

Mozart – Sonate KV 545

26 juin 1788 à Vienne

L'analyse du premier mouvement de la sonate pour piano KV 545 de Mozart proposée ici se veut extrêmement méthodologique. Aussi abordera-t-elle, mais pas nécessairement de manière chronologique, les points suivants :

- *Structure générale et description des tonalités liées à celle-ci.
Signalisation des particularités par rapport à un « modèle formel ».*
- *Description des phrases, des propositions, des motifs et, si nécessaire, des cellules.
Analyse paradigmatique,*
- *Relevé plus méticuleux des tonalités.
Chiffre harmonique – essentiellement les fonctions (la position de l'accord étant à mentionner si le contrepoint fait apparaître des particularités).
Attention donc, si des zones ne semblent pas entrer dans la logique des patterns harmoniques, il peut être utile de montrer les particularités du contrepoint (polyphonie parallèle, etc.).*
- *L'orchestration (textures, formules d'accompagnement ...).
Les dynamiques, l'agogique, etc.*

1. Forme et structure – regard général.

Écrit en DO majeur, ce premier mouvement a une structure tripartite qui épouse globalement l'archétype de la forme sonate : exposition, développement et réexposition.

Mais malgré cette structure générale très claire et une exposition mettant en jeu une opposition de tonalité assez conventionnelle, cette forme sonate a une particularité qui mérite quelques éclaircissements. En effet, à la réexposition, le GTA qui, traditionnellement, est entendu au ton principal, est ici réexposé au ton de la sous-dominante, soit FA majeur. En réexposant le GTA dans cette tonalité inattendue, Mozart aurait été en mesure de nous livrer une réexposition pratiquement identique à l'exposition.

Pourquoi ? La présentation du GTB étant, à l'exposition, au ton de la dominante (donc une quinte au-dessus du ton principal), en commençant la réexposition en FA majeur il suffisait, comme à l'exposition, de monter d'une quinte pour retrouver le ton principal et conclure aisément. Mais nous reviendrons sur cette particularité.

Exposition :

GTA en DO majeur

Le GTA est composé d'une phrase de 12 mesures qui se ponctue par un V de demi-cadence. Cette phrase peut se subdiviser en 3 propositions :

- Proposition A : des mesures 1 à 4 – ponctuation sur I

- Proposition B1 de la mesure 5 à la mesure 8 – ponctuation sur I.
- Proposition B2 des mesures 9 à 12 – ponctuation sur un V de demi-cadence qui fait office ici de suspense à la dominante.

Soit : 4 mesures + 4 mesures + 4 mesures.

Signalons encore que les propositions B1 et B2 sont véritablement unifiées par le matériau mélodique et rythmique (gammes en doubles croches).

GTB en SOL majeur (ton de la dominante)

Sur le plan formel, ce GTB ressemble grandement au GTA. En effet, après une mesure de « transition-préparation » (nous y reviendrons plus tard), la thématique de ce second groupe est, elle aussi, organisée à partir de trois propositions.

- C des mesures 14 à 17 (arrivée sur un accord de V7)
- D des mesures 18 à 21 (arrivée sur I)
- E des mesures 22 à 25 (grande cadence au ton de la dominante sur le premier temps de la mesure 26)

Cette exposition se termine par des répétitions cadentielles caractéristiques de la coda (mesures 26 à 28). Le matériau mélodique est constitué exclusivement d'arpèges. Nous baptiserons cette coda :

- F

Soit : 1 mesure + 4 mesures + 4 mesures + 4 mesures + 3 mesures (la proposition E1 et la coda se tuilent).

Bien qu'ayant une fonction très différente, la proposition E aurait pu être baptisée A2. En effet, le matériau musical de cette proposition est très apparenté à celui du début du premier groupe thématique. Nous reviendrons plus en détail sur cette proposition qui a d'autres particularités et plus particulièrement sur le plan harmonique.

Développement

Le développement va de la mesure 29 à la mesure 41 – soit 13 mesures.

