

Mathilde Reichler
HEMU, février 2026

Forme(s) sonate :
une introduction



Marcel Duchamp (1911), « La Sonate »

INTRODUCTION

A l'époque de Haydn et de Mozart, la forme sonate n'est pas un modèle académique, mais une manière de penser et d'organiser le discours musical, un « mode d'expression » pour ainsi dire, qui est la quintessence même du style classique.

C'est dans ce sens que le musicologue Charles Rosen, auteur d'un livre sur *Le style classique* et d'un autre sur les *Formes sonate*, propose de concevoir cette forme.

Selon lui, celle-ci témoigne avant tout d'un art des proportions, d'une certaine conception du matériau musical et de son traitement, ainsi d'une manière de se servir des rapports de tonalités pour organiser le discours dans le temps.

Ainsi, *la* forme sonate n'existerait pas réellement « en tant que telle », et ne saurait être résumée par des étiquettes et des schémas rigides.

L'importance du point de vue historiographique

- > On doit le modèle pédagogique de la forme sonate en grande partie à Adolph Bernhard Marx (*Théorie de la composition musicale*, Leipzig, 1837-47) et à Hugo Leichtentritt (*Théorie des formes musicales*, Leipzig, 1911).
- > Dans leurs manuels de composition, la forme sonate est présentée comme un schéma comprenant trois parties (exposition, développement, réexposition), avec une insistance sur le principe d'opposition entre deux thèmes dans la première partie de la forme.
- > Devenu normatif (comme la fugue d'école), ce modèle « académique » ne correspond pas à la majorité des œuvres du répertoire !
- > Anachronique, il a été formulé bien après la période classique, et témoigne d'un regard non historique sur les œuvres de cette époque.
- > L'*Essai d'une méthode de la composition* de Heinrich Christoph Koch (1749-1816) fournit une excellente approche complémentaire au schéma normatif érigé par les générations suivantes de théoriciens allemands. Publié en trois volumes à Leipzig en 1782, 1787 et 1793, ce manuel est contemporain de l'époque de Haydn et de Mozart.

Les modèles historiques de la forme sonate

-> Selon Koch, la forme sonate est une forme bipartite (et non tripartite), avec une répétition interne de chacune des parties qui la constitue.

-> D'autre part, il n'est pas question chez lui de dualisme des thèmes. Par contre, le plan tonal est clairement formulé : la première partie module à la dominante (ou à la relative), tandis que la deuxième partie revient sur la tonique, après avoir passé par différentes tonalités.

> On touche parfois également la sous-dominante, indique Koch.

-> On voit d'emblée que la forme résulte du plan harmonique, et non de la question du nombre de thèmes.

-> Deux modèles peuvent être cités comme les ancêtres directs de la forme sonate pré-classique et classique :

> Les danses de la suite baroque, dont la plupart sont de forme bipartite, avec une reprise interne et une modulation à la dominante (ou à la relative).

> L'*aria da capo* baroque, de forme A B A'.

Les modèles historiques de la forme sonate : la suite de danse baroque

Allemande.

The image displays a musical score for an Allemande, a type of Baroque dance. The score is written for two staves, treble and bass clef, and is organized into five systems. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills (tr.) are indicated above several notes. The score includes repeat signs and a first ending bracket. The overall style is characteristic of the Baroque era, with a focus on rhythmic complexity and melodic ornamentation.

Sarabante.

The image displays two systems of musical notation for a piece titled "Sarabante." The notation is in piano (piano) style, featuring a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system includes a trill (tr.) and a fermata (f.). The second system includes a fermata (f.) and a trill (tr.).

Dans les deux cas, on trouve une double barre de reprise interne, ainsi que la modulation à la relative ou à la dominante, suivie du retour à la tonique dans la deuxième partie de la danse.

NB : Ces exemples musicaux ainsi que le résumé des principes énoncés par Koch proviennent d'une conférence donnée par Harald von Arx à l'HEMU en février 2022, dans le cadre d'une journée consacrée à la forme sonate.

Voici un premier mouvement tiré d'une des toutes premières sonates de Haydn pour clavier (1776).

SONATE Hob. XVI:7

Joseph Haydn
(1732-1809)

L'écriture instrumentale (et notamment les ornements) évoque encore la période baroque.

Notons que :

-> Ce sont les doubles barres de reprise et le plan tonal qui font de ce mouvement une forme sonate embryonnaire.

