

W. A. Mozart, Sonate en *do* majeur, KV 545, 1^{er} mvt., exposition

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

1.1 Mesures 1-4

Les quatre premières mesures forment une prolongation simple de l'accord de *do* majeur. L'exemple 1 en propose une réécriture verticalisée ; deux notations distinctes y sont utilisées pour les notes d'ornement : *mi*₄ de la mes. 1 et *do*₅ de la mes. 3, qui ne sont que des notes d'arpégiation de l'accord de tonique auquel elles appartiennent, sont représentées par des noires sans hampes, les autres notes d'ornement (broderies et notes de passage, qui engendrent des lignes mélodiques entre les notes de l'accord prolongé) par des noires. Les notes principales, appartenant à l'accord prolongé de *do* majeur, sont figurées par des blanches.

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 suivie d'une descente vers *mi*₄ par la note de passage *fa*₄ : *sol*₄–(*la*₄)–*sol*₄–(*fa*₄)–*mi*₄.

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

Les mouvements mélodiques de la main droite sont supportés par d'autres lignes mélodiques à la main gauche, qui engendrent avec eux des accords de notes d'ornement. 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 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*₃–*la*₃–*sol*₃ et *mi*₃–*fa*₃–*mi*₃, créant un accord broderie (IV⁶₄) sur le premier temps de la mes. 3. La basse fait enfin une broderie *do*₃–*si*₂–*do*₃, à nouveau doublée à la tierce par *mi*₃–*ré*₃–*mi*₃, pour engendrer un nouvel accord broderie I–(V)–I.

L'exemple 2 donne une image simplifiée de la conduite mélodique de ces mesures, au moyen de quelques-uns des signes caractéristiques de l'analyse schenkérienne : la ligne mélodique principale, *sol*₄–(*la*₄)–*sol*₄–*fa*₄–*mi*₄, où *la*₄ (noté sans hampe) n'est qu'une broderie de *sol*₄, quinte de l'accord, est inscrite sous une ligature qui la souligne ; on voit aussi que cette ligne est doublée (à la main gauche) à la dixième inférieure, *mi*₃–(*fa*₃)–*mi*₃–*ré*₃–*do*₃. La notation de *sol*₄ comme une blanche et la ligature ouverte vers la droite indiquent qu'il conservera une importance primordiale dans la suite du fragment. La liaison pointillée de *do*₃ à *do*₃ souligne que cette note (et l'accord qu'elle porte) se prolonge pendant les quatre mesures.

Exemple 2 : Réduction de l'exemple 1

1.2 Mesures 5-8

Les mes. 5 à 8 (exemple 3) reproduisent le mouvement descendant *la*₄–*sol*₄–*fa*₄–*mi*₄ des mes. 3-4 et le mènent jusqu'au *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) menant, 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 3). 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 3).

Exemple 3 : Réécriture des mes. 5-9

1.3 Mesures 9-12

Do \sharp de la gamme ascendante de la mes. 9, emprunt au ton de *ré* mineur¹, annonce la modulation vers la dominante qui s'effectue durant les mes. 9-12 et qui termine la première plage tonale. Les mes. 9-10 contiennent un accord de *ré* mineur, auquel la septième s'ajoute à la mes. 10, puis cet accord est majorisé pour former V/V (chiffre ici II_3^6)², tonicisant la dominante de la mes. 11. On notera les transferts de registre qui s'opèrent durant ces deux mesures. D'abord, *ré*₃ est ramené à *ré*₄, registre initial de la pièce. Ensuite, un autre jeu de gammes amène la septième une octave plus haut, *do*₅. La septième *ré*₄-*do*₅ tient lieu d'un mouvement conjoint descendant : les gammes de la mes. 10 ramènent *do* au registre initial, *do*₄, pour sa résolution au premier temps de la mes. 11. La mélodie s'achève en remontant à *ré*₄. Ces mouvements mélodiques, une simple courbe *ré*-*do*-*si*-*do*-*ré*, sont résumés dans la réduction de l'exemple 4.

Exemple 4 : mes. 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° degré (mes. 9), majorisé ensuite et accompagné de sa septième (mes. 10) pour toniciser la dominante (mes. 11-12) qui termine l'ensemble.

