

Chapitre 3

Transferts de registre

LES TRANSFERTS DE REGISTRE sont les moments où une ou plusieurs notes, ou une ou plusieurs voix du contrepoint se déplacent d'une octave (ou parfois de plusieurs). Ce chapitre considérera aussi des cas où deux voix se maintiennent entre elles et se suivent l'une l'autre à distance d'octave. La prise en compte des registres et des changements de registre permet d'élucider des conduites mélodiques complexes.

* * *

Pour en illustrer divers cas, nous analyserons d'abord 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. Ces transferts, 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 un usage fréquent et subtil de ces possibilités.

Le premier mouvement de la Sonate en *do* majeur est une forme sonate inhabituelle, en particulier parce que la réexposition paraît se faire d'abord au ton de la sous-dominante, *fa* majeur ; ce point ne sera pas examiné ici, puisque nous n'analyserons que l'exposition¹. Celle-ci, qui occupe les mes. 1-28, est tout à fait classique, formée de deux plages tonales correspondant aux deux groupes thématiques, la première (mes. 1-12) dans le ton de tonique et se terminant à la dominante, la seconde (mes. 14-26) dans le ton de dominante.

¹ La discussion de la forme générale du premier mouvement dépasse largement les intentions de ce cours. Le lecteur intéressé trouvera des indications à ce sujet à la page <http://nicolas.meeus.free.fr/KV545Analyses.pdf>.

The musical score is presented in two columns. The left column contains measures 1 through 11, and the right column contains measures 14 through 28. The score is divided into two main sections, A and B, each with its own tempo and dynamic markings.

Section A (Measures 1-11): Marked *Allegro* and *Allegro a1*. It begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The melody is characterized by a series of eighth-note patterns. Measure 5 features an ornament (*a2*) and measure 8 features another ornament (*a3*). The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

Section B (Measures 14-28): Marked *Allegro* and *Allegro b1*. This section is more complex, featuring trills (*tr*) and ornaments (*b2*, *b3*). It includes dynamic markings such as *Cresc.* and *Cresc. molto*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks. The section concludes with a *Coda* marking at measure 26.

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

Chaque plage tonale se subdivise en trois groupes de quatre mesures : *a1* (mes. 1-4), *a2* (mes. 5-8) et *a3* (mes. 9-12) pour la première plage A ; *b1* (mes. 14-17), *b2* (mes. 18-21) et *b3* (mes. 22-25 ou 26) pour la seconde plage B. On compte en outre une mesure de transition (mes. 13) et trois mesures de coda, pour un total divisible par 4 : deux fois 12 mesures pour les deux plages tonales, 1+3 mesures pour la transition et la coda. La carrure classique est donc respectée, mais le deuxième groupe thématique se présente malgré tout avec un décalage d'une mesure.

Chacun de ces éléments sera examiné d'abord séparément, puis la synthèse sera présentée au moyen de deux graphes : l'analyse se fera donc en deux niveaux successifs, portant, le premier, sur chacun des trois groupes de quatre mesures qui constituent chacun des thèmes, le second sur les deux groupes de douze mesures (3 x 4) et leur articulation. L'exemple 3.1 donne la partition de ces 28 mesures, avec quelques annotations formelles.

A. Première plage tonale – premier groupe thématique, mes. 1-12

a1. Mesures 1-4

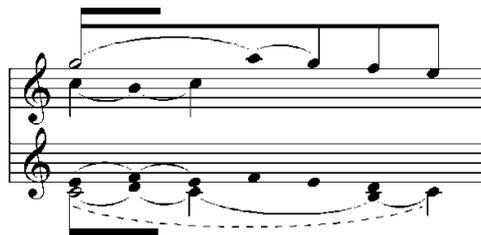
Les quatre premières mesures forment une élaboration de l'accord de *do* majeur. Bien qu'il ne s'y trouve pas encore de transfert de registre, ces mesures méritent d'être examinées attentivement parce qu'elles contiennent des éléments intéressants pour la suite de l'analyse. L'exemple 3.2 en présente une réécriture verticalisée, qui fait apparaître trois accords d'élaboration encadrés par des accords de tonique : I-(V₃⁴)-I-(IV₄⁶)-I-(V₅⁶)-I.

