

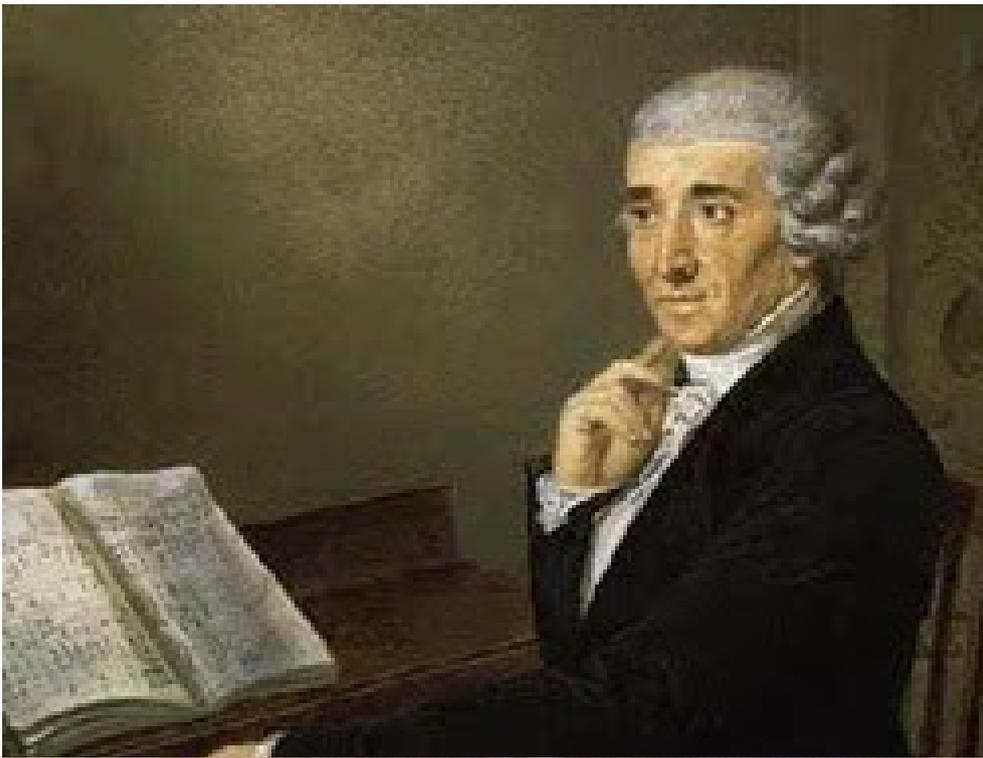
Forme(s) sonate : une introduction



Marcel Duchamp (1911), « La Sonate »