-> Le bithématisme souvent associé à cette forme n'est pas pertinent ici.

-> Le « développement » ne constitue pas une partie en soi, mais une sous-partie de la deuxième partie.

Allegro moderato

1

7

12

17

Voici un lien pour écouter cette courte page, prototype de la forme sonate illustrant bien le modèle de Koch : https://www.youtube.com/watch?v=WZ_dZQY6ER8

Le modèle de l'*aria da capo*

Aux côtés de la suite de danse, le modèle de l'*aria da capo* est souvent cité comme un prédécesseur direct de la forme sonate.

La construction tripartite de l'*aria da capo* introduit en effet l'idée d'une reprise intégrale de la première partie à la fin de la forme, principe qu'on retrouve dans les réexpositions de forme sonate.

L'*aria da capo* se distingue toutefois de la forme sonate à venir par son plan tonal, d'essence plus statique : chaque partie est autonome et se referme sur elle-même.

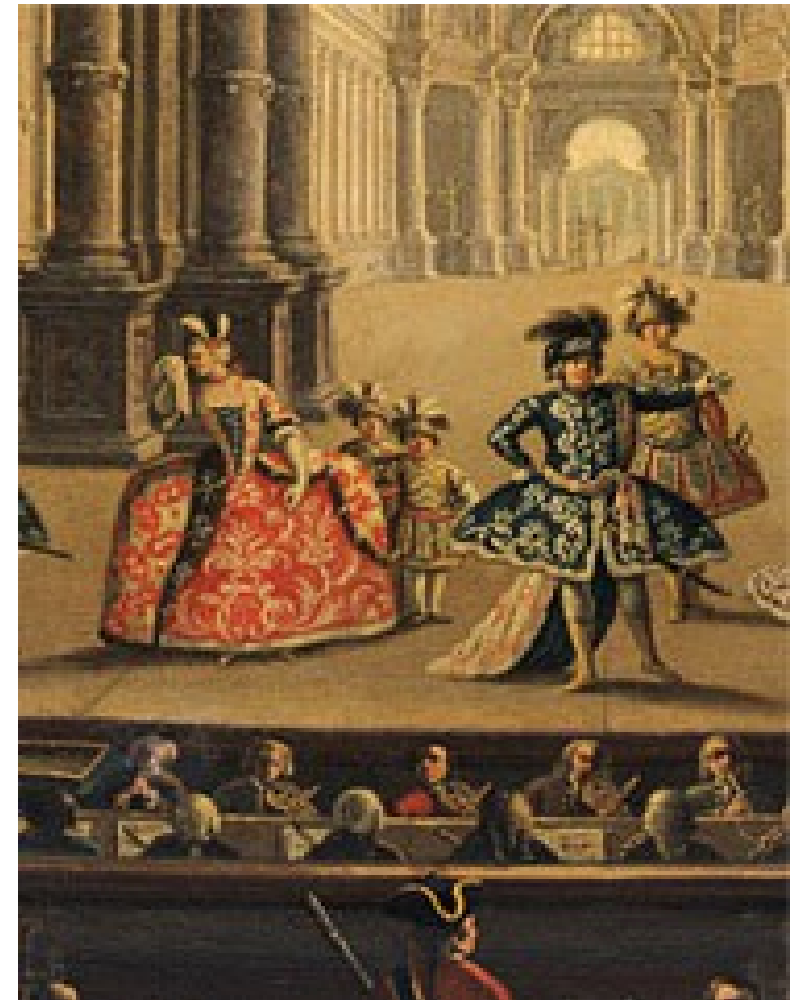
Forme de l'*aria da capo* :

A B A'

TP TS TP

TP = tonalité principale ; TS = tonalité secondaire

Principe = reprise de la partie A après une partie B contrastante.



Le modèle de l'opéra *buffa*

L'essor du genre *buffa* dans l'opéra italien du 18ème siècle n'est certainement pas étranger non plus au développement de la forme sonate instrumentale, telle qu'on la trouve chez Haydn et Mozart, tout deux rompus aux lois du genre.

Le modèle de l'opéra *buffa*, plus souple que l'opéra *seria* en ce qu'il permet d'accumuler la tension dans les ensembles (nous y reviendrons), est un élément clef pour appréhender l'esthétique la forme sonate à l'époque classique.

