

Université de Montréal

Vers une typologie du premier mouvement de sonate chez Joseph Haydn (1732-1809) :

Une analyse des 52 premiers mouvements Hob. XVI

par

Sarah-Ann Larouche

Faculté de musique

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise en musique, option musicologie

Septembre 2020

© Sarah-Ann Larouche, 2020

Identification du jury

Université de Montréal

Faculté de musique

Ce mémoire intitulé

Vers une typologie du premier mouvement de sonate chez Joseph Haydn (1732-1809) :

Une analyse des 52 premiers mouvements Hob. XVI

Présenté par

Sarah-Ann Larouche

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Jonathan Goldman

Président-rapporteur

François de Médicis
Codirecteur de recherche

Marie-Hélène Benoit-Otis
Codirectrice de recherche

Sylveline Bourion
Membre du jury

Résumé

Bien qu'une vaste littérature musicologique porte sur Joseph Haydn (1732-1809), aucune ne comprend une étude exhaustive de l'ensemble de ses sonates pour clavier, incluant les premières œuvres composées dans la décennie 1750.

La présente recherche se propose de combler en partie cette lacune par le biais d'une analyse des 52 premiers mouvements Hoboken (Hob.) XVI. Basée sur des outils empruntés principalement à William E. Caplin, Brian Alegant et Don McLean, cette étude constitue un premier pas vers une typologie du premier mouvement de sonate chez Haydn, permettant par le fait même de refléter l'évolution de la forme sonate, en mutation tout au long de la vie créative du compositeur.

Dans un premier temps, une série d'analyse capliniennes permet d'effectuer un survol des différentes formes qui composent le corpus à l'étude afin d'en dégager certains procédés spécifiques, notamment l'exploitation de techniques formelles à des fins de développement thématique, ainsi que l'emploi marqué d'ambiguïtés formelles et fonctionnelles.

Dans un second temps, une analyse de la disposition du matériau suggère une conception du premier mouvement en forme sonate basée sur le développement thématique d'un nombre réduit d'idées musicales, dont la répétition est compensée par plusieurs procédés dont les principaux sont la variation structurelle dans la section de réexposition et l'emploi de différentes fonctions formelles à chaque itération.

Prises dans leur ensemble, ces analyses démontrent que l'ensemble des premiers mouvements de sonate pour clavier Hob. XVI sont liées par une certaine imprévisibilité créée spécifiquement au moyen de la réutilisation thématique et des fonctions formelles.

Mots-clés

Joseph Haydn, Hob. XVI, fonctions formelles, marqueurs structuraux, forme sonate

Summary

Although there is a vast musicological literature on Joseph Haydn (1732-1809), none includes an exhaustive study of all his keyboard sonatas, including the first works composed in the 1750s.

The present research aims to fill this gap through an analysis of the 52 first movements of the keyboard sonatas Hoboken (Hob.) XVI. This study constitutes a first step towards a typology of Haydn's sonata first movement, thereby making it possible to look at the evolution of the sonata form, under development throughout the composer's creative life.

Initially, a first series of Caplinian analysis allows an overview of the different forms that make up the corpus under study in order to identify certain specific procedures, namely the use of formal techniques for thematic development purposes as well as the marked use of formal and functional ambiguities.

Secondly, an analysis of the arrangement of the material suggests the conception of the sonata form's first movement to be based on the thematic development of a reduced number of ideas, the repetition of which is compensated for by several processes, the main ones of which are structural variation in the recapitulation section as well as the use of various formal functions for each iteration.

Taken as a whole, these analysis show that the 52 first movements Hob. XVI are linked by the expression of a certain unpredictability caused specifically by thematic restatement and the use of various formal functions.

Keywords

Joseph Haydn, Hob. XVI, Formal functions, Structural framing, Sonata form

Table des matières

Identification du jury	iii
Résumé	v
Summary	vi
Liste des exemples musicaux	ix
Liste des figures	xiii
Liste des tableaux	xiv
Remerciements	xv
Introduction	17
Chapitre 1 – Les formes, les fonctions et leurs ambiguïtés	25
« <i>Scherzo avec trio</i> » et <i>Da Capo</i>	28
Scherzo.....	29
Trio et <i>Da Capo</i>	31
Thème et variations	33
Rondo	42
Petite forme ternaire	47
Proto-forme sonate	54
La proto-forme sonate sans transition (Hob. XVI : 1, 4, 8, 9, 10, 12, 13, et 15).....	55
La proto-forme sonate de type 2 (Hob. XVI : 3, 5, 6 et 16).....	66
Forme sonate	79
Exposition	79
Thème principal	79
Transition.....	88
Thème subordonné.....	90
Développements	94
Réexpositions	102
Chapitre 2 – Marqueurs structuraux, répétition et développement thématique	109

Encadrement à l'échelle du mouvement	110
Le marquage formel dans les trois grandes sections de la forme sonate	115
Le marquage formel des sections d'exposition et de réexposition	115
Le marquage formel des sections d'exposition et de développement	128
Le marquage formel des thèmes	136
Le relais	145
La répétition en trois parties	151
Conclusion	163
Bibliographie	167

Liste des exemples musicaux

Exemple 1 : Sonate Hob. XVI : 11 en <i>sol</i> majeur, i, mes. 1 à 8	29
Exemple 2 : Sonate Hob. XVI: 11 en <i>sol</i> majeur, i, mes. 9 à 16	30
Exemple 3 : Sonate Hob. XVI : 11 en <i>sol</i> majeur, i, mes. 17 à 24	31
Exemple 4: Sonate Hob. XVI : 11 en <i>sol</i> majeur, i, mes. 25 à 32	32
Exemple 5 : Sonate Hob. XVI : 11 en <i>sol</i> majeur, i, mes. 33 à 40	32
Exemple 6 : Sonate Hob. XVI : 11 en <i>sol</i> majeur, i, mes. 41-48	33
Exemple 7 : Sonate Hob. XVI : 42 en <i>ré</i> majeur, i, mes. 1-8	34
Exemple 8 : Sonate Hob. XVI : 42 en <i>ré</i> majeur, i, mes. 9-20	35
Exemple 9 : Sonate Hob. XVI : 40 en <i>sol</i> majeur, i, mes. 82-100	38
Exemple 10 : Sonate Hob. XVI : 40 en <i>sol</i> majeur, i, mes. 12-13 et 25-26.....	40
Exemple 11 : Sonate Hob. XVI : 48 en <i>do</i> majeur, i, mes. 1-10 et 27-36	41
Exemple 12: Sonate Hob. XVI : 39 en <i>sol</i> majeur, i, mes. 1-17	43
Exemple 13 : Sonate Hob. XVI : 39 en <i>sol</i> majeur, i, mes. 33-45	45
Exemple 14 : Sonate Hob. XVI : 39 en <i>sol</i> majeur, i, mes. 17-32	46
Exemple 15 : Sonate Hob. XVI : 7 en <i>do</i> majeur, i, mes. 1-10.....	48
Exemple 16 : Sonate Hob. XVI : 7 en <i>do</i> majeur, i, mes. 11-16.....	49
Exemple 17 : Sonate Hob. XVI : 7 en <i>do</i> majeur, i, mes. 17-23.....	51
Exemple 18 : Sonate Hob. XVI : 9 en <i>fa</i> majeur, i, mes. 1-15	52
Exemple 19 : Sonate Hob. XVI : 9 en <i>fa</i> majeur, i, mes. 16-28	53
Exemple 20 : Sonate Hob. XVI : 9 en <i>fa</i> majeur, i, mes. 29- 42.....	54
Exemple 21 : Sonate Hob. XVI : 1 en <i>do</i> majeur, i, mes. 1-15.....	57
Exemple 22 : Sonate Hob. XVI : 4 en <i>ré</i> majeur, i, mes. 8-14	59
Exemple 23: Sonate Hob. XVI : 8 en <i>sol</i> majeur, i, mes. 17-26.....	61

Exemple 24 : Sonate Hob. XVI : 13 en <i>mi</i> majeur, i, mes. 31-53	63
Exemple 25 : Sonate Hob. XVI : 15 en <i>do</i> majeur, i, mes. 38-51.....	65
Exemple 26 : Sonate Hob. XVI : 3 en <i>do</i> majeur, i, mes. 1-26.....	68
Exemple 27 : Sonate Hob. XVI : 6 en <i>sol</i> majeur, i, mes. 1-7	69
Exemple 28 : Sonate Hob. XVI : 5 en <i>la</i> majeur, i, mes. 63-100.....	72
Exemple 29 : Sonate Hob. XVI : 6 en <i>sol</i> majeur, i, mes. 31-36.....	74
Exemple 30 : Sonate Hob. XVI : 3 en <i>do</i> majeur, i, mes. 37-84.....	76
Exemple 31 : Sonate Hob. XVI : 19 en <i>ré</i> majeur, i, mes. 1-8	81
Exemple 32 : Sonate Hob. XVI : 32 en <i>si</i> mineur, i, mes. 1-8.....	82
Exemple 33 : Sonate Hob. XVI : 37 en <i>ré</i> majeur, i, mes. 1-8	83
Exemple 34 : Sonate Hob. XVI : 51 en <i>ré</i> majeur, i, mes. 1-11	84
Exemple 35 : Sonate Hob. XVI : 34 en <i>mi</i> mineur, i, mes. 1-29	86
Exemple 36 : Sonate Hob. XVI : 21 en <i>do</i> majeur, i, mes. 1-18.....	88
Exemple 37 : Sonate Hob. XVI : 51 en <i>ré</i> majeur, i, mes. 11-26	90
Exemple 38 : Sonate Hob. XVI : 20 en <i>do</i> mineur, i, mes. 1-32.....	93
Exemple 39 : Sonate Hob. XVI : 33 en <i>ré</i> majeur, i, mes. 69-78	96
Exemple 40 : Sonate Hob. XVI : 41 en <i>si</i> bémol majeur, i, mes. 56-68.....	97
Exemple 41 : Sonate Hob. XVI : 37 en <i>ré</i> majeur, i, mes. 41-46	97
Exemple 42 : Sonate Hob. XVI : 19 en <i>ré</i> majeur, i, mes. 43-47	98
Exemple 43 : Sonate Hob. XVI : 49 en <i>mi</i> bémol majeur, i, mes. 83-106.....	101
Exemple 44 : Sonate Hob. XVI : 46 en <i>la</i> bémol majeur, i, mes. 78-83	103
Exemple 45 : Sonate Hob. XVI : 32 en <i>si</i> mineur, i, mes. 52-56.....	104
Exemple 46 : Sonate Hob. XVI : 14 en <i>ré</i> majeur, i, mes. 83-86	105
Exemple 47 : Sonate Hob. XVI : 50 en <i>do</i> majeur, i, mes. 1-6 et 120-124	106

Exemple 48 : Sonate Hob. XVI : 8 en <i>sol</i> majeur, i, mes. 1-2 et 43-44.....	111
Exemple 49 : Sonate Hob. XVI : 34 en <i>mi</i> mineur, i, mes. 1-3 et 124-127	112
Exemple 50 : Sonate Hob. XVI : 35 en <i>do</i> majeur, i, mes. 9-16 et 152-170	113
Exemple 51 : Sonate Hob. XVI : 1 en <i>do</i> majeur, i, mes. 30-38.....	117
Exemple 52 : Sonate Hob. XVI : 26 en <i>la</i> majeur, i, mes. 1-2 et 9-10	118
Exemple 53 : Sonate Hob. XVI : 26 en <i>la</i> majeur, i, mes. 59-65.....	119
Exemple 54 : Sonate Hob. XVI : 46 en <i>la</i> bémol majeur, i, mes. 78-86	120
Exemple 55 : Sonate Hob. XVI : 36 en <i>do</i> dièse mineur, i, mes. 65-72	121
Exemple 56 : Sonate Hob. XVI : 2 en <i>si</i> bémol majeur, i, mes. 102-109.....	122
Exemple 57 : Sonate Hob. XVI : 32 en <i>si</i> mineur, i, mes. 52-56.....	123
Exemple 58 : Sonate Hob. XVI : 35 en <i>do</i> majeur, i, mes. 104-125.....	125
Exemple 59 : Sonate Hob. XVI : 30 en <i>la</i> majeur, i, mes. 163-164.....	126
Exemple 60 : Sonate Hob. XVI : 8 en <i>sol</i> majeur, i, mes. 14-16 et 40-44.....	127
Exemple 61 : Sonate Hob. XVI : 21 en <i>do</i> majeur, i, mes. 1-6 et 58-63	130
Exemple 62 : Sonate Hob. XVI : 34 en <i>mi</i> mineur, i, mes. 45-61	131
Exemple 63 : Sonate Hob. XVI : 49 en <i>mi</i> bémol majeur, i, mes. 65-70.....	132
Exemple 64 : Sonate Hob. XVI : 2 en <i>si</i> bémol majeur, i, mes. 62-76.....	133
Exemple 65 : Sonate Hob. XVI : 2 en <i>si</i> bémol majeur, i, mes. 5-10.....	133
Exemple 66 : Sonate Hob. XVI : 3 en <i>do</i> majeur, i, mes. 37-62.....	135
Exemple 67 : Sonate Hob. XVI : 46 en <i>la</i> bémol majeur, i, mes. 8 et 37	136
Exemple 68 : Sonate Hob. XVI : 50 en <i>do</i> majeur, i, mes. 19 et 91-101.....	137
Exemple 69 : Sonate Hob. XVI : 34 en <i>mi</i> mineur, i, mes. 1-12	139
Exemple 70 : Sonate Hob. XVI : 51 en <i>ré</i> majeur, i, mes. 1-2, 15-16 et 20-21.....	140
Exemple 71 : Sonate Hob. XVI : 36 en <i>do</i> dièse mineur, i, mes. 6-9	141

Exemple 72 : Sonate Hob. XVI : 32 en <i>si</i> mineur, i, mes. 1-3 et 10-11.....	141
Exemple 73 : Sonate Hob. XVI : 38 en <i>mi</i> bémol majeur, i, mes. 13-16.....	142
Exemple 74 : Sonate Hob. XVI : 38 en <i>mi</i> bémol majeur, i, mes. 8-9.....	143
Exemple 75 : Sonate Hob. XVI : 34 en <i>mi</i> mineur, i, mes. 1-31	144
Exemple 76 : Sonate Hob. XVI : 2 en <i>si</i> bémol majeur, i, mes. 31-36.....	149
Exemple 77 : Sonate Hob. XVI : 31 en <i>mi</i> majeur, i, mes. 34-37	150
Exemple 78 : Sonate Hob. XVI : 32 en <i>si</i> mineur, i, mes. 5-8.....	151
Exemple 79 : Sonate Hob. XVI : 46 en <i>la</i> bémol majeur, i, mes. 25-28.....	152
Exemple 80 : Sonate Hob. XVI : 49 en <i>mi</i> bémol majeur, i, mes. 83-101	153
Exemple 81 : Sonate Hob. XVI : 32 en <i>si</i> mineur, i, mes, 5-8 et 52-54.....	155
Exemple 82 : Sonate Hob. XVI : 4 en <i>ré</i> majeur, i, mes. 8-11 et 43-49.....	156

Liste des figures

Figure 1 : Structure hybride répétée.....	49
Figure 2 : Structure type de la période inversée	58

Liste des tableaux

Tableau 1 : Structure du scherzo avec trio et Da Capo Hob. XVI : 11	33
Tableau 2 : Déroulement de la forme du premier mouvement de la sonate Hob. XVI :48 en <i>do</i> majeur	39
Tableau 3: Synthèse des formes thème et variations et rondo.....	47
Tableau 4 : Classification du degré de resserrement/relâchement de l'organisation des structures formelles, tirée de Caplin, <i>Analyzing Classical Form : An Approach for the Classroom</i>, p. 204.	60
Tableau 5 : Synthèse des formes Scherzo avec trio et <i>Da Capo</i>, proto-forme sonate et petite forme ternaire	78
Tableau 6: Recensement des six types de propositions	80
Tableau 7: Synthèse des caractéristiques de la forme sonate chez Haydn	108
Tableau 8: Associations thématiques	109
Tableau 9: Synthèse des différentes associations thématiques dans les premiers mouvements en proto-forme et forme sonate Hob. XVI.....	161

Remerciements

Ô, combien de personnes m'ont permis de mener à terme ce mémoire!

En premier lieu, je tiens à remercier, du fond du cœur, Marie-Hélène Benoit-Otis et François de Médicis pour leur soutien, leur écoute, leur aide précieuse, pour le temps qu'ils m'ont consacré, et pour m'avoir si bien dirigée tout au long de cette aventure.

J'aimerais également remercier tous mes collègues de l'Université de Montréal qui ont lu, et parfois relu, les premières versions de ce travail et qui m'ont fait part de leurs précieux commentaires. Espérant qu'ils aient su lire mon enthousiasme entre les lignes.

Merci à la fabuleuse Carmen Picard qui, depuis plus de 10 ans, m'inspire et me pousse toujours à aller plus loin. Je salue ses encouragements, son soutien, et la confiance qu'elle m'a toujours démontrée.

Je me dois de souligner le soutien de mes parents, Kim et Jean-Yves, ainsi que de mes sœurs Katherine et Émilie qui, par chance, n'ont pas retenu leur souffle en attendant que je finisse.

Finalement, un merci tout spécial à mon conjoint Joely pour son soutien et son amour, mais surtout pour sa patience. La rédaction de ce mémoire n'aurait simplement pas été possible sans son écoute attentive de mes avancements sous forme de monologues.

Introduction

La sonate classique est l'une des formes centrales – sinon *la* forme centrale – en musique instrumentale au XVIII^e siècle. Ses différentes interprétations font d'ailleurs l'objet de nombreux écrits. Parmi eux, on compte l'important ouvrage de William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era* (1963)¹, qui constitue la deuxième partie d'une entreprise monumentale : celle de développer une histoire de la sonate, de l'époque baroque à la première moitié du XX^e siècle. Dans cet ouvrage, Newman décrit la nature de la sonate classique, tout en abordant ses spécificités dans les grands centres musicaux de l'époque. La contribution de Newman inclut par ailleurs l'article « The Recognition of Sonata Form by Theorists of the 18th and 19th Centuries » (1941), dans lequel il tente de retracer les premières définitions de la « forme sonate »². Selon l'auteur, c'est la description offerte par Heinrich Christoph Koch (1749-1816), dans son ouvrage *Introductory Essay on Composition* (1793), qui s'en rapprocherait le plus³. Dans la section sur la sonate, Koch demeure toutefois très concis, et renvoie plutôt à la précédente section sur la symphonie puisque « *the sonata assumes all the forms which already have been described before in connection with the symphony*⁴ ». À propos de cette dernière, il parle bien du premier allegro, qui se divise en deux sections qui peuvent ou non être répétées (ce qui est ici évocateur du schéma A:|: BA :| de la forme sonate qui sera théorisée plus tard). Il mentionne également une modulation vers la dominante dans la première section. La seconde section, qui reprend le matériau initial de façon variée, débute selon lui dans cette même tonalité, et un retour à la tonalité initiale s'articule finalement⁵.

Il s'agit là d'un ouvrage datant de 1793, rappelons-le – un moment où le classicisme bat son plein. Force est de constater qu'il existe déjà à ce moment un important répertoire d'œuvres

¹ William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, Durham, The University of North Carolina Press, 1963.

² William S. Newman, « The Recognition of Sonata Form by Theorists of the 18th and 19th Centuries », *Papers of the American Musicological Society*, 1941, p. 21-29.

³ Newman, « The Recognition of Sonata Form by Theorists of the 18th and 19th Centuries », p. 27.

⁴ Koch, *Introductory Essay on Composition. The Mechanical Rules of Melody, Sections 3 and 4* [1793], traduit de l'allemand par et introduction de Nancy Kovaleff Baker, New Haven/Londres, Yale University Press, 1983, p. 204.

⁵ *Ibid.*, p. 199-200.

en forme sonate, sous la plume de compositeurs comme Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) et Ludwig van Beethoven (1770-1827); des œuvres composées alors que la forme elle-même n'a encore fait l'objet d'aucune étude approfondie de la part des théoriciens.

Composées entre 1750 et 1794, les 52 sonates pour clavier de Joseph Haydn (1732-1809) s'inscrivent pleinement dans cette période où la forme sonate émerge, puis s'affirme pleinement, sans toutefois être théorisée. Ces œuvres présentent dès lors un intérêt particulier puisqu'elles reflètent l'évolution de la ou des formes dont la forme sonate découle, comme nous allons le démontrer dans les pages qui suivent en passant en revue les 52 premiers mouvements de sonate pour clavier Hoboken (Hob.) XVI⁶ afin d'en dégager une typologie.

L'importante littérature musicologique consacrée aux compositions de Haydn ne comprend à ce jour aucune analyse de l'ensemble de ses sonates pour clavier. Le présent travail se propose de combler cette carence en s'attardant principalement à la forme, aux fonctions formelles, ainsi qu'à la disposition du matériau thématique, afin de dégager un certain nombre de traits qui seraient caractéristiques du style de Haydn.

Parmi la vaste littérature sur Haydn, on trouve certes un nombre important de travaux portant sur sa musique pour clavier. Il s'agit notamment des travaux d'Alfred Peter Brown sur le style : *The Solo and Ensemble Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: A Study of Structure and Style* (1970)⁷ et *Joseph Haydn's Keyboard Music : Sources and Style* (1986)⁸, ainsi que de l'important ouvrage de László Somfai, *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn : Instruments and Performance Practice, Genres and Styles* (1995)⁹.

Ces trois ouvrages prennent comme corpus toutes les œuvres avec clavier de Haydn, incluant les trios. Parmi les notions abordées, on retrouve notamment la question de l'instrument, dont

⁶ À des fins de clarté, seule la numérotation du catalogue Hoboken est employée dans ce mémoire. Par ailleurs, afin d'éviter d'alourdir inutilement le texte, la date de composition sera indiquée s'il est question d'une sonate en particulier, et ce, à sa première occurrence seulement. Subséquemment, seul le numéro de catalogue sera indiqué.

⁷ A. Peter Brown, *The Solo and Ensemble Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: A Study of Structure and Style*, thèse de doctorat (Ph. D.), Northwestern University, 1970.

⁸ A. Peter Brown, *Joseph Haydn's Keyboard Music: Sources and Style*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

⁹ László Somfai, *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995.

la facture est en pleine transformation au XVIII^e siècle. Alors que Brown traite du style de façon chronologique, Somfai préfère quant à lui une organisation par formes. La difficulté que pose l'établissement d'une chronologie des œuvres de Haydn est également exposée dans ces ouvrages; nous y reviendrons.

Plus près de l'objet de la présente recherche, Tom Beghin propose, dans *The Virtual Haydn : Paradox of a Twenty-First-Century Keyboardist* (2015)¹⁰, un survol des œuvres pour clavier solo de Haydn. Cet ouvrage s'accompagne de l'enregistrement monumental de toutes ces œuvres, endisquées par l'auteur lui-même¹¹. Tout comme Somfai, Beghin porte une attention particulière à l'interprétation historiquement authentique des œuvres étudiées.

À l'inverse, on retrouve dans la littérature dominante bon nombre de recherches détaillées portant sur la musique de Haydn, mais qui sont basées sur un corpus très réduit. C'est le cas notamment de l'article « Critical Years for Haydn's Instrumental Music: 1787-90¹² » de Brown (1976), où l'auteur s'intéresse à la dimension expérimentale des œuvres pour clavier composées entre 1787 et 1790. C'est le cas également des articles de Lauri Suurpää, « Continuous Exposition and Tonal Structure in Three Late Haydn Works » (1999) et « Interrelations between Expression and Structure in the First Movements of Joseph Haydn's Piano Sonatas Hob. XVI/44 and Hob. XVI/20¹³ » (2009)¹⁴. Ces articles proposent respectivement une analyse schenkérienne visant à mettre en relief la relation entre les différents niveaux structurels de la forme de trois œuvres tardives de Haydn, et une étude de l'impact expressif engendré par les moments musicaux qui semblent dévier de la norme, pouvant ainsi déjouer les attentes de l'auditeur.

Outre les ouvrages déjà mentionnés, ceux de Wallace Berry¹⁵ (1966) et Charles Rosen¹⁶ (1980) sur la forme ont également contribué à l'élaboration de cette recherche. Alors que

¹⁰ Tom Beghin, *The Virtual Haydn: Paradox of a Twenty-First Century Keyboardist*, Chicago, The University of Chicago Press, 2015.

¹¹ Joseph Haydn, *The Virtual Haydn*, Tom Beghin (pianiste), 4 disques compacts, Naxos, NBD0001-04, 2009.

¹² A. Peter Brown, « Critical Years for Haydn's Instrumental Music: 1787-90 », *The Musical Quarterly*, vol. 62, n° 3, 1976, p. 374-394.

¹³ Lauri Suurpää, « Continuous Exposition and Tonal Structure in Three Late Haydn Works », *Music Theory Spectrum*, vol. 21, n° 2, 1999, p. 174-199.

¹⁴ Lauri Suurpää, « Interrelations between Expression and Structure in the First Movements of Joseph Haydn's Piano Sonatas Hob. XVI/44 and Hob. XVI/20 », *Intégral*, vol. 23, 2009, p. 163-216.

¹⁵ Wallace Berry, *Form in Music*, Englewood Cliffs/New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1966.

¹⁶ Charles Rosen, *Sonata Forms*, New York, W. W. Norton & Company, 1980.

Berry passe en revue les formes traditionnelles en musique (telles les petites formes binaires et ternaires, le rondo, la forme sonate et le thème et variations), Rosen se concentre quant à lui sur la forme sonate et ses prédécesseurs, rendant ainsi compte des multiples facettes et interprétations de la forme avant qu'elle ne soit théorisée.

À cela s'ajoutent de nombreux écrits portant plus précisément sur un aspect musical de l'œuvre de Haydn. On pense par exemple à l'article de Elaine R. Sisman (1990)¹⁷ qui touche spécifiquement à la prédilection de Haydn pour le double thème et variations, une forme sur laquelle nous reviendrons au chapitre 1. Beghin et des collaborateurs se penchent quant à eux sur les éléments tirés de la rhétorique dans la musique de Haydn dans *Haydn and the Performance of Rhetoric*¹⁸ (2007).

L'étude de ces publications révèle toutefois quelques angles morts. Ainsi, la plupart des travaux portant sur les œuvres pour clavier de Haydn ne différencient pas les œuvres solos des œuvres accompagnées. Beghin se concentre bel et bien sur les œuvres pour clavier seul dans *The Virtual Haydn*, mais il le fait quant à lui sans distinction de forme (sonate, caprice, thème et variations, etc.). Une étude portant sur une forme spécifique, la sonate pour clavier dans le cas qui nous intéresse, est pourtant révélatrice en ce qui a trait à la conception qu'en a Haydn, et s'avère plus précise quant à l'établissement de traits formels.

On observe par ailleurs dans la littérature déjà publiée un fort accent sur les œuvres plus tardives de Haydn, celles qui correspondent le plus au style classique aux environs de 1780. Pourtant, comme nous l'avons mentionné plus haut, la production de Haydn couvre une période qui débute à l'époque préclassique et s'étend jusqu'au classicisme tardif. Or, de tous les ouvrages mentionnés ci-dessus, aucun ne se concentre sur ce qu'on pourrait appeler la « première » période de composition de Haydn, nommément la décennie 1750 (à l'exception de Beghin qui, dans *The Virtual Haydn*, aborde quelques-unes de ces œuvres, mais souvent de manière cursive). Cette omission s'explique notamment par la question de l'authenticité des œuvres de cette période, problématique pour de multiples raisons. Le milieu de l'édition musicale au XVIII^e siècle en est une première cause : comme le souligne Brown, un manque

¹⁷ Elaine R. Sisman, « Tradition and Transformation in the Alternating Variations of Haydn and Beethoven », *Acta Musicologica*, vol. 62, n° 2/3, 1990, p. 152-182.

¹⁸ Tom Beghin et Sander M. Goldberg (éd.), *Haydn and the Performance of Rhetoric*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.

de rigueur en ce qui concerne l'entreposage et la distribution des partitions, ainsi que les problèmes d'orthographe et de lisibilité, peuvent résulter en une fausse attribution d'œuvres de Haydn à d'autres compositeurs, et inversement¹⁹. La piste de l'authenticité est également brouillée par les nombreux catalogues recensant les œuvres de Haydn, certains datant du XVIII^e siècle²⁰, d'autres plus récents²¹, et une confusion supplémentaire s'ajoute s'il est question de la numérotation des œuvres. En effet, les œuvres et leur datation, et incidemment leur numérotation, diffèrent dans chaque catalogue, rendant ainsi difficile de rassembler dans une ordonnance cohérente les œuvres qui seraient sans contredit de Haydn²². Nous sommes donc face à un problème non seulement d'authenticité, mais également de chronologie.

Dans le but de pallier cette chronologie nébuleuse, bon nombre de chercheurs se sont tournés vers le style des œuvres de Haydn afin de les regrouper dans une périodisation logique. L'ouvrage *The Solo and Ensemble Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: A Study of Structure and Style* de Brown, cité plus haut, en est d'ailleurs un bon exemple. De telles entreprises n'ont toutefois mené à aucun consensus dans la littérature dominante, et soulèvent d'ailleurs plusieurs questions. Il suffit ici de penser au débat sur la période dite « *Sturm und Drang* » de Haydn : si, pour certains, l'existence de cette période semble sans équivoque – c'est notamment le cas de Marc Vignal dans son ouvrage *Joseph Haydn* (1988)²³ –, d'autres chercheurs dont Jens Peter Larsen et Georg Feder affirment qu'il s'agit d'une étiquette qui ne s'applique pas à la musique de Haydn²⁴.

En résumé, une partie du corpus étudié ici n'est pas abordée dans la littérature, et puisqu'il s'agit majoritairement de mouvements en forme sonate, leur analyse ne peut être soutenue par une théorie de la forme appropriée et qui leur serait contemporaine. L'objectif principal de cette recherche sera donc d'intégrer ces œuvres négligées dans une analyse cohérente qui se concentre principalement sur le plan formel, pour deux raisons : d'abord, l'ampleur du

¹⁹ Brown, *Joseph Haydn's Keyboard Music : Sources and Style*, p. 60.

²⁰ Ici, il est question entre autres du *Entwurf-Katalog*, *London Verzeichnis*, *Haydn Verzeichnis*, *Haydn Bibliothek Verzeichnis*.

²¹ Des plus récents catalogues, les plus connus et utilisés sont le *Haydn's Entwurf-Katalog* et le catalogue Hoboken (Hob.), qui est utilisé pour cette recherche.

²² Sarah-Ann Larouche, « Découper l'histoire : Sur la périodisation de la vie et de l'œuvre de Joseph Haydn », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 18, n° 2, 2017, p. 59.

²³ Marc Vignal, *Joseph Haydn*, Paris, Fayard, 1988.

²⁴ Jens Peter Larsen et Georg Feder, *Haydn* [1982], New York, Londres, W. W. Norton, 1983 p. 29.

corpus étudié favorise une approche plus concise, du moins en ce qui concerne cette première ébauche typologique. Par ailleurs, la question épineuse du style, de la chronologie et de l'authenticité des sonates de Haydn mérite une étude à elle seule, qui réclame un modèle adapté aux enjeux particuliers que pose le corpus considéré ici.