Un mot général sur le contexte

- La forme sonate et les compositeurs de la première école de Vienne



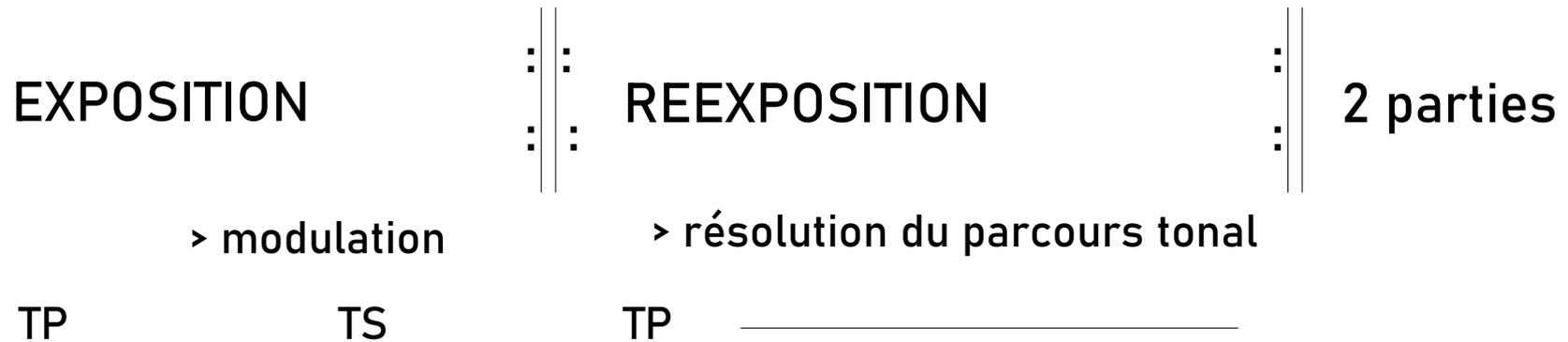
- Distinction sonate / forme sonate

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 dans le temps, un « mode d'expression » pour ainsi dire, qui est en définitive 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 la forme sonate. 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. Ainsi, *la* forme sonate n'existerait pas réellement « en tant que telle », et ne saurait être résumée par des étiquettes et des schémas rigides...

Et pourtant... Nous allons quand même tenter d'en faire un schéma, pour pouvoir décrire ses grands principes ainsi que les différentes parties que nous sommes susceptibles d'y rencontrer. Il n'est pas inutile en effet de visualiser les choses de façon synoptique, avant d'entrer dans les partitions et de remettre en question, si nécessaire, ce que nous aurons décrit de façon théorique.

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

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



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 tonalités. En effet, le nombre de thèmes et de motifs n'est pas constitutif de la forme sonate. La seule chose qui importe vraiment, c'est la modulation au cours de l'Exposition.

Cette modulation peut intervenir très vite, très tard, ou au juste milieu de l'Exposition... Le passage modulant peut être court, très long, thématique, ou basé sur un « simple » matériau harmonique... Ce qui est certain, c'est que l'Exposition se termine dans une tonalité nouvelle (la dominante ou la relative a priori). Ainsi, la Réexposition a pour mission de résoudre la tension laissée ouverte à la fin de l'Exposition. C'est comme une sorte de « dissonance non résolue », ou de « demi-cadence » à l'échelle de la forme.

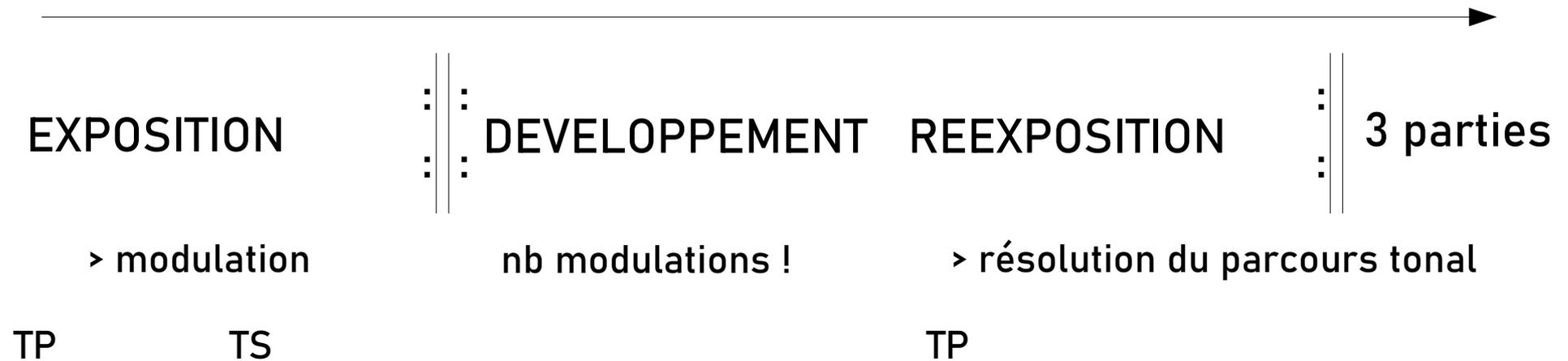
Ainsi, la définition minimale de la forme sonate implique uniquement un *principe de réexposition*. Le nombre et la place des thèmes, par contre, est bien plus libre que ce que la tradition n'a laissé entendre, en « normatisant » un modèle (la forme sonate « bithématique ») qui n'est que l'une des possibilités d'habiter un cadre en réalité très souple.