Grâce à une utilisation dynamique des tonalités, la forme sonate instaure un jeu avec l'auditeur : surprises, contrastes, attentes trompées, péripéties et résolutions... Même sans texte, elle véhicule une *dramaturgie*, et ne cesse de créer des « effets de théâtre ». A ce titre, on peut la rapprocher des ensembles d'opéra *buffa* italiens du 18ème.



Haydn dirigeant une représentation d'opéra buffa à Erterhaza

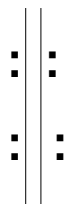
Tentative de schéma (extensible et non normatif...) de la forme sonate :

Tentons à présent de faire un schéma – le moins normatif possible –, de la forme sonate, pour pouvoir décrire ses grands principes, zoomer sur les différentes parties qui la constituent, et comprendre ainsi la fonction qu'elles occupent au sein du tout.

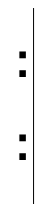
Pour extraire « le plus petit dénominateur commun » de toutes les formes sonate, on peut se passer du « développement » (voir page suivante). Par contre, le principe de *réexposition* est essentiel. Non seulement le fait de faire revenir la première section (A) à la fin de la forme (comme dans l'*aria da capo* de l'époque baroque), mais surtout, d'assigner à ce retour un rôle véritablement *résolutif*.

NB : La présentation qui suit s'inspire partiellement des schémas proposés par le *Guide des formes de la musique classique* de Claude Abromont et Guy de Montalembert (Paris, Fayard, 2010).

EXPOSITION



REEXPOSITION



2 parties

> modulation

> résolution du parcours tonal

TP

TS

TP



TP : tonalité principale

TS : tonalité secondaire

NB : Plutôt que de raisonner en termes de « thèmes » (premier thème, deuxième thème), il vaut mieux parler en termes de zones tonales. En effet, le nombre de thèmes et de motifs n'est pas constitutif de la forme sonate. La seule chose qui compte au niveau de la structure, c'est la modulation au cours de l'Exposition, et la résolution dans la deuxième partie de la forme.

Cette modulation peut intervenir très vite, très tard, ou au juste milieu de l'Exposition... Le passage modulant peut être court, long, thématique, ou basé sur un « simple » matériau harmonique... Ce qui est certain, c'est que l'Exposition se termine dans une tonalité nouvelle (a priori la dominante ou la relative), généralement appelée « tonalité secondaire ». Et la présence de cette tonalité secondaire à la double barre de reprise agit comme une sorte de « dissonance non résolue », une « demi-cadence » à l'échelle de la forme, que la dernière partie de la pièce a pour mission de résoudre.

Ainsi, la définition minimale de la forme sonate implique un *principe de réexposition* du matériau thématique dans un parcours tonal visant la *réécriture, sur le ton principal*, des thèmes entendus dans une tonalité secondaire au début de la pièce.

Il s'agit donc d'un parcours *dynamique*, où la tonalité joue un rôle moteur pour créer des tensions grâce aux modulations, et pour les résoudre à la fin de la forme.

Quant au nombre et à la place des thèmes, il varie d'un mouvement à l'autre, contrairement à ce qu'une tradition posthume a pu laisser entendre, en « normalisant » un modèle bithématique. En réalité, ce dernier n'est qu'une des possibilités d'habiter un cadre fondamentalement souple et malléable.

« Car de Scarlatti à Beethoven, la place, le nombre et la nature des thèmes ne sont pas, malgré leur importance indéniable, les facteurs déterminants de la forme. »

Si le Développement ne fait pas partie des origines historiques de la forme sonate, il s'impose rapidement comme une partie clef de l'esthétique classique : il donne aux compositeurs l'occasion de transformer la matière thématique de l'Exposition ainsi que d'introduire de nombreuses surprises harmoniques, avant les « retrouvailles » avec le ton principal.



> modulation

nb modulations !