Pour bien cerner les problèmes spécifiques que pose l'évolution considérable de l'organisation formelle dans les premiers mouvements des sonates de Haydn entre 1750 et 1794, cette recherche adopte deux principales approches théoriques. Il s'agit en premier lieu de la théorie des fonctions formelles de William E. Caplin, telle qu'exposée dans ses ouvrages *Classical Form : An approach for the Classroom* (2013)²⁵ et *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (1998)²⁶. En second lieu, cette recherche s'inspire de la théorie des marqueurs structuraux telle qu'employée par Brian Alegant et Don McLean dans leur article « On the Nature of Structural Framing²⁷ » (2007).

La théorie de Caplin, qui découle des principes de la *Formenlehre* formulés par Arnold Schoenberg (1874-1951)²⁸, puis par Erwin Ratz (1898-1973)²⁹, porte sur les fonctions formelles, c'est-à-dire la façon spécifique dont un passage exprime les temporalités de début, de milieu ou de fin. Actives à plusieurs niveaux hiérarchiques, les fonctions peuvent prendre la forme d'idées musicales, de phrases, de thèmes et de sections³⁰. Dans ses deux ouvrages, Caplin se penche sur la musique instrumentale de Haydn, Mozart et Beethoven, et plus spécifiquement sur leur répertoire de la période classique (donc à partir de 1780 environ), afin d'en dégager un certain nombre de conventions.

À moins d'avis contraire, les principes d'analyse et la terminologie de Caplin sont employés pour l'ensemble de ce travail. Cette méthode comporte cependant certaines limites : comme

²⁵ William E. Caplin, *Classical Form: An Approach for the Classroom*, New York, Oxford University Press, 2013.

²⁶ 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.

²⁷ Brian Alegant et Don McLean, « On the Nature of Structural Framing », *Nineteenth-Century Music Review*, vol. 4, n° 1, 2007, p. 3-29.

²⁸ Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, Londres, Faber & Faber, 1967.

²⁹ Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre: Über Formprinzipien in den Inventionen u. Fugen J. S. Bachs u. ihre Bedeutung f. die Kompositionstechnik Beethovens.*, Vienne, Universal, 1973.

³⁰ Caplin, *Classical Form: An Approach for the Classroom*, p. 707.

elle n'est pas conçue pour le répertoire préclassique, les conventions qui en sont tirées ne s'appliquent pas systématiquement pour l'ensemble du corpus étudié ici. Le recours à des théories complémentaires comme celle proposée par James Hepokoski et Warren Darcy dans leur ouvrage *Elements of Sonata Theory : Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*³¹ (2006) s'avère donc essentiel. De ces deux derniers auteurs, nous avons retenu la terminologie associée à la forme sonate sans développement, puisqu'elle apparaît plus neutre que celle de Caplin. Nous y reviendrons au chapitre 1 lorsqu'il sera question de cette forme. Également tiré de ces auteurs, le principe de rotation nous permettra de mieux distinguer les formes s'apparentant à la forme sonate, mais qui ne correspondent pas tout à fait à sa définition. Le principe rotationnel, en adéquation avec la méthode de Caplin, permettra donc de poser un regard plus exhaustif sur le répertoire préclassique issu du corpus à l'étude.

Pour leur part, Alegant et McLean proposent dans leur article une analyse des marqueurs structuraux, matériau thématique contribuant à l'articulation de la forme, d'un thème ou d'une proposition, dans un corpus issu du XIX^e siècle. Bien que les marqueurs structuraux s'articulent de plus d'une manière, les auteurs se penchent spécifiquement sur l'une d'entre elles, l'encadrement³², afin d'en déterminer les valeurs expressives et ses effets sur les délimitations formelles. Pour les besoins de nos analyses, l'observation de tous les marqueurs structuraux a semblé nécessaire, et puisque nous considérons cette théorie comme complémentaire à celle de Caplin, nous l'appliquerons dans le but d'observer plus précisément les délimitations formelles, en relation avec les prescriptions générales de la forme sonate.

Au moyen de ces outils, nous proposons une étude des 52 premiers mouvements Hob. XVI visant à dégager un certain nombre de normes et une conception plus personnelle qui serait propre à Haydn. Le premier chapitre de cette recherche consiste donc en une série d'analyses capliniennes portant sur la forme, le plan tonal et les fonctions formelles qui composent chaque premier mouvement de sonate pour clavier de Haydn. Au moyen de cette

³¹ 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.

³² « Structural framing is the reference to initial material at the end of a formal unit[...] » Alegant et McLean, « On the Nature of Structural Framing », p. 3.

méthodologie, nous allons survoler l'ensemble du corpus et démontrer que, au moyen de procédés tels que la répétition et l'utilisation atypique de certaines fonctions formelles, Haydn parvient à construire des premiers mouvements cohérents, bien que comportant des ambiguïtés formelles et fonctionnelles.

Le second chapitre de cette recherche consiste en une autre série d'analyses, celle-ci portant sur la disposition et la réutilisation du matériau thématique. À l'aide du modèle conçu par Alegant et McLean, nous proposerons donc un regard sur la pratique haydenienne du développement thématique, dans le but de montrer qu'au-delà du marquage formel, la réutilisation du matériau thématique donne lieu à une multitude de stratégies complexes et personnelles.

Ces deux analyses complémentaires offriront une meilleure vue d'ensemble sur les 52 premiers mouvements Hob. XVI, et par le fait même, permettront de poser un regard sur l'évolution de la forme sonate à travers la seconde moitié du XVIII^e siècle et sur la contribution originale que lui a apportée Haydn.

Chapitre 1 – Les formes, les fonctions et leurs ambiguïtés

Comme nous l'avons vu en introduction, la forme sonate n'est que sommairement théorisée du vivant de Haydn. Bien qu'elle soit fréquemment employée, cette forme n'est pas systématiquement associée au premier mouvement de sonate. C'est donc sans surprise qu'on retrouve une variété de formes dans le corpus à l'étude. Notre première série d'analyse caplinienne portant sur la forme, le plan tonal et les fonctions qui composent chaque premier mouvement de sonate a permis de relever l'emploi de six formes distinctes : petite forme ternaire, scherzo avec trio et *Da Capo*, thème et variations, rondo, forme sonate et proto-forme sonate.

Deux mouvements sont en petite forme ternaire, soit les premiers mouvements Hob. XVI : 7 (c. 1766) et Hob. XVI : 9 (c. 1766). Ils sont constitués d'une première partie A jouant le rôle d'une exposition, et d'une seconde partie BA' formée d'une section contrastante (B) et de la réexposition de matériau initial (A'). Les deux parties de la petite forme ternaire sont également encadrées par des barres de reprises, et l'ensemble de la forme peut être résumée par le schéma |:A :|: BA' :|. La petite forme ternaire revêt une importance significative, puisque plusieurs autres formes considérées ici la contiennent ou en découlent.

Le scherzo avec trio et *Da Capo* apparaît à une seule reprise dans le corpus à l'étude, dans le premier mouvement Hob. XVI : 11 (c. 1767). Cette forme se divise en deux grandes parties, chacune en petite forme ternaire. Son schéma peut donc être représenté par |:A :|: BA' :| - |: C :|: DC' :| et *Da Capo* | A | BA' | (sans reprises). Il est à noter que dans le répertoire de l'époque classique, un petit nombre de scherzos (ou de menuets, variante du scherzo) sont en petite forme binaire³³, donc |:A :|: B :| - |: C :|: DC' :| et *Da Capo* | A | B | (sans reprises); ce n'est toutefois pas le cas du premier mouvement Hob. XVI : 11. Puisque le scherzo est réentendu à la suite du trio, la structure de la forme dans son ensemble est donc tripartite : A, le scherzo, expose le thème et confirme la tonalité principale; B, le trio, est la

³³ William E. Caplin, *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, p. 220.

partie centrale qui amène certains éléments de contraste; et A', le scherzo initial, agit comme une sorte de réexposition³⁴ du matériau initial.

Les trois premiers mouvements Hob. XVI : 40 (1784), Hob. XVI : 42 (1784) et Hob. XVI : 48 (1789) prennent la forme de thème et variations. Comme le scherzo avec trio et *Da Capo*, le thème et variations est étroitement lié à la petite forme ternaire puisque cette dernière est couramment employée pour son thème; c'est le cas dans les trois mouvements dont il est question ici. Le déroulement général du thème et variations est relativement simple : « un thème principal [...] est suivi par un nombre indéfini de répétitions variées³⁵ ». Haydn affectionne toutefois une variante de la forme : le double thème et variations. Ce dernier est caractérisé par la présence de deux thèmes, normalement de modes opposés, et dont les variations alternent d'un thème à l'autre. Le schéma de cette forme peut être représenté comme suit: A – B – var. 1 de A – var. 1 de B – var. 2 de A. Cette variante sera vue plus en détail lorsqu'il sera question des sonates Hob. XVI : 40 et Hob. XVI : 48.

Dans sa définition la plus simple, le rondo est composé d'un thème principal, ou refrain, qui apparaît de manière récurrente en alternance avec un épisode contrastant, ou couplet³⁶. Selon Caplin, le couplet peut remplir l'une ou l'autre des deux fonctions suivantes : si le refrain est suivi par une transition et que le matériau contrastant présenté est suivi d'une retransition, il s'agit d'un thème subordonné; s'il y a absence de transition et de retransition, il s'agit d'un thème intérieur, option généralement privilégiée par Haydn³⁷. À l'époque classique, le rondo à cinq parties (ABACA) et la sonate-rondo (ABACABA) sont les plus fréquemment rencontrées³⁸. Bien que Haydn emploie le rondo plus fréquemment pour le dernier mouvement de ses sonates pour clavier, le corpus étudié ici comporte un premier mouvement de forme rondo à cinq parties, celui de la sonate Hob. XVI : 39 (c. 1780).

³⁴ Le terme « réexposition » est à comprendre au sens littéral et ne renvoie pas à la terminologie associée à la forme sonate puisque la section A' du scherzo avec trio et *Da Capo* ne présente aucune modification du matériau et aucun ajustement tonal.

³⁵ « *a main theme [...] is followed by an indefinite number of varied repetitions.* » William E. Caplin, *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, p. 217.

³⁶ Les tonalités usuelles que l'on peut observer dans le répertoire de l'époque classique sont celles du V^e, IV^e et vi^e degrés. La modulation peut également mener vers la relative ou le ton homonyme mineur.

³⁷ Caplin, *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, p. 233.

³⁸ *Ibid*, p. 231.

Les premiers mouvements Hob. XVI en forme sonate sont au nombre de 34, et représentent plus de 65% du corpus à l'étude³⁹. De façon générale, on peut définir la forme sonate comme étant d'une part une forme en trois sections : exposition, développement et réexposition, ou |: A :|: BA' :|. Bien qu'elle soit plus longue et complexe, la forme sonate suit donc un schéma semblable à celui de la petite forme ternaire. D'autre part, ce que nous pourrions appeler l'objectif tonal de la forme sonate est de « créer et ensuite résoudre un *conflit dramatique* entre deux tonalités, en l'occurrence la tonalité principale et le ton voisin subordonné. Ce conflit est établi dans l'exposition, intensifié dans le développement et résolu dans la réexposition⁴⁰ ».

La dernière forme recensée dans le corpus à l'étude est la proto-forme sonate, structure privilégiée par Haydn dans ses premières œuvres pour clavier, mais qu'il abandonne autour de l'année 1767. Cette terminologie de notre invention désigne les 11 premiers mouvements⁴¹ dont la forme présente des caractéristiques très similaires à la forme sonate, sans toutefois y correspondre complètement : ils sont en trois parties (exposition, développement et réexposition ou |: A :|: BA' :|), une modulation vers le ton de la dominante a invariablement lieu dans l'exposition, et le matériau de cette dernière est réexposé dans le ton initial. À la différence de la forme sonate, cependant, la proto-forme sonate est caractérisée soit par l'absence de transition, soit par l'absence d'un développement typique. C'est en fonction de cette absence que les mouvements dont il est question ici peuvent être subdivisés en deux sous-catégories.

Nul besoin de nous attarder sur une définition de la première catégorie, les « proto-formes sonates sans transition » : son nom est suffisamment évocateur. La seconde catégorie pose toutefois une certaine difficulté. En effet, la terminologie employée dans la littérature courante pour désigner la forme sonate sans développement peut parfois s'avérer inadéquate. Dans ses ouvrages sur la forme classique, Caplin aborde bel et bien cette forme, qu'il

³⁹ Il est ici question des premiers mouvement Hob. XVI : 2, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51 et 52.

⁴⁰ « *Sonata form is often described as creating, and then resolving, a dramatic conflict of tonalities, namely between the home key and a closely related subordinate key. This conflict is established in the exposition, intensified in the development [...] and resolved in the recapitulation.* » Caplin, *Classical Form : An Approach for the Classroom*, p. 263.

⁴¹ Il est question ici des premiers mouvements Hob. XVI : 1, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 15 et 16.

considère comme réservée aux mouvements lents. Cette classification de la forme ne prend vraisemblablement pas en compte les mouvements à l'étude dans ce chapitre, qui portent tous, à l'exception du premier mouvement *Adagio* Hob. XVI : 16 (s.d.), l'indication *Allegro*. C'est sous la même bannière de « *Slow-Movement Form* » que Rosen aborde la sonate sans développement⁴²; c'est aussi le cas de Somfai, qui privilégie cependant le terme « forme sonate binaire⁴³ ». Toutefois, comme nous allons le démontrer, cette terminologie ne tient compte que des grandes parties de la forme, et délaisse l'aspect du matériau thématique, qui peut être tripartite. Une appellation neutre semble donc plus appropriée pour aborder les premiers mouvements en proto-forme sonate sans développement, c'est pourquoi le terme employé par Hepokoski et Darcy, « sonate de type 2⁴⁴ », sera privilégié dans le cadre de cette recherche.

La brève description de ces six formes retrouvées dans le corpus à l'étude met en relief un lien qui peut être plus ou moins fort entre la petite forme ternaire et les autres formes. La petite forme ternaire est en effet employée pour les parties ou thèmes du scherzo avec trio et *Da Capo* et des thèmes et variations, les deux premières formes abordées plus en détail ci-dessous. Elle est toutefois absente du rondo, mais nous allons démontrer que cet écart formel revêt une importance particulière. Enfin, il faut souligner que les plans formels généraux de la petite forme ternaire et de la proto-forme sonate sont tout à fait similaires, et nous verrons que les ressemblances entre ces formes débordent de la simple coupe générale et sont observables notamment sur le plan des fonctions formelles.

« Scherzo avec trio » et *Da Capo*

Soulignons d'emblée que la forme du premier mouvement Hob. XVI : 11 (c. 1767) en *sol* majeur s'apparente à un scherzo avec trio et *Da Capo*, bien qu'il ne soit libellé ainsi dans aucune des éditions de la partition consultées dans le cadre de cette recherche⁴⁵. L'indication

⁴² Charles Rosen, *Sonata Forms*, New York, W. W. Norton, p. 104-110.

⁴³ László Somfai, *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*, p. 309.

⁴⁴ Hepokoski et Darcy, *Elements of Sonata Theory : Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, p. 353-387.

⁴⁵ Le manuscrit de cette œuvre n'ayant pas survécu, il est impossible de vérifier s'il s'agit ou non d'une omission de la part du premier éditeur ou du compositeur lui-même.

de tempo *Presto* ainsi que la structure en deux parties de petite forme ternaire, schématisée en |:A :|: BA' :| - |: C :|: DC' :| et *Da Capo* |A | BA' | (sans reprises) plus haut, corroborent toutefois cette étiquette. On observe également une nette démarcation sur le plan musical entre les parties, effectuée à l'aide de la dernière note de A', qui est maintenue grâce à un point d'orgue. De nouvelles altérations à la clé indiquent également un changement de mode : |:A :|: BA' :| est en *sol* majeur, |: C :|: DC' :| est en *sol* mineur. Malgré l'absence d'indication explicite, ce mouvement présente donc toutes les caractéristiques d'un scherzo avec trio et *Da Capo*.

Scherzo

Considérons d'abord la partie |:A :|: BA' :|, qui est entièrement non-modulante et dont la structure est resserrée, c'est-à-dire que les propositions qui la composent correspondent au schéma conventionnel de huit mesures, symétriquement subdivisées en deux phrases de quatre mesures. La présence d'une cadence authentique parfaite dans le ton initial à la fin de A (mes. 8), une structure hybride de type idée de base composée + conséquent, permet d'attribuer la fonction de thème principal à cette section (voir exemple 1)⁴⁶.

idée de base composée conséquent cad.

Sol majeur: 15 ii7 16 IV5 V7-----6 15 ii7 16 IV5 16--- 4 V+ 15

CAP

Exemple 1 : Sonate Hob. XVI : 11 en *sol* majeur, i, mes. 1 à 8

La section B est formée d'une sentence resserrée, ce qui est particulier au sein d'une section contrastante : on y retrouve généralement des structures de phrases plus relâchées grâce à

⁴⁶ « Main theme: Initiating thematic function that brings the main melodic-motivic ideas of the movement, establishes and confirms the home key, and defines a standard of tight-knit organization. » Caplin, *Classical Form : An Approach for the Classroom*, p. 709.

l'emploi de procédés tels que l'altération de leur construction type, ou encore la marche d'harmonie. Dans ce cas-ci, la sentence est clairement définie et soutenue par le matériau motivique (voir exemple 2).

présentation continuation

i.b. ≠ frag. cad.

Sol majeur: $V\frac{4}{2}$ I_6 vii_5 15 $V\frac{4}{2}$ I_6 vii_5 $15-6$ IV_5 I_6 vii_6-5 15 V_5

DC

Exemple 2 : Sonate Hob. XVI: 11 en sol majeur, i, mes. 9 à 16

Il y a toutefois une différence importante entre la présentation analysée ici (mes. 9-12) et son modèle type tel que défini par Caplin en ces termes : « la présentation a pour but de créer un début structurellement fort pour le thème en exposant le matériau motivique et mélodique dans un environnement harmonique et tonal stable. [...] La progression de prolongation de tonique assure la stabilité harmonique requise⁴⁷ ». L'analyse harmonique des mesures 9 à 12 révèle toutefois une prolongation de dominante, laquelle crée une instabilité harmonique qui n'est résolue qu'au retour du thème principal (A') à la mesure 17. Cette exception s'explique par le caractère non-modulant du scherzo. En effet, la petite forme ternaire peut accueillir une modulation vers un ton voisin, soit dans l'exposition, soit dans la section contrastante. Cette modulation n'a pas lieu, mais elle est compensée par une forte insistance sur l'harmonie de la dominante dans la section contrastante.

La réexposition (A') du scherzo présente quelques variations mélodiques (mes. 21-24), qui s'expliquent probablement par le désir d'éviter une certaine redondance : non seulement le

⁴⁷ « The presentation functions to create a solid structural beginning for the theme by establishing its melodic-motivic content in a stable harmonic-tonal environment. [...] The tonic prolongational progression provides the requisite harmonic stability ». Caplin, *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, p. 35-37.

cadence authentique parfaite (voir exemple 4). L'emploi de cette proposition dénuée de fonction initiatrice est inusité à un tel endroit, et a pour effet de déjouer une attente formelle. En revanche, la progression de cadence en expansion contribue à affirmer la nouvelle tonalité de *sol* mineur.

sol mineur: $i6--5$ $iv5$ $V+ \frac{4}{2}$ $i6--5$ $(VII4 \text{ de } V) \frac{3}{3}$ $v6 \frac{6}{5}$ $ii6$ $i6 \frac{6}{4}$ $V+$ $i5$

PCE c. év. ré mineur: =i CAP

Exemple 4: Sonate Hob. XVI : 11 en *sol* majeur, i, mes. 25 à 32

Dès le début de la section D, le premier accord de *ré* majeur joue le rôle de pivot à partir duquel on retourne déjà vers la tonalité de *sol* mineur. Sur le plan harmonique, cette section contrastante est soutenue par une prolongation de la dominante (voir exemple 5).

sol mineur: $=v7$ $i6 \frac{6}{4}$ $vii5$ $i5$ $V+------(i6)-----6 \frac{6}{5}$ $i5$ $V+------(i6)-----6 \frac{6}{5}$ $i5$ $V+$

+ 5

Exemple 5 : Sonate Hob. XVI : 11 en *sol* majeur, i, mes. 33 à 40

D'une part, la réexposition C' se démarque par l'absence de retour du thème entendu à C, ce qui contribue au relâchement du trio. Des éléments distinctifs permettent toutefois d'affirmer qu'il s'agit bien du retour de l'énoncé initial : le rythme, la texture ainsi que le contour mélodique général sont conservés (voir exemple 6). D'autre part, les mesures 47 et 48 sont la reprise exacte, à l'exception du mode, du motif des mesures 7 et 8 du scherzo, préparant ainsi la reprise de la partie | A | BA' | (voir exemple 3).

41

cad.

sol mineur: i5---6---5 V---6---5 i5 vii6₄ i6 vii4₃ ii6 i6---4 V+ i5 Da Cap

CAP

Exemple 6 : Sonate Hob. XVI : 11 en *sol* majeur, i, mes. 41-48

En raison du changement de mode, de l'absence d'une fonction initiatrice au départ et de l'harmonie, qui remplit pour la plus grande partie la fonction de prolonger la dominante ou la tonique, il apparaît que le trio est structurellement dépendant du scherzo. Dans son ensemble – comme le résume le tableau 1 ci-dessous –, le premier mouvement de la sonate Hob. XVI : 11 s'apparente donc à une forme ternaire où 1) le scherzo énonce le thème principal, 2) le trio remplit la fonction de thème intérieur⁵⁰ présentant des structures plus relâchées, et 3) le scherzo, à la manière du thème principal, est réexposé.

Partie	A : : BA' :	C : : DC' :	<i>Da Capo</i>
Fonction	Thème principal	Thème intérieur	
Déroulement interne	A : th. Pr—B : th. Sub.—A' réex. ☺ C: nouveau mat. —DC : prol.		
Plan tonal	I -----CAP-----DC-----CAP----- i -----v----CAP--i----- <i>Sol</i> maj. <i>sol</i> min. <i>ré</i> min. <i>sol</i> min.		

Tableau 1 : Structure du scherzo avec trio et *Da Capo* Hob. XVI : 11

Thème et variations

Le thème et variations figure à trois reprises dans le corpus étudié ici, et plus précisément pour trois sonates vraisemblablement composées entre 1784 et 1789. Ce n'est que dans le

⁵⁰ « *Interior theme* : A medial thematic function, standing between statements of a main theme, that is modeled largely on the small ternary or small binary forms. It resides in the contrasting modality of the main theme (minore or maggiore) or in the subdominant or submediant regions. » Caplin, *Classical Form : An Approach for the Classroom*, p. 708.

premier mouvement Hob. XVI : 42 (1784) en *ré* majeur que Haydn se limite à un seul thème. La structure générale du mouvement est conventionnelle : un thème principal en petite forme ternaire est exposé et suivi de trois variations. Deux d'entre elles sont dans la tonalité principale de *ré* majeur, et une dans le ton homonyme mineur. La petite forme ternaire est abandonnée lors de la dernière variation, où les différentes parties du thème font l'objet de plus amples développements.

Haydn privilégie pour le thème une structure de phrase hybride de type antécédent + continuation, la particularité ici étant que la section A se termine sur une demi-cadence plutôt que sur la cadence authentique parfaite attendue (voir exemple 7).

antécédent continuation

i.b. i.c. modèle

Ré majeur: 15------(vii)----- IV6 ii6 vii6 16 V+
4 DC

5 séq. cad.

15 V7 + [vi6 V6] ii5 vii7 15---6 ii6 16 V
4 DC

Exemple 7 : Sonate Hob. XVI : 42 en *ré* majeur, i, mes. 1-8

La section B (mes. 9-12) présente une marche harmonique, suivie de la réexposition A' (mes. 13-20) qui est identique à la section A sur le plan formel et harmonique, si ce n'est qu'elle conclut sur une cadence authentique parfaite et que la mélodie est maintenant

agrémentée de légères variations mélodiques et rythmiques (voir exemple 8). L'idée de variation est donc déjà présente dès l'exposition du thème.

B

Ré majeur [V+-----7-----6] ii5 IV5 vii5 I5 ii5 I6 [vi5 V6 I6] V+ DC

A' antécédent

15------(IV6)----- IV6 ii6 vi6 16 V+ DC

15 V $\frac{4}{3}$ vii6 [vii6] $\frac{5}{5}$ ii6 16 V7 15 CAP

Exemple 8 : Sonate Hob. XVI : 42 en *ré* majeur, i, mes. 9-20

Comme on l'a vu, ce thème et variations est construit de manière plutôt conventionnelle, mais une particularité harmonique mérite d'être évoquée : à la sixième mesure, Haydn introduit une tonicisation du *ii*^o degré (voir exemple 7). Les premières mesures de la section B débutent également avec un mouvement dominante-tonique en *mi* mineur (mes. 9-10). Cette polarisation, conjointement avec l'absence d'une cadence forte pour affirmer la tonalité de *ré* majeur dans la section A, entraîne une importance accrue du mode mineur et

obscurcit le centre tonal du thème. Des tonicisations de ce genre ont également lieu dans la section A' et dans les variations subséquentes⁵¹.

Un type de thème et variations privilégié par Haydn est le double thème et variations, forme caractérisée par la présence de deux thèmes, qui sont normalement dans des modes contrastants, et dont les variations alternent d'un thème à l'autre. Son schéma peut être représenté comme suit: ABA_(var.1)B_(var.1)A_(var.2). Comme le souligne Sisman,

Haydn a transformé le double thème et variations en un stéréotype formel reconnaissable, qui lui sera toujours associé. Comme nous le savons, Haydn alterne les variations entre un thème majeur et un thème mineur et termine par une variation sur le premier thème, de sorte que la forme ressemble à un rondo, et peut être appelée *double rondo-variations*⁵².

On en trouve deux exemples dans le corpus à l'étude : le premier mouvement de la sonate Hob. XVI : 40 (1784) en *sol* majeur et celui de la sonate Hob. XVI : 48 (1789) en *do* majeur. L'organisation des variations est la même pour ces deux œuvres, qui suivent le schéma représenté plus haut. Également, les premiers thèmes sont en petite forme ternaire alors que les seconds thèmes adoptent respectivement une petite forme binaire (|: A :|:B :|) et une forme apparentée à la forme bar (AAB).

Si l'on en croit Caplin,

en tant que catégorie de forme classique, le thème et variations nécessite un traitement considérablement réduit. Comparativement aux autres formes complètes [forme sonate, menuet avec trio, rondo, concerto], c'est le moins complexe et celui qui présente le moins de problèmes sur le plan de l'analyse formelle⁵³.

Il est vrai que sur ce plan, le thème et variation Hob. XVI : 40 est relativement peu complexe. Comme on l'a vu plus haut, le premier thème est une petite forme ternaire formée, A, d'une proposition hybride de type idée de base composée + continuation (mes. 1-8), B, d'un milieu contrastant (mes. 9-16), et A', de la répétition de la proposition de départ (mes. 17-24). Le

⁵¹ Il est à noter que Haydn n'emploie pas cette tonicisation dans l'usuelle variation dans le mode mineur, où il se contente d'une modulation de *ré* mineur vers sa relative majeure *fa*.

⁵² « Haydn developed the alternating variation into a recognizable formal stereotype, which was ever after associated with him. As is well known, Haydn commonly alternated variations on a major and a minor theme. Most of these end with a variation on the first theme, so that the form resembles a rondo, and may be termed alternating rondo-variations » (c'est l'auteur qui souligne). Elaine R. Sisman, « Tradition and Transformation in the Alternating Variations of Haydn and Beethoven », *Acta Musicologica*, vol. 62, n° 2, 1998, p. 158.

⁵³ « As a category of classical form, however, theme and variations requires considerably less treatment. Compared with all other full-movement forms [forme sonate, menuet avec trio, rondo, concerto], it is the least complex and presents the fewest problems for formal analysis. » Caplin, *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, p. 217.

second thème, plus relâché, est une petite forme binaire formée de deux propositions de 6 mesures dont l'harmonie est essentiellement soutenue par l'alternance des accords de tonique et de dominante. Les variations qui suivent sont d'ordre mélodique; l'harmonie et la forme initiale sont donc conservées. La variation finale ($A_{\text{var.2}}$) fait toutefois exception puisqu'une expansion de la section contrastante rappelle la section conclusive dans la mesure où, dans un premier temps, l'harmonie de la dominante est prolongée et où, dans un second temps, le matériau initial est réexposé de façon variée, ce qui crée un effet circulaire au regard de l'œuvre dans son ensemble – générant ainsi un effet de cohérence (voir exemple 9).

B 82

Sol majeur: 16-----5 V6 [vii6] vi6 [V7]
+

85 section conclusive
(vi5) (vi6) (vi6) (vi5) (vi5)
V+-----6-----7-----6-----6 i5--
+

88 (V4) (vi5)
3-----V6-----4-----3
2 3

92 thème principal
i.b. i.c.
V6 15 (ii4) 15 V+ 15 V4 16 V [V+]
5 2 3

97 mod. séq. cad.
ii6-----5 V+ 16-----5 V6 vi5 ii6 V5 15
CAP

Exemple 9 : Sonate Hob. XVI : 40 en sol majeur, i, mes. 82-100

Le premier mouvement de la sonate Hob. XVI : 48 révèle toutefois plus de complexité puisque la forme initiale de chacun des thèmes n'est pas conservée tout au long du mouvement. Le premier thème en *do* majeur, une petite forme ternaire, est composé de A, une structure relâchée de type sentence (mes. 1-10), suivie par B, un milieu contrastant (mes. 11-17), et A', la reprise variée de la sentence initiale (mes. 18 à 26).

Le second thème en *do* mineur s'apparente plutôt à la forme bar dans la mesure où l'harmonie de la sentence initiale (mes. 27-36) est répétée de façon identique aux mesures 37 à 46. Malgré des variations mélodiques importantes, la seconde proposition (que nous nommerons C') est donc essentiellement une variation de la proposition initiale (que nous nommerons C). La dernière section (D) de ce thème (mes. 47-55) est une progression de cadence en expansion qui mène vers la première variation en *do* majeur.

Cette première variation se démarque par l'abandon de la petite forme ternaire. Les trois sections A, B et A', sont présentées de façon variée sans les barres de reprise; s'y ajoute une section BA' additionnelle. La seconde variation en *do* mineur subit aussi d'importantes modifications : la première proposition C est présentée, suivie de sa reprise, cette fois dans la tonalité de *la* bémol majeur (mes. 98-120). L'arrivée de la dominante à la mesure 118 mène vers la variation finale en *do* majeur, où seule la première proposition A est réexposée (mes. 121-135). Comme c'était le cas dans la sonate Hob. XVI : 40, une expansion qui contient des fragments de l'idée initiale mène vers la cadence finale. Ce double thème et variations contient donc non seulement des variations mélodiques, mais également des variations formelles qui ont pour effet de rendre imprévisible pour l'auditeur le déroulement du mouvement (voir tableau 2).

