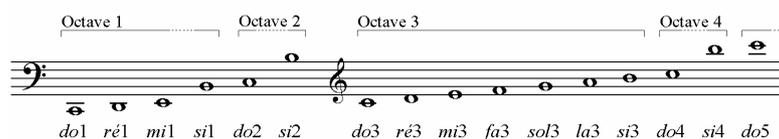


Chapitre 2

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 de prolongation, 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 prolongation de douze mesures conforme aux principes décrits au chapitre précédent. Ce sont ces prolongations qui seront examinées maintenant¹. Chaque plage tonale se subdivise en trois groupes de quatre mesures : 1-4, 5-8 et 9-12 pour la première, 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. Cet aspect ne sera pas considéré ici.

Allegro

Measures 1-4: The right hand begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment of G4-A4-B4-G4-A4-B4-G4-A4-B4.

Measures 5-7: The right hand plays a sixteenth-note arpeggiated pattern: G4-A4-B4-A4-G4, F4-G4-A4-B4-A4-G4, E4-F4-G4-A4-B4-A4-G4. The left hand plays a simple harmonic accompaniment: G4, B4, D5, G4.

Measures 8-10: The right hand continues the sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand plays a simple harmonic accompaniment: G4, B4, D5, G4.

Measures 11-13: The right hand has a quarter-note melody: G4, A4, B4, G4. The left hand plays a simple harmonic accompaniment: G4, B4, D5, G4.

Measures 14-16: The right hand has a melody with a trill on the final note: G4, A4, B4, G4. The left hand has a steady eighth-note accompaniment: G4-A4-B4-G4-A4-B4-G4-A4-B4.

Measures 17-19: The right hand has a melody with a trill on the final note: G4, A4, B4, G4. The left hand has a steady eighth-note accompaniment: G4-A4-B4-G4-A4-B4-G4-A4-B4.

Measures 20-22: The right hand has a melody with a trill on the final note: G4, A4, B4, G4. The left hand has a steady eighth-note accompaniment: G4-A4-B4-G4-A4-B4-G4-A4-B4.

Measures 23-25: The right hand has a melody with a trill on the final note: G4, A4, B4, G4. The left hand has a steady eighth-note accompaniment: G4-A4-B4-G4-A4-B4-G4-A4-B4.

Measures 26-28: The right hand has a melody with a trill on the final note: G4, A4, B4, G4. The left hand has a steady eighth-note accompaniment: G4-A4-B4-G4-A4-B4-G4-A4-B4.

Exemple 2.1 : 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

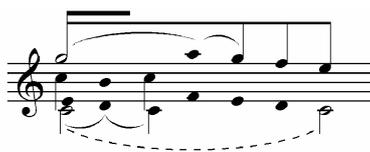
Les quatre premières mesures forment une prolongation simple de l'accord de *do* majeur ; bien qu'il ne s'y trouve pas encore de transferts de registre, ces mesures méritent d'être analysées parce qu'elles contiennent des éléments intéressants pour la suite de l'analyse. L'exemple 2.2 en présente une réduction verticalisée ; deux valeurs distinctes *y* sont utilisées pour les notes d'ornement : le *mi*⁴ de la mesure 1 et le *do*⁵ de la mesure 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. Les notes principales, appartenant à l'accord prolongé de *do* majeur, sont figurées par des blanches.

Exemple 2.2 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *do* majeur, KV 545, 1^{er} mouvement, réduction des mesures 1-4

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*–(*si*)–*do* (mes. 1-2), tandis que l'autre, le dessus, est une broderie de la quinte suivie d'une descente vers le *mi* par la note de passage *fa* : *sol*–(*la*)–*sol*–(*fa*)–*mi*. La main droite donne en outre deux notes qui ne font que participer à l'arpégiation de l'accord de tonique : le *mi*⁴ de la mesure 1 et le *do*⁵ de 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. La basse fait d'abord une broderie *do*–*ré*–*do* (mes. 1-2), doublée à la tierce par *mi*–*fa*–*mi*, d'où résulte un enchaînement harmonique I–(V)–I dont le (V) n'est qu'un accord de broderie. Les deux voix intérieures de la main gauche brodent ensuite l'accord de tonique : *sol*–*la*–*sol* et *mi*–*fa*–*mi*, d'où résulte un accord broderie (IV⁴) sur le premier temps de la mes. 3. La basse fait enfin une broderie *do*–*si*–*do*, à nouveau doublée à la tierce par *mi*–*ré*–*mi*, pour créer un nouvel accord broderie I–(V)–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.

