

Mozart, Sonate en *do* majeur, KV545, premier mouvement, Allegro

Nicolas Meeùs

L'analyse que propose Schenker dans *Der Tonwille* 4 (1923), p. 19¹, est fondée sur la recherche de lignes de tierce dans lesquelles, conformément à l'idée de la « ligne originelle » qu'il se faisait à cette époque, il croit apercevoir une sorte de motif générateur de tout le mouvement. La table de la ligne originelle de cette analyse est la suivante :

Figure 1 : Table de la ligne originelle dans *Der Tonwille* 4 (1923)

Elle « montre aux mes. 1-4 le parcours de deux déploiements de tierce, 3-1 [*mi*₄-*ré*₄-*do*₄, mes. 1-2] à la voix médiane et 5-3 [*sol*₄-*fa*₄-*mi*₄, mes. 3-4] à la voix supérieure ». Ces motifs sont signalés par des arcs de liaison. Schenker ne mentionne qu'en passant les reprises ultérieures de ces deux premiers motifs, mais on peut faire rapidement l'inventaire de ceux qui sont marqués dans l'exemple ci-dessus : *ré*₄-*do*₄-*si*₃, mes. 9-11 ; *ré*₃-*do*₃-*si*₂, mes. 13-14 ; *si*₄-*la*₄-*sol*₄, mes. 14 et 16 ; *do*₃-*si*₂-*la*₂, mes. 15 et 17 ; *si*₄-*la*₄-*sol*₄, mes. 24-26 et 26-27 (marqués par $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$) ; *si*_{b4}-*la*₄-*sol*₄, mes. 29-30 ($\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$) et *fa*₄-*mi*₄-*ré*₄, mes. 33-34 ($\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$), ces deux derniers repris une octave plus bas, mes. 30-31 et 34-35 ; *la*₄-*sol*₄-*fa*₄, mes. 32-33 ($\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$) et mes. 42-43, ainsi que *do*₅-*si*_{b4}-*la*₄, mes. 44-45, ces deux derniers correspondant à la reprise du premier thème en *Fa* ; *ré*₄-*do*₄-*si*₃, mes. 54-56 ; enfin, mes. 59-72, la reprise de ceux du deuxième thème (mes. 14-27), notés dans l'exemple moins clairement que la première fois.

¹ Cette analyse est disponible en traduction à l'adresse http://nicolas.meeus.free.fr/KV545_Schenker.pdf, de même que les exemples de *L'Écriture libre* cités ci-dessous.

La recherche des motifs de tierce descendante dans l'exposition et la réexposition n'est pas très convaincante. Le tout premier d'entre eux en particulier, mes. 1-2, n'est pas crédible parce que $ré_4$, que Schenker lit comme note de passage de la tierce $mi-ré-do$, n'est en réalité que note voisine de do . La présence de ces motifs est par contre particulièrement frappante dans le développement, mes. 29-41, comme le montre la figure 2 ci-contre, qui ne correspond pas exactement à l'analyse de Schenker. Le développement se réduit mélodiquement à une vaste descente de si_{b4} à si_{b3} , formée entièrement de motifs de tierce : $si_{b4}-la_4-sol_4$, ($si_{b3}-la_3-sol_3$), $la_4-sol_4-fa_4$, $fa_4-mi_4-ré_4$, ($fa_3-mi_3-ré_3$), $ré_4-do_4-si_4$, (saut d'octave), $la_4-sol_4-fa_4$, $sol_4-fa_4-mi_4$, $fa_4-mi_4-ré_4$, $mi_4-ré_4-do_4$, si_{b3} .

Les progressions de l'harmonie paraissent ici très largement dépendantes de la conduite mélodique. Si_{b4} , mes. 29, réalise une *mixture* (minorisation) de l'accord de dominante qui terminait l'exposition. Les tierces descendantes provoquent d'abord un enchaînement « rétrograde » (quintes ascendantes) de tonalités mineures :

- sol (déployé en $si_{b4}-la-sol$, mes. 29-32)
- $ré$ ($la-sol-fa$ puis $fa-mi-ré$, mes. 32-35)
- la ($ré-do-si_{b4}$ puis $do-si-la$, mes. 35-37).