Section	Thème 1	Thème 2	Variation 1	Variation 2	Variation 3
Tonalité	<i>Do</i> majeur	<i>Do</i> mineur	<i>Do</i> majeur	<i>Do</i> mineur	<i>Do</i> majeur
Forme	A : :B A':	C C' D	A B A' B' A''	C C' (<i>la</i> bémol majeur)	A (expansion)

Tableau 2 : Déroulement de la forme du premier mouvement de la sonate Hob. XVI :48 en *do* majeur

Une caractéristique commune entre les premiers mouvements des sonates Hob. XVI : 40 et 48 est la relation étroite entre les premiers et seconds thèmes. Dans la sonate Hob. XVI : 40, il s'agit d'une ressemblance sur le plan rythmique et mélodique : l'idée de base du second thème (mes. 25-26) est fortement inspirée du motif rythmique entendu dans la section contrastante du premier thème (mes. 12-13) (voir exemple 10).

12 25

(vi5) (I5) (I5) (vi5) VI6 iv6 (vii) i5 [vii4] 3

Sol majeur: v+-----6-----4-----6 sol mineur: i ped.-----4-----3

Exemple 10 : Sonate Hob. XVI : 40 en sol majeur, i, mes. 12-13 et 25-26

La relation entre les deux thèmes Hob. XVI : 48 est plus évidente, l'un constituant une variation de l'autre. Malgré les quelques changements sur le plan mélodique, le motif initial du mouvement est aisément reconnaissable. Cette ressemblance soulève dès lors la question suivante : si le matériau est aussi semblable, peut-on vraiment parler de « second thème » ? Il a été mentionné plus haut que les deux thèmes sont de forme différente, une petite forme ternaire et une forme bar, mais une importante disparité sur le plan fonctionnel peut également être observée. Le matériau initial est exposé en A sous forme de présentation, alors que sa reprise en C l'est sous forme d'antécédent. En ce sens, Haydn établit ici un contraste entre les deux thèmes non pas sur le plan mélodico-rythmique, mais bien sur le plan de la forme et des fonctions formelles (voir exemple 11).

i.b. i.b. variée frag
 Do majeur: i5 V4 15 V4 16
 3 3 Sol majeur: =IV6

6 élab. cad.
 3 9 6
 16 IV5 iii6 [V7] V15 ii6 I6 V7 15
 4 + CAP

antécédent i.b. séq. i.c. continuation => cad.
 27
 séq.
 do mineur: i5 vii6 7 i6 ii6 [V6] V+ sol mineur: v=i5
 DC

33
 vii6 III5 IV5 ii5 V5 i5 =V
 5 CAP

Exemple 11 : Sonate Hob. XVI : 48 en do majeur, i, mes. 1-10 et 27-36

Si l'analyse du thème et variations pose « peu de difficulté sur le plan formel⁵⁴ », pour reprendre les mots de Caplin, l'analyse des premier mouvements Hob. XVI : 40, 42 et 48

⁵⁴ Ibid.

révèle donc que cette forme n'est pas pour autant dénuée d'intérêt. D'une part, soulignons l'utilisation constante de la petite forme ternaire pour exposer le thème initial. La petite forme binaire pourrait tout aussi bien convenir pour la première exposition du thème, étant donné la nature répétitive du thème et variations, ce qui permettrait d'éviter la surexposition de l'idée initiale⁵⁵. C'est l'option privilégiée par Haydn dans le rondo Hob. XVI : 39 – nous y reviendrons –, mais il choisit ici de réexposer de façon variée l'idée initiale, introduisant ainsi l'idée de variations avant même que les variations à proprement parler ne commencent.

D'autre part, les premiers mouvements de sonate sous forme de thème et variations laissent entrevoir une prédilection pour le mode mineur, que ce soit par la tonicisation du ii^e degré ou, comme c'était le cas dans le scherzo avec trio et *Da Capo* Hob. XVI : 11, par l'emploi du mode homonyme mineur. Par sa structure, le double thème et variations est d'ailleurs remarquablement semblable au rondo, ressemblance accentuée sur le plan tant formel que modal dans le cas présent.

Rondo

Le premier mouvement en forme rondo Hob. XVI : 39 (1780) en *sol* majeur est formé d'une alternance entre des refrains composés de structures hybrides resserrées de type antécédent + continuation et de couplets qui sont tous dans le mode mineur. Ces derniers prennent également tous la forme de thèmes intérieurs, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas encadrés par une transition et une retransition.

Le refrain du rondo est généralement en petite forme ternaire, plus rarement en petite forme binaire⁵⁶. Il s'avère que le refrain Hob. XVI : 39 est une petite forme binaire : la proposition initiale A n'est pas réexposée dans la tonalité principale, et la seconde section B utilise du matériau directement issu de A, éliminant ainsi l'attente formelle d'une réexposition (voir exemple 12).

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

antécédent continuation

A i. b. i. c. frag. i. élab.

Sol majeur: I5 V7 I5 (IV5 III5 ii5) I5 ii6 vii5 V+ Ré majeur: =I ped.

cad. B i. b. variée

IV5 I6 IV5 I6 V+ I5 I [V7 i6 V+] ii5 vii5

Sol majeur: =v

A' séq. i. élab. cad.

motif initial rép.

I5----6 ii6 V6 de V V+ ii6 V4 2 I6 IV5 V+ I5

DC CAP

Exemple 12: Sonate Hob. XVI : 39 en sol majeur, i, mes. 1-17

En comparaison avec la petite forme ternaire, une itération de l'idée initiale est donc supprimée. Dans le contexte de la forme rondo à cinq parties, étant donné que le refrain est entendu à trois reprises, cette suppression pourrait avoir pour objectif d'introduire de la variété et d'éviter la redondance, idée précédemment exposée en lien avec les variations ornementales dans la réexposition du scherzo Hob. XVI : 11 (voir exemple 3).

L'analyse des refrains subséquents laisse entrevoir une autre explication quant à l'emploi de la petite forme binaire : c'est la réitération manquante de l'idée initiale qui les introduit. Dans la littérature courante portant sur le rondo, il est souvent question d'omission ou de compression du deuxième refrain, ce que Caplin nomme refrain abrégé ou refrain

incomplet⁵⁷. Hepokoski et Darcy évoquent même l'omission complète de l'un ou l'autre des refrains, comme c'est le cas dans la sonate K. 570 de Mozart⁵⁸. Or, c'est totalement l'inverse qui se produit dans le rondo Hob. XVI : 39 : les quatre premières mesures du premier refrain sont répétées de façon identique aux mesures 33 à 36, amorçant ainsi le second refrain. D'une part, cette répétition cause une ambiguïté formelle, puisqu'elle porte à croire que le premier refrain sera réentendu en entier; si c'était le cas, il s'agirait plutôt d'une forme s'apparentant au menuet avec trio et *Da Capo*. C'est sur le deuxième temps de la mesure 36 que cette attente formelle est déjouée, alors que la répétition variée du second refrain se fait entendre. Il y a donc dans ce mouvement non pas une compression, mais bien une expansion de quatre mesures qui a pour effet de contrarier les attentes de l'auditeur (voir exemple 13). Ces quatre mesures supplémentaires apparaissent de la même manière aux mesures 76 à 79 pour introduire le troisième et dernier refrain. D'autre part, on pourrait supposer que l'emploi de l'idée initiale serait redondant sans sa suppression dès le premier refrain, ce qui laisse supposer que la petite forme binaire est employée à cet effet.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 233.

⁵⁸ James Hepokoski et Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the late Eighteenth-Century Sonata*, p. 400.

Reprise des mesures 1 à 4

33

antécédent

Sol majeur: 15 V7 15 (IV5 III5 ii5) 15 ii6 [vii5] V+ DC

38

i.c.

continuation => cad.

15 V7 15 IV5 16 ii7 15 ii6 [V6] V+ Ré majeur: =15 DC

42

cad.

16 IV5 16 V+ 15 CAP

Exemple 13 : Sonate Hob. XVI : 39 en *sol* majeur, i, mes. 33-45

Comme on l'a vu plus haut, les deux couplets de ce rondo prennent la forme de thèmes intérieurs. Le premier refrain conclut sur une cadence authentique parfaite, et le premier couplet débute directement dans la nouvelle tonalité de *sol* mineur; il n'y a donc pas de transition entre ces deux parties.

Le premier couplet, une petite forme ternaire tronquée, est formé d'une période de huit mesures (mes. 17-24), suivie d'une marche harmonique menant à une station sur la dominante (mes. 25-32). L'absence de cadence authentique dans la tonalité initiale de *sol* mineur à la mesure 32 ainsi que la mise en valeur de l'harmonie de la dominante tout au long de la seconde section de ce couplet implique qu'il s'agit du milieu contrastant d'une petite forme ternaire, et non de la section conclusive d'une petite forme binaire (voir exemple 14).

antécédent conséquent

A i.b. 17 i.c. i.b. variée

sol mineur: i5 V7 VI5-----6 iv5 V6 V+ VI6 iii6 ii6 16

DC Si bémol majeur: =IV

23 cad. i.b. séq. frag.

vii4 16 V+ i5

3 4 CAP sol mineur: [V7] iv5 [V7+] V5-----7

29 pont Refrain 2

i6 V6 i6 V+ V6 i5 V

4 5 4 5

Exemple 14 : Sonate Hob. XVI : 39 en sol majeur, i, mes. 17-32

L'arrivée de la dominante survient à la mesure 28, et les mesures subséquentes sont une extension servant essentiellement à prolonger cette harmonie. Un trait de gamme chromatique (mes. 31-32) joue alors le rôle de pont et mène, sur le deuxième temps de la mesure 32, au *si* bécarré qui marque le début du second refrain. Le second couplet, dans la tonalité de *mi* mineur, est formellement semblable, à l'exception du traitement du pont, qui est précédée cette fois par une pédale de tonique et qui mène à un arpège de dominante.

À l'issue de l'analyse du premier mouvement de la sonate Hob. XVI : 39, il apparaît donc que Haydn privilégie l'emploi de thèmes intérieurs dans le mode mineur, à l'image de ce qui a été démontré dans l'analyse du scherzo avec trio et *Da Capo* Hob. XVI : 11 et des doubles thèmes et variations Hob. XVI : 40 et 48. Également, notre analyse révèle un emploi

particulier de la petite forme binaire, plus rarement utilisée pour le premier refrain d'un rondo⁵⁹, mais qui permet dans ce cas-ci de réutiliser le matériau initial en introduction de chaque refrain, créant ainsi une ambiguïté formelle sans toutefois créer d'effet de redondance.

Le tableau 3 résume les caractéristiques propres et communes aux deux dernières grandes formes abordées ici, le thème et variations et le rondo.

Forme	Année	Nombre	Longueur moyenne	Caractéristiques	Caractéristiques communes
Thème et variations	1784-1789	3	113 mes.	Prédilection pour le double thème et variations (alternance majeur-mineur), réutilisation de matériau similaire pour les deux thèmes, variations des fonctions formelles	Œuvres composées dans la même décennie, structures basées sur l'alternance de matériau dans des modes opposés, développement thématique
Rondo	1780	1	107 mes.	Refrain initial en petite forme binaire, répétition du matériau initial afin de déjouer une attente formelle, thèmes intérieurs dans le mode mineur	

Tableau 3: Synthèse des formes thème et variations et rondo

Petite forme ternaire

La petite forme ternaire apparaît à deux reprises dans le corpus à l'étude, soit dans les premiers mouvements Hob. XVI : 7 (c. 1766) en *do* majeur et Hob. XVI : 9 (c. 1766) en *fa* majeur.

⁵⁹ Caplin, *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, p. 231.

Le premier mouvement Hob. XVI : 7 est d'une longueur de 23 mesures seulement, et son plan formel suit un parcours typique : la première partie (A) joue le rôle d'une exposition, et la seconde partie (BA') est formée d'une section contrastante (B) et de la réexposition du matériau initial (A').

La première section A, une proposition hybride de type antécédent + continuation, remplit une fonction semblable à celle d'une exposition de forme sonate dans la mesure où elle expose le matériau principal du mouvement tout en affirmant la tonalité de *do* majeur. Cette affirmation a lieu dans la première phrase à l'aide d'une prolongation de tonique et est soulignée par une cadence authentique imparfaite à la mesure 5. La phrase suivante amène une modulation vers la dominante *sol* majeur et conclut sur une cadence authentique parfaite (mes. 10) (voir exemple 15).

antécédent continuation

i.b. i.c. i. élab.

Do majeur: 15 V+ 15------(IV6)------(IV6)---6---5 ii5 V7 I5 V6---5 V4---7
4 4 CAI Sol majeur: =I 3 +

7 cad.

15-----6 IV5 I6 V4-----7 15-----6 ii6 V5 I5
3 + CAP

Exemple 15 : Sonate Hob. XVI : 7 en *do* majeur, i, mes. 1-10

Caractéristique de la petite forme ternaire, une barre de reprise à la fin de la section A ramène l'interprète au tout début du mouvement. En raison de la modulation et de la cadence authentique parfaite dans le ton de la dominante *sol* majeur, cette reprise cause une incertitude sur le plan formel : le retour du matériau initial en *do* majeur amène l'auditeur à réinterpréter

la cadence authentique parfaite en une demi-cadence, et laisse croire à une proposition composée de type structure hybride répétée, produisant ce que Caplin appelle « demi-cadence réinterprétée⁶⁰ » (voir figure 1).

Période composée : hybride répétée							
Antécédent = hybride				Conséquent = hybride répétée			
Antécédent ou idée de base composée		Continuation		Antécédent ou idée de base composée		Continuation ou phrase cadentielle	
i.b.	i. contr.	i. élab	i. cad.	i.b.	i. contr.	i. élab.	i. cad. Phrase cadentielle

Figure 1 : Structure hybride répétée

C'est lorsque la modulation à *sol* majeur se fait à nouveau entendre (mes. 6) que l'ambiguïté formelle est résolue et que la petite forme ternaire (ou binaire) se dessine clairement.

La proposition qui constitue la section B s'apparente à une sentence dont l'idée d'élaboration aurait été supprimée : les quatre premières mesures contiennent une idée de base ainsi que sa répétition variée, et l'idée de cadence qui suit mène vers une demi-cadence (voir exemple 16).

station sur la dominante

Exemple 16 : Sonate Hob. XVI : 7 en do majeur, i, mes. 11-16

⁶⁰ « Reinterpreted half cadence: A local authentic cadence in the dominant region of the prevailing key that is reinterpreted retrospectively as a half cadence in that key. » William E. Caplin, *Classical Form : An Approach for the Classroom*, p. 711.

À cet égard, Matthew Riley note dans son article « Haydn's Missing Middles⁶¹ » (2011) qu'il s'agit d'une irrégularité syntaxique qu'on retrouve souvent, entre autres, dans les thèmes principaux des sonates *allegro* de Haydn. En plus de déjouer une attente formelle, elle résulte en une proposition aux proportions irrégulières (4 + 2 mesures dans le cas présent).

Un autre élément intéressant présenté dans la section B est le retour à la tonalité initiale de *do* majeur dès la mesure 11. L'instabilité harmonique ainsi que l'importance accrue accordée à l'harmonie de la dominante sont ici créées par la station sur dominante qui figure aux mesures 11 à 14, et dont la résolution arrive sur le premier temps de la mesure 15. L'idée de cadence qui suit mène à une demi-cadence à la mesure 16, ramenant ainsi une instabilité qui se poursuit tout au long de la section B.

La dernière section A' débute avec la répétition quasi-exacte de l'antécédent de la section A, à l'exception de la cadence authentique, qui est supprimée : l'antécédent est ainsi transformé en idée de base composée. Des variations ornementales s'observent également dans la portée inférieure, où l'arpège de *do* majeur est maintenant ascendant et où les notes ne sont pas répétées à l'octave (mes. 17). Des modifications plus importantes ont toutefois été apportées à la continuation, dont l'idée d'élaboration est écourtée de deux mesures. L'idée de cadence (mes. 22-23), maintenant composée de noires dans la portée supérieure, est également simplifiée (voir exemple 17). Ce procédé correspond à ce que Caplin appelle la « réexposition compressée », c'est-à-dire une réexposition où le matériau redondant est simplement supprimé⁶².

⁶¹ Matthew Riley, « Haydn's Missing Middles », *Music Analysis*, vol. 30, n° 1, 2011, p. 37-57.

⁶² William E. Caplin, *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, p. 83.

idée de base composée continuation

CAP

Exemple 17 : Sonate Hob. XVI : 7 en *do* majeur, i, mes. 17-23

D'une longueur de 42 mesures, le premier mouvement Hob. XVI : 9 suit un parcours similaire au premier mouvement Hob. XVI : 7. Les sections A et A' se distinguent toutefois par l'ajout d'une courte section post-cadentielle de 4 mesures à la suite de leur cadence authentique parfaite respective.

Dans la tonalité principale de *fa* majeur, la section A est formée d'une proposition sentencielle, où une modulation vers la dominante *do* majeur survient (mes. 9) et mène vers une cadence authentique parfaite (mes. 11). La section post-cadentielle qui suit est soutenue par une progression de cadence et amène une cadence rompue (mes. 12-13). Le matériau est ensuite repris « encore une fois⁶³ » et aboutit sur une cadence authentique parfaite (mes. 14-15) (voir exemple 18). Il y a donc dans la section A une double affirmation de la tonalité de *do* majeur à l'aide de cadences authentiques parfaites, ce qui d'une part amplifie le contraste tonal et crée une forte attente pour sa résolution ultérieure, et d'autre part atténue l'effet de demi-cadence réinterprétée telle que nous l'avons définie à propos du premier mouvement de sonate Hob. XVI : 7.

⁶³ « “One more time” technique : Following an evaded cadence, the repetition of the previous cadential idea or phrase », Caplin, *Classical Form : An Approach for the Classroom*, p. 710.

continuation

Exemple 19 : Sonate Hob. XVI : 9 en *fa* majeur, i, mes. 16-28

La section A' est une réexposition exacte du matériau de A, sauf en ce qui concerne quelques variations mélodiques aux mesures 34 à 36, une accommodation nécessaire afin que la réexposition demeure dans le ton initial. C'est d'ailleurs en conclusion de A' que la première cadence authentique dans le ton initial apparaît (mes. 38) (voir exemple 20).

présentation i. b. rép. continuation i. élab.

29

Fa majeur:15 ii5 16 ii6 16 ii6 16 5 IV6/4 15 V7+ 15

ext. cad. codetta

35

16 IV5 16 IV5 16 IV5 V 15 6

EUF

39

IV5 V5 vi5 16 IV5 V7+ 15

CR CAP CAP

Exemple 20 : Sonate Hob. XVI : 9 en *fa* majeur, i, mes. 29- 42

Au terme de l'analyse des premiers mouvements en petite forme ternaire, deux conclusions se dessinent quant à la cadence finale de l'exposition. Elle peut amener une ambiguïté formelle en obscurcissant la forme du mouvement, comme nous l'avons vu avec la demi-cadence réinterprétée du premier mouvement Hob. XVI : 7; elle peut également contribuer à amplifier le conflit entre les tonalités de la tonique et de la dominante, comme c'est le cas dans le premier mouvement Hob. XVI : 9.

Proto-forme sonate

Bien qu'elles ne contiennent pas tous les éléments nécessaires à la forme sonate, les proto-formes sonate, composées entre 1750 et 1767, sont d'une grande importance dans le cadre

de cette recherche dans la mesure où elles sont trop souvent délaissées dans la littérature courante. En effet, Caplin n'en mentionne aucune dans ses ouvrages sur la forme classique. Cette omission complète est partagée par Kohs⁶⁴ et Berry⁶⁵ dans leurs travaux respectifs sur les formes musicales. Quant à Hepokoski et Darcy, ils font bien mention des premiers mouvements des sonates Hob. XVI : 3, 5, 6 et 13 dans leur ouvrage sur la sonate classique, mais de façon accessoire. On peut par ailleurs étendre cette observation aux premiers mouvements en petite forme ternaire et scherzo avec trio et *Da Capo*, eux aussi employés jusqu'aux environs de 1767 et délaissés par la suite.

Les premiers mouvements en proto-forme sonate sont plus nombreux dans le corpus à l'étude que les autres formes dont il a été question jusqu'à présent, et se retrouvent dans les sonates suivantes : Hob. XVI : 1, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 15 et 16. Comme on l'a vu plus haut, ces mouvements ainsi que ceux en forme sonate partagent un même plan formel et tonal général, mais soulignons d'emblée que les mouvements en proto-forme sonate sont beaucoup plus courts que ceux en forme sonate, soit d'une longueur de 68 mesures en moyenne (*versus* une moyenne de 117 mesures pour les formes sonate). Cette disparité s'explique sans doute en partie par l'absence de transition ou de développement.

La proto-forme sonate sans transition (Hob. XVI : 1, 4, 8, 9, 10, 12, 13, et 15)

Il est impossible de déceler une tendance claire quant à la construction des expositions des premiers mouvements en proto-forme sonate, notamment en ce qui a trait à l'usage de propositions spécifiques pour le thème principal : on y retrouve aussi bien des structures conventionnelles que des structures hybrides. On peut toutefois observer les mêmes fonctions que dans l'exposition type d'une forme sonate, soit un thème principal et un thème subordonné qui, comme nous le verrons, peuvent tout deux présenter une fonction de transition, ainsi qu'une courte section conclusive (codetta ou extension cadentielle) qui gagne généralement en importance dans la réexposition.

⁶⁴ Ellis B. Kohs, *Musical Form : Studies in Analysis and Synthesis*, Boston, Houghton Mifflin, 1976.

⁶⁵ Wallace Berry, *Form in Music : An Examination of Traditional Techniques of Musical Structure and their Application in Historical and Contemporary Styles*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1966.

Au sein du discours musical, la transition remplit trois fonctions principales, soit de déstabiliser le ton principal en amenant une modulation, d'amener un relâchement des structures formelles établies dans le thème principal et de liquider, c'est à dire d'éliminer progressivement, le matériau motivique en prévision du thème subordonné⁶⁶. La question qui nous intéresse est la suivante : en l'absence de transition, quelles sont les stratégies employées par Haydn pour remplir ces fonctions?

D'abord, bien que la transition soit manquante, le thème subordonné se positionne toujours en contraste au thème principal et est toujours dans la tonalité secondaire de la dominante. La déstabilisation du ton principal survient préalablement au thème subordonné. Le premier mouvement de la sonate Hob. XVI : 1 (c. 1760) en *do* majeur est un bon exemple de la technique de modulation la plus fréquemment employée par Haydn dans les proto-formes sonate, qui consiste à remplacer la traditionnelle cadence authentique parfaite du thème principal par une demi-cadence (mes. 7). Le V^e degré agit alors comme accord pivot à partir duquel la modulation vers la dominante a lieu, ce qui fait que le thème subordonné commence directement dans la nouvelle tonalité (voir exemple 21).

⁶⁶ Caplin, *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*, p. 308 et Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, p. 125.

thème principal
présentation
i.b. rép. rép.

Do majeur: 15 IV6 15
4

continuation
i. élab. cad.

V6 15 V6 15 ii6 [vii6]
5 5 5

thème subordonné
présentation
i.b. rép.

V+ Sol majeur =15 V6
DC 5

10 15 V6
5

12 i. élab. cad.

15 6 IV5 16 V+ 15
4 CAP

Exemple 21 : Sonate Hob. XVI : 1 en do majeur, i, mes. 1-15

Ce procédé est employé de la même manière dans les sonates Hob. XVI : 8 (c. 1766) en *sol* majeur et Hob. XVI : 12 (c. 1767) en *la* majeur, et peut être rattaché à ce que Caplin appelle la « réinterprétation rétrospective », qui consiste à « changer une interprétation analytique basée sur un contexte précis à la suite de la perception d’un nouveau contexte; la fonction initialement analysée se transforme donc *a posteriori* en une autre fonction⁶⁷ ». Dans le cas présent, la fonction de thème principal est réinterprétée en fonction de transition dans le nouveau contexte du thème subordonné.

Un type de proposition particulièrement apte à amener la demi-cadence à la fin du thème principal est la période inversée, qui, comme son nom l’indique, est formée d’un conséquent suivi d’un antécédent (voir figure 2). L’inversion des phrases implique également l’inversion de leur cadence respective, reléguant donc la cadence faible (généralement la demi-cadence) à la toute fin de la proposition.

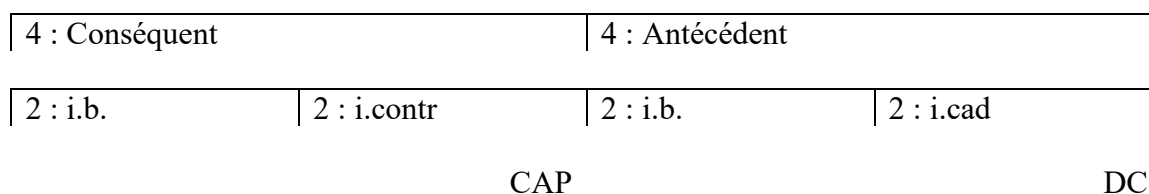


Figure 2 : Structure type de la période inversée

On peut observer un thème principal sous forme de période inversée dans les premiers mouvements Hob. XVI : 10 (c. 1767) en *do* majeur, Hob. XVI : 13 (c. 1767) et Hob. XVI : 15 (s.d.) en *do* majeur qui, comme dans l’exemple Hob. XVI : 1, a pour effet de fusionner les fonctions de thème principal et de transition (voir exemple 21).

La première fonction de la transition, qui est de déstabiliser le ton principal en amenant une modulation, est donc accomplie grâce au positionnement d’une cadence faible en conclusion du thème principal. Le premier mouvement Hob. XVI : 4 (c. 1760) en *ré* majeur fait toutefois figure d’exception puisque son thème principal conclut sur une cadence authentique parfaite,

⁶⁷ « Changing an analytical interpretation originally forms on the basis of one formal context in light of perceiving a newer context. Through this process, one function “becomes” another function. » Caplin, *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*, p. 712.

retardant ainsi la modulation vers la tonalité secondaire. Celle-ci apparaît dans les premières mesures du thème subordonné, qui peut alors lui aussi être réinterprété comme ayant également une fonction de transition (voir exemple 22).

présentation

8 i.b. séq. séq.

Ré majeur: I₅ V⁺ I_{vii}⁵ VI

continuation

11 i. élab. / cad.

V ii₆ V⁺ I₅ CAP

La majeur: =I

Exemple 22 : Sonate Hob. XVI : 4 en ré majeur, i, mes. 8-14

Plusieurs éléments dont la symétrie des phrases, le type de cadence employé ainsi que l'harmonie sont des facteurs qui ont une influence sur le resserrement ou le relâchement d'une proposition. Caplin propose une classification de ces facteurs sous la forme du tableau suivant:

	RESSERRÉ	—————>		RELÂCHÉ
Tonalité	Ton principal (I)	Ton subordonné (V)	Tons éloignés (III, bVI)	Modulant
Harmonie	Prolongation du I	Prolongation du I ⁶	Prolongation du V	Séquentielle
	Diatonique		Modale	Chromatique
Cadence	CAP	DC	Évitement de la cadence	Pas de cadence
Regroupement des structures	Symétrique (4 + 4)	Symétrique (6 + 6)		Asymétrique (4 + 3 + 5)

Efficacité fonctionnelle	Efficace	Redondant (au moyen d'extensions, etc.)		Ambigu
Matériau motivique	Uniforme			Diversifié
Conventions thématiques	Période	Sentence		Structures non-conventionnelles

Tableau 4 : Classification du degré de resserrement/relâchement de l'organisation des structures formelles, tirée de Caplin, *Analyzing Classical Form : An Approach for the Classroom*, p. 204.

La classification dans ce tableau des thèmes principaux et subordonnés des premiers mouvements Hob. XVI : 1, 4, 8, 10, 12, 13 et 15 révèle que sur le plan tonal par exemple, les thèmes subordonnés sont toujours dans la région de la dominante et soutenus par une harmonie plus proche du V^e degré. En ce sens, ils seraient donc plus relâchés. Toutefois, l'analyse des cadences démontre que les thèmes principaux sont caractérisés par leur conclusion sur une demi-cadence. Sur ce plan, ils sont donc également plus relâchés. Bref, la fusion des fonctions de thème principal ou subordonné et de transition crée une ambivalence quant au relâchement des deux thèmes. Nous rapportant aux deux autres fonctions principales de la transition, soit d'amener un relâchement des structures formelles et de liquider le matériau thématique, il est donc difficile de les rattacher spécifiquement à l'un ou l'autre des deux thèmes.

Comme on l'a vu, le développement est invariablement la partie la plus concise de ces mouvements. On retrouve un exemple frappant de cette brièveté dans le développement de la proto-forme sonate Hob. XVI : 8, qui n'est formé que d'une proposition de 10 mesures (sur un total de 42 mesures). La fonction du développement est d'amener une certaine instabilité, tant sur le plan structurel qu'harmonique. On y trouve généralement peu de propositions complètes au profit d'une organisation généralement basée sur la marche harmonique, peu ou pas de cadences authentiques, et cette section se distingue du milieu contrastant de la petite forme ternaire « par sa plus grande ampleur et par la complexité de son

organisation⁶⁸ ». Or, les développements des proto-formes sonate analysées ici ne correspondent pas entièrement à cette définition. Les 10 mesures du développement Hob. XVI : 8 sont en elles-mêmes évocatrices. Ces dernières sont formées d'une courte introduction de 3 mesures (mes. 17-19), suivie d'une sentence de 7 mesures qui se termine sur une demi-cadence (voir exemple 23).

introduction 17 modèle

Sol majeur: =v

21 / cad.

16 15 IV6-5 16 5 ii6 V6 de V+ 5 DC

Exemple 23: Sonate Hob. XVI : 8 en sol majeur, i, mes. 17-26

Dans les proto-formes sonate Hob. XVI : 4, 12, 13 et 15, le retour à la tonalité principale a lieu dès le début du développement, ce qui n'est pas sans rappeler le milieu contrastant des petites formes ternaires Hob. XVI : 7 et 9 (voir exemples 17 et 19). L'idée de cadence amenée par une prolongation des accords de dominante et de tonique y fait également allusion. Bien que ces prolongations causent une instabilité sur le plan harmonique et que l'absence de cadence authentique renforce ce sentiment d'instabilité, il est bien difficile dans ce cas-ci de parler d'ampleur ou de complexité en raison de la brièveté du développement.

En fait, les mêmes conclusions s'imposent au sujet du plus long développement des proto-formes sonate, Hob. XVI : 13 (c. 1767) en *mi* majeur, qui comporte 23 mesures (sur un total

⁶⁸ Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, p. 139.

de 82 mesures). La section est introduite par une pédale de dominante dans le ton initial, qui amène une certaine instabilité tonale. Le matériau présenté, une variation du thème subordonné, est suivi de la répétition du thème principal sans son idée de cadence. Celle-ci est plutôt remplacée par une série de motifs répétés qui s'étend des mesures 45 à 53 et dont le matériau est encore une fois fortement inspiré du thème subordonné. Notons également la présence de la cadence authentique imparfaite qui clôt la première phrase du thème principal (mes. 40) (voir exemple 24).

introduction

31

Mi majeur: =V ped.

antécédent du thème principal

37

i.b. i.c. 3 élab. modèle ∞

15 6 5 6 ii6 V+ 15 V7+ 16 5 vii5 15 vii5

CAI

44

var. modèle

16 5 [vii6] vi6 5 [V6] vi5 6 vii6 15

50

∞ cad.

ii6 16 5 ii6 16 5 ii6 [vii] V+

CAP

Exemple 24 : Sonate Hob. XVI : 13 en *mi* majeur, i, mes. 31-53

Certains éléments de ce développement correspondent à la définition de Caplin – l’instabilité structurelle et la présence de marche d’harmonie (mes. 45-47) –, mais encore une fois, on ne peut parler ni d’ampleur, ni d’instabilité harmonique ou tonale considérant le retour immédiat au ton principal et sa confirmation par la cadence authentique parfaite de la mesure 40. D’ailleurs, les progressions cadentielles des mesures 39-40 et 48-49 contribuent également à une certaine stabilité.