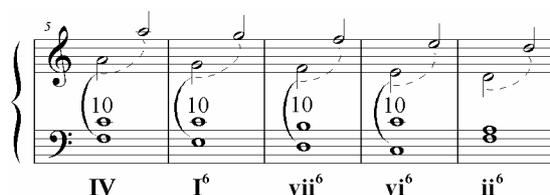
La réduction verticalisée de l'exemple 2.2 met en lumière la prolongation de l'accord de *do* majeur, mais n'indique pas assez les mouvements mélodiques essentiels de ces quatre mesures. La figure 2.2a vise à donner une meilleure image de la conduite mélodique : la ligne mélodique principale, *sol*–(*la*)–*sol*–*fa*–*mi*, où le *la* (noté sans hampe) n'est qu'une note voisine du *sol*, quinte de l'accord, est inscrite sous une ligature qui la souligne ; on aperçoit aussi que cette ligne est doublée (à la main gauche) à la dixième inférieure, *mi*–(*fa*)–*mi*–*ré*–*do*. Le *sol* blanche et la ligature ouverte vers la droite indiquent que cette note conservera une importance primordiale dans la suite du fragment.



Exemple 2.2a : Réduction de l'exemple 2.2

1.2 Mesures 5-8

Les mesures 5 à 8 reproduisent le mouvement descendant *la-sol-fa-mi* des mesures 3-4 et le prolongent jusqu'au *ré* à la mesure 9. Le chiffrage harmonique, mesure par mesure, donne IV–I⁶–vii⁶–vi⁶–ii⁶, soit un accord de sous-dominante (IV^e degré) menant ensuite, par une succession de sixtes parallèles, au ii^e degré, son relatif mineur. Le parallélisme en sixtes souligne le caractère résolument mélodique du passage, confirmé par le fait que la basse, durant les quatre premières mesures, suit le dessus à la dixième inférieure (voir les chiffres 10 dans l'exemple 2.3). 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* (voir les signes de liaison pointillés dans l'exemple 2.3). 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 2.3 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *do* majeur, KV 545, 1^{er} mouvement, réduction des mesures 5-9

1.3 Mesures 9-12

Le *do#* dans la gamme ascendante de la mesure 9, 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 II⁶)³ tonicisant la dominante de la mesure 11. Plusieurs transferts de registre s'opèrent durant ces deux mesures. D'abord, le *ré*₃ est ramené au *ré*₄, registre initial de la pièce.

² Schenker dit que le *do#* *tonicise* le *ré*, c'est-à-dire lui attribue passagèrement une fonction de tonique. De la même manière, le *fa#* de la mesure 10 tonicise le *sol* qui suit. La tonicisation équivaut donc à ce qui, dans l'usage français, s'appelle généralement « emprunt ». On notera par ailleurs que les mesures 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 II⁶. Voir aussi la note 7 du chapitre 3. 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.

Ensuite, un autre jeu de gamme amène la septième, *do*, une octave plus haut, à la hauteur du *do5* — on voit ici que le transfert de registre ne comporte pas nécessairement un mouvement d’octave : la septième *ré4–do5* tient lieu d’un mouvement conjoint descendant⁴. Les gammes de la mesure 10 ramènent le *do* au registre initial, *do4*, pour sa résolution au premier temps de la mesure 11. La mélodie s’achève en remontant à *ré4*. Ces mouvements mélodiques, qui se réduisent à une simple courbe *ré–do–si–do–ré*, sont résumés dans l’exemple 2.4.

Exemple 2.4 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *do* majeur, KV 545, 1^{er} mouvement, mesures 9-12 et réduction

Au total, cette première partie de l’exposition comporte donc une prolongation 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*^o 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 *sol1* à *sol2* 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 : *ré3–(do#3)–do#3–si2*. La seconde partie proprement dite débute à la mesure 14 à partir du *ré* sur lequel la mélodie de la première partie s’était interrompue à la mesure 12, mais transféré dans un registre plus aigu, *ré5*. La disposition de la tête du second thème n’est pas sans rappeler celle du premier (voir le début de l’exemple 2.2 ci-dessus) : il s’agit d’une prolongation 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

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 : *ré4–(ré5)–do5*. Ou encore que le mouvement de seconde est sous-entendu à la hauteur du *ré4* et suivi d’un saut d’octave ascendant, *ré4–(do4)–do5*. Dans toutes les hypothèses, ce mouvement tient lieu évidemment d’un mouvement conjoint descendant, *ré–do*, où le *do*, septième de la dominante, est note de passage vers le *si* de la mesure 11.

inférieure *fa*[#] qui, avec les notes voisines de la main gauche, engendre un accord de dominante en *sol* majeur (exemple 2.5)⁵.

