant, $ré$ - do , où do , septième de la dominante, est note de passage vers si de la mes. 11.

⁵ Sol est orné plus précisément par une double broderie, sol -(la)- sol -(fa)- sol , mais la comparaison entre les deux notes de broderie, en particulier de leur position rythmique, montre que la de la mes. 14 n'est que d'importance très secondaire. Il ne s'inscrit pas dans l'harmonie, alors que fa provoque un accord de dominante. En outre, la broderie sol - fa - sol est un rappel de la broderie do - si - do du début.

Exemple 3.5 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *do* majeur, KV 545, 1^{er} mouvement, mesures 13-18 et réécriture verticalisée (les mesures 16-17, identiques à 14-15, ne sont pas représentées)

2.2 Mesures 18-21

Les mesures 18 à 21 effectuent une descente vers *la*₃, ornée d'arpèges. On aperçoit qu'à la main gauche qu'il s'agit en quelque sorte d'une figure mélodique d'échappées, en blanches : *si*–(*do*) *la*–(*si*) *sol*–(*la*) *fa*–(*sol*), dont chaque note est ornée d'un arpège sur une octave. La main droite suit ce mouvement à la dixième supérieure (voir les chiffres 10 dans l'exemple 3.6) ou, plus exactement, alternativement à la dix-neuvième et à la dixième supérieures, avec de constants transferts de registre par sauts de septième, qui suggèrent une écriture à deux voix couplées comme l'indiquent les hampes de notes dans l'exemple 3.6. Le chiffrage des mesures 18-21 donne, en *sol* majeur, I⁶–IV–vii⁶–iii–vi⁶–ii–V⁶–I, c'est-à-dire un tour complet du cycle diatonique des quintes, avec une alternance remarquable d'accords en position de sixte puis en position fondamentale. On peut n'y voir qu'une élaboration de l'accord de *sol* majeur, menant à l'accord de *la* (ii⁶) à la mesure 22.

Exemple 3.6 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *do* majeur, KV 545, 1^{er} mouvement, mesures 18-22, et réécriture

2.3 Mesures 22-25

Mais *la*₃, à la mes. 22, se trouve une octave plus bas que le registre du début du second thème (mes. 14). Pour rejoindre le registre aigu, Mozart effectue un dernier transfert qui, de la mes. 22 à la mes. 23, monte par un arpège de *la*₃ à *la*₄, préparant la résolution mélodique finale, après le

trille, à la mes. 26 (exemple 3.7). Le point d'aboutissement, sol_4 , n'est autre que celui qui avait été entendu dès la mes. 1 : le registre obligé a été ainsi respecté, malgré les nombreux transferts d'octave tout au long de cette exposition.

Exemple 3.7 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *do* majeur, KV 545, 1^{er} mouvement, réduction des mesures 22-26

2.4 Coda

Il reste enfin trois mesures de coda qui, une fois encore, effectuent un couplage : la figure mélodique de la mes. 26 (un simple enchaînement I–V⁷–I), est reproduite une octave plus bas à la mes. 27, avant qu'un dernier transfert ramène au registre obligé, c'est-à-dire à sol_4 de la mes. 26 et du début du premier thème (exemple 3.8). La réécriture met en lumière un point curieux, moins apparent dans la partition elle-même, que *do*, septième de la dominante, ne paraît pas trouver sa résolution à la main droite. Il y a bien sûr chaque fois une résolution *do–si* à la main gauche, une octave plus bas. Mais on peut considérer en outre que le dernier arpège de l'accord de *sol* à la mes. 28, donnant si_4 dans le registre aigu, vient résoudre l'attente créée par do_5 de la mes. 26.