Les développements des formes proto-sonates contiennent donc certains éléments du développement type, mais également du milieu contrastant de la petite forme ternaire, notamment en ce qui a trait à la longueur et à l'utilisation de prolongations pour accentuer l'harmonie de la dominante. En ce sens, il conviendrait mieux de parler non pas de développements de forme sonate, mais plutôt de milieux contrastants développés.

Dans son article « Haydn's "Altered Reprise" » (1988), Ethan Haimo souligne que les premières réexpositions composées par Haydn sont généralement une répétition quasi-identique des expositions; seules quelques variations permettent d'éviter la monotonie et de ramener le thème subordonné dans la tonalité principale⁶⁹. Par exemple, quelques mesures des thèmes peuvent être supprimées dans la réexposition, comme c'est le cas dans les sonates Hob. XVI : 1, 4 et 12. Toutefois – et les travaux de Steve Larsen le démontrent également⁷⁰ –, Haydn recompose parfois les réexpositions de ses œuvres plus tardives en y ajoutant du nouveau matériau, en réorganisant le matériau thématique ou encore en attribuant de nouvelles fonctions au matériau existant. Bien qu'il ne s'agisse pas exactement de nouveau matériau, on retrouve dans la réexposition de la sonate Hob. XVI : 15 une version recomposée du thème subordonné. En effet, les mesures 38 à 50 présentent plusieurs variations : les traits de gamme ascendants sont maintenant descendants et la texture est allégée aux mesures 41-42 et 44-45, où l'on trouve maintenant des noires et des silences (voir exemple 25).

⁶⁹ Ethan Haimo, « Haydn's "Altered Reprise" », *Journal of Music Theory*, vol. 32, n° 2, 1988, p. 337-338.

⁷⁰ Steve Larsen, « Recapitulation Recomposition in the Sonata-Form First Movements of Haydn's String Quartets : Style Change and Compositional Technique », *Music Analysis*, vol. 22, n° 1/2, p. 141.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 38, consists of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth-note patterns and a trill. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Below the bass staff, figured bass notation is provided: 15, V+, 15, V+, 15, IV5, V+, 15, V5, 15. The second system, starting at measure 44, also has two staves. The treble staff continues the melodic development with eighth-note patterns and trills. The bass staff has a more active accompaniment with eighth-note chords. The figured bass notation below is: IV5, V+, 15, V7+, 15, V7+, 15, ii6, 16, 5, V7+, 15, ii6, 16, 5, V7+, 15.

Exemple 25 : Sonate Hob. XVI : 15 en *do* majeur, i, mes. 38-51

La progression harmonique et la fonction formelle de ce passage demeurent toutefois inchangées; on ne peut donc pas parler ici d'une recomposition complète de la réexposition, mais cet exemple démontre que Haydn ne se contente pas de répéter exactement le matériau de l'exposition – et ce, dès ses premières sonates. Cette caractéristique s'observe également dans la section conclusive des réexpositions, qui subissent presque toutes un processus d'expansion. Sauf dans les sonates Hob. XVI : 10 et 12, où il n'y a aucun changement par rapport à l'exposition, l'expansion s'exprime de façon variée, allant de l'ajout d'une mesure (Hob. XVI : 13) à la répétition de la section conclusive (Hob. XVI : 1, 4 et 8), et même jusqu'à l'ajout d'extensions cadentielles (Hob. XVI : 15).

En somme, on retrouve dans les mouvements en proto-forme sonate « sans transition » toutes les fonctions formelles associées à la forme sonate (thème principal, transition réinterprétée, thème subordonné), bien que les développements semblent plutôt se rattacher à la petite forme ternaire, d'où pourrait donc émerger ce type de proto-forme sonate.

La proto-forme sonate de type 2 (Hob. XVI : 3, 5, 6 et 16)

Les premiers mouvements Hob. XVI : 3 (c. 1760) en *do* majeur, Hob. XVI : 5 (c. 1763) en *la* majeur, Hob. XVI : 6 (c. 1766) en *sol* majeur et Hob. XVI : 16 (s.d.) en *mi* bémol majeur sont, pour ainsi dire, des formes sonate sans développement, mais comme nous l'avons vu en introduction de ce chapitre, cette terminologie peu adéquate a été remplacée par celle de Hepokoski et Darcy, « sonate de type 2⁷¹ ».

Avant d'en venir à une définition de la sonate de type 2, il convient d'explicitier le concept de rotation, fondamental dans la théorie de Hepokoski et Darcy. Selon eux, « les structures rotationnelles sont celles qui s'étendent à travers l'espace musical en recyclant une ou plusieurs fois – avec les modifications et ajustements appropriés – un modèle thématique référentiel dont une succession ordonnée est établie au début de la pièce⁷² ». Dans la forme sonate, le modèle de référence (ou première rotation) est l'exposition, là où la succession des idées (thème principal, transition, thème subordonné et section conclusive) est établie. Essentiellement, il y a nouvelle rotation lorsque le modèle de référence est repris; c'est le cas par exemple dans la réexposition de la forme sonate. Cela peut être le cas également dans la section de développement s'il est constitué d'une élaboration du matériau antérieur dans le même ordre que dans l'exposition : thème principal, transition, thème subordonné et section conclusive. Bien que la théorie de Caplin n'exclue pas l'application du procédé de la rotation au développement, elle ne propose pas de terminologie spécifique pour en rendre compte, raison pour laquelle nous empruntons ce terme à Hepokoski et Darcy.

La sonate de type 2 est donc une forme composée d'une exposition, qui peut ou non être répétée, et d'une seconde rotation qui débute de manière semblable à un développement et qui, à partir du thème subordonné qui généralement confirme la tonalité initiale, prend les caractéristiques d'une réexposition⁷³. Il est également à noter que Hepokoski et Darcy différencient la sonate de type 2 de la sonate sans développement : cette dernière est

⁷¹ Hepokoski et Darcy, *Elements of Sonata Theory : Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, p. 353-387.

⁷² « *Rotational structures are those that extend through musical space by recycling one or more times – with appropriate alterations and adjustments – a referential thematic pattern established as an ordered succession at the piece's outset.* » Hepokoski et Darcy, *Éléments of Sonata Theory : Norms, Types and Déformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, p. 611.

⁷³ *Ibid.*, p. 353.

composée d'une exposition qui n'est pas répétée (sans barre de reprise) et d'une seconde partie où le thème principal est réexposé dans la tonalité initiale du mouvement.

Outre leur classification formelle, les premiers mouvements Hob. XVI : 3, 5, 6 et 16 posent une difficulté sur le plan typologique dans la mesure où chacun d'entre eux présente une construction singulière. Considérons d'abord la première rotation : les structures de phrases tant pour le thème principal que subordonné sont variées, il ne semble pas y avoir de constante en ce qui concerne la présence ou non d'une transition, et le matériau thématique du thème subordonné est parfois inspiré du thème principal, parfois d'une nouvelle idée. Il existe cependant une constante sur le plan des cadences : la première cadence forte a lieu vers la fin de la rotation, soit à la fin du thème subordonné.

Tous les thèmes principaux dont il est question ici se concluent sur une cadence faible, c'est-à-dire une demi-cadence (Hob. XVI : 5 et 6), une cadence évitée (Hob. XVI : 16) ou une cadence authentique imparfaite (Hob. XVI : 3). Cette dernière peut être considérée comme relativement forte dans la classification hiérarchique des cadences, mais dans le contexte du premier mouvement Hob. XVI : 3, parce qu'elle est suivie de la reprise exacte des huit premières mesures du thème principal, elle crée une forte impression d'inachèvement. La reprise du thème principal peut en effet être interprétée comme le conséquent d'une structure hybride répétée, ce qui signifie qu'elle se situe toujours dans la région du thème principal. La notion de réinterprétation rétrospective entre encore une fois en jeu à la mesure 21, lorsque survient la modulation vers la dominante *sol* majeur. Celle-ci est d'ailleurs confirmée aux mesures 25-26 par une progression cadentielle menant à la première cadence authentique parfaite de ce mouvement. C'est alors que la répétition du thème principal peut être réinterprétée comme étant la région du thème subordonné (voir exemple 26).

Thème principal
i.b.c.
i.b.

continuation
élab
modèle

Do majeur: 15

6

frag. cad.

thème subordonné

continuation
élab

12

i.b.c.
i.b.

15

CAP

18

Sol majeur: =IV5

23

cad.

V6/5 15 V6/5 15 IV5 16/4 V+ 15

CAP

Exemple 26 : Sonate Hob. XVI : 3 en do majeur, i, mes. 1-26

Comme c'était le cas dans certaines proto-formes sonate sans transition, le thème principal de la sonate Hob. XVI : 6 est une proposition de type période inversée qui se termine sur une demi-cadence. L'accord du V^e degré joue alors le rôle d'accord pivot à partir duquel la tonalité secondaire est rapidement établie (voir exemple 27).

Exemple 27 : Sonate Hob. XVI : 6 en sol majeur, i, mes. 1-7

Les premiers mouvements Hob. XVI : 5 et 16 sont particulièrement exempt de cadences. En effet, leur première rotation présente des caractéristiques rappelant plutôt l'ouverture ou la fantaisie, dans la mesure où le matériau thématique est organisé de façon apparemment libre, sans propositions resserrées et sans cadences pour délimiter un thème principal de la transition du thème subordonné. C'est dans ce cas-ci le matériau thématique qui permet de délimiter les différentes fonctions. On observe dans le premier mouvement Hob. XVI : 16 la plus grande économie de cadences, la seule de la rotation étant réservée pour sa toute fin.

La question qui s'impose ici est la suivante : pourquoi retarder la cadence authentique parfaite? Pour répondre à cette question, il faut d'abord souligner le rôle de la cadence au sein du discours musical. D'une part, « la fonction cadentielle produit les conditions nécessaires à la conclusion d'un thème⁷⁴ ». D'autre part, elle permet l'affirmation de la tonalité. On peut donc supposer que l'absence de cadence (1) cause un flou tonal, (2) unifie la première rotation en donnant l'impression qu'il s'agit d'un seul grand bloc, et (3) confère un plus grand poids à la section du thème subordonné, et incidemment à la région tonale du V^e degré, contribuant ainsi à la dramatisation de la modulation.

Considérons maintenant la seconde rotation. Jusqu'ici, le terme « réexposition » a été volontairement évité parce qu'il ne semble pas adéquat dans le contexte de la seconde rotation d'une sonate de type 2. Dans son article « Binary Variants of Early Classic Sonata Form » (1969), R. M. Longyear soulève un questionnement intéressant : à quel degré peut-on considérer la seconde partie de la sonate binaire comme une répétition de la première, et de la même manière, dans quelle mesure cette seconde partie peut-elle être construite comme un développement⁷⁵? En effet, si le matériau est sévèrement altéré, peut-on réellement parler de réexposition? Et ces altérations permettent-elles plutôt de parler, sinon de développement, de milieu contrastant? C'est avec ces questionnements en tête que nous abordons la seconde rotation des premiers mouvements en forme sonate de type 2.

Dans le corpus à l'étude, la seconde rotation des sonates de type 2 débute généralement avec une proposition dont la première partie réexpose le thème principal de façon incomplète dans la tonalité de la dominante. La sonate Hob. XVI : 16 fait cependant figure d'exception, puisque sa seconde rotation débute dans la tonalité de la sus-dominante. Le matériau présenté par la suite peut (ou non) être inspiré du matériau initial, mais il n'en demeure pas moins qu'il déroge au modèle établi dans la première rotation et est construit à partir de procédés particulièrement évocateurs du développement de la forme sonate. C'est particulièrement perceptible dans le premier mouvement Hob. XVI : 5, où la répétition du thème principal est suivie de 32 mesures de nouveau matériau comportant des emprunts aux tonalités de *fa* dièse

⁷⁴ « *function that produces the requisite conditions for thematic closure.* » Caplin, *Classical Form : An Approach for the Classroom*, p. 704.

⁷⁵ R. M. Longyear, « Binary Variants of Early Classic Sonata Form », *Journal of Music Theory*, vol. 13, n° 2, 1969, p. 166.

mineur (vi), *si* majeur (ii) et *mi* majeur (V) (mes. 83-100). Tout comme le développement type de la forme sonate, cette section termine avec une prolongation de la dominante (voir exemple 28).

63 thème principal

Mi majeur: I5 IV6 15 4 V7 16 V+ 4 15 6 5 V7 16 V+ 4 15 6 5 La majeur: =v

69 modèle séq. modèle

[vii] ii5 vii 15 V7+

74 séq.

16 4 [vii6]

78

V6 15 6 4 V4 7 3 + 6 5 15 6 4 5 6 4 V4 7 3 +

82 frag frag modèle

6 5 vi6 5 vii6 5 [vii4] 3 7 V+ DC

fa dièse mineur: =i

86 *Si majeur: =V*

90 *Mi majeur: =V*

94 *La majeur: =V*

98

Exemple 28 : Sonate Hob. XVI : 5 en *la* majeur, i, mes. 63-100

Dans le cas des premiers mouvements Hob. XVI : 6 et 16, le nouveau matériau est plus concis, soit respectivement de 10 et 6 mesures, et présenté dans la tonalité de la sus-dominante, qui est la plus susceptible d'apparaître dans un développement de forme sonate⁷⁶. On la retrouve dans cinq mouvements en proto-forme sonate : Hob. XVI : 1, 4, 6 (type 2), 10 et 16 (type 2).

⁷⁶ Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, p. 139-141.

Dans les sonates de type 2, l'apparition du vi^e degré apporte donc un élément de contraste harmonique dans la seconde rotation et suggère un penchant pour l'exploration de tons mineurs, typique du développement. En ce sens, la seconde rotation des sonates Hob. XVI : 6 et 16 joue le double rôle de développement et de réexposition.

Concernant la seconde rotation de façon plus générale, on observe deux cas de figure : la modulation vers le ton principal est effectuée aux environs de la transition, et (1) le reste du mouvement est une reprise exacte de son pendant dans la première rotation (Hob. XVI : 5 et 16), ou (2) le matériau présenté est, au-delà de l'ajustement tonal, altéré de façon significative (Hob. XVI : 3 et 6).

Le premier cas est relativement simple : la réexposition, de la transition à la fin du mouvement, suit le parcours typique d'une réexposition de forme sonate où le matériau initial est repris et ajusté sur le plan tonal afin qu'il soit présenté dans la tonalité principale.

À l'inverse, on observe des altérations flagrantes du matériau de l'exposition dans les premiers mouvements Hob. XVI : 3 et 6. Dans ce dernier, ces modifications ont lieu dans la réexposition de la transition, qui est allongée de trois mesures notamment grâce à une marche harmonique aux mesures 33 à 36 (voir exemple 29).

31

33

35

15 15 6 ii6 5 16 5 ii5 vii5

[vii7] 16₄ V+ [vii7] 16₄ V+

DC

Exemple 29 : Sonate Hob. XVI : 6 en *sol* majeur, i, mes. 31-36

Le premier mouvement Hob. XVI : 3 présente des variations de plus grande ampleur : l'intégralité de la seconde rotation est une version recomposée de la première. Les huit premières mesures du thème principal sont d'abord entendues, cette fois dans la tonalité de la dominante *sol* majeur. Le retour à la tonalité initiale de *do* majeur s'effectue à la mesure 44, alors que l'idée d'élaboration du thème principal est répétée, à la suite de quoi un processus de fragmentation et de modèle + séquence, toujours basés sur du matériel du thème principal, se poursuit jusqu'à la mesure 58. Les huit mesures suivantes (mes. 59 à 66) présentent un motif du thème principal, cette fois dans la tonalité relative de *do* mineur. Deux codettas et une prolongation de tonique suivent (mes. 67 à 84) (voir exemple 30).

37 i.b. i.c. modèle

Sol majeur: I5 V6/5 I5 V4/3

42 séq.

I5 V6/5 Do majeur: =V I5 V4/3 I5

47 frag

V6/5 I5 [vii6]4 IV6 I6

52 cad.

IV5 [IV6]5 ii5 V6/5 I5 [vii6]5 IV5 [vii7]

58 i.b. motif séq. cad.

V+ DC I5 V6 I5 IT V+ DC I5

61 codetta 1

V6 I5 IT V+ DC V6/5 I5 V6/5

70 cad. codetta 2

75 cad.

81

Harmonic analysis for measures 70-84:

- Measure 70: I5, 6, ii6, I6/4, V7+, CAP
- Measure 71: V6/6, I5, V6/5, I5, 6, IV5, V7+, I5, 6
- Measure 72: I5, 6, IV5, V7+, I5, 6
- Measure 73: I5, 6, IV5, V7+, I5, 6
- Measure 74: I5, 6, IV5, V7+, I5, 6
- Measure 75: I5, 6, IV5, V7+, I5, 6
- Measure 76: I5, 6, IV5, V7+, I5, 6
- Measure 77: I5, 6, IV5, V7+, I5, 6
- Measure 78: I5, 6, IV5, V7+, I5, 6
- Measure 79: I5, 6, IV5, V7+, I5, 6
- Measure 80: I5, 6, IV5, V7+, I5, 6
- Measure 81: I5, 6, IV5, V7+, I5, 6
- Measure 82: I5, 6, IV5, V7+, I5, 6
- Measure 83: I5, 6, IV5, V7+, I5, 6
- Measure 84: I5, 6, IV5, V7+, I5, 6

Exemple 30 : Sonate Hob. XVI : 3 en do majeur, i, mes. 37-84

À la lumière de ces analyses, on peut établir que la première rotation de la sonate de type 2 s'apparente parfois à l'exposition de forme sonate, parfois à celle de la proto-forme sonate sans transition, et est caractérisée par une confirmation plus appuyée de la tonalité secondaire. La seconde rotation présente quant à elle un thème principal tronqué dans la tonalité secondaire de la dominante ou de la sus-dominante, suivi d'un passage de longueur variable partageant les caractéristiques du développement de la forme sonate dans la mesure où le matériau motivique et le plan tonal amènent des éléments de contraste par rapport à la première rotation. Le reste du mouvement partage quant à lui des caractéristiques propres à la réexposition, puisqu'on y retrouve de façon plus ou moins variée la transition, le thème subordonné et la section conclusive dans la tonalité initiale. Ces variations, ainsi que le nouveau matériau introduit à la suite du thème principal, résultent finalement en une disproportion entre les deux rotations, une pratique courante à l'époque selon Longyear :

*The discrepancies in length between the two parts of the movement most commonly occur in this section [la seconde rotation], for as a general rule, composers of this time [1740 à 1780] felt that more musical time-space was needed to return to the tonic than to leave it*⁷⁷.

En filigrane de ces analyses, la notion de fusion est revenue de manière récurrente. En effet, nous avons démontré que les proto-formes sonate sans transition sont caractérisées notamment par la fusion des fonctions de thème principal ou subordonné et de transition, effectuée grâce à la cadence faible qui conclut le thème principal. On voit également dans ces mouvements ce que l'on pourrait qualifier de fusion formelle entre la forme sonate et la petite forme ternaire, puisque la section centrale est plutôt apparentée à cette dernière forme. Enfin, la fusion entre le développement et la réexposition dans la sonate de type 2 permet d'affirmer qu'il s'agit bel et bien d'un procédé récurrent dans la proto-forme sonate au sens large.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, la proto-forme sonate, le scherzo avec trio *Da Capo* et la petite forme ternaire sont employés par Haydn exclusivement dans ses premières compositions. Nous avons par ailleurs soulevé plusieurs singularités et ressemblances entre ces formes, lesquelles sont résumées dans le tableau suivant :

⁷⁷ Longyear, « Binary Variants of Early Classic Sonata Form », p. 182.

Forme	Année	Nombre	Longueur moyenne	Caractéristiques	Caractéristiques communes	
Scherzo avec trio <i>Da Capo</i>	ca 1767	1	48 mes.	<p>Scherzo : structures resserrées, déstabilisation au moyen de l'harmonie de la dominante</p> <p>Trio : mode mineur, proportions symétriques</p>	Influence de la petite forme ternaire; emploi de la forme pour le scherzo et le trio; milieu contrastant de la proto-forme sonate sans transition	Formes employées jusqu'en c.1767 et abandonnées par la suite, exemples les plus concis parmi les formes à l'étude
Proto-forme sonate	ca 1767	11	68 mes.	<p>Sans transition : parcours type de la forme sonate, fusion de la fonction de thème et de transition, emploi de cadences faibles pour le thème principal, milieu contrastant développé, expansion de la section conclusive dans la réexposition</p> <p>Type 2 : emploi de cadences faibles pour le thème principal, fusion des sections de développement et de réexposition, exploration de tons mineurs dans la seconde rotation,</p>		
Petite forme ternaire	ca 1766	2	30 mes.	Emploi conventionnel de la forme, demi-cadence réinterprétée, expansion de la forme au moyen de sections post-cadentielles additionnelles		

Tableau 5 : Synthèse des formes Scherzo avec trio et *Da Capo*, proto-forme sonate et petite forme ternaire

Forme sonate

Au nombre de 34, les premiers mouvements Hob. XVI en forme sonate représentent plus de 65% du corpus à l'étude. Leur composition s'étend sur l'ensemble de la vie créatrice de Haydn; le premier recensé est vraisemblablement composé dans la décennie 1750, alors que le dernier est daté de 1794. Ils sont également les plus longs, soit de 117 mesures en moyenne (près du double de la longueur moyenne des mouvements en proto-forme sonate). Cette amplitude s'explique notamment par l'ajout d'une section distincte pour la transition, par l'agrandissement de la section du/des thème(s) subordonné(s), ainsi que par le développement qui s'allonge considérablement.

Exposition

L'exposition de la forme sonate est composée de trois unités thématiques distinctes. Le thème principal, la structure la plus resserrée de l'exposition, a pour but d'exposer l'idée principale et le caractère général du mouvement, tout en confirmant la tonalité initiale. La transition est une structure plus relâchée qui a pour fonction de déstabiliser ce centre tonal en amenant ou en préparant une modulation vers le ton voisin de la dominante (ou de la relative majeure dans les mouvements en mineur). De la même manière, le thème subordonné est plus relâché que le thème principal, et son objectif tonal est de confirmer la tonalité secondaire par une cadence authentique parfaite. Nous verrons chacune des unités thématiques séparément afin d'observer comment leurs caractéristiques s'articulent dans les premiers mouvements en forme sonate analysés ici.

Thème principal

En termes de longueur, la région du thème principal est semblable à ce qui a été observé dans les autres formes étudiées jusqu'ici. Bien que le recensement des types de propositions employés confirme une préférence pour les structures hybrides, on observe une équivalence entre le nombre de propositions sentencielles et périodiques.

Caplin recense dans ses ouvrages six types de propositions qui, selon leurs caractéristiques, entretiennent des relations plus ou moins fortes avec la sentence ou la période types. Du côté sentenciel, on trouve les structures hybrides de type idée de base composée + continuation et antécédent + continuation. De l'autre côté du spectre, les propositions antécédent + phrase cadentielle et idée de base composée + conséquent sont plus fortement apparentées à la période (voir tableau 6)⁷⁸.

Sentenciel			Périodique		
Sentence	Hybride	Hybride	Hybride	Hybride	Période
Prés. + cont.	Ibc + cont.	Ant. + cont.	Ant + cad.	Ibc + cons.	Ant + cons.

Tableau 6: Recensement des six types de propositions

Dans son ouvrage *Musikalische Formenlehre*, Erwin Ratz propose une distinction esthétique intéressante entre la période et la sentence :

*In the case of the period, we have a symmetrical structure that has a certain “repose in itself” due to the balance of its two halves, which are more or less equal [...]. The 8 [measure] sentence, however, contains a certain forward-striving character due to the increased activity and compression in its continuation phrase, making it fundamentally different in construction from the symmetrical organization of the period*⁷⁹.

Pour Ratz, la sentence – et nous avançons qu’il en va de même pour toutes les types de propositions sentencielles – est donc plus dynamique et à même d’amener une « poussée vers l’avant » sur le plan musical. Celle-ci prend forme dans la continuation en raison de la présence d’une ou plusieurs des caractéristiques propres à ce type de phrase, c’est-à-dire l’accélération harmonique, l’augmentation de l’activité rythmique, la fragmentation et l’harmonie séquentielle. L’accélération du rythme harmonique est aisément observable dans les mouvements à l’étude et pose peu de difficulté. Dans l’exemple du premier mouvement de la sonate Hob. XVI : 19 (1767) en *ré* majeur, la présentation (mes. 1-3) est harmoniquement soutenue par une alternance entre des accords de tonique (*ré* majeur) et de dominante (*la* majeur). Les accords de *la* ne remplissent toutefois pas ici une fonction de dominante : ils jouent plutôt un rôle d’harmonie subordonnée servant à prolonger l’harmonie de la tonique, créant ainsi chez l’auditeur l’impression d’être en présence d’une seule

⁷⁸ Caplin, *Classical Form : An Approach for the Classroom*, p. 111.

⁷⁹ Ratz cité par Caplin, *Classical Form : An Approach for the Classroom*, p. 287.

harmonie. Cet effet est d'ailleurs accentué par la répétitivité du matériau mélodique. Ce statisme crée une forte attente pour l'harmonie subséquente, qui, normalement, doit progresser vers une cadence. La continuation (mes. 4-8) répond à cette attente et fait progresser l'harmonie par des changements d'accords sur les premiers et troisième temps de chaque mesure, ainsi que par la présence de non pas une, mais bien deux progressions cadentielles (voir exemple 31).

présentation
i.b. | i.b. variée

Ré majeur: I5

continuation => cad.

frag

3 3

ii5 V7+ I5 6 IV5

7

I6 IV5 I6 V7 I5

CAP

Exemple 31 : Sonate Hob. XVI : 19 en *ré* majeur, i, mes. 1-8

En l'absence d'accélération du rythme harmonique, comme c'est le cas dans les thèmes principaux des sonates Hob. XVI : 31 (c. 1774) en *mi* majeur et Hob. XVI : 32 (c. 1774) en *si* mineur, c'est par l'augmentation de l'activité rythmique que la sensation d'avancement peut être générée. On observe effectivement dans ces exemples un rythme harmonique

similaire entre la première et la seconde phrase, mais cette dernière est composée de valeurs de notes plus courtes (sextolets et doubles-croches, respectivement) qui résultent en une animation de l'activité rythmique (voir exemple 32).

i. b. c
 i. b.

i. c.

si mineur: i5 V6 i6 V6 i5 6 ii6 V+ VI5

conséquent
 modèle

cad.

vii6 i6 /4 vii6 i6 /4 vii6 i6 iv5 i6 /4 V+ i5 /4

CAP

Exemple 32 : Sonate Hob. XVI : 32 en *si* mineur, i, mes. 1-8

Dans ce dernier exemple, si les unités musicales de l'idée de base composée sont regroupées en segments de deux mesures, celles de la continuation sont raccourcies à une seule mesure, contribuant ainsi en une activité musicale accrue.

Ces brefs exemples démontrent bien le caractère distinct des propositions sentencielles, ainsi que le rôle important que joue la continuation dans la « poussée dynamique » inhérente à ce type de proposition. C'est d'ailleurs pour cette raison que Caplin affirme que la sentence est une structure privilégiée pour initier l'exposition de la sonate⁸⁰. Il avance également qu'entre la sentence et la période, cette dernière sera plus rarement employée⁸¹. Or, comme on l'a vu, il y a une équivalence entre le nombre de propositions sentencielles et périodiques dans le corpus étudié ici; c'est donc dire que Haydn se distingue par une utilisation accrue des

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 286.

propositions périodiques. Rappelons ici que dans les proto-formes sonate, ce type de proposition était bel et bien privilégié, puisqu'il facilite l'arrivée de la cadence faible à la fin du thème principal. Par ailleurs, la période et ses structures hybrides apparentées, bien que moins à même d'amener une poussée vers l'avant, présente tout de même des caractéristiques similaires à la continuation, c'est-à-dire l'accélération rythmique et harmonique, dans son idée d'élaboration. On retrouve ces traits dans tous les thèmes principaux périodiques dont il est question ici; ils sont particulièrement apparents dans la sonate Hob. XVI : 37 (1780) en *ré* majeur.

Construit sous forme de période type de 8 mesures, ce thème principal comporte une idée de base (mes. 1-2) soutenue par une prolongation de tonique, suivie d'une idée d'élaboration (mes. 3-4) où a lieu une accélération du rythme harmonique. Les mesures 5 à 8 sont la répétition quasi-exacte de l'antécédent, si ce n'est que le motif d'accompagnement passe de la croche à la double-croche (mes. 5-6), créant ainsi une accélération rythmique (voir exemple 33).

antécédent

i.b. i.c.

1

Ré majeur: 15 6 5 6 IV6 5 16 vii6 5 15 6 V+

conséquent

i.b. cad. DC

5

15 6 5 6 IV6 5 16 IV5 ii6 V+15

CAP

Exemple 33 : Sonate Hob. XVI : 37 en *ré* majeur, i, mes. 1-8

Un procédé semblable est employé pour le thème principal de la sonate Hob. XVI : 51 (1794) en *ré* majeur, où l'idée contrastante (mes. 3-4) est marquée par une accélération du rythme

harmonique et où la répétition de l'idée initiale (mes. 5-6) est marquée par une accélération rythmique dans son accompagnement (voir exemple 34).

1 antécédent conséquent i.b. i.c. i.b. i.c.

Ré majeur: I5 V5 I5 IV6 5 V7 + 16 4 V7 + I5 V5 I5

DC

7 frag. cad. 3 3 3

IV6 4 I5 IV5 16 4 V7 + I5

CAP

Exemple 34 : Sonate Hob. XVI : 51 en *ré* majeur, i, mes. 1-11

Il faut également souligner que le passage de la période (organisée) à une structure plus relâchée pour la transition et le thème subordonné amène un effet de contraste qui pourrait peut-être expliquer la présence accrue de propositions périodiques dans le corpus.

Comme nous l'avons démontré en lien avec les mouvements en proto-forme sonate, Haydn emploie fréquemment la demi-cadence afin d'amener la modulation sans avoir recours à une transition. Il n'est pas nécessaire pour Haydn de recourir à cette astuce compositionnelle dans ses mouvements en forme sonate, puisqu'ils contiennent tous une transition. Il n'abandonne toutefois pas le procédé complètement : ainsi, le thème principal de la sonate Hob. XVI : 34 (c. 1778) en *mi* mineur conclut sur une prolongation de la dominante. Les thèmes principaux des sonates Hob. XVI : 14 (c. 1767) en *ré* majeur et Hob. XVI : 26 (1773) en *la* majeur sont quant à eux des périodes inversées, concluant donc sur une demi-cadence, et dont les transitions (une transition en deux parties et une transition modulante, respectivement) sont aisément reconnaissables. Deux facteurs sont ici à envisager pour expliquer la présence de ces cadences faibles. D'une part, il peut s'agir d'un simple choix esthétique de la part du

compositeur; d'autre part, la demi-cadence crée une instabilité tonale dès le début du mouvement, précipitant donc le conflit dramatique qui définit la forme sonate. Il est également à noter que les années de composition de ces deux œuvres se rapprochent grandement celles des mouvements en proto-forme sonate (entre 1750 et 1767). Nous ne pouvons donc ignorer l'hypothèse que l'emploi d'une cadence faible – et plus précisément de la demi-cadence – à la fin du thème principal soit une caractéristique propre aux premières compositions de Haydn.