Exemple 2.5 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *do* majeur, KV 545, 1^{er} mouvement, mesures 13-18 et réduction (les mesures 16-17, identiques à 14-15, ne sont pas représentées)

2.2 Mesures 18-21

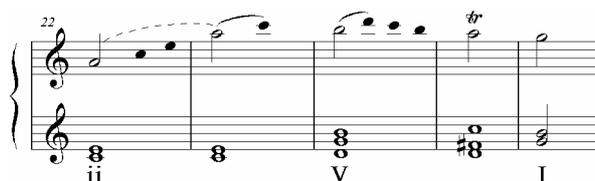
Les mesures 18 à 21 effectuent une descente vers le *la*³, ornée d'arpèges. On aperçoit qu'à la main gauche qu'il s'agit en quelque sorte d'une figure mélodique d'échappées, en blanches : *si*–(*do*) *la*–(*si*) *sol*–(*la*) *fa*[#]–(*sol*), dont chaque note est ornée d'un arpège sur une octave. La main droite suit ce mouvement à la dixième supérieure (voir les chiffres 10 dans l'exemple 2.6) 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 2.6. 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 et en position fondamentale. On peut n'y voir qu'une prolongation de l'accord de *sol* majeur, menant à l'accord de *la* (ii⁶) à la mesure 22.

Exemple 2.6 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *do* majeur, KV 545, 1^{er} mouvement, mesures 18-22, et réduction

⁵ Le *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 le *la* de la mes. 14 n'est que d'importance très secondaire. Il ne s'inscrit pas dans l'harmonie, alors que le *fa*[#] provoque un accord de dominante. En outre, la broderie *sol*–*fa*[#]–*sol* est un rappel de la broderie *do*–*si*–*do* du début.

2.3 Mesures 22-25

Mais le *la* de la mesure 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 mesure 22 à la mesure 23, monte par un arpège de *la*3 à *la*4, préparant la résolution mélodique finale, après le trille, à la mesure 26 (exemple 2.7). Le *sol*4 final n'est autre que celui qui avait été entendu dès la mesure 1 : le registre obligé a été ainsi respecté, malgré les nombreux transferts d'octave tout au long de cette exposition.



Exemple 2.7 : 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 mesure 26 (un simple enchaînement I–V⁷–I), est reproduite une octave plus bas à la mesure 27, avant qu'un dernier transfert ramène au registre obligé, c'est-à-dire au *sol*4 de la mesure 26 et du début du premier thème (exemple 2.8). La réduction met en lumière un point curieux, moins apparent dans la partition elle-même, que le *do*, septième de la dominante, ne paraît pas trouver sa résolution à la main droite. Il y a bien sûr 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 mesure 28, donnant *si* dans le registre aigu, vient résoudre l'attente créée par le *do* aigu de la mesure 26.



Exemple 2.8 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *do* majeur, KV 545,
1^{er} mouvement, réduction des mesures 26-28

3. Synthèse

L'exemple 2.9 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 de prolongation — de ralentissement — évident : dans le premier groupe thématique, la reprise du mouvement descendant *la-sol-fa-mi* est ralentie par le 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 du chapitre précédent, le procédé de prolongation 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 2.9 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *do* majeur, KV 545, premier mouvement, réduction des mesures 1-26

L'exemple 2.10 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 structurelle 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 *sol-fa-mi-ré* ; le deuxième groupe prolonge la dominante par un cycle fonctionnel I-II-V-I sous le mouvement mélodique *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 le *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,

⁶ Dans la première de ces deux descentes, la *la* est broderie du *sol* ; il en va de même du *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).

parce que c'est le mouvement harmonique essentiel de cette exposition, de la tonique à la dominante.

Do M : I — IV — ii II V —
Sol M : I — ii V — I

Exemple 2.10 : 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.