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

La mélodie de la main droite se décompose en deux voix distinctes : c'est une **mélodie composite**. La plus grave de ces voix effectue 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. La main droite donne en outre deux notes qui participent 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. La figure 3.2 ne représente pas les notes supérieures des basses d'Alberti à la main gauche, parce qu'elles doublent presque exactement la voix supérieure à la main droite. 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 $I-(V_3^4)-I$. La voix de ténor brode ensuite la tierce de l'accord de tonique : $mi_3-fa_3-mi_3$, sous la broderie $sol_4-la_4-sol_4$ à la partie de dessus, 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, $mi_3-ré_3-mi_3$, sous la descente $sol_4-fa_4-mi_4$, 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.

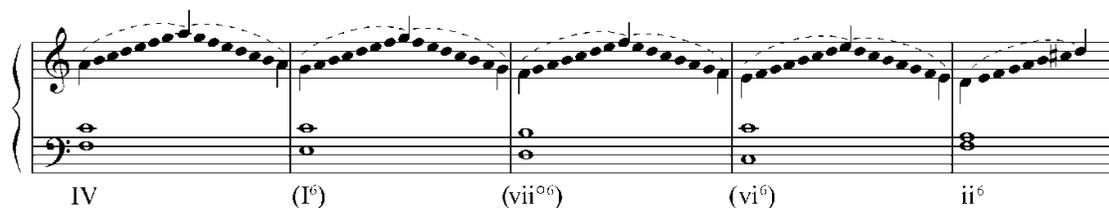
La réécriture verticalisée de l'exemple 3.2 met en lumière l'élaboration de l'accord de *do* majeur, mais n'indique pas assez les mouvements mélodiques essentiels de ces quatre mesures. La figure 3.2a vise à donner une meilleure image de la conduite mélodique. La ligne mélodique principale est $sol_4-(la_4)-sol_4-fa_4-mi_4$, où la_4 (noté sans hampe) est une note voisine de sol_4 ; cette ligne est soulignée par une ligature. On aperçoit aussi qu'elle est presque entièrement doublée à la dixième inférieure à la voix de ténor, $mi_3-(fa_3)-mi_3-ré_3-(mi_3)$. Aux parties supérieure et inférieure, sol_4 et do_3 notés comme blanches et les ligatures ouvertes qui s'en dessinent vers la droite indiquent que ces notes conserveront une importance primordiale dans la suite du fragment.



Exemple 3.2a : Réécriture de l'exemple 3.2

a2. 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 (exemple 3.3).



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

Le chiffrage harmonique, mesure par mesure, donne un accord de sous-dominante (IV^e degré) suivi d'une descente d'accords de sixtes parallèles menant au ii^e degré, son relatif mineur : il s'agit d'une élaboration de l'accord de **prédominante**. Le parallélisme des sixtes indique que c'est le mouvement mélodique qui prend le premier rôle et qui régit la progression harmonique. La descente mélodique *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** : il s'agit en quelque sorte de la même voix, mais s'exprimant simultanément dans deux octaves ; les liaisons pointillées de la réécriture relient entre elles les notes identiques dans les deux octaves. 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.

a3. 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 (exemple 3.4).

The image displays two systems of musical notation. The upper system shows measures 9 through 12 of a piece, with a treble clef and a bass clef. The lower system is a re-notation of the same measures, also with a treble and bass clef. A dashed line in the re-notation connects notes across measures 9 and 10, illustrating a melodic line. Below the re-notation, the harmonic analysis is provided: ii^6 — 5 — V^5/V — V .