En ce qui concerne le thème principal de la sonate Hob. XVI : 34, il faut mentionner que sa conclusion sur une harmonie de dominante n'est pas particulièrement inusitée. Comme le souligne Caplin, « les thèmes principaux dans le mode mineur concluent souvent sur une demi-cadence puisque l'instabilité tonale qui en résulte correspond à l'instabilité émotionnelle généralement exprimée dans les mouvements en mineur⁸² ». L'analyse des mesures subséquentes permet toutefois d'envisager une autre conclusion. L'emploi de la prolongation de la dominante semble servir à brouiller la démarcation entre le thème principal et la transition. En effet, la prolongation de la dominante (mes. 5-8) est suivie d'une césure, à la suite de laquelle la présentation du thème principal est réentendue (mes. 9-10). Cette idée est ensuite déployée et modulée dans le ton relatif de *sol* majeur. L'arrivée de la dominante (mes. 25), suivie d'une prolongation et d'une seconde césure (mes. 25-29), marque la fin de la transition (voir exemple 35).

⁸² « *Main themes in a minor mode often close with a half cadence, since the resulting degree of tonal instability matches the unsettled emotional quality typically expressed by movements in this mode.* » Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, p. 197.

1 *i.b.* continuation station V

mi mineur: i5

7 *i.b.*

[vii5] V5 [vii5] V+ i5 [vii5] V5 DC

13 *modèle* *Sol majeur*: iv = ii

18 *élab.* *modèle* *séq.*

21 *séq.*

25 station V

[vii7] V+

Exemple 35 : Sonate Hob. XVI : 34 en *mi mineur*, i, mes. 1-29

La césure entre le thème principal et la transition ainsi que la réutilisation du matériau initial créent ici une ambiguïté : la césure délimite clairement deux sections de la forme, alors que la prolongation de la dominante ainsi que la reprise du matériau initial (mes. 5-10) provoquent l'effet inverse et évoquent une structure ressemblant à la période. Comme c'était le cas dans l'exemple de la sonate Hob. XVI : 3 (voir exemple 26), ce n'est qu'au moment de la modulation (mes. 17) que l'on comprend clairement être dans une section de transition.

On trouve donc dans le premier mouvement Hob. XVI : 34 un exemple de l'emploi d'une cadence faible à la fin du thème principal qui produit non seulement une instabilité tonale, mais également l'obscurcissement de la délimitation entre thème principal et transition. La présence d'une cadence authentique parfaite n'est toutefois pas à elle seule garante de plus de clarté sur le plan fonctionnel, comme en témoignent les premiers mouvements Hob. XVI : 19 et Hob. XVI : 21 (1773) en *do* majeur. Le matériau mélodique de la transition vient ici encore brouiller les différentes fonctions. Ces deux transitions non-modulantes répètent de façon variée leur thème principal respectif, laissant ainsi croire à une structure composée. Ce sont les dernières mesures de la transition, soutenues respectivement par une prolongation de la dominante et une demi-cadence, qui en confirment la fonction (voir exemple 36).

thème principal
i.b.c. 1 cad.

Do majeur: 15 6 $V6_{\frac{4}{4}}$ 2 $16_{\frac{4}{4}}$ $IV6_{\frac{4}{4}}$ 16 ii6 $V7_{+}$

transition
i.b.c. 6 6

15 6 $V6_{\frac{4}{4}}$ 2 $16_{\frac{4}{4}}$ $V7_{+}$ 15

CAP

11 continuation => cad.

[V2] $IV6_{\frac{4}{4}}$ 15

16

$V6_{\frac{4}{4}}$ 6 15 ii6 $16_{\frac{4}{4}}$ V_{+}

DC

Exemple 36 : Sonate Hob. XVI : 21 en *do* majeur, i, mes. 1-18

Transition

Dans les premiers mouvements en forme sonate, on retrouve les trois types de transition associés à la forme sonate classique. Une préférence semble se dessiner pour la transition

modulante (18)⁸³, suivie par la transition non-modulante (11)⁸⁴, et finalement la transition en deux parties (5)⁸⁵. La transition modulante est la plus efficace pour amener une déstabilisation sur le plan tonal par l'abandon de la tonalité initiale⁸⁶. La modulation survient parfois dès le début de la transition, parfois plus tard dans son déroulement, et la technique la plus fréquemment employée par Haydn est l'accord pivot. Seules trois transitions dérogent à cette observation : celles des sonates Hob. XVI : 22 (1773) en *mi* majeur, Hob. XVI : 29 (c. 1774) en *fa* majeur et Hob. XVI : 52 (1794) en *mi* bémol majeur, où la modulation survient au moyen d'une progression harmonique séquentielle.

La transition non-modulante telle qu'observée dans les premiers mouvements en forme sonate correspond au modèle type défini par Caplin : la déstabilisation du ton initial y est amenée par une conclusion sur l'harmonie de la dominante⁸⁷, servant ainsi de pivot afin que le thème subordonné commence directement dans la nouvelle tonalité.

La transition en deux parties est essentiellement un amalgame des transitions modulante et non-modulante, et s'observe de la façon suivante dans le corpus à l'étude : une première partie dans le ton initial présente une nouvelle idée et conclut sur une harmonie de dominante. Une seconde partie reprend soit la nouvelle idée, soit l'idée initiale du thème principal dans le ton subordonné, et conclut sur l'harmonie de la nouvelle dominante.

La transition de la sonate Hob. XVI : 51 fait toutefois figure d'exception. D'une longueur de 15 mesures, cette transition est constituée de deux parties. La première est formée d'une sentence répétée, formant ainsi une période composée conclue par une cadence authentique parfaite (mes. 11-20). Présentée en élision, la seconde partie est une sentence qui partage l'idée de base du thème principal. L'omission de l'idée d'élaboration mène directement vers l'idée de cadence où s'effectue la modulation par accord pivot (mes. 20-26) (voir exemple 37).

⁸³ Il est ici question des sonates Hob. XVI : 18, 22, 25, 26, 28, 29, 31, 32, 34, 35, 36, 41, 44, 45, 46, 47, 49 et 52.

⁸⁴ Il est ici question des sonates Hob. XVI : 17, 19, 21, 23, 24, 27, 33, 37, 38, 43 et 50.

⁸⁵ Il est ici question des sonates Hob. XVI : 2, 14, 20, 30 et 51.

⁸⁶ Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, p. 127.

⁸⁷ *Ibid.*

antécédent

11 i.b. i.c.

Ré majeur: 15 V4 15 V6 vi7 V7 6 15 IV5 I6 4 V7 +

continuation

15 i.b. ∞

15 V4 15 V6 vi7 V7 6 15 V6 5 V21 IV6 [vii6] IV5

CAP

présentation

19 cad. i.b. i.b. variée

16 4 V7 + 15 V6 5 15

CAP

23 cad.

[vii6] La majeur: =ii vi6 [vii6] ii5 6 I6 4 V7 + 15

CAP

Exemple 37 : Sonate Hob. XVI : 51 en ré majeur, i, mes. 11-26

Thème subordonné

La dernière unité thématique de l'exposition, le thème subordonné, remplit trois principales fonctions : confirmer le conflit tonal en affirmant la nouvelle tonalité à l'aide d'une cadence authentique parfaite, amener des éléments de contraste par rapport au thème principal et

relâcher l'organisation formelle de l'exposition⁸⁸. D'emblée, soulignons que tous les thèmes subordonnés analysés ici se terminent sur une cadence authentique parfaite; la première de ces trois fonctions est donc toujours remplie. La question du contraste pose toutefois plus de difficultés, et nous amène à nous demander en quoi cette notion consiste réellement. Sur le plan tonal et mélodique, le contraste peut apparaître sous plusieurs formes, comme le souligne Newman :

*Thus, the identity (or identifiableness) of the member loosely classified under « second theme » may range from nothing but a new tonal landmark in the prevailing passage work [...], to the same with a fleeting turn to minor, to a bare hint of a new idea [...], to an unequivocally clear idea [...]. Aside from the tonal change, the degree of contrast between the second and first themes may range from very little difference when the initial idea is transposed almost literally to the related key [...], to a difference only of note but not of character [...], to a decided contrast of style and character [...], and to a contrast that is more subjective in nature [...]*⁸⁹.

Caplin privilégie quant à lui les approches de Ratz et Schoenberg en affirmant que le thème subordonné se positionne en contraste au thème principal en raison de son organisation relâchée; cette explication prend donc en compte « non seulement la question de l'harmonie et de la tonalité, mais également celle des fonctions formelles, l'organisation des unités thématiques, le contenu mélodique et motivique⁹⁰ ». Cette approche implique également que la troisième fonction du thème subordonné, relâcher l'organisation, est également le moyen par lequel la fonction d'amener des éléments de contraste sera remplie.

Considérons d'abord le plan tonal et mélodique. Tous les thèmes subordonnés sont évidemment dans la tonalité secondaire du mouvement, soit la dominante ou le troisième degré pour les mouvements en mineur. Il y donc d'emblée un élément de contraste inhérent au thème subordonné. Dans 12 cas, toutefois, une dissonance supplémentaire est amenée par un changement de mode au sein de la tonalité secondaire. On l'observe dans les premiers mouvements Hob. XVI : 14, 19, 21, 23, 24, 26, 29, 32, 34, 36 et 41, mais Haydn crée un contraste particulièrement évident dans la sonate Hob. XVI : 20 (c. 1771) en *do* mineur. Le thème principal est donc dans la tonalité de *do* mineur (mes. 1-8), et suivi d'une transition modulante menant vers le troisième degré majeur (mes. 9-14). Le premier thème subordonné

⁸⁸ Caplin, *Classical Form : An Approach for the Classroom*, p. 353.

⁸⁹ William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, 3e édition, New York, W. W. Norton, 1983, p. 152-153.

⁹⁰ Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, p. 97.

en *mi* bémol débute à la mesure 15, et c'est l'arrivée de la dominante aux mesures 15 à 19 qui initie le changement de mode des mesures 20 à 26. C'est également ce retour au mode majeur qui marque le début de la seconde partie du thème subordonné, qui sera quant à elle entièrement dans le ton de *mi* bémol majeur (voir exemple 38).

période composée
antécédent

1 *i.b.* *i.c.*

Do mineur: i5 ii6 i6 V+ VI6 vii7 i6 vii6 V6
4 5

i5 6 V6 i5 i6 V+ DC
4 4

conséquent

5 *i.b. variée* cad

i5 6 vii6 ii6 i6 iv5 i6 vii6 i5 N6 i6 V+ i5
4 4

9 transition

[V7] VI6 [V7] VI5 [V7] V6 [V7]
+ 4 + +

Mi bémol majeur: =IV

13 thème subordonné

V+

17 IV6 IT V+

20

mi bémol mineur

23

modèle

26

Mi bémol majeur: 16

frag

29

16 4 V7 + 16 4 V7 + 16 4 V7 + 16 4 V7 + 16 4 V+ 16 4 V7 15

Exemple 38 : Sonate Hob. XVI : 20 en *do* mineur, i, mes. 1-32

Il est possible que le thème subordonné soit en totalité ou en partie inspiré du matériau motivique thématique du thème principal. La reprise du matériau peut être une simple allusion, mais la parenté entre les deux thèmes peut toutefois aller beaucoup plus loin : dans les premiers mouvements Hob. XVI :35 (c. 1780) en *do* majeur, Hob. XVI : 36 (c. 1780) en *do* dièse mineur et Hob. XVI :50 (1794-95) en *do* majeur, le thème subordonné est entièrement une variation du thème principal. Il s'agit là d'exceptions dans les mouvements

à l'étude, puisque les 31 autres thèmes subordonnés contiennent une ou plusieurs nouvelles idées dont le style ou le caractère se positionne en contraste au thème principal.

Comme c'était le cas dans les mouvements en forme proto-sonate, toutes les expositions se concluent avec une courte section cadentielle (de 7 mesures en moyenne) prenant la forme d'une codetta ou d'une brève progression de cadence qui, comme nous le verrons, gagne généralement en expansion dans la réexposition.

Développements

Bien qu'ils soient d'une longueur considérable par rapport à ceux des mouvements en proto-forme sonate, les développements des mouvements en forme sonate constituent de façon générale la section la plus courte du mouvement (31 mesures en moyenne, *versus* 44 et 43 mesures pour l'exposition et la réexposition).

Rappelons ici l'objectif tonal de la forme sonate, qui est la création puis la résolution d'un conflit tonal. D'abord établi dans l'exposition grâce à une première modulation vers une tonalité secondaire pour le thème subordonné, ce conflit gagne en instabilité dans le développement, créant ainsi l'attente plus forte d'une résolution lors de la réexposition⁹¹. Comme c'est le cas à plus petite échelle pour la transition et la région du thème subordonné, l'instabilité en question résulte de l'organisation tonale de la section (généralement modulante), de l'emploi de structures formelles relâchées ainsi que par la conclusion du développement sur l'harmonie de la dominante.

Il n'existe aucune règle quant à l'organisation du développement de la forme sonate, mais certaines constantes peuvent être observées : cette section tend à explorer les tonalités du vi^e, iii^e ou ii^e degré pour les sonates en majeur, et du IV^e et V^e degré pour les sonates en mineur⁹². Sa construction générale peut également être divisée en deux parties : un pré-cœur et un cœur ou une unité thématique ressemblant à une transition ou à un thème subordonné. À cela peut s'ajouter une retransition.

⁹¹ Caplin, *Classical Form : An Approach for the Classroom*, p. 420.

⁹² *Ibid.*, p. 421.

Sur le plan tonal, comparativement aux développements des mouvements en proto-forme sonate, on constate l'emploi accru du vi^e degré, qui apparaît dans la quasi-totalité des développements. Les seules exceptions sont les sonates en mineur Hob. XVI : 34 et 36, dont les développements explorent les tonalités conventionnelles énoncées plus haut du IV^e et du V^e degré. En majeur, seules les sonates Hob. XVI : 47 (*c.* 1765) en *fa* majeur et Hob. XVI : 51 ne présentent pas une modulation vers leur sus-dominante respective. Dans le premier cas, le développement est entièrement concentré autour du ton de la dominante, bien qu'un bref changement de mode amène une certaine instabilité – qui demeure cependant de courte durée, de deux mesures seulement.

Dans le second cas, le développement débute dans le ton initial de *ré* majeur, et un bref emprunt au ton homonyme mineur mène vers la tonalité de *fa* majeur, le III^e degré abaissé (bIII), à partir duquel on retourne dans la tonalité initiale en prévision de la réexposition. C'est ici la seule occurrence d'un bIII à travers tout le corpus.

C'est d'ailleurs là un élément marquant de nos analyses : Haydn ne s'écarte que très rarement des tons habituels énumérés ci-haut (vi, iii et ii). Outre la modulation au bIII, nous avons trouvé une modulation au bII (Hob. XVI : 20) et une modulation au bVI (Hob. XVI : 50). Ces tons particuliers sont tous des emprunts au mode mineur de la tonalité initiale. Il y a également une modulation surprenante vers le premier degré haussé dans la sonate Hob. XVI : 52 en *mi* bémol majeur. Cette tonalité inusitée peut cependant être interprétée comme une annonce du second mouvement de la sonate, dont le ton principal est *mi* majeur.

Comme on l'a vu plus haut, l'organisation générale du développement de la sonate classique peut généralement être subdivisée en deux ou trois sections distinctes; c'est ce que nous observons dans les développements des mouvements en forme sonate chez Haydn. Ces sections sont le pré-cœur, une section centrale qui peut prendre la forme d'un cœur ou d'une unité thématique ressemblant à une transition ou à un thème subordonné, et la retransition (optionnelle).

Le pré-cœur consiste en une ou plusieurs propositions servant à introduire le développement. Il arrive cependant que cette section soit manquante, comme c'est le cas dans les sonates Hob. XVI : 26 et Hob. XVI : 27 (*c.* 1774) en *sol* majeur. Le développement débute alors

directement dans sa section centrale. Sur le plan mélodique motivique, le pré-cœur reprend généralement du matériel du thème principal ou de la section conclusive de l'exposition; il

Exemple 39 : Sonate Hob. XVI : 33 en ré majeur, i, mes. 69-78

peut également présenter du nouveau matériau⁹³. Haydn privilégie de façon évidente la reprise de matériel du thème principal; seuls trois pré-cœurs font figure d'exception. Dans les sonates Hob. XVI :35, Hob. XVI : 49 en *mi* bémol majeur et Hob. XVI : 52, le matériel est issu respectivement de la transition, de la section conclusive de l'exposition et du thème subordonné. Bien qu'ils soient principalement inspirés de leur thème principal respectif, les pré-cœurs des sonates Hob. XVI : 33 (*c.* 1777) en *ré* majeur et Hob. XVI : 41 (1784) en *si* bémol majeur débutent avec quatre mesures d'introduction composées dans le premier cas de nouveau matériel (voir exemple 39) et dans le second cas de matériel tiré de la section cadentielle de l'exposition (voir exemple 40).

Le pré-cœur chez Haydn est d'une longueur variable, allant de 2 à 19 mesures, et est généralement construit sous la forme d'une proposition dont la fonction conclusive est manquante. On en voit un exemple dans la sonate Hob. XVI : 37, où l'on distingue clairement une présentation de quatre mesures (mes. 41-44), suivie seulement d'une idée d'élaboration de deux mesures (mes. 45-46) (voir exemple 41).

⁹³ *Ibid.*, p. 422.

introduction
modèle

56

3 3 3 3

séq.

pré-coeur

Fa majeur: $\flat V15$

Mi majeur: $V7+$

15

61

séq.

élab.

$[IV4]_3$ $V7+$ *vi* $ii6_4$ $vi5_4$ $IV6_4$ 15 $IV6_5$ $III6_5$ $ii6_5$ 16_5

66

cad.

3 3 3 3

3 3

ii6 $V7+$ 15

CAP

Exemple 40 : Sonate Hob. XVI : 41 en *si* bémol majeur, i, mes. 56-68

41

i.b.

séq.

La majeur: 15

iii6 $[vii5]$ *ii5*

44

élab.

frag.

$[vii6]$ $V+$ *vii5* 15

Exemple 41 : Sonate Hob. XVI : 37 en *ré* majeur, i, mes. 41-46

Il se peut également que le milieu de la proposition, l'idée d'élaboration ou une partie du conséquent soit manquant, comme dans la sonate Hob. XVI : 19 en *ré* majeur. La présentation du thème principal est ici reprise de façon exacte dans la tonalité de la dominante (mes. 43-45). L'idée d'élaboration manquante laisse directement place à une idée de cadence qui conclut sur une cadence authentique parfaite (mes. 46-47) (voir exemple 42).

Exemple 42 : Sonate Hob. XVI : 19 en *ré* majeur, i, mes. 43-47

Bien que ces propositions tronquées constituent la norme chez Haydn, il y a quelques occurrences de structures complètes (10).

Comme on l'a vu plus haut, la partie centrale du développement peut être organisée, selon Caplin, de trois façons distinctes. Elle peut d'abord s'apparenter à une transition modulante dans la mesure où sa structure est relâchée et où, après un départ dans un ton donné, une modulation survient et mène vers une demi-cadence ou une arrivée de la dominante⁹⁴. Parmi les mouvements en forme sonate, 15 contiennent ce genre d'organisation.

Si son déroulement mène vers une cadence authentique parfaite, la section centrale s'apparente plutôt à un thème subordonné. 13 des 34 développements à l'étude sont organisés ainsi.

⁹⁴ Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, p. 155.

Le cœur, plus complexe, doit quant à lui contenir les cinq éléments suivants : (1) la mise en place d'un modèle d'une longueur approximative de quatre à huit mesures, (2) la répétition séquentielle du modèle au moins une fois en entier, (3) la fragmentation du modèle en plus petites unités, (4) une demi-cadence ou une arrivée de la dominante, et (5) une station sur la dominante⁹⁵. Il s'agit d'un type d'organisation moins privilégié par Haydn. On ne retrouve dans le corpus qu'un seul cœur, et il apparaît dans l'une des dernières sonates du compositeur, la sonate Hob. XVI : 49 (voir exemple 43).

⁹⁵ Caplin, *Classical Form : An Approach for the Classroom*, p. 422.

83 *coeur*
modèle

do mineur: i5 V4/3 b6/5 i5 [V4]/3

87 *séq.*

VI5 [V4]/3 VI5

90 *séq.*

[V4]/3 IV5 [V4]/3 IV5

94 *frag.*

[V4]/3 fa mineur: bii5 = VI [V6]/5 VI5

98 *frag.*

[V6]/5 VI5 i6/4 [vii7]

station sur la dominante

102

V+

DC

105

Exemple 43 : Sonate Hob. XVI : 49 en *mi* bémol majeur, i, mes. 83-106

À cela s'ajoutent quelques exemples de ce que Caplin appelle « pseudo-cœur » (*pseudo-core*), c'est-à-dire un milieu où l'on observe des similarités avec le cœur sur les plans dynamique, rythmique, textural et expressif, sans qu'il y ait mise en place d'un modèle significatif suivi d'une séquence⁹⁶.

La troisième et dernière section du développement de la forme sonate est la retransition, un passage optionnel d'une longueur variable où la modulation vers le ton initial a lieu en prévision de la réexposition⁹⁷.

Jusqu'à maintenant, nous avons abordé les développements des mouvements en forme sonate au regard de leur plan tonal et de leur organisation formelle. La question de la réutilisation du matériau de l'exposition dans le développement est également d'intérêt, et nous reviendrons sur les différentes techniques employées par Haydn pour développer ce matériau dans le second chapitre de ce travail. Il convient toutefois de mentionner ici que la réutilisation thématique est incontestablement une caractéristique des développements de sonate chez Haydn. Tous les développements contiennent du matériau issu du thème principal, et celui-ci est généralement au tout début du développement. Dans quelques cas

⁹⁶ Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, p. 155.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 157.

seulement (6), c'est plutôt la transition (Hob. XVI : 35 et Hob. XVI : 38 (c. 1780) en *mi* bémol majeur), le thème subordonné (Hob. XVI : 36 et 52) ou la section conclusive (Hob. XVI : 41 et 49) qui introduit cette section. Encore une fois, un mouvement fait figure d'exception : le développement Hob. XVI : 27 est entièrement composé de nouveau matériau.

Réexpositions

La section finale de la forme sonate, la réexposition, a pour objectif de résoudre le conflit tonal créé et intensifié dans les précédentes sections. Pour ce faire, la réexposition doit minimalement débiter avec l'idée de base du thème principal dans le ton initial, ajuster le matériau subséquent afin qu'il demeure dans le ton initial et confirmer ce dernier au moyen d'une cadence authentique parfaite⁹⁸. Il importe de souligner que même si les trois unités thématiques de l'exposition se retrouvent plus ou moins modifiées dans la réexposition, leurs fonctions respectives n'ont pas la même importance. L'auditeur est à ce moment familier avec le matériau du thème principal et le caractère général du mouvement, ce qui rend inutile la fonction initiale de les exposer. De la même manière, la transition doit être ajustée pour éviter la modulation et le thème subordonné doit confirmer le ton principal; l'objectif de ces deux sections de créer un conflit tonal est donc lui aussi caduc. En ce sens, la réexposition du matériau de l'exposition a plutôt comme fonction d'unifier le mouvement dans son entier en apportant une certaine symétrie⁹⁹.

Caplin propose dans ses travaux deux types de réexposition, établies en fonction des changements apportés par rapport à l'exposition. Une réexposition peut comporter des modifications ornementales ou structurelles. Dans le premier cas, l'organisation tonale et harmonique est la même que dans l'exposition, bien que des variations mélodiques ou quelques instances d'expansion ou de compression du matériau puissent être observées. Dans la sonate Hob. XVI : 46 (1765-67) en *la* bémol majeur, par exemple, le thème principal, qui comporte une extension et une répétition de l'idée de cadence dans l'exposition, en est

⁹⁸ *Ibid.*, p. 161.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 161.

maintenant exempt, ce qui n'est pas sans rappeler la réexposition de la petite forme ternaire où il est coutume d'éliminer le matériau redondant (voir exemple 44).

78 *i.b.c.* *i.b.* *i.c.*

La bémol majeur: i5 V6 i5 ii6 i6

81 *continuation* *cad.* *tr*

IV5 vii6₄ i6 IV5 i6₄ V7+ i5 CAP

Exemple 44 : Sonate Hob. XVI : 46 en *la* bémol majeur, i, mes. 78-83

Ce type de réexposition est rencontré à cinq reprises seulement¹⁰⁰ dans les mouvements en forme sonate à l'étude, et seule la sonate Hob. XVI : 31 ne présente aucune modification notable (sauf bien sûr l'absence de modulation).

La réexposition qui comporte des changements structurels apparaît quant à elle à 29 reprises dans les mouvements en forme sonate. Les modifications apportées sont diverses et varient en fonction de l'unité thématique en question.

Une première modification observée dans la région du thème principal est la suppression de matériau. Dans les réexpositions Hob. XVI : 2, 23, 27, 28 et 32, à peine quelques mesures sont manquantes alors que dans les réexpositions Hob. XVI : 20, 25, 26, 34 et 45, c'est au moins une phrase complète qui est supprimée. Dans deux cas particuliers, Hob. XVI : 17 et 19, le thème principal est complètement absent de la réexposition. À l'inverse, on trouve quelques cas où la région du thème principal gagne en expansion grâce à l'ajout d'une ou de plusieurs

¹⁰⁰ Il est ici question des sonates Hob. XVI : 31, 33, 41, 43 et 46.

mesures (Hob. XVI : 18, 22, 29, 35-37, 44, 47 et 52). Dans ces thèmes principaux, c'est la seconde phrase, soit la continuation ou le conséquent, qui est allongée.

La modification structurelle la plus importante, observée à 16 reprises, est toutefois la suppression de la cadence authentique en conclusion du thème principal. Comme on l'a vu plus haut, certaines fonctions formelles associées au thème principal dans l'exposition n'ont plus lieu d'être dans la réexposition. Puisque la tonalité initiale sera confirmée dans la région du thème subordonné, le thème principal n'a plus à jouer ce rôle, ce qui pourrait expliquer la suppression ou le remplacement de la cadence authentique parfaite dans la réexposition. De façon générale, la confirmation du ton principal est remplacée par une insistance sur l'harmonie de la dominante qui prend la forme d'une demi-cadence, d'une station sur la dominante ou d'une prolongation de la dominante. Dans 12 cas plus spécifiquement¹⁰¹, la cadence est supprimée, produisant ainsi une fusion entre le thème principal et la transition (voir exemple 45).

The image displays a musical score for Example 45, consisting of two systems of music. The first system, labeled 'thème principal continuation', spans measures 52 to 56. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is marked with 'modèle' at measure 52, 'séqu.' (sequenza) from measure 53 to 55, and 'arrivée de la dominante' at measure 56. The bass line includes harmonic annotations: 'si mineur:' at the start, 'vii⁴ i⁶₃' at measure 53, '[vii⁴]₃ V⁶' at measure 55, and '5' at measure 56. The second system, labeled 'thème subordonné', starts at measure 55 and continues to measure 56. It is marked with 'i⁵' at the beginning of the system.

Exemple 45 : Sonate Hob. XVI : 32 en si mineur, i, mes. 52-56

¹⁰¹ Il est question des sonates Hob. XVI : 19, 20, 22, 25, 28, 29, 32, 34, 35, 37, 47 et 52.

L'ajout ou la suppression de matériau apparaît de la même manière dans réexposition de la transition, mais il est à noter que la suppression est principalement employée dans les transitions en deux parties, pour en éliminer une (voir exemple 46), ou pour éliminer complètement la transition, comme c'est le cas dans la sonate Hob. XVI : 51.

Exemple 46 : Sonate Hob. XVI : 14 en *ré* majeur, i, mes. 83-86

L'exemple 46 montre la première partie de la transition Hob. XVI : 14, qui apparaît de façon identique dans l'exposition et la réexposition. À sa première occurrence, toutefois, la transition est répétée, la seconde fois dans la nouvelle tonalité de *la* majeur. C'est cette partie de la transition qui est supprimée de la réexposition et qui enchaîne maintenant directement avec la réexposition du thème subordonné.

De la même manière que le thème principal et la transition, la région du thème subordonné peut présenter une expansion ou une suppression du matériau dans la réexposition¹⁰².

Comme on l'a vu à propos du thème subordonné dans l'exposition, Haydn reprend parfois la même idée de base pour les deux thèmes. Dans le contexte de la réexposition, cette même idée serait donc réexposée deux fois dans la même tonalité, créant une certaine redondance¹⁰³.

Quels sont donc les procédés employés par Haydn pour l'éviter?

D'abord, lorsque le thème principal est évoqué à l'aide d'un motif mais que l'idée de base n'est pas complètement reprise pour le thème subordonné, celui-ci est repris de façon semblable dans la réexposition. C'est ce qu'on observe dans les réexpositions Hob. XVI : 2 et 37. Rappelons ici qu'il est possible que la reprise du matériau initial soit suivie d'une

¹⁰² Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, p. 167.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 169.

compression ou d'une expansion du matériau, comme c'est le cas dans les sonates Hob. XVI : 34 et 52.

Le second procédé, et probablement le plus évident, consiste à simplement supprimer les mesures où le matériau initial serait répété. On trouve de telles suppressions dans les sonates Hob. XVI : 17, 24, 36, 38 et 49.

La dernière solution au problème de la redondance est de modifier le matériau. Dans la sonate Hob. XVI : 21, par exemple, l'idée de base est reprise au début du thème subordonné, mais au lieu de commencer sur la tonique, le motif débute sur la tierce, ce qui amène une légère variété tout en permettant de conserver l'harmonie. Une adaptation beaucoup plus complexe a lieu dans la sonate Hob. XVI : 50, où l'idée de base est dissimulée sous une apparence de nouveau matériau. La texture contrapuntique et le changement de caractère suggéré par les indications *pianissimo* et *open pedal* (mes. 120) sont donc ce qui constitue ici la variété (voir exemple 47).

exposition
thème principal

Do majeur: I5

réexposition
thème subordonné

Do majeur: 15 V5 I6 [V7] ii5 V7 I5 ii6 I6 vii6 I5 6 ii6 [vii5] V7

Exemple 47 : Sonate Hob. XVI : 50 en *do* majeur, i, mes. 1-6 et 120-124

Le thème subordonné en général a comme objectif final une cadence authentique parfaite servant à confirmer la tonalité secondaire ou principale. Nous avons également démontré que la suppression de la cadence authentique parfaite à la fin du thème principal donne un poids

supplémentaire à la cadence finale du thème subordonné. Il y a toutefois trois exceptions où la confirmation par le biais d'une cadence authentique parfaite est retardée à la toute fin du mouvement : il s'agit des sonates Hob. XVI : 20, 21 et 30, dont le thème subordonné est conclu par une prolongation de la dominante. Haydn semble d'ailleurs accorder une place importante à la section cadentielle qui, comme c'était le cas dans les formes proto-sonate, gagne significativement en ampleur : elle passe d'une moyenne de 7 mesures dans l'exposition à 16 mesures dans la réexposition. L'agrandissement de la section cadentielle est amené soit par la répétition du matériau qui constitue cette section (Hob. XVI : 14, 29 et 47), soit par une plus ample élaboration ou au moyen de plusieurs variations d'ordre ornamentales (Hob. XVI : 44 et 50), soit par la recomposition complète ou partielle de la section (Hob. XVI : 20, 24, 30, 34, 35 et 49).