« 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. »

Charles Rosen, In *Le style classique*, p. 35.

Si le nombre de thèmes et la place de ces thèmes ne peut servir à définir la forme sonate, on ne saurait se passer du parcours tonal pour la comprendre. C'est l'idée, inhérente au style classique, d'un parcours *dynamique*, où la tonalité joue un rôle moteur pour créer des tensions par les modulations, et pour résoudre ces tensions à la fin de la forme.

Le plus fréquemment, la forme sonate est construite en 3 parties, comprenant un Développement central, avant la Réexposition. Nous avons ainsi le plaisir de retrouver la tonalité principale après une partie modulante, qui travaille et transforme le matériau thématique de l'Exposition.

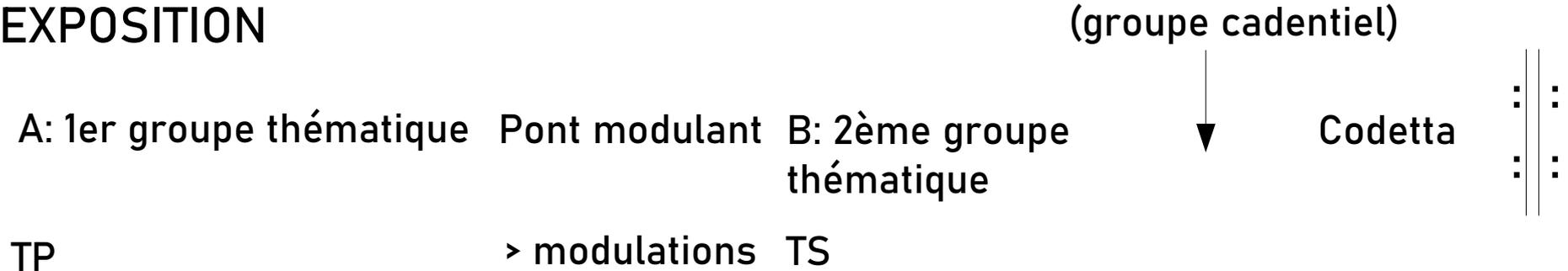


NB : Les barres de reprise font partie intégrante de la forme au début de son histoire. Mais elles vont avoir tendance à disparaître avec l'évolution de la forme : d'abord la deuxième (à la fin de la Réexposition), puis la première.

Le schéma « ABA » est souvent employé pour décrire cette structuration en trois parties. Mais d'une part, nous avons souligné le rôle résolutif de la Réexposition, qui va au-delà de la fonction d'une reprise ornée, comme dans une *aria da capo*. La Réexposition continue d'ailleurs souvent de réinterpréter le matériau thématique et les rapports de tonalités présentés dans l'Exposition. D'autre part, il faut noter que le Développement ne constitue nullement une partie autonome comme la partie « B » d'une forme lied ou *da capo*, puisqu'il s'inscrit dans la continuité de l'Exposition, qu'il poursuit et prolonge. Il Enfin l'Exposition n'est pas autonome non plus, puisqu'elle ne se termine pas dans le ton principal. La forme sonate est beaucoup plus organique, continue, que la forme ABA'.

Zoom sur les différentes parties de la forme sonate :

EXPOSITION



- Le premier thème, ou groupe thématique (A) affirme la tonalité principale du mouvement (TP).
- Le 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 tonalités sont bien sûr possibles, et l'époque romantique (à partir de Beethoven, déjà) va avoir tendance à remplacer la dominante ou la relative par d'autres relations tonales.
- Les deux zones tonales peuvent éventuellement 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 est très développée, on parle même de « Groupe cadentiel » (*Schlussgruppe* en allemand), avant la Codetta.
- 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).

DEVELOPPEMENT

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

> Passage instable, modulant et réservant de nombreuses surprises !

- Aucune règle ne régit le Développement !