Un cycle de quintes complet, $vi-ii-V-I-IV-vii^{\circ}-III-vi$ (chiffré ici par rapport à la tonalité principale de do majeur), se manifestant par une concaténation de descentes de tierce, prolonge ensuite la tonalité de la mineur (vi° degré), mes. 37-40 et débouche un

Figure 2 : Analyse du développement (mes.29-42)

peu abruptement à la mes. 41 sur \flat II, sixte napolitaine en *la* mineur, pris immédiatement comme IV^e degré de la tonalité de sous-dominante, *fa* majeur, dans laquelle le premier thème est repris à la mes. 42.

Schenker souligne l'échange des voix de la mes. 41, « d'une audace remarquable, un geste audacieux avant celui plus audacieux encore qui consiste à placer la tonalité de la sous-dominante au début de la reprise ! ». Mais il ne justifie pas cette reprise exceptionnelle à la sous-dominante et ne commente en aucune manière la façon dont la réexposition regagne ensuite le ton de tonique.

L'analyse de Schenker dans *Der Tonwille* 4 demeure donc insatisfaisante à bien des égards. Elle le devient surtout en considération des théories ultérieures de Schenker concernant la forme sonate.

* * *

Durant les dix années qui séparent la publication de cette analyse de celle de *L'Écriture libre*, Schenker a développé en particulier les idées de la « structure fondamentale » et de la « ligne fondamentale ». Les points essentiels de la théorie à sa maturité sont les suivants :

– alors que la ligne originelle pouvait se constituer, comme ci-dessus, d'une concaténation libre de motifs générateurs, la ligne fondamentale est conçue comme une ligne unique, assurant la saturation de l'« espace tonal » délimité par la triade de tonique. Les lignes effectuant le remplissage d'autres accords que celui de tonique ne peuvent être que des lignes de second ordre, appartenant à des niveaux plus superficiels de l'œuvre.

– la ligne fondamentale, parcourant la triade de tonique par des mouvements conjoints qui en remplissent les interstices, s'appuie sur l'arpégiation de la même triade par la voix inférieure (« arpégiation de la basse »). Il arrive alors normalement que la rencontre de la dernière note de passage de la ligne fondamentale, $\hat{2}$ dans la ligne $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$, soit supportée par la note principale de l'arpégiation de la basse, V, engendrant la situation normale de la structure fondamentale :

$$\begin{array}{ccc} \hat{3} & \hat{2} & \hat{1} \\ \text{I} & \text{V} & \text{I} \end{array}$$

L'accord central, du point de vue le plus global, n'est que le résultat du déploiement de la triade de tonique, dont il est le « diviseur à la quinte » ; ce n'est que d'un point de vue plus local qu'il constitue un *autre* accord, celui de la dominante.

– La dramaturgie particulière de la forme sonate (et de quelques autres situations formelles de même nature) fait que la structure fondamentale ne se déploie d'abord pas complètement : elle est interrompue, de manière quelque peu dramatique, à sa seconde étape, l'arrivée sur la dominante, correspondant normalement à la fin du développement (ou, parfois, à la fin de l'exposition), et reprise ensuite depuis son début pour former la réexposition et le « double retour » de la tonique et du thème principal :

$$\begin{array}{ccc} \hat{3} & \hat{2} & \parallel & \hat{3} & \hat{2} & \hat{1} \\ \text{I} & \text{V} & & \text{I} & \text{V} & \text{I} \end{array}$$

On voit immédiatement que non seulement l'analyse par Schenker du premier mouvement de la Sonate de Mozart dans *Der Tonwille* 4 n'est pas conforme à cette théorie ultérieure, mais que le texte de Mozart lui-même ne correspond pas non plus à cette description – au point peut-être de ne pas pouvoir être considéré comme un cas de forme sonate, ou en tout cas pas de forme sonate « normale ». Ce mouvement présente deux difficultés, qui ne sont pas spécifiques à l'approche schenkérienne :

1) On ne voit pas où situer une interruption de la structure fondamentale qui correspondrait à un arrêt sur la dominante, à un moment où la ligne mélodique fondamentale aurait atteint le 2^e degré. Cette absence d'interruption n'est pas anodine, parce qu'elle entraîne l'absence du double retour qui constitue pourtant une caractéristique distinctive de toute forme sonate.