2. Deuxième plage tonale — deuxième groupe thématique, mes. 13-28

2.1 Mesures 14-17

Pour faire transition entre les deux plages tonales, la main gauche reprend à la mes. 13 la résolution de la septième de dominante de *sol*, comme aux mes. 9-11, transférée dans un registre grave : *ré*₃-(*do* \sharp ₃)-*do* \sharp ₃-*si*₂. La seconde partie proprement dite débute à la mes. 14 à partir de *ré*, sur lequel la mélodie de la première partie s'était interrompue à la mes. 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 des exemples 1 et 2) : il s'agit d'une prolongation de l'accord de *sol* majeur ; la quinte *ré* est mainte-

Exemple 5 : Mes. 13-18 et réduction
(les mes. 16-17, identiques à 14-15, ne sont pas représentées)

¹ Schenker dit que *do* \sharp tonicise *ré*, c'est-à-dire lui attribue passagèrement une fonction de tonique. De la même manière, *fa* \sharp de la mes. 10 tonicise *sol* qui suit. La tonicisation équivaut à ce qui, dans l'usage français, s'appelle généralement « emprunt ». 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.

² Les chiffreages schenkériens privilégient autant que possible l'unité tonale : tant que la modulation n'est pas effective, l'accord reste celui du II° degré. Schenker lui-même n'a pas utilisé les chiffres romains minuscules : il aurait chiffré ici plutôt II^{3-3} . L'accord de *sol* qui termine ce passage est encore chiffré comme la dominante du ton de *do* : la modulation ne devient réelle que dans la seconde plage tonale (deuxième thème).

nue 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 5)³.

2.2 Mesures 18-21

Les mes. 18 à 21 effectuent une descente vers *la*₃, ornée d'arpèges. On aperçoit qu'à la main gauche 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 6)

Exemple 6 : Mes. 18-22 et réécriture

ou, plus exactement, alternativement à la dix-neuvième et à la dixième supérieures, avec de constants sauts de septième descendants qui suggèrent une écriture à deux voix couplées (voir les hampes de notes dans l'exemple 6). Le chiffrage des mes. 18-21 donne, en *sol* majeur, I⁶–IV–vii⁶–iii–vi⁶–ii–V⁶–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 n'y voir qu'une prolongation de l'accord de *sol* majeur (I), menant à l'accord de *la* (ii⁶) à la mes. 22.

2.3 Mesures 22-25

La de 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 transfert par un arpège de *la*₃ à *la*₄, préparant la résolution mélodique finale, après le trille, à la mes. 26 (exemple 7). Le *sol*₄ final n'est autre que celui qui avait été entendu dès la mes. 1 : le registre « obligé » a été ainsi respecté.

Exemple 7 : Réécriture des mes. 22-26

2.4 Coda

Il reste enfin trois mesures de coda. La figure mélodique de la mes. 26 (un simple enchaînement I–V⁷–I), est reproduite une octave plus bas à la mes. 27, avant un retour au registre obligé, c'est-à-dire à *sol*₄ de la mes. 26 et du début du premier thème (exemple 8). On notera que *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 que les accords des deuxième et troisième temps à la mes. 28, donnant *si*₄ puis *si*₃, viennent résoudre l'attente créée par *do*₅ (mes. 26) et *do*₄ (mes. 27).

Exemple 8 : Mes. 26-28

3. Synthèse

L'exemple 9 résume toute cette analyse ; les deux systèmes y correspondent aux deux groupes thématiques (la coda n'est pas représentée). Il faut souligner 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

³ *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.

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, avec chaque fois un arpège entre la quinte et la tonique (*do-mi-sol*, mes. 1, puis *ré-si-sol*, mes. 14). Chaque fois, la mélodie fait ensuite 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*⁴ dans le premier groupe thématique, *ré-do-si-la* puis *ré-do-si-la-sol* dans le second.

L'exemple 10 donne une vision plus globale de l'exposition. On constate qu'elle 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-V/V-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*. Dans le graphe, 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 ; le mouvement harmonique des mes. 14-26 ne fait que prolonger la dominante du ton principal.

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

Sol maj. : I (V) I (V) I ii V I

Exemple 9 : Réécriture verticalisée de l'exposition

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

Exemple 10 : Analyse graphique des mes. 1-26

⁴ Dans la première de ces deux descentes, *la* est broderie de *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 mes. 1 : *sol* (mes. 1)-*la* (mes. 5)-*sol* (mes. 6).