> résolution du parcours tonal

TP

TS

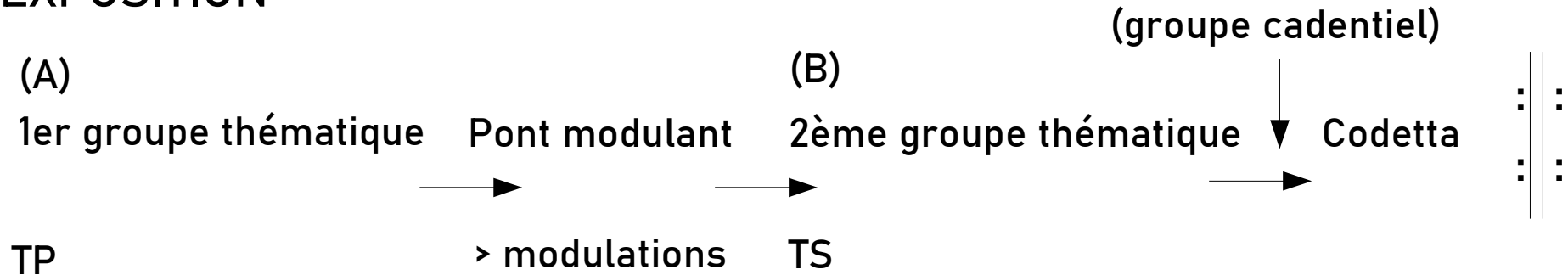
TP _____

NB1 : Les doubles barres de reprise font partie intégrante de la forme au début de son histoire, mais elles vont disparaître (la deuxième, puis la première) avec l'élargissement des proportions de chaque partie, ainsi que la prise d'importance du Développement. La forme devient ainsi de plus en plus continue.

NB2 : Le schéma « ABA » est parfois employé pour décrire la structuration de la forme sonate en trois parties, mais cette étiquette est trompeuse à plusieurs égards. D'abord parce qu'elle ne tient pas compte du rôle spécifique de la Réexposition : en effet, celle-ci n'est pas comparable à une reprise ornée, comme dans l'*aria da capo*. Elle a pour fonction de résoudre le plan tonal, tout en continuant éventuellement d'interpréter les thèmes et les rapports de tonalités présentés dans l'Exposition. Quant au Développement, il ne constitue pas une partie autonome, au contraire de la partie « B » d'une forme *da capo* : il s'inscrit dans la continuité de l'Exposition, en exploitant le matériau du mouvement pour créer des surprises. Même l'Exposition n'est pas autonome, puisqu'elle ne se termine pas dans le ton principal. La forme sonate est donc beaucoup plus « organique » et continue que la forme ABA' de l'*aria da capo*.

Zoom sur les différentes parties de la forme sonate :

EXPOSITION



- Un premier thème, ou groupe thématique (A) affirme la tonalité principale du mouvement (TP).
- Un deuxième thème, ou groupe thématique (B) affirme la tonalité secondaire (TS).
- A l'époque classique, la tonalité secondaire est la dominante lorsque le mouvement est en majeur, et la relative majeure lorsque le mouvement est en mineur. D'autres relations tonales sont bien sûr possibles. L'époque romantique (à partir de Beethoven) aura tendance à remplacer la dominante ou la relative par des tonalités parfois éloignées.
- Les deux zones tonales peuvent être juxtaposées ; mais en général, on trouve entre A et B une partie modulante appelée « transition », ou « pont modulant ». Comme son nom l'indique, cette section est instable harmoniquement. Elle peut être constituée de matériau de transition (gammes, arpèges...), de travail thématique sur A, d'une anticipation de certains motifs de B, ou même d'un nouveau thème. Tout est possible !
- La stabilité de la deuxième tonalité est presque toujours renforcée par la présence d'une partie cadentielle, à la fin de l'Exposition. Lorsque celle-ci occupe une place importante, on parle même de « Groupe cadentiel » (*Schlussgruppe* en allemand), avant la Codetta à proprement parler.

Zoom sur les différentes parties de la forme sonate, suite :

NB1 : L'Exposition est parfois découpée en trois zones tonales plutôt que deux, éventuellement séparées par deux transitions modulantes (c'est très souvent le cas chez Brahms, par exemple).

NB2 : Il peut arriver qu'à l'arrivée de la tonalité secondaire de l'Exposition, on retrouve le matériau thématique de A (varié). On parle alors d'une forme sonate « monothématique » (où $B = A'$). Haydn construit très fréquemment ses formes sonate sur ce principe.