2) On ne voit pas, en particulier, où situer le retour à l'accord de tonique : le retour du thème principal à la sous-dominante, mes. 42, ne suffit pas vraiment à la description d'une « réexposition ». Pour Schenker, dans l'état ultime de sa théorie, qui n'accorde que peu d'importance à la structure thématique de la forme sonate, le retour du premier thème à la mes. 42 n'est certainement pas un moment déterminant de la forme de ce mouvement.

* * *

Schenker a proposé dans *L'Écriture libre* (1935) d'autres graphes analysant ce mouvement, plus conformes peut-être à sa théorie de cette époque, mais si peu détaillés et si peu explicites que leur lecture demeure difficile.

Le premier graphe (Exemple 124.5a, figure 3 ci-contre) représente le premier thème (mes. 1-11). Il montre en particulier que les quatre premières mesures réalisent un déploiement de l'accord de *do* majeur, menant de *do*₄ (mes. 1) à *mi*₄ (mes. 4) ; ce *mi*₄, marqué 3̂, est le point de départ d'une ligne qui descend à *ré*₄, marqué 2̂ (mes. 9). Par ailleurs, l'arpéggiation de l'accord de *do* à la mes. 1 mène à *sol*₄, brodé par *la*₄ ; Schenker écrit : « *sol*₄ de la mes. 1 prépare *la*₄ aigu de la mes. 3, qui introduit à la mes. 5 la ligne descendante vers *ré*₄. À la fin de l'exemple, *sol*₄ s'entend comme conséquence de *la*₄ (*—*) » (§ 260). Les astérisques paraissent signaler une voix qui survole la ligne descendante principale, mais Schenker n'en dit pas plus.



Figure 3 : L'Écriture libre, exemple 124.5a

Le deuxième graphe (Exemple 88c, figure 4 ci-contre) concerne le deuxième thème. Il montre comment la descente principale *ré*₅–*do*₅–*si*₄–*la*₄–*sol*₄, chiffrée (=5 4 3 2 1) subit « une expansion par l'interpolation d'une ligne de quinte particulière, déduite de la note de tête » (§ 213). Il s'agit d'une ligne secondaire descendant de *ré*₅ (« note de tête » de la ligne principale) jusqu'à *sol*₄.



Figure 4 : L'Écriture libre, exemple 88c

Ces deux graphes donnent ensemble une représentation complète de l'exposition, dont le graphe ci-contre (figure 5) donne une autre analyse². On y voit une ligne descendante *sol*₄–(*la*₄)–*sol*₄–*fa*₄–*mi*₄–*ré*₄ correspondant au premier thème, appuyée sur un mouvement harmonique I–IV–ii–II–V, puis le transfert de *ré* à l'octave, suivi d'une ligne descendante *ré*₅–*do*₅–*si*₄–*la*₄–*sol*₄ qui correspond au deuxième thème. Ces deux lignes descendantes, avec le saut d'octave qui les sépare, font que l'exposition se termine avec *sol*₄ à la voix supérieure, comme elle avait commencé. Tant

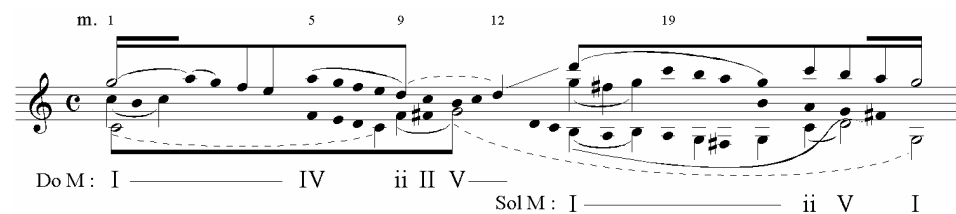


Figure 5 : Analyse de l'exposition

² Ce graphe correspond à l'analyse de l'exposition seule, disponible à l'adresse http://nicolas.meeus.free.fr/KV545_Schenker.pdf.