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

Les mesures 9-10 contiennent un accord de *ré* mineur, auquel la septième s'ajoute à la mesure 10 et qui est majorisé ensuite pour former l'accord V/V , **tonicisant** la dominante de la mesure 11. Plusieurs transferts de registre élaborent ces deux mesures. D'abord, *ré*₃ est ramené à *ré*₄, registre initial de la pièce (mes. 9). Ensuite, un autre jeu de gamme amène la septième une octave plus haut, à la hauteur de *do*₅ (mes. 10) – on voit ici que le transfert de registre ne comporte pas nécessairement un mouvement d'octave

² Schenker dit, dans ce cas, que *do*₄ **tonicise** *ré*, lui attribue passagèrement une fonction de tonique. De la même manière, *fa*₄ 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.

ou, ce qui revient au même, que le mouvement d’octave peut demeurer implicite : on pourrait considérer que le saut de septième est en réalité un saut d’octave dont la note supérieure est sous-entendue, suivi d’une descente de seconde : $ré_4 \nearrow (ré_5) - do_5$. Ou encore que le mouvement de seconde est sous-entendu à la hauteur de $ré_4$ et suivi d’un saut d’octave ascendant, $ré_4 - (do_4) \nearrow do_5$. Dans toutes les hypothèses, ce mouvement tient lieu d’un mouvement conjoint descendant, $ré - do$, où do , septième de la dominante, est note de passage vers si de la mes. 11. 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 dessinent une courbe $ré - do - si - do - ré$. 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^e degré (mes. 9), transformé ensuite en V/V (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, par lequel la note de basse s’exprime à deux hauteurs à la fois.

B. Deuxième plage tonale — deuxième groupe thématique

b1. 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 : $ré_3 - (do\sharp_3) - do\sharp_3 - si_2$: c’est un conduit entre la partie A et la partie B. 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, $ré_5$ (exemple 3.5).

The image displays a musical score for measures 13-18 of Mozart's Sonata in D major, KV 545. It is presented in two systems. The first system shows measures 13-15, featuring a complex bass line with many notes and a treble line with fewer notes. The second system shows measures 16-18, with a simplified bass line and a treble line. Below the second system, the harmonic analysis is given as (V—7), I⁶, (V₃⁴), and I⁶.

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)

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 (V_3^4) en *sol* majeur³.

b2. Mesures 18-21

Les mesures 18 à 21 effectuent une descente vers *la*₃, ornée d'arpèges. On aperçoit à la main gauche qu'il s'agit en quelque sorte d'une figure mélodique d'échappées, en blanches : *si*₂–(*do*₂) | *la*₂–(*si*₂) | *sol*₂–(*la*₂) | *fa#*₂–(*sol*₂), dont chaque note est ornée d'un arpège montant d'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, *ré*₅↘*mi*₄↗*do*₅↘*ré*₄↗*si*₄↘*do*₄↗*la*₄↘*si*₃, 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 la réécriture, exemple 3.6.

Le chiffrage des mesures 18-21 donne, en *sol* majeur, $I^6-IV-vii^{o6}-iii-vi^6-ii-V^6-I$, un tour complet du cycle diatonique des quintes, avec une alternance remarquable d'accords en position de sixte et en position fondamentale. On peut y voir une élaboration de l'accord de *sol* majeur, menant de I^6 à I et aboutissant sur l'accord de *la*, ii^6 , à la mesure 22.

The image shows a musical score for measures 18-21. It consists of three systems. The top system shows the piano part with arpeggiated figures in both hands. The middle system shows the right-hand part with a descending line of notes. The bottom system shows the chord symbols and fingering numbers for the right hand. The chord symbols are I^6 , (IV) , vii^{o6} , iii , vi^6 , ii , V^6 , I , and ii^6 . The fingering numbers are 10, 10, 10, 10, 10, 10, 10, 10, and 10.