- Il peut varier beaucoup d'un mouvement à l'autre en termes de longueur. Mais à l'époque classique, on peut dire qu'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.

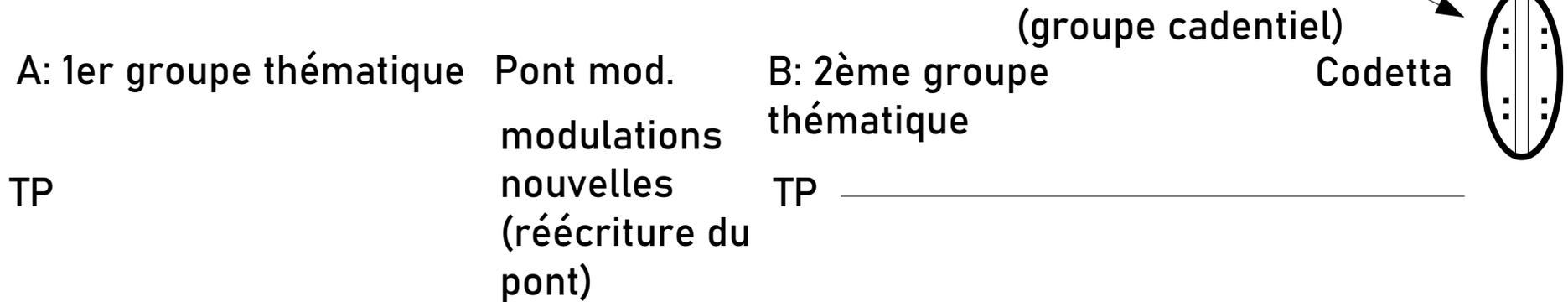
- C'est une zone par essence instable et modulante, qui peut parfois prendre un caractère dramatique.

- Le Développement peut tout à fait introduire un nouveau thème. Il peut aussi jouer avec l'auditeur pour créer des pièges : ainsi, il n'est pas rare que le compositeur y glisse une fausse Réexposition, donnant l'illusion d'un retour prématuré du matériau thématique du début du mouvement, éventuellement dans une « fausse » tonalité.

- Il se termine parfois par une pédale de dominante du ton principal, annonçant le retour de la tonique. Schoenberg nommait cette zone « retransition ».