Il s'articule globalement en deux parties :

De la mesure 29 à 32 et

De la mesure 33 à 41.

La première partie reprend clairement les arpèges de la coda pendant 2 mesures (soit F2) et les mouvements de gammes qui peuvent nous faire songer, en partie, aux gammes entendues dans la deuxième proposition du GTA (proposition B).

Partant du ton direct de la dominante (sol mineur) cette première partie du développement module vers le ton de ré mineur (ton du II – relatif de la sous-dominante).

Mozart reprend à nouveau les arpégiations pendant 2 mesures pour ensuite développer les mouvements conjoints (gammes) pendant les 7 dernières mesures de ce développement.

2. Analyse détaillée

GTA

Nous avons déjà fait la découpe du GTA que nous reprenons ci-dessous en guise de rappel.

- Proposition A : des mesures 1 à 4.
- Proposition B1 de la mesure 5 à la mesure 8.
- Proposition B2 des mesures 9 à 12.

La première proposition (A) est constituée de deux groupes de 2 mesures. Chaque groupe est composé de 2 motifs que nous appellerons a et b.

L'exemple ci-dessous en propose une analyse complète :

Exemple 1

The musical score for Example 1 shows the first eight measures of the piece. The first system (measures 1-4) is divided into two pairs of measures. The first pair (measures 1-2) is labeled 'a1' and 'b1'. The second pair (measures 3-4) is labeled 'a2' and 'b2'. The second system (measures 5-8) continues the first pair 'a1' and 'b1'. Chord symbols are written below the notes: I, V7/5, I, IV/5, I, V7/3, I.

Le motif a1 n'est que l'arpège de DO. C'est la manière dont Mozart nous installe le ton de cette sonate.

Le motif b1 est en complète opposition puisqu'il nous propose un simple mouvement conjoint qui comme le montre la réduction (2^{ème} système) n'est que la résolution de la sensible à la tonique avec une ornementation écrite.

Le motif a2 a un lien de parenté très fort avec a1 et ce, grâce engendré au rythme. De plus, a2 comprend également une partie de l'arpège de DO (sol-do).

Le motif b2² a les mêmes caractéristiques que b1 : à savoir un mouvement conjoint ornementé, mais cette fois descendant comme le montre la réduction.

Mais nous pourrions aussi considérer les mesures 1 et 2 comme un seul motif (il en va de même pour les mesures 3 et 4). Ces deux groupes de deux mesures ont un point commun sur le plan intervallique. En effet, l'ambitus de 6te (sol-si et do-mi) crée, au-delà du rythme, une unité. De plus, la réduction mélodique des mes.1-2 (m.d.) et des mes. 3-4 (m.g.) fait apparaître un motif de broderie similaire : do – si – do.

L'harmonie est très simple comme le montre le chiffrage. Nous signalerons seulement le IV posé sur sa quinte et qui par sa position métrique fait office de sixte et quarte du I au troisième temps de la mesure.

Nous aurions pu chiffrer cette mesure de la manière suivante :

(IV app.)
I _____

Toute cette proposition mélodique s'accompagne d'une basse d'Alberti.

Matériau mélodique et harmonique *simple* : pour reprendre le titre attribué à cette sonate.

La deuxième proposition (B1) est radicalement différente. Elle est constituée de simples gammes ascendantes et descendantes unifiées par un rythme pratiquement continu de doubles croches.

L'exemple suivant reprend cette proposition et sa réduction mélodique.

Exemple 2.

² Dans d'autres éditions comme l'édition online Internationale Stiftung Mozarteum (2006), la liaison va du fa trillé au mi.

Comme le montre la réduction du 2^{ème} système, c'est une descente par mouvement conjoint partant du LA vers le MI (descente qui trouvera sa résolution sur le ré de la mesure suivante) qui sous-tend toute cette proposition et cette conduite mélodique descendante n'est que l'augmentation de la ligne génératrice des 3^{ème} et 4^{ème} mesures de la première proposition. Un peu comme si Mozart élargissait le temps, et ce, malgré le mouvement des doubles croches. Il est également intéressant de relever le parallélisme de tierce entre la partie supérieure et la conduite de la basse.