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

³ *Sol*₄ est orné plus précisément par une double broderie, *sol*₄–(*la*₄)–*sol*₄–(*fa#*₄)–*sol*₄, mais la comparaison entre les deux notes de broderie, en particulier de leur position rythmique, montre que *la*₄ de la mes. 14 n'est que d'importance très secondaire. Il ne s'inscrit pas dans l'harmonie, alors que *fa#*₄ provoque un accord de dominante. En outre, la broderie *sol*₄–*fa#*₄–*sol*₄ est un rappel de la broderie *do*₄–*si*₃–*do*₄ du début.

a3. 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**, c'est-à-dire celui qui avait été indiqué au début, 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, réécriture des mesures 22-26

Coda

Il reste enfin trois mesures de coda qui, une fois encore, effectuent un couplage : la figure mélodique de la mes. 26 (un 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, celui 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, au dernier temps des mes. 26 et 27, 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, réécriture des mesures 26-28

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*₄ (quinte de l'accord de *do* majeur) pour le premier, *rés* (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*₄–*si*₃–*do*₄ pour le premier groupe, *sol*₄–*fa*₄–*sol*₄ 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*₄–*la*₄–*sol*₄–*fa*₄–*mi*₄ puis (*sol*₄)–*la*₄–*sol*₄–*fa*₄–*mi*₄–*ré*₄ dans le premier groupe thématique⁴, *rés*₅–*do*₅–*si*₄–*la*₄ puis *rés*₅–*do*₅–*si*₄–*la*₄–*sol*₄ dans le second. Enfin, chaque fois, une de ces deux descentes se fait par deux voix couplées : mes. 5-8 (*a2*) pour la première, mes. 18-21 (*b2*) pour la deuxième.

The image shows two systems of musical notation for the first movement of Mozart's Sonata in C major, KV 545. The first system is for the key of C major (do maj.) and the second for G major (sol maj.).

do maj. : I (V) I (IV) I(V) I IV (I⁶ vii^{o6} vi⁶) ii⁶ V/V V
I IV ii V

sol maj. : I⁶ (V) I⁶ (V) I⁶ (IV vii^o iii vi ii V) I ii⁶ V⁶₄ ⁷/₃ I
I ii V I

Exemple 3.9 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *do* majeur, KV 545, premier mouvement, réécriture de l'exposition

Les transferts de registre ont un effet d'élaboration – donc aussi 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 (*a2*, mes. 5-9, voir exemple 3.3) ; dans le second groupe thématique au contraire, c'est la première descente qui est ralentie (*b2*,

⁴ Dans la première de ces deux descentes, *la*₄ est broderie de *sol*₄ ; il en va de même de *la*₄ 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*₄ (mes. 1) – *la*₄ (mes. 5) – *sol*₄ (mes. 6), comme l'indique la première liaison dans l'exemple 3.9.

mes. 18-22, voir exemple 3.6), alors que la seconde est 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.

L'exemple 3.10 donne une vision plus globale de l'exposition entière. 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 profond de la réécriture. On constate ici que l'exposition se réduit à une descente de toute une octave, $sol_4-fa_4-mi_4-ré_4 \nearrow ré_5-do_5-si_4-la_4-sol_4$, où le transfert de registre central permet de ramener le dernier *sol* à la hauteur du premier en conservant 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–V, répondant à la descente mélodique de quarte $sol_4-fa_4-mi_4-ré_4$; le deuxième groupe prolonge la dominante par un cycle fonctionnel I–ii–V–I en *sol* majeur, sous le mouvement mélodique de quinte $ré_5-do_5-si_4-la_4-sol_4$. Ces deux descentes mélodiques sont marquées chacune par une ligature qui en souligne les mouvements essentiels. Une ligature plus épaisse, mais qui n'est pas tirée au-dessus de tout l'exemple pour ne pas alourdir le graphe, montre que sol_4 à la fin prolonge celui du début ; de même, le mouvement I–V du premier groupe est marqué par une ligature, parce que c'est le mouvement harmonique essentiel de cette exposition, de la tonique à la dominante. Le deuxième groupe mène de I à I en *sol*, c'est-à-dire de V à V en *do*.