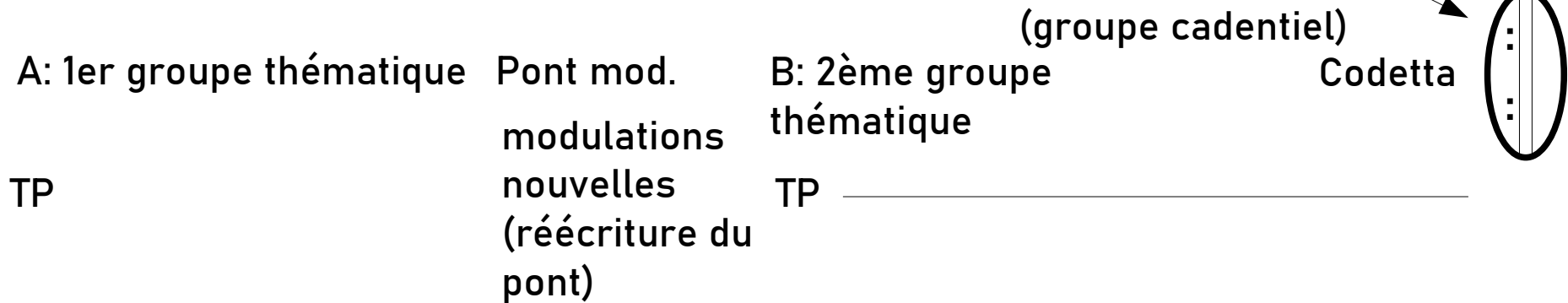
DEVELOPPEMENT

Mots clefs : modulations, contrastes, surprises, travail thématique, dramatisation du propos, nouveau(x) thème(s), contrepoint, fausse réexposition... Arrêt sur le V du ton principal avant la Réexposition (mais pas forcément!)

- Le Développement est par essence une zone instable et modulante, qui peut parfois prendre un caractère dramatique.
- Aucune règle ne régit le Développement !
- Il peut varier beaucoup d'un mouvement à l'autre en termes de proportions. Mais à l'époque classique, il correspond *grosso modo* à un tiers de l'Exposition.
- Le Développement est le royaume des surprises et des contrastes. Il fait en général intervenir un intense travail thématique : il s'agit de présenter les thèmes sous un nouveau jour, de les faire voyager à travers diverses tonalités, de les fragmenter, de les superposer ; en bref, de les transformer de toutes les manières possibles.
- Un Développement peut tout à fait introduire un thème nouveau.
- On y trouve souvent des pièges, tels les effets de « fausse Réexposition », donnant l'illusion d'un retour du matériau thématique du début du mouvement, dans une « fausse » tonalité.
- Le Développement se termine parfois par une pédale de dominante, annonçant le retour du ton principal. Schoenberg nommait cette zone « retransition ».

NB : La double barre de reprise Développement / Réexposition va disparaître assez rapidement.

REEXPOSITION



- La Réexposition nous procure le plaisir des retrouvailles avec le ton principal et le(s) thème(s) présenté(s) au début du mouvement.
- En principe, A est répété littéralement : c'est B qui est réécrit, ainsi que la codetta de fin d'Exposition, elle aussi réentendue sur le ton principal. A noter que plus on avance dans l'histoire de la forme, plus la Réexposition ménage à son tour des surprises...
- Le cas d'un mvt mineur est intéressant : pour la réécriture de B, le compositeur peut rester ou revenir sur le ton principal, modifiant le caractère de(s) thème(s) entendu(s) sur la relative majeure. Mais il peut aussi choisir de passer sur l'homonyme majeure du ton principal, ce qui a un impact sur la « dramaturgie » de la forme : partis d'une tonalité mineure, nous terminons le mouvement sur une tonalité majeure.
- Le Pont est forcément modifié puisqu'il ne doit plus mener à la tonalité secondaire, mais revenir au ton principal. Diverses stratégies sont possibles pour résoudre le plan tonal : rétrécissement ou allongement du pont modulant, fondu-enchaîné entre sa réécriture et la partie précédente (A), ou fusion avec la partie suivante (B)... Tout est possible !

Illustration d'une répartition en 3 parties : forme sonate miniature de Haydn

Analyse du 3ème et dernier mouvement de la Sonate Hob. XVI:16 de Haydn (MibM) :

https://www.youtube.com/watch?v=tHiK0KZ_JS8

Cette fois, nous avons bien affaire à une forme tripartite, comprenant un Développement qui constitue une section à part entière.

EXPOSITION (1-20)

NB : la carrure du thème est inattendue : 5 mesures !