Le rythme harmonique c'est lui aussi élargi.

Et à propos d'harmonie, l'accord de la troisième mesure de l'exemple ci-dessus peut se comprendre soit comme un [V7] (DO étant considéré comme une appoggiature se résolvant au 4^{ème} temps de la mesure - le rythme harmonique à la ronde plaide en faveur de cette analyse), soit comme un II7 qui se résout sur un [V7] au dernier temps de cette mesure³. Mais au-delà de ces observations, ce qui est le plus frappant ici, c'est le contraste avec la proposition initiale.

La dernière proposition du GTA (B2), bien que prolongeant l'énergie de la proposition B1, à toute les allures d'une transition.

Exemple 3

Cette 3^{ème} proposition débute par la tête du motif « c » avant de poursuivre par un mouvement continu de doubles croches égrainant les notes du II et du IV avec, en dernière minute, un IID qui accentue encore plus l'appel de la dominante qui suivra.

C'est alors à la main gauche de prendre le relais des doubles croches alors que la main droite polarise l'accord de dominante créant un suspense. Les deux mains ne font entendre que des mouvements d'arpèges.

Cette longue préparation de la dominante donne encore plus la sensation d'un rythme harmonique qui ralentit, et ce, malgré la dynamique provoquée par les mouvements continus

³ Dans l'édition Stiftung Mozarteum dont nous avons parlé plus haut, le DO n'est pas présent. C'est le SI qui est entendu dès le premier temps de la mesure.

de doubles croches. C'est du reste ce que l'on trouvera également à la cadence du GTB comme nous le verrons ultérieurement.

Comme le montre la réduction sommaire proposée au 2^{ème} système, c'est l'harmonie qui conduit toute cette proposition sur le plan mélodique (mouvements d'arpèges dont les sons sont reliés essentiellement par des notes de passage).

L'harmonie

Et à propos d'harmonie, tout ce GTA est construit sur un rythme harmonique qui s'élargit progressivement comme le montre l'exemple suivant.

Exemple 4

A	I	V7	I	IV	I	V7	I
B1	IV		I		V7		I
B2	II		IV		IID	V	
	S.D. _____						

Ajoutons encore que ce GTA est une phrase au sens schoenbergien : répétition d'un élément lors de la première proposition et prolongation pour la suite.

GTB

Le GTB est construit en 3 propositions et une coda. Pour rappel :

- Une mesure de transition-préparation
- C des mesures 14 à 17
- D des mesures 18 à 21
- E des mesures 22 à 25 (26 par tuilage)
- F (coda) de 26 à 28

La première proposition de ce GTB (C) à beaucoup de points communs avec la première proposition du GTA. La première chose qui, sur le plan de la perception, les unit, c'est la construction phraséologique : 2 groupes de 2 mesures. Le mouvement d'arpège initial de SOL est lui aussi identique à celui de DO entendu au début de la sonate, mais cette fois il est rétrogradé et est construit en inversion rythmique et dans un rythme deux fois plus rapide.

Proposition A	Blanche	noire	noire
Proposition C	croche	croche	noire pointée

Par contre des éléments distinguent ces deux propositions. Outre le rythme de la partie thématique, l'accompagnement est cette fois en doubles croches et souligne une ligne de basse contrapuntique (basse d'Alberti) comme le montre la réduction à l'exemple suivant.

Exemple 6

a4
renversé et en réduction des valeurs

The score for Example 6 consists of two systems. The first system shows a piano reduction of a sequence of chords: I₃, IV, VII₃, III, VI₃, II, V₃, and I. The second system shows a harmonic structure with two staves. The upper staff contains notes labeled 'a' and 'b', and the lower staff contains corresponding chords. The sequence of chords in the second system is: II₃, V_{6/4}, V₇, and I.