Exemple 3.8 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *do* majeur, KV 545, 1^{er} mouvement, réduction des mesures 26-28

3. Synthèse

L'exemple 3.9 résume toute cette analyse ; les deux systèmes y correspondent aux deux groupes thématiques (la coda n'est pas représentée). On notera en premier lieu l'analogie étonnante entre ces deux groupes : tous deux débutent sur la quinte de l'accord de la tonique locale, *sol* (quinte de l'accord de *do* majeur) pour le premier, *ré* (quinte de l'accord de *sol* majeur) pour le second. Chaque fois, la quinte apparaît au-dessus d'une broderie de la tonique elle-même, *do–si–do* pour le premier groupe, *sol–fa–sol* pour le second, dans une voix intérieure à la main droite. Chaque fois, la mélodie fait deux mouvements descendants successifs, le premier d'une quarte et le second d'une quinte : *sol–la–sol–fa–mi* puis *la–sol–fa–mi–ré*⁶ dans le premier groupe thématique, *ré–do–si–la* puis *ré–do–si–la–sol* dans le second.

Les transferts de registre ont un effet d'élaboration — de ralentissement — évident : dans le premier groupe thématique, la reprise du mouvement descendant *la–sol–fa–mi* est ralentie par le

⁶ Dans la première de ces deux descentes, *la* est broderie du *sol* ; il en va de même de *la* dans la seconde descente, mais c'est une broderie incomplète, où manque la première note. Ou encore, on pourrait considérer que cette broderie commence dès la mesure 1 : *sol* (mes. 1)–*la* (mes. 5)–*sol* (mes. 6).

couplage à deux voix (mes. 5-9, voir exemple 2.3) ; dans le second groupe thématique au contraire, c'est la première descente qui est ralentie (mes. 18-22, voir exemple 2.6), alors que la seconde est très rapide (mes. 24). Les nombreux transferts de registre confèrent à cette exposition de sonate son individualité : comme dans les exemples des chapitres précédents, le procédé d'élaboration est l'élément caractérisant de l'œuvre.

Do maj. : I (V) (IV) I (V) I IV (I⁶ vii⁶ vi⁶) ii V/V V
 I ————— IV ————— ii II V

Sol maj. : I (V) I (V) I ————— ii V I

Exemple 3.9 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *do* majeur, KV 545, premier mouvement, réduction des mesures 1-26

L'exemple 3.10 donne une vision plus globale de l'exposition. Le seul transfert de registre qui y apparaît encore est celui qui se situe entre les deux groupes thématiques, de la mesure 12 à la mesure 14 : c'est le seul qui conserve une valeur structurale à ce niveau de réduction. On constate ici que l'exposition se réduit à une descente de toute une octave, *sol₄-fa₄-mi₄-ré₄ ré₅-do₅-si₄-la₄-sol₄*, où le transfert de registre central permet de ramener le dernier *sol* à la hauteur du premier, de manière à conserver le « registre obligé ». Du point de vue harmonique, le premier groupe thématique mène de la tonique à la dominante par un mouvement I-IV-ii-II-V, répondant à la descente mélodique de quarte *sol-fa-mi-ré* ; le deuxième groupe prolonge la dominante par un cycle fonctionnel I-II-V-I sous le mouvement mélodique de quinte *ré-do-si-la-sol*. Ces deux descentes mélodiques sont marquées chacune par une ligature, comme les mouvements harmoniques principaux qui les sous-tendent : I-V en *do* majeur dans le premier groupe, V-I en *sol* majeur dans le deuxième groupe. Une ligature plus épaisse, mais qui n'est pas tirée au dessus de tout l'exemple pour ne pas alourdir le graphe, montre que *sol₄* à la fin ne fait que prolonger celui du début ; de même, le mouvement I-V du premier groupe est marqué par une ligature plus épaisse, parce que c'est le mouvement harmonique essentiel de cette exposition, de la tonique à la dominante.

m. 1 5 9 12 19 24

Do M : I ——— IV ii II V —

Sol M : I ——— ii V I

Exemple 3.10 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *do* majeur, KV 545, premier mouvement, deuxième réduction des mesures 1-26

* * *

Il faut bien comprendre la signification d'un graphe comme celui de l'exemple 2.10 : l'analyse schenkérienne ne vise pas à réduire deux pages de Mozart à une demi ligne d'analyse graphique. Le graphe doit être mis en relation étroite avec la partition elle-même ; cette mise en relation passe par la relecture de tous les exemples de ce chapitre. L'analyse n'est pas achevée par la réalisation d'un graphe : il faut lire, relire, comprendre, tisser des liens. C'est ce qui rend l'analyse schenkérienne difficile — et fascinante.