que l'analyse ne porte que sur l'exposition, il n'y a pas lieu de souligner le déploiement do_4-mi_4 des mes. 1-4 ni le mouvement $\hat{3}-\hat{2}$ notés par Schenker dans le premier exemple ci-dessus (Figure 3), sur lequel il faudra revenir ultérieurement. La figure 5 souligne par contre le mouvement I-V du premier thème : la partie en sol majeur (deuxième thème) peut être lue comme une prolongation de l'accord de dominante qui terminait le premier.

Toujours dans *L'Écriture libre*, Schenker propose un troisième graphe (Exemple 47.1, figure 6 ci-contre) qui représente tout le mouvement. On y distingue assez aisément ce qui concerne l'exposition, qui résume les graphes précédents. Les commentaires que fait Schenker (§ 150 et § 313) indiquent qu'il considère que re_4 , atteint dès la fin du premier thème (mes. 12), n'est pas encore à proprement parler le $\hat{2}$ de la ligne fondamentale, parce qu'il ne s'appuie que sur une demi-cadence. C'est re_5 une octave plus haut (mes. 14), supporté cette fois par la tonalité du V^e degré, qui constitue le $\hat{2}$ véritable. On comprend donc que, pour Schenker, le mouvement mélodique fondamental de l'exposition est $mi-re$, $\hat{3}-\hat{2}$, et que le sol_4 qui paraît survoler l'exposition de la première à la dernière mesure n'est qu'une voix médiane, projetée au-dessus de la voix supérieure.

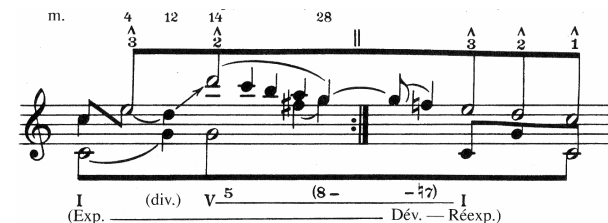


Figure 6 : *L'Écriture libre*, exemple 47.1

Il est par contre particulièrement difficile de comprendre comment ce graphe résume le développement, réduit ici apparemment à une simple descente $sol_4-fa_4-mi_4$, et où se situe précisément la réexposition ; aucun numéro de mesure n'est indiqué dans la deuxième partie du graphe, que Schenker ne commente pas. Fa_4 a parfois été compris comme représentant la réexposition du premier thème à la sous-dominante, comme on le verra ci-dessous, mais ce n'est ni très clair, ni très convaincant.

* * *

Cette situation exceptionnelle a été la cause d'une abondante littérature, en particulier de la part des schenkériens américains qui ont proposé diverses solutions, exprimées dans divers graphes plus explicites que celui de Schenker.

Le premier de ces graphes alternatifs a été publié dans la recension de la traduction américaine de *Der freie Satz*, *Free Composition*, par Edward Laufer dans *Music Theory Spectrum* 3 (1981). Seul son exemple 22, représentant le mouvement entier, est reproduit ici (figure 7). Laufer considère que la forme est celle d'une