A: 1er thème en MibM

Presto

MibM | V | I | II | V | I6 | I

On croit ici à une reprise du thème...

... mais Haydn reprend le motif de la mesure 4 et nous emmène dans une petite marche pour moduler à la dominante : c'est le « pont ».

Pont : mes. 6-10

B: 2ème thème sur la D

SibM : V | I | V

Le 2ème thème reprend le motif du triolet de A (mes. 2). Il s'étend aussi sur 5 mesures.

I | II | V | I | Sib M

Codetta : mes. 16-20

Dans le Développement, Haydn utilise une batterie de croches pour dramatiser le propos. Après une fugitive évocation du 1er thème, il revient déjà à la Réexposition.

DEVELOPPEMENT (21-34)

> fa min > do min

MibM : V

REEXPOSITION (35-51)

Mesure 38 : surprise ! Haydn bifurque directement sur le pont, qui est réécrit de sorte à ramener le ton principal pour la réexposition de B.

A: MibM

B: MibM

fondu-enchâiné !

MibM : I

Thématiquement, cet élément vient du pont. De nouvelles couleurs harmoniques, mineures, se font entendre : elles rendent ce passage contrastant par rapport à l'Exposition.

Mes. 47-51 : réécriture de la codetta sur le ton principal.
> symétrie EXPO | REEXPO.

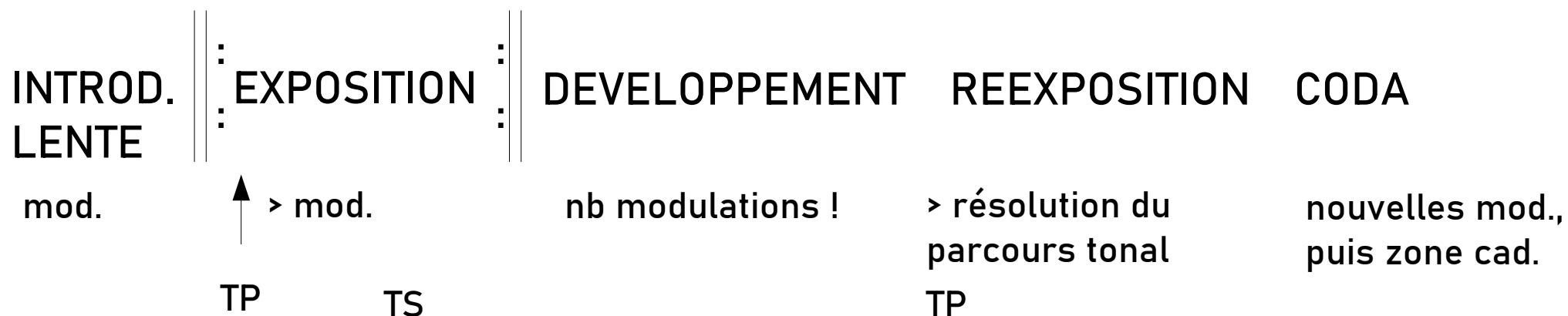
Résumé de l'analyse :

En 51 mesures, nous avons ici tous les éléments d'une forme sonate « bithématique » (à deux thèmes), en trois parties :

- La présentation d'un premier thème, sur le ton principal (zone A) ;
- La modulation à la dominante au cours d'un petit Pont entre A et B ;
- La présentation d'un nouveau thème (ici très proche), sur la dominante (zone B) ;
- Une zone de conclusion de l'Exposition (codetta), affirmant la tonalité secondaire ;
- Le Développement, modulant (tonalités mineures = contraste), qui travaille d'abord les motifs du Pont avant de se concentrer sur un motif issu de A ;
- La Réexposition, presque littérale, qui propose un fondu-enchaîné entre la réécriture de A et le Pont, amenant cette fois B sur le ton principal. La codetta est elle aussi réécrite sur le ton principal.

Extension de la forme sonate : parties introductives et conclusives

Deux parties peuvent venir enrichir le schéma de la forme sonate, remarquablement extensible et se prêtant volontiers à des constructions de vastes proportions.



- Une Coda, appelée parfois « Développement terminal », peut s'ajouter à la fin de la Réexposition, après la réécriture de la Codetta.

- Lorsqu'un mouvement comprend une Coda, celle-ci a généralement pour mission de résoudre une tension laissée ouverte à la fin de la Réexposition, ou alors de développer un aspect d'un thème encore non exploité.