Le matériau thématique est fait exclusivement à partir de mouvements d'arpèges directement dérivés du premier motif comme le montre a4 (tête du GTB). Il se dégage de ce pas de quintes un mouvement de tierces parallèles entre parties extrêmes comme le montre la réduction.

Tout comme dans les deuxième et troisième propositions du GTA ainsi que dans la première proposition du GTB, la musique déroule un continuum de doubles croches.

Si cette deuxième proposition du GTB ne suscite guère de commentaire, la troisième proposition mérite de s'y attarder plus longuement.

Exemple 7

The score for Example 7 consists of two systems. The first system shows a piano reduction of a sequence of chords: II₃, V_{6/4}, V₇, and I. The second system shows a harmonic structure with two staves. The upper staff contains notes labeled 'a', 'a-', 'a', and 'b', and the lower staff contains corresponding chords. The sequence of chords in the second system is: II₃, V_{6/4}, V₇, and I.

Elle débute clairement avec le motif a dans sa configuration rythmique initiale. La deuxième mesure n'est jamais que le a amputé d'un son et la troisième mesure reprend toujours les éléments du motif a, mais cette fois avec permutation des sons. Ajoutons encore que l'arpège de ce dernier motif a la même configuration rythmique que la tête du GTB et que nous

pourrions considérer le trille et sa résolution comme une extension rythmique du motif b. Bref, un matériau mélodique qui liquide le matériau initial.

Mais une des choses les plus frappantes lors de cette troisième proposition, c'est le rythme harmonique. Tout comme lors de la dernière proposition du GTA, Mozart reste deux mesures sur un second degré. La longueur que Mozart octroie à ce II, conjugué à l'utilisation du motif générateur et aux croches répétées de la main gauche, confère à cette zone une tension remarquable. Mozart semble nous dire à coup de tambours répétés « attention je termine ».

Cette préparation cadentielle aboutit sur la sixte et quarte qui se résout à la mesure suivante sur un V7 qui lui-même se résout le I (I qui amorce la coda de l'exposition). Cette cadence finale a bien des rapports avec des gestes que l'on rencontre en particulier dans les concertos. La rythmique de croches pour les mesures 22 et 23 ainsi que l'accélération rythmique lors des mesures consacrées à la dominante, nous conduisent à considérer cette zone comme une « cadence concertante ».

Il nous semble évident que cette dernière proposition du GTB reprend les stratégies mises en œuvre à la dernière proposition du GTA. La aussi, c'était un II, accompagné de ses substituts IV et IID, qui durant deux mesures générait la tension. C'est donc, paradoxalement, au moment où le rythme harmonique est le plus lent que la tension semble être maximale. Cette tension est bien entendu liée au contexte mélodique – continuum ininterrompu de doubles croches au GTA et utilisation du motif générateur sous différentes formes au GTB. Nul doute que l'interprète devra accorder une attention toute particulièrement à ces deux zones.

Nous ne proposons pas de réduction pour la coda qui confirme la tonalité de SOL par des mouvements cadentiels (le second est à l'octave du premier). Le matériau mélodique, constitué exclusivement d'arpèges, est donc directement dérivé du motif a, (par exemple le troisième temps des mesures 26 et 27).

C'est à partir du matériau de la coda que Mozart amorce son développement.

Développement

Celui-ci est organisé en deux parties. Pour rappel :

Première partie - de la mesure 29 à 32 (sol mineur vers ré mineur)

Seconde partie - de la mesure 33 à 41 (ré mineur vers la mineur et dérapage final vers FA).

Première partie.