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

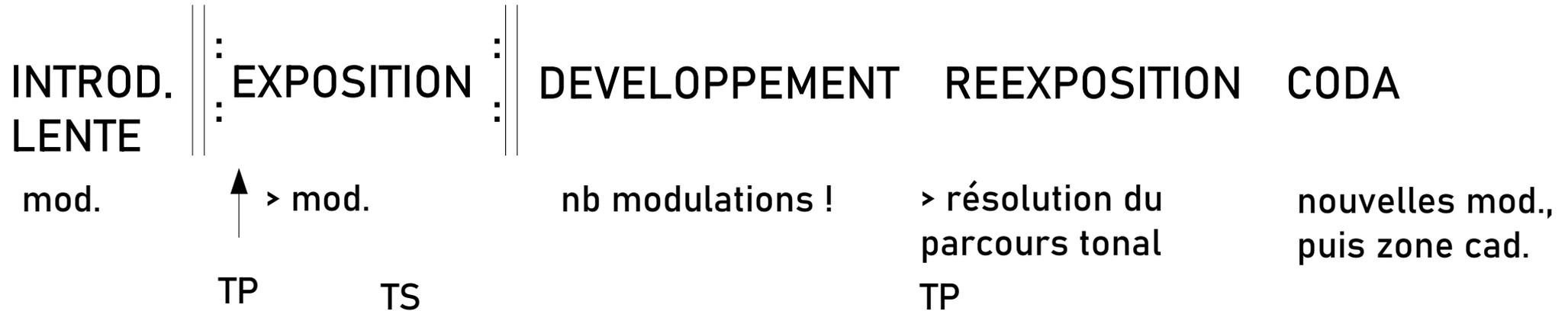
REEXPOSITION



- La Réexposition nous procure le plaisir des retrouvailles avec le ton principal et (en principe...) avec le(s) thème(s) présenté(s) au début du mouvement.
- En outre, elle joue le rôle de résolution de la « dissonance » laissée ouverte à la fin de l'Exposition, en ramenant le ton principal pour faire entendre le(s) thème(s) de la section B. En principe (mais là aussi, ce principe est voué à évoluer considérablement!), A est répété littéralement : c'est B qui est réécrit, ainsi que la codetta de fin d'Exposition, elle aussi entendue sur le ton principal.
- Le cas d'un mouvement en mineur est intéressant : pour la réécriture de B, le compositeur peut décider de rester/revenir sur le ton principal, modifiant alors le caractère de(s) thème(s) entendu(s) précédemment sur une tonalité majeure (la relative). Ou alors il peut choisir de passer sur l'homonyme majeure du ton principal : ce qui a un impact énorme sur la « dramaturgie » de la forme.
- A noter que le Pont est forcément modifié : il ne doit plus mener à la tonalité secondaire, mais doit revenir sur le ton principal. (Il pourrait à la rigueur être supprimé, mais c'est rarement cette option qui est choisie par les compositeurs.)

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

NB : Rappelons que toutes les parties sont facultatives... à l'exception du binôme EXPO/REEXPO, irréductible !



- Une Coda, appelée parfois « Développement terminal », peut s'ajouter à la fin de la Réexposition (après la réécriture de la Codetta sur le ton principal). La Coda re-développe encore une fois le matériau thématique, dans une zone instable et modulante, avant de conclure le mouvement par une zone cadentielle.

- Lorsqu'il y a une Coda, c'est souvent parce qu'une tension est restée non résolue après la Réexposition ; ou alors, le compositeur se réserve la possibilité de développer encore un aspect d'un thème qu'il n'avait pas travaillé. Il révèle ainsi une particularité latente qui attendait son heure pour apparaître en pleine lumière. Beethoven est le spécialiste de ces deuxièmes Développements, souvent symétriques au Développement central.

- Enfin une partie introductive peut précéder l'Exposition de la forme sonate. On l'appelle « Introduction lente ». Comme son nom l'indique, cette section est de caractère lent, souvent solennel et majestueux. On l'analyse volontiers comme un reste des « ouvertures à la française ». Et de fait, on y trouve souvent des rythmes pointés caractéristique du style français.

INTRODUCTION LENTE

De caractère grave et introductif, modulante, a priori déconnectée de l'Allegro de forme sonate qui suit.

⋮
⋮

EXPOSITION

Établissement du tempo rapide et de la tonalité du mouvement.

- L'introduction lente a pour fonction d'introduire l'Allegro de forme sonate qui suit. Le changement de tempo indique le début de l'Exposition de forme sonate. En effet, l'introduction lente est en principe déconnectée du reste de la forme. Elle ne revient pas une fois que nous sommes entrés dans l'Allegro. (Mais il peut y avoir des exceptions, et si l'Introduction lente revient dans la suite du mouvement, alors l'effet sera particulièrement saisissant.)
- De caractère modulant, l'Introduction lente est plutôt instable. La tonalité du mouvement ne s'installe en principe qu'avec le changement de tempo et le début de l'Exposition.
- Au niveau thématique, l'Introduction développe son propre matériau – même si à nouveau, des exceptions sont possibles !
- La présence d'une Introduction lente indique un « registre élevé ». On en trouve plus fréquemment dans la symphonie que dans la sonate. Mais il y a des exceptions, et elles sont très parlantes...

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
- registre stylistique élevé, ton dramatique

A noter que cette introduction lente annonce la fin de l'opéra, lorsque le Commandeur viendra chercher Don Giovanni pour le punir.

Par contre, le matériau thématique ici présenté n'est pas repris dans la partie rapide qui suit.

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

(etc.)