Exemple 3.10 : Wolfgang Amadeus MOZART, Sonate en *do* majeur, KV 545, premier mouvement, deuxième réécriture de l'exposition

* * *

Le début de la Sonate « Appassionata », op. 57, de Beethoven (exemple 3.11) consiste presque exclusivement en un jeu d'octaves et de sauts. Les quatre premières mesures mènent de *i* à V en parcourant l'accord de *fa* mineur jusqu'à *do*, note commune avec sa dominante : do_3 de la mesure de levée est transposé à do_4 aux mes. 3-4, où il est brodé par $ré_{b4}$; aux mes. 2-3, *fa* est présenté dans trois octaves : $fa_2 \nearrow fa_3 \nearrow fa_4 \searrow fa_3$. Ces quatre mesures sont reprises ensuite un demi-ton plus haut, mes. 5-8, en *sol* bémol majeur : c'est une modulation directe au ton « napolitain », le ton du deuxième degré baissé, qui doit être considérée ici comme une broderie harmonique. Le mouvement s'accélère ensuite, les mesures se succédant deux par deux pour arpéger l'accord de septième de dominante : $do_4-ré_{b4}-do_4$, mes. 9-10 ; $mi_{\sharp 4}-fa_4-mi_{\sharp 4}$, mes. 11-12 ; $sol_4-si_{b4}-mi_{\sharp 5}-sol_5-$

si_{b5} , mes. 12-14. Une descente arpégée en doubles croches déplace rapidement l'accord de quatre octaves vers le bas, s'achevant sur si_{b2} au milieu de la mes. 15. Le mouvement harmonique général de ces 16 mesures reproduit celui des quatre premières mesures, I–V⁷, avec une broderie harmonique de I par bII . L'exemple 3.11a donne une idée des transferts des deux voix principales : la première, notée avec des hampes vers le haut, qui part de do , est brodée par $ré_{b1}$ et descend à la septième de dominante si_{b1} ; la seconde, hampes vers le bas, depuis fa , brodée par sol_{b1} et par mi_{b2} , et terminant sur sol_{b2} dans l'accord de dominante. Les deux mains couvrent plus de cinq octaves, de fa_0 (mes. 1 et 15) à si_{b5} (mes. 14), produisant un effet quasi orchestral.

Allegro assai

pp

Allegro assai

poco ritard.

a tempo

f

i — V (V/V) V bII

V/bII (V/V/ bII) V/bII V (V/V) V

Exemple 3.11 : Ludwig VAN BEETHOVEN, Sonate n° 23, op. 57, 1^{er} mvt., mes. 1-16

i — V bII V/bII V

Exemple 3.11a : Transferts de registre à la main droite de l'exemple 3.11

* * *

Les transferts de registre sont particulièrement expressifs lorsqu'ils déplacent d'une octave les résolutions de mouvements obligés (résolutions de dissonances, de notes sensibles, etc.). Dans l'exemple 3.12, extrait de la quatrième Suite pour violoncelle seul de Bach, la note sensible $ré_3$ à la mes. 22 trouve sa résolution sur mi_{b1} , deux octaves plus bas. On peut considérer que mi_{b3} est en quelque sorte sous-entendu au début de la mes.

23, mais il n'aurait pas pu y être joué notamment parce que l'accord utilise déjà trois cordes du violoncelle. Le transfert permet en outre à Bach de souligner le parallélisme motivique qui reproduit la même figure 4–3 sur V à la mes. 22 et sur I à la mes. 23.



Exemple 3.12 : Jean-Sébastien BACH, Suite en *mi* bémol majeur, BWV 1010, pour violoncelle seul, Sarabande, mes. 20-23

J. Haydn, Variations en mi bémol majeur, Hob. XVII:3

Les Variations pour clavier en *mi* bémol majeur, Hob. XVII:3, de Joseph Haydn, que nous examinerons pour terminer ce chapitre, font un usage assez caractéristique des transferts de registre.