Exemple 8

sol min I
(ton direct de
la dominante)

V7 I V7 I

en ré mineur IV V7 I

Elle débute par la répétition de la coda (y compris l’octavation) au ton direct de la dominante : soit sol mineur. C’est ensuite au matériau inspiré de la seconde proposition du GTA d’entrer en scène (mouvements de gammes en doubles croches). C’est durant ces deux mesures que la modulation vers ré mineur (une quinte plus haut) s’opère. Nous avons donc, en rapport avec la découpe formelle, chiffré le premier accord dans les deux tonalités. Afin de varier son matériau mélodique, Mozart glisse une tierce à l’amorce de la gamme descendante. Cette légère variation redynamise le matériau musical, il lui donne du relief. Pour s’en convaincre, il suffit de transformer le texte de Mozart comme nous le faisons au 2^{ème} système. Cette réécriture met encore plus évidence les mouvement contraire entre les deux mains.

La seconde partie du développement reprend le même matériel musical. Si les deux premières mesures sont identiques (mais en ré mineur), les deux suivantes intervertissent les mains. La tierce se trouve maintenant à la main gauche comme le montre l’exemple suivant⁵.

Exemple 9

sol min I V7 I V7 I

la mineur IV V7 3 (V7) I 7 3

⁵ Nous pouvons parler ici de contrepoint renversable.

Cette deuxième phase du développement se poursuit par le déploiement du motif en gamme avec pour initiale non plus la tierce (sauf à la toute fin), mais bien une quinte ascendante.

Exemple 10

la min I IV VII III VI II V I bII
3
FA majeur IV V7
3

Tout comme dans la seconde proposition du GTB, c'est un long pattern de quinte qui organise le contexte harmonique. Pattern durant lequel, comme pour le GTB, les deux mains se répondent en imitations.

La chose la plus remarquable est bien entendu le virage très net sur le plan tonal à la toute fin de cette séquence. L'accord de Sib s'explique bien entendu comme un bII dans le ton de la mineur, mais Mozart le réinterprète comme un IV pour moduler dans cette tonalité inattendue pour la réexposition : FA majeur.

Réexposition

La réexposition ne mérite pas de commentaire particulier puisqu'elle reprend pratiquement tous les éléments de l'exposition. Nous nous contenterons de signaler les changements significatifs.

La première modification arrive à la mesure 50 avec la répétition, transposée, des quatre mesures qui ont précédé.

Exemple 11

3^{ce} de l'accord
pour commencer

fondamentale de l'accord
à la basse

3^{ce} de l'accord
à la partie supérieure

fondamentale de l'accord
pour commencer

Mozart présente donc cette proposition à deux reprises. La première fois en FA et la seconde en DO. Les deux parties (accompagnement et mélodie principale) sont inversées, mais surtout la deuxième présentation est à la tierce inférieure. Il y a donc transposition tonale, mais aussi une « transposition » à la 3^{ce}.

Ceci implique également, afin de conserver le contexte harmonique, des modifications dans la partie d'accompagnement.

La deuxième modification se trouve à la mesure 67. Modification qui montre combien Mozart est habile, mais aussi génial.

Voici le passage concerné.

Exemple 12

II
3

[II]λ
D

V
6/4

V7

I

Lors de ce passage à l'exposition, nous avons souligné le fait que Mozart polarisait grandement le II et que cette polarisation, conjuguée au contexte mélodique, était source d'une grande tension – tension annonciatrice de la cadence (rappelons aussi que ce procédé avait déjà été utilisé à la toute fin du GTA avec II et ses substituts).

Ici, à la mesure 67, c'est à nouveau un II suivi, à la mesure 68, d'un [II/D] qui est polarisé. Nous l'avons signalé, le rythme harmonique est donc plus lent que dans les mesures qui précèdent et ce ralentissement, ce « statisme » de la fonction harmonique, est porteur de tension. Mozart renforce ici la tension en proposant une partie mélodique elle aussi statique.

Nous dirions même que la tension est à son climax grâce au double statisme, celui de l'harmonie, mais aussi de la mélodie.

Nous terminerons cette analyse détaillée par une brève analyse paradigmatique.