- Après une nouvelle zone instable et modulante, la Coda se conclut toujours par une zone cadentielle et conclusive. Elle est donc souvent constituée elle-même de plusieurs parties.

- Inépuisable en matière de développement thématique, Beethoven est le spécialiste pour écrire de longues Codas qui s'ajoutent en fin de mouvement.

INTRODUCTION LENTE

Mots clefs : caractère grave et introductif, instable harmoniquement, *a priori* déconnectée de l'Allegro de forme sonate qui suit.

- L'Introduction lente tire vraisemblablement ses origines des ouvertures « à la française ». De fait, on y retrouve souvent des rythmes pointés, et un caractère majestueux et solennel.
- Sa fonction est d'introduire l'Allegro de forme sonate qui suit. Le changement de tempo indique donc le début de l'Exposition de forme sonate.
- De caractère modulant, l'Introduction lente est instable. La tonalité du mouvement ne s'installe qu'avec le changement de tempo et le début de l'Exposition.
- En principe, elle est déconnectée du reste de la forme et ne revient pas dans la suite du mouvement. Mais il peut y avoir des exceptions... Si l'Introduction lente revient au sein de l'Allegro de forme sonate, l'effet sera particulièrement saisissant (voir exemple plus loin).
- Au niveau thématique, l'introduction lente développe son propre matériau.
- La présence d'une Introduction lente indique un « registre élevé » : on en trouve plus fréquemment dans la symphonie que dans la sonate pour clavier ou dans la musique de chambre. Mais il y a des exceptions, et elles sont souvent frappantes.

:
:

EXPOSITION

Établissement du tempo rapide et de la tonalité du mouvement.

Exemple d'introduction lente : ouverture de *Don Giovanni* !

Audio avec score: <https://www.youtube.com/watch?v=SPvbdALoWCg>

DON GIOVANNI

1

Ouverture

W. A. Mozart
(1756 - 1791)

Andante

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in A

2 Fagotti

2 Corni in D

2 Trombe in D

Timpani in D und A

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

(etc.)

- ré min
- modulant, instable, plein de surprises harmoniques
- aspect solennel, majestueux, rythmes pointés, marches harmoniques
- registre stylistique élevé, aspect baroque, ton dramatique

A noter que cette introduction lente annonce la fin de l'opéra, lorsque la statue du Commandeur vient chercher Don Giovanni pour l'emmener en enfer.

Le changement de tempo et de tonalité annonce que nous entrons dans l'Allegro de forme sonate, en Ré M.

Le matériau thématique présenté dans l'Introduction ne sera pas repris dans la partie rapide qui suit.

(etc.)

The image displays a musical score for Don Giovanni, starting at measure 27. The score is divided into two systems. The first system (measures 27-30) is marked with a tempo of *Adagio* and a key signature of one flat (B-flat major). It features woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in A, Bassoon), brass (Cor in D, Trumpet in D, Timpani), and strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabasso). A large fermata is placed over the woodwinds and strings in measures 28 and 29. The second system (measures 30-80) is marked *Molto Allegro* and changes to a key signature of two sharps (D major). The woodwinds and brass parts are mostly silent, indicated by rests. The strings play a rhythmic accompaniment, with the violins playing a melodic line and the cellos/contrabasses playing a bass line. The score ends at measure 80.

Autre exemple d'introduction lente : Beethoven, Sonate opus 13, dite « Pathétique », en do mineur

Le 1er mouvement de cette sonate commence par une Introduction lente (rare dans le contexte d'une sonate pour piano). Notée « *Grave* », elle donne au mouvement un aspect majestueux et solennel, rhétorique et dramatique.

SONATE. (PATHÉTIQUE.)
Op. 13.
Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.
L. v. Beethoven.

148

8. *Grave.*

9. *cresc.*

10. *Attaca subito. Allegro.*

Rythmes pointés, marches et surprises harmoniques, contrastes de nuances, aspect improvisé, ornements virtuoses : le temps est suspendu avant l'installation de l'*Allegro* de forme sonate.

Ici une version avec partition: <https://www.youtube.com/watch?v=bYIBcgFLwfg>

Brusque
 changement de
 tempo : résolution
 sur le ton principal
 et présentation
 d'un premier
 thème.

Allegro molto e con brio.