The image displays a musical score for Don Giovanni, measures 27 through 30. The score is divided into two systems. The first system, measures 27-29, is marked with a tempo of *Adagio* and a key signature of one flat (B-flat major). It features a variety of instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Clar. in A), Bassoon (Fag.), Cor in D (Cor. in D), Trumpet in D (Tr. in D), Timpani (Timp.), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings play a slow, melodic introduction. The second system, measures 30-31, is marked *Molto Allegro* and changes to a key signature of two sharps (D major). The tempo and tonality change significantly, indicating the start of a new section. The woodwinds and strings play a more rhythmic and energetic passage. The page number '3' is visible in the top right corner.

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

Allegro molto e con brio.

1) Short appoggiatura.

Ici, les marches
harmoniques indiquent
que nous quittons do
mineur pour installer
une nouvelle tonalité.
En l'occurrence et
contre toute attente, ce
sera mibmin, sur lequel
on entend un nouveau
thème. (Affaire à
suivre...)

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

DEVELOPPEMENT

Tempo I. 135 147

fp *fp* *p* *decreso.* *pp*

Allegro molto e con brio. 140

p *cresc.* *f* *p* *cresc.*

145

f *p* *cresc.*

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 accompaniment. The first system shows a return of the initial theme in a more intense, 'raging' manner. The second system is marked 'Grave' and includes dynamics like 'p', 'cresc.', 'fs', and 'decreso.' leading to 'pp'. The third system is marked 'Allegro molto e con brio.' and includes a 'cresc.' marking. The fourth system concludes the section with measures 305 and 310.

Le thème de l'Introduction lente revient une dernière fois, in extremis, 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 était au départ 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 son Introduction de façon quasiment « dramaturgique », pour donner un sentiment de fatalité presque inéluctable à sa sonate. Le retour de ce *Grave* donne encore plus 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

Forme sonate miniature :

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

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

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. Do min permet ensuite de ramener le ton principal, après une évocation du 1er thème.

DEVELOPPEMENT (21-34)

> fa min > do min

Thématiquement, cet élément vient du pont. De nouvelles couleurs harmoniques, mineures, se font entendre, qui rendent ce passage contrastant.

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

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

Conclusion :

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

- 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 tonalité secondaire de l'Exposition (en l'occurrence, la dominante) (zone B) ;
- Une zone de conclusion de l'Exposition (codetta), affirmant la tonalité secondaire ;
- Le Développement, modulant, qui travaille d'abord les motifs du Pont, puis sur un motif de A ;
- La Réexposition, presque littérale, qui propose toutefois un fondu-enchaîné entre le Pont et la réécriture de B sur le ton principal + la réécriture de la codetta, aussi sur le ton principal.

Notons que dans un tel cas de figure, la notion de « Groupe thématique » n'est pas utile ! Elle s'avère pourtant nécessaire pour aborder la plupart des formes sonate, qui comprennent bien souvent plus que deux thèmes.

Pour aller plus loin : quelques repères bibliographiques

NB : la bibliographie sur la forme sonate est vertigineuse... Nous ne donnons ici que quelques titres d'ouvrages généraux. Mais il faut savoir qu'on trouve une littérature abondante sur le sujet dans les manuels de théorie et d'histoire de la musique, ainsi que dans la littérature musicologique spécialisée (voir par exemple JSTORE). L'article du Grove, cité ci-dessous, comprend une bibliographie complète.

- *The New Grove Dictionary of music and musicians* : article « sonata form ».
- Claus BOCKMAIER, *Die Sonate : Formen instrumentaler Ensemblesmusik*, Laaber, Laaber-Verlag, 2005.
- 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 et Warren DARCY, *Elements of sonata Theory. Norms, Types and Deformations in the late Eighteenth Century Sonata*, New York, Oxford University Press, 2006.
- James HEPOKOSKI, *A Sonata Theory Handbook*, New York, Oxford University Press, 2021.
- Claude ABRMONT, *Guide des Formes de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010.
- Charles ROSEN, *Formes sonate*, Arles, Actes Sud, 1993 et du même auteur : *Le style classique. Haydn, Mozart et Beethoven*, Paris, Gallimard, 1971.