En dernier lieu, quelques remarques s'imposent sur l'aspect rythmique de la réexposition dans son entier. D'une part, les nombreuses césures qui entouraient la transition dans l'exposition des mouvements en forme sonate sont supprimées. D'autre part, nous avons vu plus haut que le thème principal, lorsque réexposé, peut être fusionné à la transition. Ces éléments contribuent à la continuité rythmique de la réexposition et amènent une fluidité dans la progression vers la cadence finale du mouvement.

Nous avons abordé ici le traitement du matériau de la réexposition dans une perspective formelle et fonctionnelle; ces analyses ouvrent un questionnement plus large par rapport à la répétition du matériau thématique. Nous avons effleuré la question de la transition, du thème subordonné et du développement, qui présentent bien souvent du matériau issu du thème principal, sans toutefois nous attarder sur l'ampleur de ce phénomène dans le corpus à l'étude; ce sera l'objet du second chapitre de cette recherche, qui propose d'observer plus en détail la réutilisation et la disposition du matériau thématique dans les mouvements en forme et proto-forme sonate.

Les principaux éléments caractérisant les trois grandes sections de la forme sonate chez Haydn sont résumés dans le tableau suivant :

Exposition	Développement	Réexposition
<p>Équivalence entre les propositions sentencielles et périodiques pour le thème principal</p> <p>Thème principal se termine sur une cadence forte</p> <p>Unité distincte pour la transition</p> <p>Modulation vers la dominante principalement par accord pivot</p> <p>Thème subordonné caractérisé par un contraste tonal et structurel en raison de sa structure relâchée</p>	<p>Section la plus courte de la forme</p> <p>Usage marqué de tonalités conventionnelles</p> <p>Généralement en trois sections : pré-cœur, centre et retransition</p> <p>En majorité introduit par le matériau du thème principal, et suivi également de matériau issu de l'exposition</p>	<p>Variations structurelles (vs ornamentales)</p> <p>Compression et/ou expansion du matériau présenté dans l'exposition</p> <p>Fusion fréquente entre le thème principal et la transition</p> <p>Expansion de la section conclusive</p>

Tableau 7: Synthèse des caractéristiques de la forme sonate chez Haydn

Chapitre 2 – Marqueurs structuraux, répétition et développement thématique

La présence de répétition en musique va de soi : c'est là une évidence qui a été explorée sous plusieurs angles dans de nombreuses recherches. La répétition figure même parmi la succincte liste des universaux élaborée par l'ethnomusicologue Bruno Nettl dans son ouvrage *The Study of Ethnomusicology* (1993)¹⁰⁴. Cependant, personne n'a encore étudié la répétition dans les œuvres pour clavier de Haydn; c'est ce que nous ferons dans le présent chapitre, abordant ainsi un élément important du style des premiers mouvements de sonate du compositeur.

Pour ce faire, nous avons mené une seconde analyse du corpus, centrée spécifiquement sur la réutilisation de matériau thématique et inspirée de l'approche développée par Brian Alegant et Don McLean dans leur article « On the Nature of Structural Framing¹⁰⁵ ». Les auteurs y abordent la théorie des marqueurs structuraux, qui prennent la forme de quatre associations thématiques possibles, résumées dans le tableau suivant¹⁰⁶ :

Recapitulation	associates	beginning	with	beginning
Structural framing	associates	beginning	with	ending
Linkage technique	associates	ending	with	beginning
Closing parallelism	associates	ending	with	ending

Tableau 8: Associations thématiques

On retrouve ces associations à différents niveaux : multi-mouvement – dont l'objet sort du cadre de cette recherche –, mouvement, sections, thèmes et phrases.

Le parallélisme introductif – ou début-début (*recapitulation*) – s'articule lorsque plusieurs sections, thèmes ou phrases débutent avec le même matériau thématique. Un mouvement en

¹⁰⁴ Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology : Twenty-Nine Issues and Concepts*, Urbana etc: University of Illinois Press, 1983.

¹⁰⁵ Brian Alegant et Don McLean, « On the Nature of Structural Framing », *Nineteenth-Century Music Review*, vol. 4, n° 1, 2007, p. 3-29.

¹⁰⁶ Brian Alegant et Don McLean, « On the Nature of Structural Framing », p. 5.

forme sonate pourrait donc présenter cette association entre l'exposition, le développement et la réexposition si chacune de ces sections débute avec du matériau issu du thème principal. Sur le plan thématique, on pense également à une forme sonate monothématique dont le thème principal et subordonné commenceraient de la même manière. Quant à l'observation de parallélisme introductif au niveau de la phrase, l'exemple le plus évocateur est la période, proposition dans laquelle l'antécédent et le conséquent sont tous deux introduits par la même idée de base.

À l'inverse, il y a parallélisme conclusif – ou fin-fin (*closing parallelism*) – si les sections, thèmes ou phrases d'une même proposition se terminent avec le même matériau.

L'encadrement – ou début-fin (*structural framing*) – survient lorsqu'un matériau de début est repris à la fin, par exemple lorsque le matériau initial d'un mouvement en forme sonate est repris pour la section conclusive du mouvement (à l'échelle du mouvement), du développement (à l'échelle des thèmes), ou pour l'idée de cadence de la proposition initiale (à l'échelle des phrases).

Enfin, le relais – ou début-fin (*linkage technique*) – survient lorsqu'une section, un thème ou une phrase se termine avec un certain matériau, qui est ensuite repris au début de la section, du thème ou de la phrase suivante. Nous pourrions penser ici à un développement de forme sonate dont l'unité initiale est l'idée de cadence finale de l'exposition.

Dans ce chapitre, nous verrons comment s'articulent ces quatre associations thématiques en nous concentrant spécifiquement sur les différents niveaux concernés des mouvements en proto-forme sonate et forme sonate – qui, en raison de leur nombre, permettront plus aisément d'observer une certaine récurrence. Figure d'exception, le relais sera abordé séparément en raison de son emploi particulier sur le plan des phrases.

Encadrement à l'échelle du mouvement

La seule association thématique possible sur le plan d'un mouvement dans son entier est l'encadrement. Comme mentionné plus haut, l'encadrement prend la forme d'un mouvement

où le matériau initial est repris à la fin. Dans le corpus à l'étude, il s'agit plus précisément des mouvements où Haydn reprend le thème principal en section conclusive.

Comme on l'a vu au chapitre 1, Haydn privilégie pour la majorité des mouvements à l'étude une section conclusive plutôt qu'une coda. Celle-ci peut parfois réutiliser du matériau issu du thème principal ou amener un processus de compensation¹⁰⁷, alors que la section conclusive n'est pas nécessairement caractérisée par de tels procédés, ce qui explique peut-être en partie la rareté de l'encadrement à l'échelle d'un mouvement. L'encadrement apparaît malgré tout à quelques reprises dans le corpus à l'étude, de façon plus ou moins évidente. En effet, dans les premiers mouvements Hob. XVI : 8, 12, 26, 28 et 32, seulement un fragment, parfois varié, du thème principal est repris.

Dans le premier mouvement Hob. XVI : 8, on observe par exemple un thème principal dont l'idée de base peut essentiellement être réduite à un arpège descendant de tonique; une réduction similaire peut être observée dans la section cadentielle aux mesures 43 et 44 (voir exemple 48).

The image shows a musical score for Example 48, which is the first movement of Sonata Hob. XVI:8. The score is in 2/4 time and G major. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 1-2, and the second system shows measures 43-44. The piano accompaniment is shown in the lower staves, and the melodic line is in the upper staves. Measure numbers 15, 16, and 43 are indicated. A 'CAP' box is present under measure 44.

Exemple 48 : Sonate Hob. XVI : 8 en sol majeur, i, mes. 1-2 et 43-44

L'association s'articule de la même façon dans les autres premiers mouvements mentionnés ci-dessus : comme ici, les contours de certains motifs sont similaires au début et à la fin. La ressemblance peut prendre la forme d'un mouvement $\hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{1}$ ou encore de la répétition

¹⁰⁷ « *Compensatory function* : In a coda, the function acquired by a compositional procedure or event that compensates for procedures or events not occurring in earlier sections. It may serve to recall main themes ideas, restore material deleted from the recapitulation, reference material from the development, shape a new dynamic curve, or realize unrealized implications. » Caplin, *Analyzing Classical Form : An Approach for the Classroom*, p. 704.

caractéristique d’une note, mais ne semble pas assez forte pour créer un effet d’encadrement distinct.

Ces exemples permettent de souligner la prudence avec laquelle nous traiterons ce qui peut être considéré ou non comme une reprise de matériau antérieur. L’analyste qui le souhaite vraiment trouvera sans doute, là où il ou elle le souhaite, un grand nombre de ressemblances. Une étude d’une toute autre envergure que celle-ci pourrait certainement s’attarder plus en détail à toutes les permutations ou transformations possibles du matériau musical; mais dans le cadre de cette recherche, seules les associations qui nous ont semblées représenter de façon plus évidente les effets de marquage formel ont été retenues.

thème principal

mi mineur: i5

124

mi mineur: i5

Exemple 49 : Sonate Hob. XVI : 34 en *mi* mineur, i, mes. 1-3 et 124-127

C’est le cas notamment des premiers mouvements Hob. XVI : 34 et 35, où un motif caractéristique complet, voire une phrase complète du thème principal sont repris. Dans le premier cas, les trois premières mesures du thème principal réapparaissent de façon presque inchangée à la fin du mouvement (mes. 124-126); à la portée inférieure, on retrouve les mêmes arpèges de tonique alors que la mélodie subit de légères variations (voir exemple 49).

Dans le premier mouvement Hob. XVI : 35, c’est l’antécédent de la période composée du thème principal qui initie la section finale du mouvement (mes. 153-160). Ces 8 mesures sont ensuite suivies d’un processus de liquidation : 4 mesures laissent entendre une fragmentation

de l'idée de base (mes. 161-164), les 4 mesures suivantes en sont la répétition (mes. 165-168), et finalement, deux mesures soutenues par une harmonie de tonique concluent le mouvement. L'écoulement du matériau motivique peut donc être représenté selon le schéma $8 + 4 + 4 + 2$ (voir exemple 50).

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, measures 9-16, shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a triplet accompaniment. Labels include 'i.b.c', 'i.b.', 'i.c.', and 'Do majeur: I5'. The second system, measures 152-170, is labeled 'continuation' and includes 'élab.' and 'cad.' markings. It shows a continuation of the melodic and accompanimental patterns with various harmonic annotations like '6', '7+', 'vi5', 'ii6', and 'V7+'.

Exemple 50 : Sonate Hob. XVI : 35 en *do* majeur, i, mes. 9-16 et 152-170

152 i.b.c
i.b. i.c.

Do majeur: 16
4

155 continuation
élab. cad.

V7+ vi5

159 modèle

ii6 V7+ I5 V+ I5 V+ I5 V+

CAP

163 /

I5 V+ I5 V+ I5 V+ I5 V+

167

I5 V+ I5

Exemple 50 : Sonate Hob. XVI : 35 en do majeur, i, mes. 9-16 et 152-170 (suite)

Ces deux exemples sont de façon générale soutenus par une harmonie de prolongation, de tonique et de dominante respectivement. Celle-ci peut être employée à plusieurs fins. D'abord, elle confirme et stabilise la tonalité initiale, renforçant ainsi l'effet conclusif de la cadence authentique parfaite qui conclut le thème subordonné; de la même manière, l'harmonie de prolongation prévient toute confusion entre la section conclusive et un nouveau début¹⁰⁸. Par ailleurs, le processus de liquidation observé dans l'exemple du premier mouvement Hob. XVI : 35 a pour effet de dissiper l'énergie accumulée précédemment en prévision de l'arrivée de la cadence.

Le marquage formel dans les trois grandes sections de la forme sonate

Dirigeons maintenant notre attention vers les trois grandes sections qui subdivisent la forme sonate dans son ensemble chez Haydn – l'exposition, le développement et la réexposition – afin d'observer comment s'y exercent les techniques marquage formel. Le parallélisme introductif, le parallélisme conclusif et l'encadrement sont particulièrement fréquents sur le plan des sections, en raison évidemment des conventions générales de la réexposition, où l'ensemble du matériau thématique de l'exposition est généralement réexposé. Bien que le développement ne soit pas régi par une telle exigence, il débute néanmoins de façon générale avec du matériau du thème principal; nous y reviendrons.

Le marquage formel des sections d'exposition et de réexposition

Considérons d'abord le parallélisme introductif. Lorsque le matériau initial de l'exposition est repris au début de la réexposition, il peut être soit identique, soit varié par un processus de fragmentation, de suppression, de variations ornementales et/ou d'expansion. Ces changements génèrent bien souvent une fusion entre le thème principal et la transition, qui deviennent ainsi une seule unité. Celle-ci est généralement caractérisée par la suppression du

¹⁰⁸ Caplin, *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, p. 16.

matériau redondant, l'ajout de marches d'harmonie et une insistance sur différentes régions tonales¹⁰⁹.

On trouve des exemples de premiers mouvements où l'exposition et la réexposition commencent de façon identique dans les sonates Hob. XVI : 4, 8, 10, 12 à 15, 21, 24, 27, 30, 31, 33, 41, 43, 49 et 50. Sont inclus dans cette catégorie tous les mouvements dont la réexposition débute avec le thème principal complet, même s'il subit quelques variations ornementales, à condition que ces dernières soient sans incidence sur l'harmonie ou la structure générale de la proposition.

Toutes les autres réexpositions à l'étude (28) débutent donc avec une version modifiée du matériau initial. Ce dernier peut présenter une suppression ou un ajout de mesures, des variations sur le plan rythmique, mélodique, tonal ou modal, et/ou une fusion du thème et de la transition; cette tendance à intégrer des variations structurelles en réexposition a été abordée au chapitre 1.

Dans les réexpositions Hob. XVI : 1, 26, 45 et 46, le thème principal est tronqué de plus ou moins quatre mesures. Dans les trois premiers cas, il s'agit certainement d'une façon d'éviter que le thème soit redondant. Par exemple, la retransition du premier mouvement Hob. XVI : 1 reprend déjà l'idée de base initiale; il est donc vraisemblablement inutile de réexposer la présentation (voir exemple 51).

¹⁰⁹ Caplin, *Analyzing Classical Form : An Approach for the Classroom*, p. 502.

retransition

30 i.b.

la mineur: i5

[V2]

Do majeur: iv6 =ii

33

réexposition continuation

V2

16

V6
5

15

36

cad.

V6
5

15

ii6

[V6]
5

V+
DC

Exemple 51 : Sonate Hob. XVI : 1 en do majeur, i, mes. 30-38

Dans les premiers mouvements Hob. XVI : 26 et 45, c'est le conséquent du thème principal qui n'est pas réexposé, évitant ainsi une redite. Dans le premier cas, la suppression s'explique également par le fait que la même idée de base initie le thème principal et la transition. Dans l'exposition, la délimitation entre les deux thèmes est faite au moyen de l'harmonie : l'idée de base du thème principal est en *la* majeur, et reprise en *mi* majeur dans la transition (voir exemple 52).

The image displays a musical score for Example 52, consisting of two systems of music. The first system is labeled 'thème principal' and 'i.b.' (inverted), with a measure number '1' below the first measure. The second system is labeled 'transition' and 'i.b. variée' (varied inverted), with a measure number '9' below the first measure of this system. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). Below the bass clef, there are harmonic analysis labels: 'La majeur: 15' under the first measure, 'IV5 16' under the second measure, 'vii6 15' under the third measure, 'Mi majeur: 15' under the first measure of the transition, 'IV6 [vii6] 5' under the second measure, 'V+' under the third measure, and '[vii7] V+' under the fourth measure.

Exemple 52 : Sonate Hob. XVI : 26 en *la* majeur, i, mes. 1-2 et 9-10

Ce thème principal, qui prend la forme d'une période inversée dans l'exposition, est transformé en sentence de 5 mesures dans la réexposition. Ce que l'on croit alors être la seconde phrase du thème est initié avec le même motif que celui présenté à la mesure 59, cette fois dans le ton initial (mes. 63). À la mesure 65, le motif de la transition se fait reconnaître, et c'est à ce moment que l'on comprend rétroactivement être au milieu de la transition (voir exemple 53).

59 *présentation* *i.b.* *continuation* *frag.*

62 *cad.* *transition*

65 *la mineur: i5*

Chord symbols: *La majeur: i5*, *IV5*, *i6*, *vii6*, *i5*, *V+*, *i6*, *IV5*, *V7+*, *i5*, *vi5*, *[vii6]*, *V7+*, *vi6*.

Exemple 53 : Sonate Hob. XVI : 26 en la majeur, i, mes. 59-65

Soulignons le changement de mode qui a lieu à la mesure 65. La réexposition Hob. XVI : 46 (1765-67) en *la* bémol majeur présente un procédé tout à fait similaire : l'extension post-cadentielle du thème principal y est supprimée, non pas afin d'éviter la redondance, mais bien pour susciter un effet de contraste. La transition est recomposée et se trouve maintenant constituée d'une seconde itération de l'idée de base, cette fois dans le mode mineur (voir exemple 54). Haydn emploie donc le changement de mode dans ces deux mouvements comme outil de relâchement formel, ce qui, selon Caplin, est d'usage pour la transition¹¹⁰.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 309.

78 i.b.c.
i.b. i.c.

La bémol majeur: i5 V $\frac{6}{5}$ i5 ii6 i6

81 continuation cad. transition
i.b.

IV5 ii6 i6 IV5 i6 $\frac{4}{4}$ V7 $+$ i5 *la* bémol mineur: i5
CAP

84 V7 $+$ i5 VI6 v6 VI5 V $+$
DC

Exemple 54 : Sonate Hob. XVI : 46 en *la* bémol majeur, i, mes. 78-86

On retrouve également dans le corpus à l'étude des exemples caractérisés par l'ajout de mesures supplémentaires, comme dans la réexposition Hob. XVI : 36, qui présente une expansion de trois mesures prenant la forme d'une marche harmonique suivie de fragmentation. La reprise exacte des trois premières mesures du thème principal est d'abord présentée aux mesures 65 à 67; le motif de la main gauche est par la suite répété en séquence aux mesures 68 et 69, avant d'être fragmenté et transformé en idée cadentielle menant vers une cadence authentique parfaite (mes. 72) (voir exemple 55).

65 présentation continuation

i.b. frag. frag.

do dièse mineur: i5 v7 i6 ii6

69 / / / / cad.

[vii6] iv6 5 V16/4 6 [V6] i6/4 v7+ i5

CAP

Exemple 55 : Sonate Hob. XVI : 36 en do dièse mineur, i, mes. 65-72

Dans cet exemple, le thème principal présente donc un procédé de relâchement, la marche harmonique, ce qui le rapproche de la transition ou du thème subordonné sur le plan structurel. Par ailleurs, dans cette réexposition, la transition et le thème subordonné subissent des suppressions : si dans l'exposition ces deux unités thématiques débutaient avec l'idée de base du thème principal, ce n'est plus le cas dans la réexposition. Comme pour la réexposition du thème principal, on observe dans la réexposition un plus grand relâchement que dans l'exposition, ce qui produit une poussée dynamique accrue en prévision de la cadence finale.

Dans les réexpositions Hob. XVI : 2 (c.1760), Hob. XVI : 18 (c.1767), Hob. XVI : 23 (1773) et Hob. XVI : 44 (1765-67), on retrouve un autre type de modification du matériau initial. Dans ces quatre exemples, le matériau qui mène à l'idée de cadence ou qui la constitue est modifié, ce qui a pour effet d'éliminer la cadence authentique parfaite. Ces modifications peuvent survenir à l'aide d'une ou de plusieurs techniques décrites ci-dessus, notamment la suppression et/ou la recomposition d'une ou de plusieurs mesures et l'extension du thème au moyen d'une marche d'harmonie.

Dans le premier mouvement Hob. XVI : 2, le thème principal est réexposé de façon identique au mesures 102 à 106. Le matériau est ensuite modifié dans les mesures suivantes. L'emploi des dominantes secondaires de *mi* bémol et *fa*, les quatrième et cinquième degrés par rapport à la tonique *si* bémol, mène ensuite vers la demi-cadence de la mesure 109 (voir exemple 56).

The musical score for Example 56 is presented in two systems. The first system covers measures 102 to 106. It begins with a piano introduction (i.b.c.) in measure 102, followed by a continuation (continuation élab.) in measures 103-106. The key signature is B-flat major (Si bémol majeur). The bass line shows chords: [V5] in measure 102, 7I+ in measure 103, IV5 in measure 104, [V6]5 in measure 105, and V+ in measure 106. A DC (Demi-Cadence) box is located below measure 106. The second system covers measures 107 to 109. It begins with a cadence (cad.) in measure 107, followed by a continuation in measures 108-109. The bass line shows chords: [V5] in measure 107, 7I+ in measure 108, IV5 in measure 109, and [V6]5 in measure 110. A DC (Demi-Cadence) box is located below measure 109.

Exemple 56 : Sonate Hob. XVI : 2 en *si* bémol majeur, i, mes. 102-109

Comme c'est le cas dans les premiers mouvements Hob. XVI : 18, 23 et 44, la cadence forte dans le ton principal est retardée. Selon Caplin, le thème principal tel qu'il apparaît dans l'exposition remplit trois fonctions : exposer les idées principales du mouvement, confirmer le ton initial et établir un modèle de référence pour une organisation thématique resserrée. Dans la réexposition, ces fonctions sont toutefois caduques : les idées ont été développées, la tonalité principale a été ramenée dans la retransition et elle sera reconfirmée à la fin du thème subordonné; il est donc inutile à ce moment de la forme de redéfinir un modèle d'organisation resserrée¹¹¹. En ce sens, la cadence authentique parfaite à la fin du thème principal réexposé est simplement superflue, ce qui pourrait expliquer sa suppression. Il y a par ailleurs une fonction compensatrice dans l'exemple de la sonate Hob. XVI : 2, puisque la répétition exacte

¹¹¹ Caplin, *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, p. 161.

du thème principal impliquerait notamment la répétition du matériau des mesures 106 et 107, celui-ci ayant déjà été amplement entendu dans l'exposition du thème principal et du thème subordonné, ainsi que dans le développement.

Un élément commun permet de rassembler tous les autres mouvements à l'étude en une dernière catégorie : leurs réexpositions sont toutes caractérisées par la fusion du thème principal et de la transition¹¹². Cette fusion est encore une fois effectuée à l'aide de plusieurs stratégies explorées précédemment : suppression de mesures, extensions par l'emploi de marches d'harmonie, suppression de la cadence à la fin du thème principal.

De façon générale, le déroulement de la fusion dans le corpus à l'étude peut se résumer en trois étapes. D'abord, il y a réutilisation minimalement de l'idée de base initiale, suivie de variations ou de nouvelles idées – c'est là qu'on retrouve notamment les marches harmoniques. Finalement, la suppression de la cadence ou l'arrivée de la dominante, qui laisse place au thème subordonné, confirme la double fonction de thème principal et de transition (voir exemple 57).

continuation

modèle 52 séq.

si mineur: vii⁴/₃ i⁶ [vii⁴/₃] V+

thème subordonné

55

i5

Exemple 57 : Sonate Hob. XVI : 32 en *si* mineur, i, mes. 52-56

¹¹² Il est ici question des premiers mouvements Hob. XVI : 19, 20, 22, 25, 28, 29, 32, 34, 35, 37, 47 et 52.

Les premiers mouvements Hob. XVI : 22, 25, 28 et 35 peuvent également être regroupés dans une sous-catégorie en raison de la structure de leur thème principal. Dans l'exposition, ce dernier peut être divisé en deux propositions, c'est-à-dire une structure composée ou proposition suivie d'une section conclusive. Dans la réexposition, Haydn traite ces propositions de façon particulière : la première est répétée en entier (avec ou sans variations mélodiques) et conclut sur une cadence authentique parfaite. La seconde proposition accueille quant à elle des variations structurelles et si elle débute avec l'idée de base initiale (voir exemple 58, mes. 112-113), elle prend ultimement la fonction de transition (mes. 114-125).

i.b.c. continuation
 i.b. frag cad.

Do majeur: 15
 V7₊ I6₄ V₊ V6₅ I5 V2 I6 ii6 V₊

111 i.b. séq.
 do mineur: i5 ii6₄

115 séq. modèle
 V7₊ ii6₄ V7₊

119 séq. modèle
 V7₊

123 séq. modèle
 V7₊

Exemple 58 : Sonate Hob. XVI : 35 en do majeur, i, mes. 104-125

On observe donc une certaine ambivalence dans ces quatre mouvements : si l'on compare l'exposition et la réexposition, les deux unités thématiques sont bien fusionnées, mais la

réexposition exacte de la première proposition, incluant sa cadence authentique, pourrait être interprétée comme une réexposition tronquée du thème principal, suivie d'une transition recomposée.

Toujours en raison des conventions générales de la réexposition, le parallélisme conclusif apparaît également de façon récurrente dans le corpus à l'étude; seules les réexpositions Hob. XVI : 30 et 34 font figure d'exception.

Dans le premier cas, il n'y a simplement pas de section conclusive. Le thème subordonné culmine sur une prolongation et un arpège de la dominante *mi* majeur (mes. 163), suivi d'un *Adagio* qui débute en *do* dièse majeur, le troisième degré par rapport à la tonalité initiale (voir exemple 59). Après une courte introduction (mes. 1-2), une première unité thématique est exposée, on comprend alors qu'il s'agit du deuxième mouvement de la sonate. Dans cette œuvre, Haydn choisit en fait de joindre les trois mouvements. Le deuxième mouvement, dont la tonalité finale est *mi* majeur, termine avec l'indication *attacca*; le dernier mouvement, un thème et variations en *la* majeur, suit donc sans interruption.

Adagio

La majeur: v

Exemple 59 : Sonate Hob. XVI : 30 en *la* majeur, i, mes. 163-164

Pour ce qui est du premier mouvement Hob. XVI : 34, il conclut avec du matériel issu du thème principal; il s'agit donc plutôt d'un encadrement à l'échelle du mouvement (voir exemple 49). Toutefois, il est intéressant de souligner que les mesures 118 à 124 reprennent bien le matériel de la section conclusive de l'exposition. À l'audition de ces mesures, on pourrait s'attendre à un effet de parallélisme conclusif. Ce n'est qu'aux dernières mesures, lorsque le thème principal se fait entendre, que cette attente est déjouée.

Pour en revenir parallélisme conclusif, cette association thématique est privilégiée par Haydn, qui choisit dans la majorité des mouvements à l'étude de répéter la section conclusive

de l'exposition de façon exacte dans la réexposition¹¹³. Si la répétition n'est pas exacte, c'est que la section conclusive de la réexposition présente des variations de même nature que celles observées précédemment relativement à la réexposition du thème principal¹¹⁴, et qui ont pour effet d'allonger cette section par rapport à la section correspondante dans l'exposition.

Dans les réexpositions Hob. XVI : 1 et 8, par exemple, la section cadentielle est simplement répétée une seconde fois (voir exemple 60).

14 40

Ré majeur: 15 6 4 IV5 V5 15 CAP Sol majeur: 15 4 3 IV5 V5

42

15 IV6 5 V5 15 CAP

Exemple 60 : Sonate Hob. XVI : 8 en *sol* majeur, i, mes. 14-16 et 40-44

Du nouveau matériau peut également être ajouté, allongeant ainsi la section conclusive de 1 à 12 mesures. Le nouveau matériau peut être issu des thèmes, constituer une nouvelle idée ou présenter un processus de liquidation, comme c'est le cas dans le premier mouvement Hob. XVI : 35 (voir exemple 50).

¹¹³ Il est ici question des premiers mouvements Hob. XVI : 2, 4, 5, 6, 10, 12, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 31, 32, 33, 37, 38, 41, 45 et 46.

¹¹⁴ Il est ici question des premiers mouvements Hob. XVI : 1, 3, 8, 13, 14, 15, 20, 24, 28, 29, 35, 36, 43, 44, 47, 49, 50, 51 et 52.

Le marquage formel des sections d'exposition et de développement

Le développement des premiers mouvements en forme et proto-forme sonate débute presque toujours avec la reprise complète ou partielle du matériau initial. Quelques mouvements font toutefois figure d'exception : Hob. XVI : 12, 13, 27, 38, 41, 45 et 52. Haydn y privilégie plutôt du matériau issu de la transition, du thème subordonné, de la section conclusive ou simplement du nouveau matériau¹¹⁵. Bien que les développements Hob. XVI : 12, 27 et 45 soient exempts d'idées issues du thème principal, il en va différemment pour la partie centrale des développements Hob. XVI : 13, 41 et 52; nous y reviendrons au moment d'aborder le parallélisme introductif sur le plan des thèmes.

Dans le reste du corpus à l'étude, le développement débute avec au moins une idée du thème principal. Il s'agit là d'une pratique courante et, comme le soulignent Hepokoski et Darcy, d'une observation partagée par presque tous les théoriciens¹¹⁶. Les deux auteurs vont plus loin et affirment que la reprise du thème principal au début du développement laisse entendre qu'une deuxième rotation est en cours, une impression qui se trouve renforcée lorsque le reste de la section reprend du matériau de la transition, du thème subordonné et/ou de la section conclusive dans le même ordre que dans l'exposition¹¹⁷ – un type de déroulement que Haydn privilégie dans bon nombre de ses développements.

La réexposition de matériau initial au début du développement peut s'articuler d'une multitude de façons – et pour cause, car comme le souligne Berry dans son ouvrage *Form in Music*, il est impossible de recenser toutes les techniques utilisées dans le développement d'un thème ou de motifs : les seules limites sont celles de l'imagination du compositeur¹¹⁸. Berry discerne toutefois certaines techniques courantes, qu'il résume en huit points : 1) la réutilisation complète ou partielle de matériau thématique précédemment exposé; 2) la fragmentation et la répétition d'idées des thèmes; 3) le développement contrapuntique des

¹¹⁵ À plus petite échelle, toutefois, on remarque un effet de marquage sur le plan des sections dans les premiers mouvements Hob. XVI : 13 et 38, entre le thème subordonné et le pré-cœur dans le premier cas, et entre la transition et le pré-cœur dans le second cas. Il y a également un effet de relais entre la section conclusive et le pré-cœur du premier mouvement Hob. XVI : 41.

¹¹⁶ Hepokoski et Darcy, *Elements of Sonata Theory : Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, p. 207.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 212.

¹¹⁸ « *It is impossible to list all techniques used in the development of musical themes and motives, since the only limit to the possibilities is the composer's imagination.* » Berry, *Form in Music*, p. 199.

idées; 4) l'emploi de techniques de variation qui peuvent être mélodiques, rythmiques, dynamiques, harmoniques, texturales, etc.; 5) la combinaison de motifs issus de différentes unités thématiques; 6) le dialogue entre les voix; 7) la dissolution d'une idée thématique en du nouveau matériau qui peut ou non rappeler les thèmes de l'exposition ou une nouvelle élaboration; 8) les modulations ou polarisations qui se succèdent à un rythme rapide¹¹⁹. Prenant ces techniques comme point de départ, nous observerons donc comment est traité le matériau initial au début du développement.