The musical score consists of six systems of piano notation. The first system (measures 15-20) begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The second system (measures 20-25) continues the *cresc.* and includes a *f* dynamic. The third system (measures 30-35) features a *p* dynamic followed by a *f* dynamic. The fourth system (measures 35-40) includes a *cresc.* and a *f* dynamic. The fifth system (measures 45-50) shows a *f* dynamic. The sixth system (measures 50-55) begins with a *p* dynamic and continues with a *f* dynamic. The score includes various articulations, slurs, and fingerings throughout.

Ici, les marches
 harmoniques
 indiquent que nous
 quittons do mineur
 pour installer une
 nouvelle tonalité (=
 Pont modulant). En
 l'occurrence, ce sera
 mi bémol, sur lequel on
 entend un nouveau
 thème.

A noter que Beethoven – contrairement aux attentes de son auditeur – fait ré-intervenir l'Introduction lente au début du Développement, puis au début de la Coda. Or, ce brusque retour du *tempo primo* est tout à fait inattendu : il provoque un grand contraste avec la course en avant de l'*Allegro molto et con brio*, qui reprend de plus belle.

DEVELOPPEMENT

The image displays three systems of musical notation for the Development section of a piano sonata. The first system is marked "Tempo I." and measures 135 to 147. It features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands, dynamic markings of *fp* (fortissimo piano) and *pp* (pianissimo), and a "decreso." (decrescendo) marking. The second system is marked "Allegro molto e con brio." and measures 140 to 145. It shows a more rhythmic and driving texture with dynamic markings of *p* (piano), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo). The third system continues the "Allegro molto e con brio." tempo and measures 145 to 147, featuring a mix of dynamics including *f*, *p*, and *cresc.* The notation includes various fingerings, articulations, and dynamic markings throughout.

Version de Vladimir Ashkenazy: autour de 5':
https://www.youtube.com/watch?v=_deujLjHAK0

CODA

The image displays a musical score for a Coda section, consisting of four systems of piano notation. The first system shows a transition from a previous section. The second system is marked 'Grave' and includes dynamics like 'p', 'cresc.', 'fs', 'decrec.', and 'pp'. The third system is marked 'Allegro molto e con brio.' and includes 'p' and 'cresc.'. The fourth system ends at measure 310.

Le thème de l'Introduction lente revient une dernière fois, comme une réminiscence du début, pleine de suspense et d'interrogation avant le geste conclusif, rageur.

Ce contre-exemple à la « norme » (l'introduction lente est a priori déconnectée de l'Allegro de forme sonate) est d'autant plus parlant qu'il est employé à des buts expressifs : Beethoven exploite le retour des premières mesures de façon dramaturgique, pour donner un sentiment de fatalité presque inéluctable à sa sonate. Le retour du *Grave* initial donne plus encore au thème de l'Allegro un caractère d'urgence et de fuite en avant.

Version de Vladimir Ashkenazy: autour de 8':
https://www.youtube.com/watch?v=_deujLjHAK0

Pour aller plus loin : quelques repères bibliographiques

NB : La bibliographie sur la forme sonate est vertigineuse... Je me contente de citer ici quelques titres d'ouvrages généraux. L'article du New Grove, cité ci-dessous, comprend une bibliographie complète.

- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : article « Sonata Form ».
- Claude ABROMONT, *Guide des formes de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010.
- William E. CAPLIN, *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York, Oxford University Press, 1998.
- Carl DAHLHAUS, « Prémises esthétiques de la "forme sonate" chez Adolf Bernhard Marx », in *L'esthétique musicale classique et romantique*, éditions Rue d'Ulm, 2019.
- James HEPOKOSKI, *A Sonata Theory Handbook*, New York, Oxford University Press, 2021 et James HEPOKOSKI et Warren DARCY, *Elements of sonata Theory. Norms, Types and De-formations in the late Eighteenth Century Sonata*, New York, Oxford University Press, 2006.
- Michel NOIRAY, *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, Paris, Minerve, 2005. articles: "Forme", "Forme sonate", "Introduction", "Exposition", "Développement", "Réexposition", "Coda", "Travail thématique",...
- Charles ROSEN, *Formes sonate*, Arles, Actes Sud, 1993 et du même auteur : *Le style classique. Haydn, Mozart et Beethoven*, Paris, Gallimard, 1971.
- Richard TARUSKIN, *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford, Oxford University Press, 2009.