Dans le thème (exemple 3.13a), il faut noter d'abord des transferts ascendants purement locaux, les notes marquées *fz*, *fa*₄ et *mi*₄, aux mes. 5-6 et 15-16, qui sont des transferts passagers de notes de la main gauche, *fa*₃ et *mi*₃ respectivement, et qui assurent le rythme continu en noires.

Exemple 3.13a : Joseph HAYDN, Variations en *mi* bémol majeur, Hob. XVII:3, thème

Un transfert descendant affecte la mélodie de la voix supérieure aux mes. 8-10 (et 18-20) : *la*₃ est transféré vers *la*₂ au deuxième temps de la mes. 8 (ou 18) ; *la*₂ descend à *sol*₂ au troisième temps de la même mesure et poursuit la ligne mélodique une octave plus haut : *sol*₂ est implicitement ramené à *sol*₃ (formant septième de IV sous-entendue) pour se résoudre sur *fa*₃ au dernier temps de la mes. 9 (ou 19). Les deux voix de la main droite paraissent s'unir et n'en former plus qu'une à la mes. 8 (ou 18), mais *si*₂ remonte à la mes. 9 (ou 19) à *do*₃ par la note de passage *si*₂ : c'est ce qui autorise de le réécrire comme une blanche pointée dans l'exemple 3.13b. On voit alors qu'il suffirait de transposer le

fragment $la_{b2}-sol_2$ de la mes. 8 (ou 18) d'une octave vers le haut pour rétablir une situation normale de la conduite des voix. Enfin, le transfert le plus important est celui par lequel la basse descend de toute une octave aux mes. 1-8 et 11-18.

L'exemple 3.13b illustre tous ces transferts. L'accord I se transforme d'abord en I^6 à la fin de la mes. 6 (ou 16). Il est intéressant d'examiner les modifications de l'harmonie de la première à la deuxième phrase, en particulier les mes. 2 et 12, 4 et 14 ; mais c'est malgré tout la conduite mélodique qui régit l'ensemble. Les mesures 6-10 et 16-20 sont identiques. Une première cadence parfaite ramène l'accord I en position fondamentale au dernier temps des mes. 8 et 18 mais, ici encore, le mouvement mélodique demeure primordial : la descente d'une octave à la basse a effectué le transfert descendant de l'accord I. La phrase se termine par une cadence parfaite formée des accords $I-IV-V-I$ tous en position fondamentale.

1

I (V⁶ vi II₃ V ii⁶) I⁶ ii V I IV V I

11

I (V^{3/4}vi vi V^{3/4}IV ii⁶) I⁶ ii V I IV V I

Exemple 3.13b : Joseph HAYDN, Variations en *mi* bémol majeur, Hob. XVII:3, thème, réécriture des mes. 11-20

Dès le début de la pièce, si_{b3} prend une importance particulière, en particulier parce qu'après avoir formé la voix supérieure de l'accord I à la mes. 1, il revient dans cette même position dans l'accord I^6 à la mes. 6 : c'est la première note de la **ligne fondamentale**, qui effectue la descente vers mi_{b3} aux mes. 6-10 (voir l'exemple 3.13c). La ligne qui descend depuis mi_{b4} (mes. 3), parallèle à la ligne de la basse, mène d'abord à do_4 qui, à un niveau plus profond, est note voisine (broderie) de si_{b3} – ceci est plus apparent dans d'autres variations, dont certaines seront examinées ci-dessous, où do_4 est atteint par une ligne montant depuis une voix intérieure (variations II, V et XI, en particulier). Il faut considérer qu'il en va de même dans la seconde phrase, où la descente de sol_4 à do_4-si_{b3} , mes. 11-16, n'est qu'une extension de la ligne descendant vers do_4 dans la première phrase, doublant à la dixième la ligne de basse. Ceci explique aussi indirectement la différence d'écriture harmonique, **tonicisant** la dominante par la_{b3} dans la première phrase et la sous-dominante par $ré_{b4}$ dans la deuxième phrase ; ces