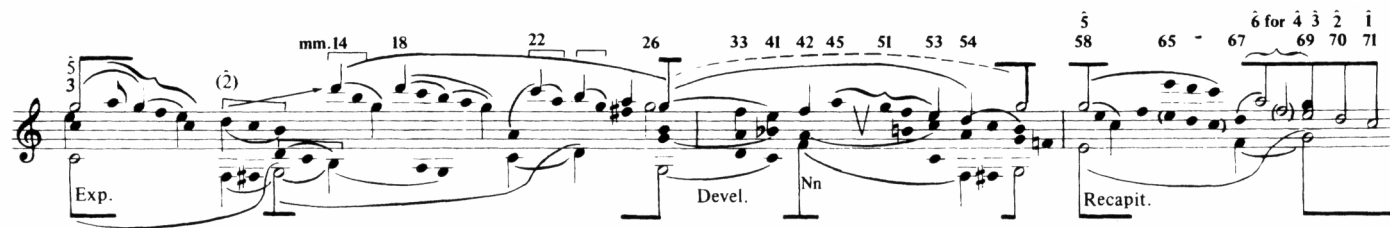


Figure 7 : E. Laufer, *Music Theory Spectrum* 3 (1981), exemple 22

(L'absence du dernier do à la basse est probablement le résultat d'une erreur de reproduction du graphe.)

« sonatine »³, caractérisée par la présence d'une ligne fondamentale maintenant longuement le $\hat{5}^{\circ}$ degré, sous laquelle une ligne appartenant à une voix médiane effectue le mouvement $\hat{3}-\hat{2}$. Dans le graphe reproduit ici, on distingue cette descente de la voix médiane dans le premier thème, sur le mouvement I-V de la basse. « Conformément à la dimension réduite de ce mouvement de sonatine, écrit Laufer, le développement et une partie de la réexposition sont comprimés en une seule section. [...] Le retour du premier thème (mes. 42) n'intervient que comme une parenthèse et le V de la mes. 56 se rattache à celui de la fin de l'exposition ». *Fa* de la basse, à la mes. 42, c'est-à-dire au moment du retour du premier thème en *fa* majeur, est marqué *Nn*, « note voisine » : il est apparemment considéré comme une broderie de *sol* (V-IV-V). La réexposition est située au retour du deuxième thème, mes. 58, le premier thème n'était pas réexposé au ton de tonique : ceci se justifie, selon Laufer, par la grande similitude entre les deux thèmes : « le deuxième thème, écrit-il, n'est manifestement qu'une variante du premier ». Mais la réexposition du deuxième thème au ton de tonique (mes. 58-73) n'est pas la reprise exacte de son exposition à la dominante (mes. 14-28) : en particulier, la descente mélodique *ré₅-do₅-si₄-la₄-sol₄* n'y est pas intégralement transposée pour devenir *sol₄-fa₄-mi₄-ré₄-do₄*. Laufer est donc contraint de supposer *fa₄* dans cette descente au moment où le texte de Mozart donne *la₄* : il écrit « $\hat{6}$ for $\hat{4}$ » (mes. 68). On notera aussi qu'il souligne par une accolade la similitude entre la descente *la-sol-fa-mi* du premier thème et celle des mes. 45-53 ; il note que le retour de la dominante à la mes. 56 est probablement lié à cette similitude et paraît considérer que l'absence de *fa₄* à la mes. 68 s'explique aussi par ce parallélisme, mais il ne dit pas comment et n'en tire pas de conclusion claire : il faudra y revenir.

Vingt ans plus tard, suite à un commentaire de cette analyse par Gordon Sly⁴, dans le cadre d'une étude des formes sonate chez Schubert où le premier thème n'est pas repris au ton de tonique, Laufer est revenu sur ce mouvement et propose le graphe révisé reproduit ci-dessous (figure 8). Il répète l'idée selon laquelle le désir de concision entraîne Mozart à fondre les sections les unes dans les autres et à éviter « toute interruption de la ligne fondamentale *au sens le plus strict* (pas de $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$ ||) ». La révision porte surtout sur le caractère incomplet du retour à la tonique à la mes. 59, sur un accord en position de sixte : cette cadence auxiliaire (V-I⁶), écrit Laufer, « augmente paradoxalement la force de concision du mouvement, dont la marche n'est ni retenue ni ralentie par une présentation du I^{er} degré à la fois à la mes. 59 et à la mes. 71 ». Il en conclut qu'on ne peut pas lire la descente finale *sol₄-fa₄-mi₄-ré₄-do₄* comme une descente de la ligne fondamentale, qu'elle n'appartient qu'à un niveau du plan moyen : c'est la différence principale entre ce graphe révisé et le précédent. Laufer paraît considérer ici que $\hat{5}$ (*sol₄*) domine le mouvement du début à la fin.