Il y a évidemment des cas où le thème principal est entièrement répété, éventuellement avec quelques techniques de variations. C'est ce qu'on observe dans les développements Hob. XVI : 1, 5, 14, 21 (voir exemple 61) et 51.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 194-199.

thème principal

i.b.c.
i.b.

1 | i.c. | cad.

Do majeur: 15 V6/4 4/3 ii6 16/4 V6/5 15 6

5 | pré-cœur

i.b.c.
i.b.

58 | i.c.

ii6 V7+ 15 Sol majeur: 15 6 V6/4 4/3 ii6

CAP

60 | cad.

16/4 V6/5 15 6 ii6 V7+ 15

CAP

Exemple 61 : Sonate Hob. XVI : 21 en *do* majeur, i, mes. 1-6 et 58-63

Si le thème principal est tronqué lors de sa réutilisation dans le développement, ce qui est beaucoup plus fréquent, c'est généralement que l'idée base initiale laisse place à un processus de fragmentation et de répétition, à la dissolution de l'idée thématique ou à une nouvelle élaboration, ce qui correspond aux deuxième et septième techniques énumérées par Berry.

Dans le développement Hob. XVI : 34, c'est le second motif de l'idée de base initiale qui est réexposé et répété jusqu'à la mesure 50, le tout soutenu harmoniquement par une prolongation de la dominante. Le parallélisme introductif est ici renforcé puisque le motif d'accompagnement reprend les mêmes notes que l'idée initiale, à l'exception du *sol* dièse. Ce pré-cœur de 5 mesures aboutit à une césure, suivie de la partie centrale du développement (mes. 51 à 70), dont le matériau est issu de la transition, ce qui produit l'effet d'une deuxième

rotation, ou au moins d'une demi-rotation, selon la théorie de Hepokoski et Darcy. On retrouve dans ce centre deux des principales techniques énumérées par Berry : la répétition d'une idée (mes. 51-63), la polarisation et la modulation rapide vers les pôles de *ré* (mes. 56), *mi* (mes. 59) et *si* (mes. 61) (voir exemple 62).

pré-coeur
présentation
i.b.

46

la mineur: V+

51

centre

modèle

55

58

si mineur: iv6

V7+

i5

Exemple 62 : Sonate Hob. XVI : 34 en *mi* mineur, i, mes. 45-61

Un autre exemple de fragmentation et de répétition se trouve dans le développement Hob. XVI :49, qui a également pour caractéristique de combiner un motif de la section

conclusive (mes. 65) et du thème principal (mes. 68-70) dans une texture polyphonique, ce que l'on peut associer à la sixième technique selon Berry (voir exemple 63)¹²⁰.

65

Si bémol majeur: V7 IV $\frac{6}{5}$ 7 V $\frac{4}{3}$ 7 [VII7] ii séq iv III ii

do mineur: =i

Exemple 63 : Sonate Hob. XVI : 49 en *mi* bémol majeur, i, mes. 65-70

On trouve un exemple de dissolution du matériau thématique dans le développement Hob. XVI : 2, où la répétition variée du thème principal (mes. 62-70) laisse place à un fragment de ce même thème (mes. 71), répété trois fois en séquence (mes. 71-76) et menant à la partie centrale du développement, qui lui-même débute sur une séquence de l'idée de base du thème subordonné (voir exemple 64).

¹²⁰ Le développement Hob. XVI : 49 correspond en tout point au modèle pré-cœur – cœur tel que défini par Caplin. Le cœur de ce développement est illustré à l'exemple 43.

62

Fa majeur: 15

IV6₄ 15 ii5 V7

68

Si bémol majeur: =v

15 15 IV6₄ 15 ii5 V7 15 6 [V] IV5 [V]

modèle

séqu.

74

séqu.

V+ [V] vi5

Exemple 64 : Sonate Hob. XVI : 2 en si bémol majeur, i, mes. 62-76

Dans l'exemple 64, on remarque effectivement que le motif d'abord présenté à la fin de la mesure 62 entame la dissolution, qui est formée d'une idée de deux mesures (mes. 71-72). Lorsque ce motif apparaît pour la première fois dans le développement, l'auditeur est déjà face à une certaine attente : dans l'exposition, ce même motif mène à la répétition de l'idée de cadence du thème principal (voir exemple 65). Dans le développement, toutefois, l'attente

cad. 5

Si bémol majeur: 15

IV6₄ 15 ii5 V7 15 6 5 IV6₄ 15 ii5 V7 15

CAI CAI

Exemple 65 : Sonate Hob. XVI : 2 en si bémol majeur, i, mes. 5-10

est déjouée puisque le motif se déploie différemment. Par la suite, lorsque l'idée est reprise en séquence aux mesures 73 à 76 au moyen d'une marche d'harmonie, on comprend qu'elle amène plutôt du nouveau matériau.

Il ressort de ces exemples, non seulement que Haydn privilégie le parallélisme introductif entre l'exposition et le développement, mais que dans ses premiers mouvements de sonate pour clavier, le développement est souvent formé en grande partie de matériau thématique de l'exposition. Si ce matériau apparaît dans l'ordre initial, comme c'est le cas dans la réexposition, la section aura les apparences d'une deuxième rotation, complète ou incomplète.

Malgré cet aspect rotationnel, il est plutôt rare que la retransition présente le même matériau que la section conclusive de l'exposition. Ce n'est le cas que dans les développements des sonates Hob. XVI : 21, 26, 28 et 31. On remarque dans ces retransitions que la section cadentielle n'est pas reprise en entier : on y trouve plutôt des techniques de fragmentation et de répétition, qui servent également à amener l'harmonie de la dominante sur laquelle se termine le développement.

Dans ces quatre sonates, le développement est construit comme des rotations complètes, c'est-à-dire que les deux thèmes et la section conclusive se succèdent dans cet ordre précis. Dans le cas du développement Hob. XVI : 21, les matériaux des thèmes principal et subordonné sont également reliés par celui de la transition.

Dans les développements qui évitent le parallélisme conclusif avec l'exposition, les retransitions exploitent habituellement du matériau de la transition ou du thème subordonné. Il en va de même pour l'emploi du thème principal; nous y reviendrons lorsqu'il sera question du marquage des thèmes et du relais, respectivement.

Jusqu'ici, la question des mouvements en proto-forme sonate de type 2 a été évitée, en raison de la seconde rotation qui joue à la fois le rôle d'un développement et d'une réexposition. Observées ici en fonction de leurs caractéristiques propres, les secondes rotations Hob. XVI : 3, 5, 6 et 16 débutent toutes avec une réitération du thème principal. Celle-ci est complète dans le premier mouvement Hob. XVI : 5, fragmentée dans les autres cas. En effet,

l'idée initiale des mouvements Hob. XVI :6 et 16 est suivie d'une nouvelle élaboration, alors que la seconde rotation Hob. XVI : 3 constitue plutôt un exemple de dissolution du matériau.

37 i.b. i.c.

15 V6 6/5 15 V4/3

42 séq.

15 V6 6/5 Do majeur:=V 15 V4/3 15

47 frag.

V6 6/5 15 [vii6]4 IV6 16

52 cad.

IV5 [V6]5/6 ii5 V6 15 [V6]5 IV5 [V6]5

58 i.b. variée

V+ do mineur: 15 V6 6/5 15 V15 V+ DC

Exemple 66 : Sonate Hob. XVI : 3 en do majeur, i, mes. 37-62

Ce cas de figure est particulier puisque, contrairement aux autres mouvements en proto-forme sonate de type 2, le thème principal n'est pas suivi des autres unités thématiques de l'exposition. En lieu et place, on trouve plutôt une autre itération de l'idée de base du thème principal, cette fois dans le mode mineur (mes. 59-60), et la section cadentielle (voir exemple 66).

Cette particularité s'explique toutefois par le fait que les deux thèmes de ce mouvement sont basés sur les mêmes idées. Deux options sont à considérer : ou bien le thème subordonné a été supprimé afin d'éviter la redondance, ou bien l'épisode de dissolution des mesures 49 à 58 doit être compris comme étant ce thème subordonné, en fusion avec le thème principal.

Le marquage formel des thèmes

Si le parallélisme conclusif et l'encadrement sont des stratégies communes sur le plan des sections, on ne retrouve que rarement ces associations entre les différentes unités qui subdivisent l'exposition, soit le thème principal, la transition et le thème subordonné. Les quelques exemples qu'on retrouve dans le corpus à l'étude sont généralement de l'ordre de l'allusion, c'est-à-dire que le matériau repris n'est constitué que d'un court motif ou d'une seule idée.

Observons par exemple le premier mouvement Hob. XVI :46, où les deux thèmes partagent la même idée de cadence, bien qu'elle soit variée à sa seconde occurrence (voir exemple 67).

La bémol majeur: $\frac{16}{4}$ V7+ I5 CAI Mi bémol majeur: $\frac{16}{4}$ V+ I5 CAP

Exemple 67 : Sonate Hob. XVI : 46 en la bémol majeur, i, mes. 8 et 37

Dans le premier mouvement Hob. XVI : 50, le parallélisme conclusif observé entre la transition et la retransition est plus substantiel. Plusieurs motifs de la transition sont

effectivement repris; ils subissent, dans la retransition, un processus d'expansion au moyen de répétitions supplémentaires (voir exemple 68).

The image shows a musical score for Example 68, consisting of two systems. The first system is labeled 'transition' and 'retransition'. The transition part (measures 19-90) is in C major (Do majeur) and the retransition part (measures 91-101) is in A minor (la mineur). The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns in both hands, including triplets and sixteenth notes. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#).

Exemple 68 : Sonate Hob. XVI : 50 en do majeur, i, mes. 19 et 91-101

Comme on l'a vu plus haut, l'emploi dans la retransition de matériau issu de la transition est plutôt fréquent dans le corpus à l'étude. On en trouve des exemples dans les premiers mouvements Hob. XVI : 2, 19, 20, 32, 50, 51 et 52. Cet emploi du même matériau pourrait s'expliquer par la fonction formelle que partagent les deux unités thématiques en question, et qui est de préparer une modulation ou d'y procéder. Il faut préciser toutefois que dans les sept mouvements mentionnés à l'instant, le développement est entièrement constitué d'idées issues de l'exposition, et que dans les cas des sonates Hob. XVI : 32, 50 et 52, le thème principal et la transition partagent une certaine quantité de matériau. Ainsi, les retransitions et thèmes principaux mènent, dans ces exemples, à la même idée de base. Également, à l'exception des premiers mouvements Hob. XVI : 50 et 51, on constate qu'il y a un processus de compensation dans la réexposition, où le matériau de la transition qui figure dans la retransition est supprimé.

Si l'emploi de parallélisme conclusif et d'encadrement est plutôt rare sur le plan des thèmes, c'est tout à fait l'inverse qui se produit avec le parallélisme introductif. Il s'agit en effet d'une pratique très fréquente chez Haydn, et particulièrement lorsqu'il s'agit de la réutilisation du matériau du thème principal. C'est d'ailleurs un fait amplement discuté dans la littérature

dominante, ce que confirme Brown lorsqu'il écrit que « l'absence de contraste thématique dans les mouvements en forme sonate de Haydn est souvent qualifié de "monothématisme"¹²¹ ». Hepokoski et Darcy affirment également que contrairement à ses contemporains, Haydn semble privilégier un thème subordonné basé sur le thème principal¹²². Rosen, dans son ouvrage *Sonata Forms*, relate d'ailleurs que l'emploi d'un unique thème par Haydn est remarqué de son temps, et renvoie à un article paru en 1788 dans la revue *Mercure de France*, où on peut lire :

On a exécuté presque à tous les Concerts des Symphonies de M. Haydn. Chaque jour, on sent mieux, & par conséquent on admire davantage les productions de ce vaste génie, qui, dans chacun de ses morceaux, sait si bien, d'un sujet unique, tirer des développements si riches & si variés; bien différent de ces Compositeurs stériles, qui passent continuellement d'une idée à l'autre, faute d'en savoir présenter une sous des formes variées, & entassent mécaniquement des effets sur des effets, sans liaison & sans goût¹²³.

Plus loin dans son ouvrage, Rosen affirme que Haydn lui-même aurait déclaré que le discours musical émerge du thème, de son caractère et de ses possibilités de développement¹²⁴, une conception qui explique au moins en partie les fréquentes occurrences de réutilisation thématique dans le corpus à l'étude ici. Rappelons que, comme c'était le cas dans le double thème et variations Hob. XVI : 48, l'analyse des fonctions formelles révèle l'emploi distinct du matériau; pour cette raison, nous évitons le terme « monothématisme ».

On retrouve un parallélisme introductif du thème principal dans les transitions de 12 des 34 mouvements en forme ou proto-forme sonate¹²⁵. Pour ce genre de cas, Caplin identifie deux stratégies : 1) le thème principal peut se terminer par une demi-cadence, ce qui fait en sorte que la transition qui reprend le matériau initial donne l'impression que le thème n'est pas terminé et que la nouvelle phrase amorce un conséquent; 2) le thème principal se termine

¹²¹ « *This absence of thematic contrast in Haydn's sonata form movements has often been referred to as "monothematicism"* », Brown, *The Solo and Ensemble Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: A Study of Structure and Style*, p. 236.

¹²² Hepokoski et Darcy, *Elements of Sonata Theory : Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, p. 136.

¹²³ « Spectacles. Concert spirituel », *Mercure de France, dédié au roi, par une société de gens de lettres*, 5 avril 1788, p. 77.

¹²⁴ Rosen, *Sonata Forms*, p. 170.

¹²⁵ Il est à noter que de ces 34 mouvements, 9 ne comportent pas de transition. C'est donc dire que 12 transitions sur une possibilité de 25 présentent du matériau du thème principal.

avec une cadence forte; si elle est non-modulante, la transition donne donc plutôt l'impression d'une période inversée¹²⁶.

On trouve trois occurrences correspondant au premier cas de figure dans le corpus à l'étude, soit les premiers mouvements Hob. XVI : 16, 34 et 44. Leurs transitions sont toutes modulantes et débutent directement, à la suite de la cadence faible du thème principal, avec le matériau répété; c'est ce qui crée l'impression d'inachèvement mentionnée par Caplin. Cet état de confusion formelle est toutefois de courte durée. Dans la transition Hob. XVI : 16, le tout premier accord sert de pivot, la transition est donc entièrement dans la tonalité subordonnée.

Ce sentiment d'inachèvement est soutenu un peu plus longtemps dans les sonates Hob. XVI : 34 et 44, puisque ce n'est qu'au moment de l'idée contrastante que la modulation survient, confirmant que nous avons quitté la région du thème principal (voir exemple 69).

Exemple 69 : Sonate Hob. XVI : 34 en *mi* mineur, i, mes. 1-12

Les neuf transitions restantes correspondent quant à elles à la seconde option offerte par Caplin : elles suivent la cadence forte du thème principal. Caplin ajoute à ce sujet que ce

¹²⁶ Caplin, *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, p. 129.

genre de transition est souvent en élision avec le thème principal¹²⁷, ce qui n'est pas le cas ici. En effet, seules trois transitions présentent cette caractéristique : Hob. XVI : 35, 50 et 51.

De celles-ci, il n'est question de parallélisme introductif que dans le premier mouvement Hob. XVI : 51, où on observe une ressemblance entre l'idée de base du thème principal et celle de la transition, bien que d'importantes variations puissent remettre en question l'effet de marquage (voir exemple 70).

thème principal transition

1 i.b. 15

Ré majeur: 15 V5 15 V4 3 6 5 7 +

20

15 V4 3

Exemple 70 : Sonate Hob. XVI : 51 en *ré* majeur, i, mes. 1-2, 15-16 et 20-21

Chez Haydn, la transition qui débute avec du matériel du thème principal est donc rarement en élision avec le thème principal. Pour ce qui est des transitions non-modulantes Hob. XVI : 19, 21, 26 et 27, elles constituent essentiellement une répétition variée du thème principal, et ces variations ont lieu principalement dans l'idée d'élaboration qui peut contenir une extension (Hob. XVI : 19) ou être recomposée (Hob. XVI : 21, 26 et 27).

La transition non modulante Hob. XVI : 23 se différencie des autres par le fait que Haydn n'y réutilise pas une idée complète du thème principal, mais seulement un court motif de son idée de base variée. Les transitions Hob. XVI : 25, 32, 36 et 52 sont quant à elles modulantes, ne

¹²⁷ *Ibid.*

se positionnent pas en éliision par rapport au thème principal et suivent une cadence authentique forte.

Il faut souligner que la transition Hob. XVI : 36 est celle qui s'apparente le plus à la fausse période inversée dont il était question plus haut. La cadence authentique parfaite du thème principal est suivie d'un demi-soupir, puis d'un court passage faisant office de pont vers la transition (mes. 6). Cette dernière débute avec la première mesure du thème principal, dans le ton initial (mes. 7). Ce n'est qu'à la mesure suivante, lorsque l'idée est reprise en séquence et amène la modulation, que la transition se fait sentir (mes. 8), ce qui est confirmé par l'arrivée de la dominante à la mesure 9 (voir exemple 71).

do dièse mineur: i5
CAP
Mi majeur: =IV
V15
V6

Exemple 71: Sonate Hob. XVI : 36 en do dièse mineur, i, mes. 6-9

Cette transition est comparable à celle des sonates Hob. XVI : 32 et 50, où ce n'est pas une séquence mais bien une fragmentation de l'idée répétée qui mène à la modulation (voir exemple 72).

thème principal
i.b.
transition
frag.
(frag)
si mineur: i5
V6 5 V15 i6
V15 i6 Ré majeur: =IV
V15

Exemple 72 : Sonate Hob. XVI : 32 en si mineur, i, mes. 1-3 et 10-11

La reprise du matériau du thème principal dans le thème subordonné apparaît à raison de 12 sonates sur un total de 34. De celles-ci, seule la sonate Hob. XVI : 3 est une proto-forme

sonate de type 2. La sous-représentation de cette forme et de la proto-forme sonate s'explique par le fait que la plupart d'entre elles sont dénuées de transition. La réutilisation du matériau du thème principal résulterait donc en la fusion des deux thèmes en un seul thème modulant : il s'agirait donc d'une petite forme ternaire. En revanche, cette absence de répétition tend à confirmer chez Haydn une conception bi-thématique de l'exposition dans les mouvements en proto-forme sonate.

Le parallélisme introductif dans les 12 thèmes subordonnés identifiés ici s'articule de deux manières différentes. D'abord, comme c'est le cas dans les sonates Hob. XVI : 3, 17, 24, 33, 38, 43, 49 et 52 (premier thème subordonné), il peut s'agir de la répétition complète ou fragmentée d'une idée au tout début du deuxième thème (transposée dans la tonalité secondaire) suivie d'une élaboration où ledit motif sera généralement fragmenté. Dans l'exemple du thème subordonné Hob. XVI : 38, c'est l'idée de base de l'antécédent du thème principal qui est reprise en entier, sa fragmentation menant vers l'élaboration du thème subordonné (voir exemple 73).

Exemple 73 : Sonate Hob. XVI : 38 en *mi* bémol majeur, i, mes. 13-16

Une autre caractéristique intéressante de cet exemple est le fait que les mesures 14 et 15 présentent une augmentation rythmique – on passe de la croche à la double-croche –, ce qui constitue un rappel de la transition, où le même effet est créé au moyen d'une répétition dont la note d'arrivée est la tonique *mi* bémol (voir exemple 74).

8

Mi bémol majeur:15 6

Exemple 74 : Sonate Hob. XVI : 38 en *mi* bémol majeur, i, mes. 8-9

La deuxième façon dont s'articule la réutilisation du matériau initial dans le thème subordonné est celle qui semble le mieux correspondre à la définition de la forme sonate « monothématique » : non seulement les deux thèmes partagent une idée de base, mais celle-ci est développée dans les deux thèmes. Cela nous amène à aborder l'ensemble de l'exposition dans les premiers mouvements Hob. XVI : 21, 34, 35 36 et 52, où l'idée de base du thème principal se retrouve aussi bien dans la transition que dans le thème subordonné (voir exemple 75).

thème principal

1 i.b. continuation station V z.

mi mineur: i5

8 transition i.b. DC modèle

[vii5] V+ i5 iv V+ i5

15 Sol majeur: =ii élab.

v6 5 i5 iv4 i6

19 modèle séq. 3 séq.

ii6 vi6 vii5 iii5 vi5 ii5 V7+ 15 6 ii6

23 station V

15 6 ii6 15 6 ii6 # [vii7] V+

27 thème subordonné frag.

ii5 V7+ vii7

Exemple 75 : Sonate Hob. XVI : 34 en *mi mineur*, i, mes. 1-31

Une telle réutilisation de la même idée dans le courant de l'exposition, autant pour la transition que pour le thème subordonné, soulève la question de son emploi dans la réexposition, notamment au regard de sa possible surutilisation. Les stratégies employées pour éviter la redondance ont été abordées lorsqu'il était question du parallélisme introductif sur le plan des sections (suppression du matériau, techniques de variations, fusion du thème principal et de la transition). Dans les mouvements où seule la transition reprend le matériau initial, une de ses occurrences est effectivement supprimée ou variée dans la réexposition. Ces modifications peuvent survenir soit au retour du thème principal (Hob. XVI : 16, 19, et 26), soit au retour de la transition (Hob. XVI : 23, 27, 32 et 35).

L'inverse se produit lorsque la réutilisation a lieu seulement dans la région du thème subordonné. On observe alors que dans la réexposition, l'idée est reprise dans les deux thèmes – à l'exception des sonates Hob. XVI : 17, 24, 38 et 43, où elle est supprimée du thème subordonné.

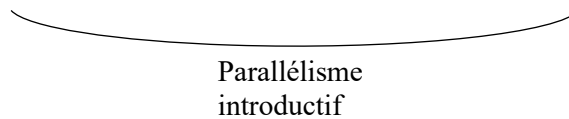
L'idée répétée se retrouve généralement dans la réexposition du thème principal, même lorsque qu'on la retrouve omniprésente dans l'exposition. À l'exception des réexpositions Hob. XVI : 21 et 52, une occurrence est toutefois supprimée, soit de la transition (Hob. XVI : 34 et 36), soit du thème subordonné (Hob. XVI : 50).

Le relais

Avant d'aborder spécifiquement le relais, il faut s'attarder à la forme que prennent les quatre associations thématiques quand elles s'articulent sur le plan des phrases. Ces associations étant intrinsèquement liées aux différents types de propositions, il est possible de les répertorier à partir du schéma type de la sentence, de la période, de la structure hybride et des différentes structures composées.

L'antécédent et le conséquent de la période débutent avec la même idée de base, il y a donc parallélisme introductif entre les deux phrases :

Période			
Antécédent		Conséquent	
Idée de base	Idée contrastante	Idée de base	Idée de cadence



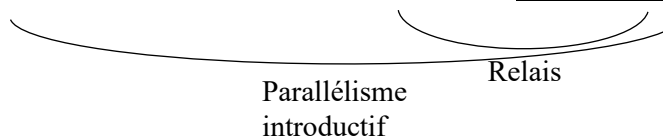
Dans la sentence, l'idée de base est immédiatement répétée au sein de la présentation. La continuation de la sentence peut débiter avec l'un ou l'autre des motifs de l'idée de base, accompagné d'autres traits de continuation tels que l'accélération du rythme de surface, la marche d'harmonie et la fragmentation. Il y pourrait donc y avoir un relais entre la présentation et la continuation :

Sentence			
Présentation		Continuation	
Idée de base	Idée de base répétée	Élaboration	Idée de cadence

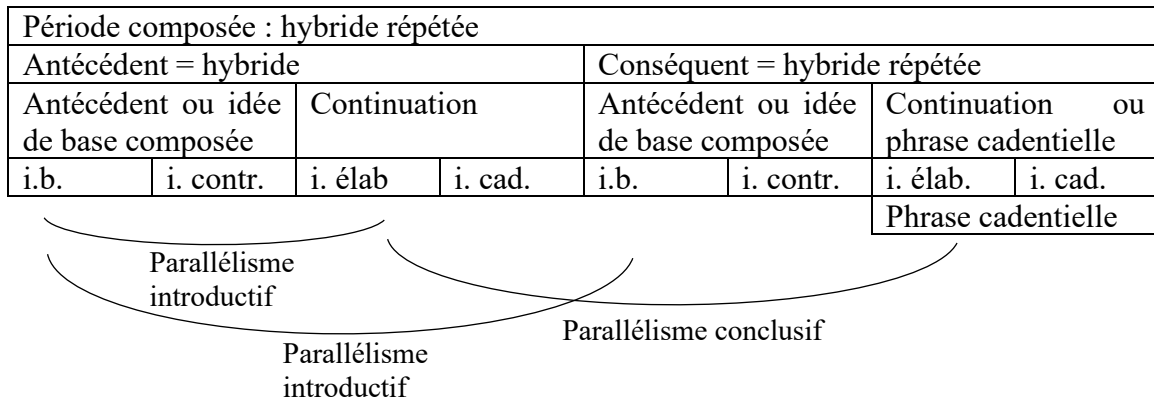
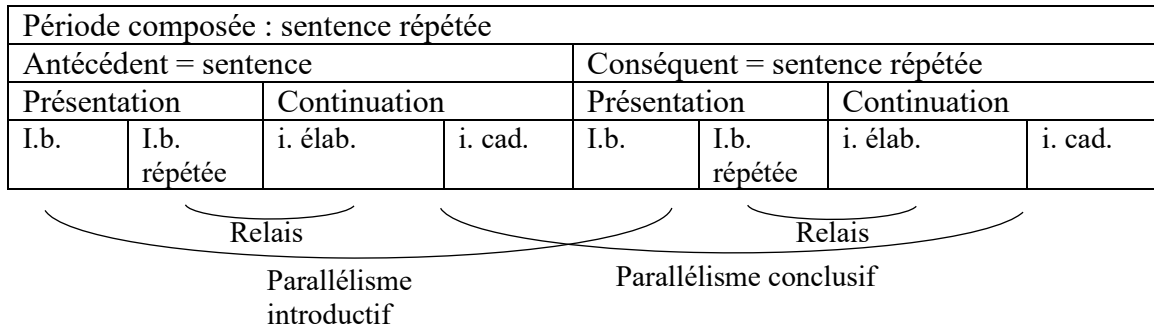


Il en va de même pour la structure hybride : l'un ou l'autre des motifs de l'idée de base pourra figurer dans la continuation, résultant dans ce cas-ci en parallélisme introductif.

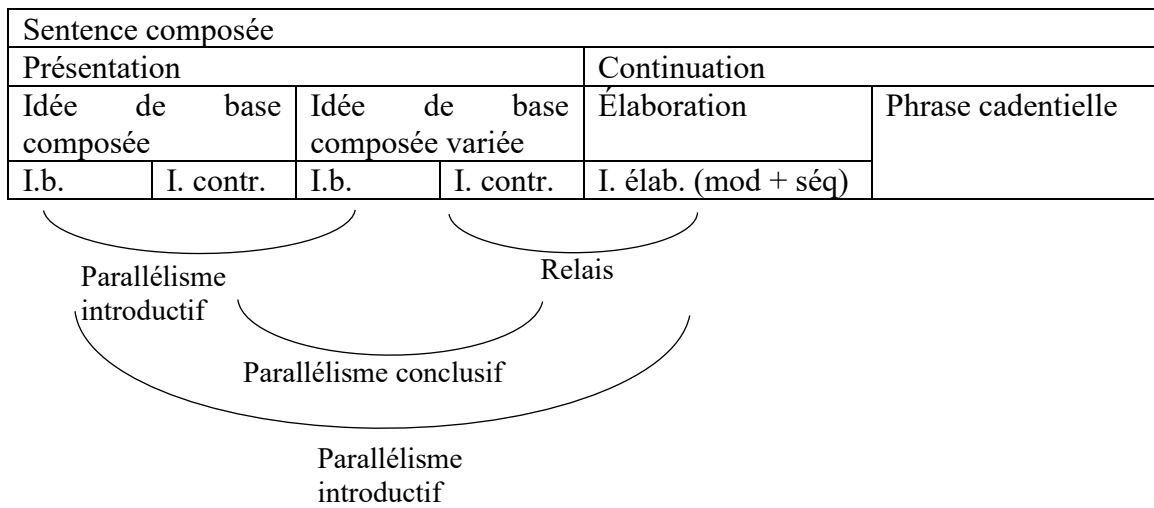
Hybride			
Antécédent ou idée de base composée		Continuation ou phrase cadentielle	
Idée de base	Idée contrastante	Élaboration	Idée de cadence
		Phrase cadentielle	



La période de 16 mesures se présente sous deux formes : elle peut être composée de deux sentences ou de deux structures hybrides. Construites à partir des trois modèles présentés ci-dessus, elles peuvent donc contenir les mêmes associations, en plus d'un parallélisme introductif généré par leur structure périodique. Dans les deux cas, une première cadence faible a lieu à la huitième mesure, et une seconde cadence forte clôt la proposition, ce qui crée le rapport antécédent – conséquent.



La sentence composée n'est pas formée d'une structure répétée; elle pourrait plutôt être décrite comme une sentence dont les proportions ont été doublées, ce qui produit des effets de marquage supplémentaires entre les deux itérations de l'idée de base, et entre la présentation et la continuation.



Pour toute proposition correspondant à ces schémas, nous retrouverons donc évidemment les associations thématiques qui lui correspondent. Les schémas ci-haut permettent donc un recensement des différents marqueurs structuraux pour chacune des propositions types sans avoir besoin de recourir à des exemples issus corpus à l'étude, qui en contient un très grand nombre.

Une analyse des marqueurs structuraux sur le plan des phrases permet cependant d'identifier un emploi singulier de la technique du relais, qui apparaît rarement dans les niveaux hiérarchiques plus élevés de la forme (sections et thèmes). On en trouve certes quelques exemples, notamment dans les sections entre l'exposition et le développement; c'est le cas lorsqu'un motif ou une idée de la section conclusive est repris pour l'introduction ou le pré-cœur du développement, comme dans les premiers mouvements Hob. XVI : 41 et 49 (voir exemple 63, mes. 65). Il arrive également que le relais soit employé pour lier le développement et la réexposition, effet généré par la réutilisation du matériau initial pour la retransition. Il faut noter cependant que le matériau présente toujours des variations, et ne cause pas de confusion formelle comme pourrait le faire, par exemple, une fausse réexposition. Dans ce dernier cas, le matériau annonce plutôt le début imminent de la réexposition. Sans surprise, lorsque la retransition reprend du matériau du thème principal, ce dernier est généralement présenté de façon incomplète dans la réexposition; nous observons un tel emploi du relais dans le premier mouvement Hob. XVI : 1 (voir exemple 51).

Mais c'est sur le plan des phrases que le relais s'articule de la façon la plus frappante, en raison du nombre de répétitions du motif ou de l'idée qui le génère. Le plus souvent, Haydn procède au relais en trois étapes : une première itération d'un motif ou d'un passage reconnaissable est suivie de sa répétition exacte ou variée, laquelle est à son tour suivie d'une troisième et dernière répétition à partir de laquelle du nouveau matériau est amené. Le motif en question est généralement court : deux mesures ou moins. Et puisque ce type de répétition est caractérisé par une constance sur le plan harmonique, il n'est pas étonnant d'observer que de façon générale, il est soutenu par une harmonie de prolongation obtenue au moyen d'une note pédale ou d'accords de broderie ou de passage.