tonicisations n'affectent pas la ligne fondamentale. Il devient possible alors d'écrire la **structure fondamentale** du thème, à la manière de l'exemple 3.13c. Les deux phrases ne sont que des variantes l'une de l'autre. La dominante des mes. 8 et 18, chiffrée (V) dans l'exemple 3.13c, est un **diviseur à la quinte** terminant le transfert de l'accord I à l'octave inférieure. La véritable cadence, avec prédominante et dominante, se trouve aux mes. 8-10 et 18-20. Conformément aux conventions qui seront examinées plus longuement au chapitre 5, les notes de la **ligne fondamentale** et de l'**arpégiation de la basse** sont notées en blanches reliées par des ligatures et chiffrées par des chiffres arabes surmontés d'accents circonflexes pour la ligne supérieure, par les chiffres romains usuels pour les harmonies. Les **cycles tonals** sont soulignés chaque fois par la liaison à double courbe.

Exemple 3.13c : Joseph HAYDN, Variations en *mi* bémol majeur, Hob. XVII:3, thème, structure fondamentale

Il est intéressant de comparer à cette analyse les douze variations proposées par Haydn, qui réalisent chacune à sa manière la même structure fondamentale. Nous n'en examinerons que deux phrases, laissant à l'étudiant le soin de faire de même pour les autres.

L'exemple 3.14a montre la première phrase de la variation II ; l'exemple 3.14b en donne une réécriture verticalisée, supprimant en particulier les gammes en doubles et triples croches qui accompagnent les transferts d'octave.

Exemple 3.14a : Joseph HAYDN, Variations en *mi* bémol majeur, Hob. XVII:3, Variation II, première phrase (mes. 1-10)



Exemple 3.14b : Réécriture verticalisée de l'exemple 3.14

On constate d'abord de nouveaux sauts d'octave au début de la ligne descendante à la basse, $mi_{b2} \nearrow mi_{b3} - ré_3 \searrow ré_2 \nearrow do_3$. Comme dans le thème (voir exemple 3.12a), cette ligne est partiellement doublée à la tierce, ici à la voix médiane avec d'autres sauts d'octave : $sol_3 - fa_3 \searrow fa_2 \nearrow (ré_5) - mi_{b5} \searrow mi_{b3}$. Aux mes. 5-6, les sauts $do_4 \nearrow do_5 \searrow do_4$ et $si_{b3} \nearrow si_{b4} \searrow si_{b3}$ remplacent les sauts du thème vers fa_4 et mi_{b4} . Enfin, les voix s'entrecroisent à la mes. 8, comme l'indiquent les flèches dans l'exemple 3.14a.

Enfin, l'exemple 3.15, la deuxième phrase de la Variation XI, montre comment la ligne qui descend d'une dixième, de sol_3 à mi_{b3} , se cache derrière les sauts d'octave.

Exemple 3.15 : Joseph HAYDN, Variations en *mi* bémol majeur, Hob. XVII:3, Variation XI, deuxième phrase (mes. 11-20)

* * *

Schenker souligne que nombre d'œuvres, quels que soient les transferts de registre qui s'y opèrent, tendent à revenir au registre de départ qu'il appelle le **registre obligé**. Ce n'est pas une règle absolue, mais elle se vérifie souvent sans qu'il soit possible de dire si c'est une nécessité musicale ou, plus prosaïquement, une contrainte organologique liée à la tessiture plus réduite des instruments anciens. Il faut se rendre compte cependant que la tendance à unifier les timbres des différents registres n'apparaît qu'au XIX^e siècle, où elle ne se réalise que progressivement, à mesure des perfectionnements de la fabrication des cordes harmoniques, du système Boehm pour les bois ou des pistons pour les cuivres. Jusqu'alors, le choix d'un registre instrumental est souvent aussi le choix d'un timbre particulier.