Eric Wen (« A Response to Gordon Sly and Edward Laufer: An Alternative Interpretation of the First Movement of Mozart's K. 545 », *Journal of Music Theory* 46/1-2, 2002, p. 364-368) a publié en réponse, l'année suivante, une autre proposition d'analyse fondée sur l'idée que la dominante à la fin de l'exposition n'a pas la fonction structurante de celle de la structure fondamentale, qu'elle n'est qu'un « diviseur à la quinte »⁵. On notera dans le graphe ci-dessous (figure 9) une lecture du cycle de quintes dans le développement, mes. 37-41, analogue à celle de l'analyse proposée ci-dessus, p. 2.

³ Il renvoie à ce propos à un long paragraphe ajouté par Ernst Oster à sa traduction de *Free Composition*, p. 139. Oster écrit : « Dans un mouvement de sonatine qui débute sur $\hat{5}$, la voix supérieure ne descend pas par $\hat{4}$ et $\hat{3}$ jusqu'au $\hat{2}$ de l'interruption, comme elle le ferait normalement. [...] Le degré qui serait le $\hat{2}$ de la ligne fondamentale vient ici de la tierce de l'accord de tonique, et doit donc être considéré appartenant à une voix intérieure. Dans une exposition de sonate de ce type, cette note est déployée de la manière habituelle, au moyen d'une progression de quinte. Entretemps, le $\hat{5}$ est étendu jusqu'à la fin de l'exposition et de là jusqu'au début de la réexposition ; il ne descend à $\hat{1}$ qu'à la fin de cette section ». Voir aussi Irna PRIORE, *The Case for a Continuous $\hat{5}$: Expanding the Schenkerian Interruption Concept*, PhD diss., University of Iowa, 2004.

⁴ « Schubert's Innovations in Sonata Form: Compositional Logic and Structural Interpretation », *Journal of Music Theory* 45/1, 2001, p. 122-124 ; Laufer y ajoute un appendice, p. 144-146)

⁵ Cette analyse repose sur une conception du « diviseur à la quinte » qui trouve sans doute quelque justification dans les commentaires de *L'Écriture libre*, mais qui ne semble pas correspondre à ce que Schenker en dit dans ses écrits antérieurs. Tout accord de dominante joue un rôle structurel à un niveau donné, mais n'est qu'un diviseur à la quinte à un niveau supérieur. Voir aussi ci-dessus, p. 3.

Eric Wen critique aussi l'idée de Laufer selon laquelle le retour du premier thème en *fa* majeur se situerait comme une sorte de broderie (marquée *Nn*) à l'intérieur d'une zone en *sol*. Il propose au contraire de concevoir le ton de la sous-dominante comme le point d'aboutissement d'un déploiement de la tonique (dans laquelle les passages à la dominante s'insèrent comme diviseurs à la quinte), menant à V^7/IV à la mes. 41, comme le montre le premier exemple ci-dessus. Comme Laufer, Wen considère que la ligne fondamentale commence à $\hat{5}$ (*sol*), note commune de l'accord de *do* et de son diviseur à la quinte ; la tonalité de *ré* mineur dans le développement est réduite à une tonalité de broderie (marquée *N*), celle de *la* mineur à une sixte sur la tonique. *Fa*, première note du premier thème à la sous-dominante, devient $\hat{4}$ de la ligne fondamentale⁶.

L'exemple ci-contre (figure 9) montre comment Wen analyse la réexposition. $\hat{4}$ se transfère à l'octave inférieure (main gauche) à la mes. 58, où il devient septième de l'accord de dominante, se résolvant sur I^6 au retour du deuxième thème. De la sorte, Wen évite d'avoir à tracer la descente depuis $\hat{5}$ à l'intérieur du deuxième thème où, comme on l'a vu dans l'analyse de Laufer, $\hat{4}$ manque.