Exemple 13

The musical score for Example 13 consists of ten staves. The first five staves are in treble clef, and the last five are in bass clef. The music is divided into measures, with measure numbers 1, 2, 5, 6, 11, 14, 15, 18, 22, 24, 25, 26, 27, 31, and 37 indicated above the notes. The score shows a variety of musical textures, including simple intervals, sixteenth-note runs, and triplet figures.

3. Textures, écriture instrumentale ...

Quelques mots à propos des textures et des dynamiques. Celles-ci sont en lien direct avec la description de la forme que nous avons proposée ci-dessus.

La première proposition du GTA est accompagnée par une basse d'Alberti avant de laisser la place à un accompagnement très différent pour la deuxième proposition. C'est, ici, des noires marquant le premier et le quatrième temps de la mesure qui laisse la place aux mouvements de doubles croches de la mélodie. Ce rythme d'accompagnement se retrouvera également à la coda ainsi que dans le développement (mesures 29-30 et 33-34).

La 3^{ème} proposition du GTA laisse la place à une ligne de basse plus mélodique (en particulier à la mesure 10) tandis que le suspense à la dominante des mesures 11 et 12 nous livre des mouvements d'arpèges à deux vitesses. Elles sont suivies ensuite de 3 noires très affirmatives. Ce mouvement d'arpège se retrouvera à la cadence de l'exposition.

La première proposition du GTB, ainsi que la mesure transitoire, fait entendre un mouvement de doubles croches avant de proposer, pour la première fois, un travail imitatif entre les deux mains. Texture imitative qui se retrouvera à plusieurs reprises dans le développement, mais avec cette fois des mouvements conjoints.

Nous ne reviendrons plus en détail sur les croches martelées des mesures 22-23 et 67-68, mais celles-ci pourraient s'accompagner d'un léger crescendo afin de marquer la tension qui habite ces mesures – crescendo qui, nous semble-t-il, devrait trouver son aboutissement sur le RE au second temps de la mesure 24.

Et puisque nous parlons de nuances, il faut souligner le fait que l'édition mentionnée plus haut n'en contient aucune ! Ce qui ne veut pas dire qu'il ne faut pas en faire. Ce sera donc à nous l'interprète de réfléchir aux dynamiques qui peuvent mettre en évidence la structure formelle de ce premier mouvement.

Nous terminerons cette analyse par le relevé de quelques particularités.

L'accompagnement de la proposition inaugurale du GTA laisse entendre, à la basse le mouvement do-ré-do-si-do, soit un gruppetto très large.

Le rythme d'accompagnement de la proposition B1 (soit globalement une blanche pointée suivie d'une noire) se retrouve à plusieurs reprises en diminution rythmique. C'est le cas à la deuxième mesure (noire pointée-croche dont la croche monnayée en 2 doubles) ainsi qu'aux mesures 10, 14 et 23. La diminution rythmique ira même jusqu'à croche pointée-double croche à la mesure 15.

Enfin, nous l'avons évoqué dès le début de cette analyse, la réexposition en FA majeur peut s'expliquer, entre autres, au travers de l'harmonie.

Le quatrième degré de la tonalité principale (dont l'accord de FA) a une place de choix dès la 3^{ème} mesure de la première proposition. En effet, c'est cet accord qui sert d'appoggiature au I. C'est lui aussi qui ouvre la deuxième proposition à la mesure 5.

Et comme si Mozart voulait nous confirmer l'importance de cette tonalité, c'est au moment de la réexposition en FA qu'il nous fait entendre le son le plus aigu de la pièce : un FA.

SONATE

Komponiert in Wien 1788

KV 545

Allegro

16.

Musical score for the first system of the sonata, measures 1-16. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand part features a melodic line with various ornaments and trills, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Measure numbers 1 through 16 are indicated at the beginning of each line. The system concludes with a double bar line.

Musical score for the second system of the sonata, measures 17-32. This system continues the piece from the previous page. It features the same two-staff format with treble and bass clefs. The right hand continues its melodic development with trills and ornaments, and the left hand maintains its accompaniment. Measure numbers 17 through 32 are clearly marked. The system ends with a double bar line.

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76