On relira enfin l'article de John Snyder, « Schenker and the first movement of Mozart's Sonata, K. 545: An uninterrupted

Figure 8 : E. Laufer, *Journal of Music Theory* 45/1

Figure 9 : E. Wen, *Journal of Music Theory* 46/1-2

⁶ Cette situation crée une distorsion : alors que la note importante dans l'énoncé du thème en *do* majeur, mes. 1, est la quinte de l'accord (*sol*, $\hat{5}$), la note importante dans l'énoncé en *fa* majeur, mes. 42, est la prime de l'accord.

sonata-form movement », (*Theory and Practice XVI*, 1991, p. 51-78) qui propose l'analyse ci-contre (figure 10, son exemple 9). Comme Laufer et Wen, Snyder considère que la note de tête de la ligne fondamentale est $\hat{5}$. Il indique cependant le déploiement *do-mi* du premier thème, mes. 1-4, ce qui lui permet de noter *la* du même déploiement (*fa-la*, mes. 42-45) dans la reprise du premier thème en *fa* majeur comme broderie (marquée *n.n.*) de la note de tête. La descente de $\hat{5}$ à $\hat{1}$ se fait entièrement dans la reprise du deuxième thème. Snyder situe $\hat{4}$ de cette descente à la mes. 67 (voir son exemple 10b).

Figure 10 : J. Snyder, *Theory and Practice XVI*

Ces diverses analyses ont quelques points communs : elles constatent, explicitement ou implicitement, que ce mouvement ne propose pas de « double retour » ou, ce qui revient au même, que le retour du premier thème et le retour du ton de tonique, ne se produisent pas au même moment. Par conséquent, il est difficile de voir dans la fin de l'exposition une « interruption », puisque celle-ci devrait être suivie, à un moment ou un autre, précisément par un double retour. Il n'est donc pas nécessaire de rechercher une ligne fondamentale qui s'interromprait sur $\hat{2}$ et le mouvement comporte une seule descente fondamentale, que toutes ces analyses font partir de la note de tête $\hat{5}$. Laufer et Snyder situent la réexposition au retour du ton principal, qu'ils placent à la mes. 59, au début de la reprise du deuxième thème. Laufer lit le parcours harmonique global comme un simple mouvement I-V-I, où le V s'étend du deuxième thème dans l'exposition jusqu'à la mes. 57. Snyder cherche à faire précéder la dominante de la mes. 57 par une préparation de dominante, qu'il situe dans le retour du premier thème ; il est forcé dès lors d'accorder une certaine importance à l'accord du *vi*, comme résolution de la dominante de la fin de l'exposition, avec un mouvement global I-V-*vi*-IV-V-I. Wen enfin place la réexposition au retour du premier thème à la sous-dominante, auquel il accorde donc plus d'importance que les autres : cela lui permet d'y situer aussi $\hat{4}$ de la ligne fondamentale ; il règle le problème de la résolution de la dominante de la fin de l'exposition en la réduisant à un « diviseur à la quinte » et en décrivant le parcours harmonique global comme I-(V)-I-IV-II⁶-V-I⁶-II-V-I.

* * *

Aucune de ces analyses ne correspond au graphe que Schenker propose pour le mouvement complet, où la note de tête de la ligne fondamentale est $\hat{3}$. Tous les critiques se sont interrogés sur le sens qu'il fallait donner aux deux notes par lesquelles Schenker semble représenter le développement, *sol*₄-*fa*₄. Mais aucun ne semble avoir remarqué une particularité curieuse du graphe représentant l'exposition, où *mi*₄ ($\hat{3}$) est attaché par une ligature à *fa*₄ qui précède. Aucun enfin ne semble avoir examiné de près comment se termine l'exposé du premier thème repris à la sous-dominante. Les deux graphes de Schenker sont reproduits ci-dessous, au dessus d'une présentation paradigmatique des deux énoncés du premier thème (figure 11).

On constate que la seconde présentation du thème fait seize mesures, contre douze pour la première. Le thème en *do* majeur se subdivise en trois carrures : la première qui opère le déploiement décrit par Schenker, de $\hat{1}$ à $\hat{3}$; la seconde où des gammes ascendantes et descendantes préparent l'arrivée sur le *ii* ; la troisième qui opère le mouvement harmonique *ii*-II-V. Les huit premières mesures du thème en *fa* majeur sont la transposition des huit premières de l'exposition, mais les huit mesures qui suivent sont la reprise, en *do* majeur, des huit dernières du thème dans l'exposition (mes. 50-57 = mes. 5-12), avec une modification des quatre mesures de gammes (mes. 50-53). En d'autres termes, la reprise du thème à partir de la mes. 42 est pour moitié dans le ton de tonique.

Schenker a indiqué très précisément, dans les passages cerclés des exemples reproduits ici p. 8, l'endroit où il situe le retour à la tonique *dans le premier thème*, à la mes. 54.

The image displays a musical score with Schenkerian analysis. The score is in 3/4 time and marked "Allegro". It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-28) shows a melodic line with a circled measure at measure 12. The second system (measures 29-41) shows a more complex melodic line with a circled measure at measure 36. The third system (measures 42-54) shows a melodic line with a circled measure at measure 54. Above the first system, there is a Schenkerian analysis diagram with various annotations: "m.", "4", "12", "14", "28", "A", "A₂", "A₃", "A₂", "A₁", and a sequence of Roman numerals: "I (Exp. (div.) V 5 (8 - - 7) I (Réexp.)". A vertical line connects the circled measure in the first system to the circled measure in the second system, and another vertical line connects the circled measure in the second system to the circled measure in the third system. There are also horizontal lines connecting the circled measures to the analysis diagram above.

Figure 11

Il est possible alors de proposer le graphe suivant (figure 12), comme représentation plus détaillée de ce que Schenker avait probablement en vue. Le développement apparaît comme une prolongation de l'accord de *sol* mineur, orné par un double diviseur à la quinte : *ré* mineur comme diviseur de *sol* et *la* mineur comme diviseur de *ré*. L'accord de sixte napolitaine de la mes. 41 peut se comprendre aussi comme v^7 , s'enchaînant avec $I^7 = V/IV$. Comme dans l'exposition, *ré* qui termine le premier thème (mes. 58) n'est pas encore $\hat{2}$, parce que la modulation n'est pas effective. Mais au lieu de se situer au début du deuxième thème, $\hat{2}$ n'apparaît ici qu'à la mes. 67. La modification du deuxième thème à cet endroit, dans sa reprise en *do* majeur, que Snyder commente longuement en tentant de la minimiser, se justifie en réalité par la fonction différente de cette mes. 67. Plusieurs des commentateurs américains ont rejeté la possibilité que le retour à la tonique et à la note de tête ($\hat{3}$) se situe à la mes. 53, considérant que ce point n'est en aucune manière appuyé dans la partition. Il faut noter cependant que la réminiscence du thème dans sa forme initiale, à partir de la mes. 50, est assez nette ; la modification des mes. 50-53 par rapport aux mes. 5-8 a pour effet de marteler la descente *la-sol-fa-mi* et souligne ce retour.

Figure 12

* * *

Il n'est pas possible de dire si l'analyse proposée ici, que je pense conforme à celle que Schenker avait en tête, est plus « exacte » que celles des schenkériens américains commentées ci-dessus. Comme l'écrit Snyder, « nous ne pouvons attendre qu'aucune approche analytique réussisse aussi bien sur une œuvre « hétérodoxe » que sur une autre « orthodoxe ». L'ambiguïté formelle de ce mouvement laisse place à des analyses plus ou moins divergentes. Il me semble cependant que l'analyse que j'attribue à Schenker est la plus riche de toutes celles qui sont examinées ici, celle aussi qui donne la meilleure idée de l'ensemble du mouvement.