On trouve presque invariablement le relais dans la présentation des propositions sentencielles¹²⁸, et bien souvent asymétriques, qui composent l'un ou l'autre des thèmes de la forme sonate et de ses variantes. Le relais peut aussi avoir lieu dans la transition (Hob. XVI : 19, 32, 38 et 50), dans la section centrale du développement (Hob. XVI : 25, 29, 31 et 35), ou constituer une partie significative du pré-cœur ou de la retransition (Hob. XVI : 2, 6, 19, 20, 22, 33, 38 et 41). En concordance avec la fonction de présentation, le matériau est presque toujours soutenu par une harmonie de prolongation de tonique¹²⁹.

Prenons l'exemple du thème subordonné Hob. XVI : 2, une proposition sentencielle de 4 + 9 mesures. On y observe une idée de base de 2 mesures (mes. 31-32), qui est ensuite répétée de façon exacte aux mesures 33 à 35, le tout soutenu par une prolongation, à l'aide de l'accord de broderie de la sous-dominante, de la tonique *fa* majeur (voir exemple 76).

The musical score for Example 76 shows a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The first two measures (31-32) are labeled 'présentation' and 'i.b.'. The next two measures (33-34) are labeled 'continuation'. The final measure (35) is also labeled 'continuation'. The harmonic progression is indicated below the staff: Fa majeur: 16, IV5, 16, IV5, 16, [V7].

Exemple 76 : Sonate Hob. XVI : 2 en si bémol majeur, i, mes. 31-36

Cet exemple présente les trois répétitions sous leur forme la plus simple et la plus courante : l'idée initiale est délimitée de façon claire et le matériau mélodique ne subit pas de variations ornementales. Soulignons également qu'à sa troisième occurrence, le motif répété est fragmenté et devient ainsi l'idée d'élaboration (mes. 35-36), un procédé caractéristique du relais.

Dans ce thème subordonné, le relais est ainsi employé comme technique de relâchement puisque la répétition supplémentaire de l'idée de base vient bousculer les proportions traditionnelles : lorsque l'idée de base est réentendue à la mesure 35, on pourrait croire à une

¹²⁸ À l'exception toutefois des premiers mouvements Hob. XVI : 2, 3, 29 et 52, où la répétition se trouve dans une idée de base composée, et du premier mouvement Hob. XVI : 43, où la répétition se trouve dans l'antécédent d'une période composée.

¹²⁹ On observe deux occurrences d'une prolongation du ton voisin de la sous-dominante dans les sonates Hob. XVI : 6 et 22.

expansion de la présentation. Par ailleurs, cette répétition déjoue une attente en brouillant la démarcation entre la présentation et la continuation.

Dans les sections typiquement modulantes (transition et développement), la dernière répétition peut également, en plus des caractéristiques précédemment énoncées, marquer l'arrivée de la modulation. On en trouve des exemples notamment dans le développement Hob. XVI : 31 (voir exemple 77).

34 *présentation*
i.b.

36 *continuation*

do dièse mineur: i5 V₄/₂ i6 V₆/₅ i5 6 V₄/₂ i6 V₆/₅ i5

6 V₄/₂ i6 [V7]₊ IV₆/₄ [V6]₅ IV₅ [V6]₅

Mi majeur: =vi

Exemple 77 : Sonate Hob. XVI : 31 en *mi* majeur, i, mes. 34-37

Ici, le relais agit à deux niveaux sur le plan des phrases. D'une part, il s'agit d'un passage harmoniquement stable où le matériau principal de l'unité thématique est présenté, ce qui renvoie directement à la fonction de la présentation. Le relais contribue donc à soutenir les fonctions formelles. Mais d'autre part, Haydn s'en sert pour introduire la seconde phrase de la proposition, provoquant ainsi un chevauchement entre les deux phrases d'une proposition.

Un dernier élément est digne de mention : lorsque le relais constitué de trois répétitions est employé dans l'exposition, et indépendamment de son emplacement dans le thème principal, la transition ou le thème subordonné, le matériau en question est généralement repris de façon substantielle dans le développement. Le relais appuie donc un passage mélodique succinct de l'exposition, annonçant qu'il jouera un rôle central ultérieurement.

La répétition en trois parties

Cette pratique consistant à procéder à trois répétitions n'est toutefois pas réservée à l'association thématique du relais : on la trouve un peu partout dans le corpus à l'étude, où elle peut également constituer l'idée d'élaboration de n'importe quelle unité thématique, une phrase cadentielle, voire une partie substantielle du cœur d'un développement.

Lorsqu'il n'est pas associé à la technique du relais, ce type de répétition s'articule différemment : il apparaît de façon prédominante dans les thèmes subordonnés des mouvements en forme sonate, une harmonie autre que celle de la tonique peut être employée (accords de ii^e, V^e et vi^e degrés), la dernière répétition n'est pas nécessairement fragmentée et elle mène bien souvent vers une fonction cadentielle en remplacement d'une idée d'élaboration.

On trouve un exemple qui contient quelques-unes de ces caractéristiques dans la continuation du thème principal du premier mouvement Hob. XVI : 32 (voir exemple 78).

si mineur vii4 i6 vii4 i6 vii4 i6 iv5 i6 V+ i5

3 3 3 4

CAP

Exemple 78 : Sonate Hob. XVI : 32 en *si* mineur, i, mes. 5-8

L'exemple 78 présente une continuation, dont l'idée d'élaboration est entièrement constituée de la répétition (mes. 5-7). Le motif, soutenu par une prolongation de la tonique, mène vers l'idée de cadence (mes. 8).

L'idée de cadence du thème subordonné Hob. XVI : 46 illustre également un traitement particulier de la répétition, qui apparaît à quelques reprises dans le corpus à l'étude¹³⁰. Aux mesures 25 et 26, on observe un net allègement de la texture et la répétition « superflue » d'un court motif de deux temps. Superflue, disons-nous, parce que le motif est légèrement altéré à chacune de ses apparitions, comme si ce passage n'avait pas été énoncé correctement les deux premières fois. Ce passage présente également une accélération rythmique qui a pour effet de créer une intensification vers ce qui devrait être la cadence finale du thème (voir exemple 79). Or, la cadence authentique imparfaite marque le début d'une extension de plusieurs mesures et a pour effet de retarder l'arrivée de la cadence authentique parfaite (qui survient à la mesure 37). D'autres interprétations sont possibles; ce passage peut également être évocateur d'une sorte de désorientation : Qu'est-ce que je viens de dire? Où en étais-je? Ah! J'y suis! Peu importe la signification qu'on lui attribue, cette répétition est néanmoins particulière et mérite d'être soulignée.

Exemple 79 : Sonate Hob. XVI : 46 en *la* bémol majeur, i, mes. 25-28

¹³⁰ On trouve un exemple semblable dans la sonate Hob. XVI : 49 : le motif apparaît de la même manière dans l'exposition (mes. 37-39), est repris dans la réexposition (mes. 179-182), et constitue l'idée de base du second cœur du développement (mes. 108-131).

Pour un exemple de répétition en trois parties de plus grande envergure, il faut se tourner vers le premier cœur du développement Hob. XVI : 49 (voir exemple 80).

coeur modèle

83

do mineur: i5

V4
3

6
5

i5

[V4]
3

séq.

87

VI5

[V4]
3

VI5

séq.

90

[V4]
3

IV5

[V4]
3

IV5

frag.

91

[V4]
3

fa mineur: = VI

bii5

[V6]
5

VI5

frag.

98

[V6]
5

VI5

16
4

[vii7]

Exemple 80 : Sonate Hob. XVI : 49 en *mi* bémol majeur, i, mes. 83-101

Le modèle est présenté aux mesures 84 à 88, soutenu par une alternance des accords de dominante et de tonique en *do* mineur. La première répétition (mes. 88-92) est quant à elle accompagnée d'une polarisation de *fa* mineur. Au terme de la dernière répétition, on comprend effectivement avoir modulé dans cette tonalité (mes. 96). Comme le souligne Caplin, un cœur présente typiquement un caractère instable et agité¹³¹, généré dans le précédent exemple par l'accompagnement en basse d'Alberti ainsi que les longues marches d'harmonie. Ce passage démontre donc le potentiel dynamique de la répétition variée. Il faut spécifier toutefois que si l'emploi de la technique pré-cœur – cœur est très fréquente chez Mozart et Beethoven, elle l'est beaucoup moins chez Haydn¹³². Comme on l'a vu au premier chapitre de ce travail, le corpus à l'étude révèle une seule occurrence d'un cœur. Par ailleurs, il faut mentionner l'usage extensif de la basse d'Alberti, qui est également relativement rare chez Haydn. En ce sens, le développement Hob. XVI : 49 se démarque particulièrement dans la production du compositeur.

Dans la majorité des cas, sauf évidemment si elle survient dans un développement, la répétition en trois parties, en incluant le relais, sera réentendue dans la réexposition et répondra par le fait même à une certaine attente formelle. Il y a toutefois certaines occurrences où la répétition sera modifiée, voire supprimée. Dans les premiers mouvements

¹³¹ Caplin, *Classical Form : A theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, p. 142.

¹³² *Ibid.*, p. 141.

Hob. XVI : 32, 35, 36 et 49 par exemple, la répétition, qui était exacte dans l'exposition, est variée dans la réexposition (voir exemple 81).

continuation

5

cad.

si mineur

vii⁴/₃ i⁶/₃

vii⁴/₃ i⁶/₃

vii⁴/₃ i⁶/₃ iv⁵/₄ i⁶/₄ V⁺/₄ i⁵

CAP

continuation

51

arrivée de la dominante

si mineur

vii⁴/₃ i⁶/₃

[vii⁴/₃] V⁶/₃

Exemple 81 : Sonate Hob. XVI : 32 en *si* mineur, i, mes, 5-8 et 52-54

Les réexpositions Hob. XVI : 4, 19, 22 et 36 contiennent quant à elles des répétitions supplémentaires (voir exemple 82).

présentation

8

Ré majeur: 15

v6

5

[vii5

v7]

+

11

continuation

V

La majeur: =1

43

présentation

frag

Ré majeur: 15

v6

5

7

+

15

vii6

16

continuation

16

IV5

[vii7]

+

V+

15

Exemple 82 : Sonate Hob. XVI : 4 en ré majeur, i, mes. 8-11 et 43-49

Ici, les répétitions supplémentaires peuvent s'expliquer de plusieurs manières. D'abord, elles introduisent de la variété tout en relâchant la structure formelle. On constate également que les motifs arpégés, aussi bien dans l'exposition que dans la réexposition, mènent vers un motif de battements soutenus par un accord de *la* majeur (mes. 11 et 48). Dans l'exposition, cet accord sert de pivot pour amener la tonalité secondaire (le thème subordonné agissant ainsi comme une transition). Dans la réexposition, toutefois, le thème subordonné devrait être entendu entièrement dans le ton initial. La mesure 48 vient ainsi donner l'impression

qu'on est dans la mauvaise tonalité, jusqu'à la mesure 49 où le matériau est repris et soutenu par un accord de la tonique *ré* majeur.

Plusieurs facteurs peuvent expliquer ces modifications. Il y a d'abord l'évidente question de la redondance, mais également le fait que l'effet produit par la répétition en premier lieu perd de sa force lorsque répété, rendant donc sa présence dans la réexposition désuète.

Comme nous l'avons démontré, la répétition en trois parties, incluant le relais, semble donc jouer plusieurs rôles dans le discours musical chez Haydn. En premier lieu, elle contribue par son harmonie à soutenir un fonction formelle donnée, que ce soit au moyen d'une prolongation ou d'une accélération du rythme harmonique. Elle peut également attirer l'attention vers l'importance future du matériau répété et accentuer des moments clés de la forme, comme la modulation et l'arrivée de la cadence. De façon plus générale, la répétition constitue un procédé de relâchement structurel dans la simple mesure où elle peut s'inscrire dans un processus d'expansion de l'une ou l'autre des phrases d'une proposition : c'était notamment le cas dans l'exemple 30. Et au-delà de son rôle structurel, on y trouve également les caractéristiques d'un procédé expressif puisque qu'elle a le potentiel, soit d'imposer un temps d'arrêt dans le discours, tel un « Où suis-je? » musical, soit d'amener un élan dynamique résultant en une anticipation de ce qui suit.

Soulignons que contrairement à ce que nous avons vu à propos de la technique du relais, la répétition en trois parties, lorsque employée dans l'un ou l'autre des thèmes de la forme sonate, est rarement reprise pour constituer une partie considérable du développement. Un tel traitement n'est présent que dans sept mouvements sur un total de 19¹³³, et dans chacun d'eux, la répétition initiale a lieu dans la région du thème subordonné. De façon générale, si le relais met de l'avant le matériau musical qui gagnera en importance plus tard dans la forme, la répétition en trois parties a quant à elle le rôle d'appuyer l'arrivée de la cadence, ce qui pourrait se traduire par une sorte de moment d'anticipation où l'auditeur sait que quelque chose de nouveau va arriver, sans savoir quand. À son arrivée, l'idée de cadence s'en trouve donc renforcée. Soulignons également que lorsque la répétition en trois parties a lieu dans le thème subordonné de la forme sonate et ses variantes (et nous avons vu que c'est le cas la

¹³³ Il est question ici des premiers mouvements Hob. XVI : 27, 35, 36, 38, 43, 45 et 49.

plupart du temps), le renforcement de la cadence authentique parfaite dans le ton subordonné implique également un renforcement du contraste tonal.

Une synthèse des quatre associations thématiques telles qu'observées dans le corpus étudié ici figure dans le tableau suivant:

	Parallélisme introductif	Parallélisme conclusif	Encadrement	Relais
Exposition-Réexposition	Particulièrement fréquent en raison des prescriptions générales de la forme sonate S'articule de façon identique, tronquée ou en expansion (entre autres à l'aide de variations, nouvelles idées, répétitions)			
	Souvent caractérisé par la suppression de la cadence forte à la fin du thème principal La suppression de la cadence mène souvent à la fusion entre le thème principal et la transition			
Exposition-Développement	Privilégié Reprise minimale d'une idée issue du thème principal	Rare	Lorsque la retransition reprend le matériau initial du mouvement Équivalent au relais entre les sections de développement et de réexposition	Rare (Hob. XVI : 41 et 49)
	La reprise du matériau de l'exposition dans le développement confère un aspect rotationnel à la section de développement	Réservé pour les sonates Hob. XVI : 21, 26, 28 et 31, dont les développements présentent une rotation complète	Ne prend pas la forme d'une fausse retransition Le matériau initial est alors généralement incomplet dans la réexposition	

	Parallélisme introductif	Parallélisme conclusif	Encadrement	Relais
Développement- Réexposition	Lorsque le développement et la réexposition débutent avec du matériau du thème principal			Rare Survient lorsque le matériau initial figure dans la retransition et au début de la réexposition. Ledit matériau présente généralement des variations dans la retransition, et est incomplet dans la réexposition
Thèmes	Marqué, spécifiquement en ce qui concerne la reprise de matériau issu du thème principal dans la transition (12) et le thème subordonné (12) Lorsqu'une partie du matériau est supprimé, cela se produit normalement dans la réexposition	Rare		
Phrases	Survient entre l'antécédent et le conséquent de la période (simple ou composée) et de la structure hybride	Survient entre l'antécédent et le conséquent de la période composée		Survient entre la présentation et la continuation de la sentence et de la structure hybride

	Parallélisme introductif	Parallélisme conclusif	Encadrement	Relais
				S'articule généralement en trois répétitions Favorise des propositions aux proportions asymétriques, et contribue donc au relâchement

Tableau 9: Synthèse des différentes associations thématiques dans les premiers mouvements en proto-forme et forme sonate Hob. XVI

Conclusion

Composée de deux méthodes analytiques distinctes, mais complémentaires, cette recherche a permis de faire ressortir un emploi spécifique de la forme et du matériau thématique dans les premiers mouvements de sonates pour clavier de Haydn.

En premier lieu, à travers une série d'analyses réalisées d'après la méthode de Caplin, nous avons démontré que la forme, l'harmonie et les fonctions formelles sont employées de façon à faciliter certains procédés spécifiques, en particulier le développement thématique et l'ambiguïté. Le développement thématique s'articule de plusieurs manières dans le corpus à l'étude, et survient lorsque Haydn privilégie l'utilisation d'un même matériau musical à différents moments de la forme. L'emploi de formes spécifiques peut d'ailleurs lui-même mettre ce procédé de l'avant. C'est ce que nous avons vu en lien avec le double thème et variations Hob. XVI : 48, dont les deux thèmes partagent la même idée. C'est alors par l'usage de différentes fonctions – une présentation et un antécédent – que les deux thèmes se distinguent. Par ailleurs, la reprise d'un même matériau musical peut être favorisée par certains types de propositions, dont la période inversée, ou par la présence d'une cadence faible à la fin d'une proposition. C'est notamment le cas dans les thèmes principaux des mouvements en forme sonate Hob. XVI : 26 et 34, dont la transition reprend également l'idée de base initiale, transposée dans le premier cas et répétée de façon exacte dans le second. Le développement thématique est démontré dans sa plus grande ampleur dans les premiers mouvements en forme sonate qui présentent une variation du même matériau musical pour chaque unité thématique. Dans la littérature musicologique, ces œuvres sont bien souvent qualifiées de monothématiques, une déclinaison de la forme sonate jugée privilégiée par Haydn selon plusieurs auteurs. Comme nous l'avons vu dans le premier mouvement Hob. XVI : 48, l'emploi de différentes fonctions formelles génère un contraste suffisant pour nous permettre de conclure, non pas à du monothématisme, mais bien à du développement thématique.

L'ambiguïté apparaît quant à elle à différents niveaux : formel, thématique et fonctionnel. Sur le plan de la forme, on la retrouve notamment dans le rondo Hob. XVI : 39, où la première phrase du refrain initial introduit les refrains subséquents. Ainsi, la répétition de ces quatre mesures provoque, pendant un bref instant, une confusion formelle. Ce n'est que

rétroactivement que l'auditeur peut réellement saisir la forme. Cette notion de réinterprétation rétrospective se retrouve également au niveau des thèmes. Comme nous l'avons vu notamment en lien avec les mouvements en proto-forme sonate, la fusion entre le thème principal (ou subordonné) et la transition cause elle aussi une ambiguïté, causée principalement par une première proposition se terminant sur une cadence faible. Là encore, ce n'est qu'au moment où l'on comprend avoir quitté le ton initial que l'auditeur peut, rétrospectivement, réinterpréter la cadence faible comme étant le moment de la transition. De la même manière, l'articulation floue entre les différents thèmes de l'exposition des mouvements en forme sonate peut également être causée par une cadence faible à la fin du thème principal, la confusion étant renforcée lorsque l'idée initiale introduit également la transition, ce qui peut laisser brièvement croire à une structure composée.

Bien que nos analyses démontrent que Haydn emploie une variété de formes pour ses premiers mouvements Hob. XVI, les 34 mouvements en forme sonate composent la majorité du corpus étudié; ils nécessitent donc une attention plus spécifique. Outre les principes de développement thématique et d'ambiguïté discutées plus haut, nous nous sommes attardés sur les grandes sections de la forme ainsi que sur l'une de ses prescriptions fondamentales : la création, puis la résolution d'un conflit tonal. Ainsi, nous avons vu que la réexposition chez Haydn est caractérisée par ses variations structurelles, et plus particulièrement l'affaiblissement ou la suppression de la cadence finale du thème principal réexposé, qui génère bien souvent une fusion entre ce dernier et la transition. Soulignons également que l'emploi de cadences faibles – ou l'impression d'une cadence faible s'il s'agit d'une réinterprétation – retarde la cadence forte : dans l'exposition, elle est réservée pour confirmer la tonalité secondaire et dans la réexposition, elle est retardée jusqu'au retour au ton initial. Cette organisation spécifique des cadences soutient donc la création et la résolution du conflit tonal.

L'un des objectifs de cette recherche était d'explorer plus en détail les sonates de la décennie 1750, qui n'avaient encore fait l'objet que de très peu d'attention scientifique. À l'issue de notre première série d'analyses, nous pouvons conclure que ces œuvres, majoritairement en proto-forme sonate, sont déjà empreintes de procédés que l'on retrouve de façon plus

complexe dans les œuvres des décennies suivantes : le contraste tonal, la fusion de fonctions formelles, et l'emploi de ces dernières afin de déjouer les attentes formelles de l'auditeur.

Plus encore, nous avons observé une parenté certaine entre la proto-forme sonate, la petite forme ternaire et la forme sonate, formes qui partagent d'ailleurs le même schéma général | : A :| : BA' :|. On retrouve dans la proto-forme sonate le conflit tonal typique de la forme sonate, qui prend la forme des deux thèmes de tonalité contrastantes. Par ailleurs, malgré l'absence notable de transition dans certains mouvements en proto-forme sonate, on n'en retrouve pas moins une fonction formelle équivalente, articulée à l'aide de la cadence faible réinterprétée à la fin du thème principal. Toutefois, certains éléments de la petite forme ternaire apparaissent également dans la proto-forme sonate. Il s'agit ici du développement qui, comparé à celui de la forme sonate, est plus limité sur le plan harmonique et beaucoup plus court, souvent constitué d'une seule proposition relâchée. En ce sens, il semble mieux correspondre au milieu contrastant typique de la petite forme ternaire, d'où émerge vraisemblablement la conception de la forme sonate chez Haydn.

L'analyse caplinienne menée au premier chapitre a par ailleurs permis de soulever un questionnement plus large : celui de l'emploi considérable de la réutilisation thématique dans les sonates de Haydn. Abordée dans la perspective de la théorie des marqueurs structuraux, notre seconde analyse dévoile non seulement les procédés par lesquels Haydn évite la redondance – variations structurelles en réexposition, variations des fonctions formelles, suppression ou ajout de mesures lors des répétitions –, mais également le fait que Haydn privilégie une disposition rotationnelle du matériau, tout en renforçant la conception d'un mouvement basé sur le développement d'une idée thématique.

Il faut d'ailleurs souligner que les marqueurs structuraux comportent également une dimension rhétorique. Selon Alegant et McLean, chaque association thématique renvoie à une figure rhétorique : l'anaphore (parallélisme introductif), l'anadiplose (relais), l'épiphore (parallélisme conclusif) et l'épanalepse (encadrement)¹³⁴. Mais la question demeure : quels sont les effets créés par le marquage dans le corpus étudié? À la lumière des analyses présentées ci-dessus, on peut constater qu'il ne s'agit pas simplement d'une manière

¹³⁴ Alegant et McLean, « On the Nature of Structural Framing », p. 5.

d'articuler la forme, mais aussi d'un outil expressif. Évocateur de la réinterprétation rétrospective, le marquage peut produire aussi bien une confusion qu'un effet de surprise. Comme le souligne Jan LaRue dans son article « Multistage Variance: Haydn's Legacy to Beethoven » (1982), les œuvres de Haydn sont caractérisées par « une quête de signification nouvelle à partir des idées thématiques [...], un concept qu'il poursuit vers des destinations lointaines et insoupçonnées¹³⁵. » Il serait possible d'aller plus loin et d'affirmer qu'en renouvelant son discours musical et en attribuant constamment de nouvelles significations à une même idée, Haydn, de façon paradoxale, parvient à délimiter la forme tout en transmettant un sentiment d'imprévisibilité.

Cette étude ne représente qu'un aperçu de ce que pourrait être une typologie du premier mouvement de sonate chez Haydn. En effet, nous avons concentré nos analyses sur les plans formels et structurels, laissant de côté les aspects stylistique ou esthétique. Une étude qui tiendrait compte de ces deux dimensions pourrait certainement mettre en lumière une toute autre facette du corpus étudié ici. Nous croyons néanmoins avoir jeté les bases de plus vastes recherches, notamment en ce qui a trait à l'emploi de la méthode de Caplin pour la musique instrumentale de l'époque préclassique, ou encore pour le développement de conventions régissant plus précisément les œuvres de Haydn datant de la décennies 1750, pour lesquelles une réhabilitation est toujours nécessaire.

¹³⁵ « *the quest for new meanings [...], which Haydn had long since pursued to remote and unsuspected destinations.* » Jan Larue, « Multistage Variance: Haydn's Legacy to Beethoven », *The Journal of Musicology*, vol. 1, n° 3, 1982, p. 265.

Bibliographie

- ALEGANT, Brian et Don MCLEAN, « On the Nature of Structural Framing », *Nineteenth-Century Music Review*, vol. 4, n° 1, p. 3-29.
- BARTEL, Dietrich, « Rhetoric in German Narique Music : Ethical Gestures », *The Musical Times*, vol. 144, n° 1885, 2003, p. 15-19.
- BEGHIN, Tom et Sander M. GOLDBERG (éd.), *Haydn and the Performance of Rhetoric*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.
- BEGHIN, Tom, *The Virtual Haydn: Paradox of a Twenty-First Century Keyboardist*, Chicago, The University of Chicago Press, 2015.
- BEGHIN, Tom, James HEPOKOSKI et James WEBSTER, *Musical Form, Form & Formenlehre*, Pieter Bergé (éd.), Presses universitaires de Louvain, 2009.
- BERRY, Wallace, *Form in Music*, Englewood Cliffs/New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1966.
- BONDS, Mark Evans, « Haydn's 'cours complet de composition' », *Haydn Studies*, éd. par W. Dean Sutcliffe, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 152-176.
- BROWN, Peter A., *The Solo and Ensemble Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: A Study of Structure and Style*, thèse de doctorat (Ph. D.), Northwestern University, 1970.
- BROWN, Peter, A., « Critical Years for Haydn's Instrumental Music : 1787-90 », *The Musical Quarterly*, vol. 62, n° 3, 1976, p. 374-394.
- BROWN, Peter, A., « Approaching Musical Classicism : Understanding Styles and Style Change in Eighteenth-Century Instrumental Music », *College Music Symposium*, vol. 20, n° 1, 1980, p. 7-48.
- BROWN, Peter A., *Joseph Haydn's Keyboard Music: Sources and Style*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- BURSTEIN, Poundie, « Mid-Section Cadences in Haydn's Sonata-Form Movements », *Studia Musicologica - Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 51, n° 1-2, 2010, p. 91-107.
- CAPLIN, William E., *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Oxford University Press, 1998.
- CAPLIN, William E., *Classical Form: An Approach for the Classroom*, New York, Oxford University Press, 2013.
- CHUA, Daniel K. L., « Haydn as Romantic: a Chemical Experiment With Instrumental Music », *Haydn Studies*, éd. par W. Dean Sutcliffe, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p.120-151.
- DOWNES, Philip G., *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Londres, W.W. Norton & Company, 1992.

- FRUEHWALD, Scott, *Authenticity Problems in Joseph Haydn's Early Instrumental Works: A Stylistic Investigation*, New York, Pendragon Press, 1988.
- GEIRINGER, Karl, *Joseph Haydn* [1959], traduit de l'allemand par Jacques Delalande, Paris, Gallimard, 1984.
- GOTWALS, Vernon, *Haydn: Two Contemporary Portraits*, Madison, University of Wisconsin Press, 1968.
- GRAVE, Floyd K. et Margaret G. GRAVE, *Franz Joseph Haydn: A Guide to Research*, New York/Londres, Garland Publishing inc., 1990.
- HAIMO, Ethan, « Haydn's "Altered Reprise" », *Journal of Music Theory*, vol. 32, n° 2, 1988, p. 335-351.
- HAIMO, Ethan, « Remote Keys and Multi-Movement Unity: Haydn in the 1790s », *The Musical Quarterly*, vol. 74, n° 2, 1990, p. 242-68.
- HAYDN, Joseph, *Complete Piano Sonatas*, volume I, New York, Dover Publications Inc., 1984.
- HAYDN, Joseph, *Complete Piano Sonatas*, volume II, New York, Dover Publications Inc., 1984.
- HAYDN, Joseph, *The Virtual Haydn*, Tom Beghin (pianiste), 4 disques compacts, Naxos, NBD0001-04, 2009.
- HEPOKOSKI, James et Warren DARCY, *Elements of Sonata Theory : Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York, Oxford University Press, 2006.
- IRVING, John, « Creating Haydn's Sonatas at the Keyboard - Performer Rights and Responsibilities in Historical Performance », *Muzikologija*, vol. 14, n° 16, 2014, p. 31-46.
- KAMIEN, Roger, « Style Change in the Mid-18th-Century Keyboard Sonata », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 19, n° 1, 1966, p. 37-58.
- KAMIEN, Roger, « Aspects of Motivic Elaboration in the Opening Movement of Haydn's Piano Sonata in C# Minor », *Aspects of Schenkerian Theory*, David Beach (éd.), Yale University Press, 1983, p. 77-93.
- KOCH, Heinrich Christoph, *Introductory Essay on Composition. The Mechanical Rules of Melody, Sections 3 and 4* [1793], traduit de l'allemand par et introduction de Nancy Kovaleff Baker, New Haven/Londres, Yale University Press, 1983.
- KOHS, Ellis B., *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1976.
- KOMLÓS, Katalin, « Haydn's Keyboard Trios Hob. XV: 5-17: Interaction Between Texture and Form », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 28, n° 1/4, 1986, p. 351-400.
- LANDON, H.C. Robbins, *Haydn, Chronicles and works*, Bloomington, Indiana University Press, 1976-1980.
- LAROCHE, Sarah-Ann « Découper l'histoire: Sur la périodisation de la vie et de l'œuvre de Joseph Haydn », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 18, n° 2, 2017, p. 59-65.
- LARSEN, Jens Peter et Georg FEDER, *Haydn* [1982], New York, Londres, W. W. Norton, 1983.

- LARSON, Steve, « Recapitulation Recomposition in the Sonata-Form First Movements of Haydn's String Quartets: Style Change and Compositional Technique », *Music Analysis*, vol. 22, n° ½, 2003, p. 139, 177.
- LARUE, Jan, « Multistage Variance : Haydn's Legacy to Beethoven », *The Journal of Musicology*, vol. 1, n° 3, 1982, p. 265-274.
- LEDBETTER, David, « On the Manner of Playing the Adagio: Neglected Features of a Genre », *Early Music*, vol. 29, n° 1, 2001, p. 15-26.
- LONGYEAR, R. M., « Binary Variants of Early Classic Sonata Form », *Journal of Music Theory*, vol. 13, n° 2, 1969, p.162-185.
- LONGYEAR, R. M., « The Minor Mode in Eighteenth-Century Sonata Form », *Journal of Music Theory*, vol. 15, n° ½, 1971, p. 182-229.
- MACDONALD, Hugh, « [g-flat Major Key Signature] », *19th-Century Music*, vol. 11, n° 3, 1988, p. 221-237.
- MACKAY, James, S., « Franz Joseph Haydn and the Five-Octave Classical Keyboard: Registral Extremes, Formal Emphases and Tonal Strategies », *Canadian University Music Review*, vol. 23, n° 1-2, 2003, p. 126-144.
- MASTIC, Timothy R., *Normative Wit: Haydn's Personal Sonata Form*, mémoire de maîtrise (M.A.), University of Oregon, 2015.
- NETTL, Bruno, *The Study of Ethnomusicology : Twenty-Nine Issues and Concepts*, Urbana etc: University of Illinois Press, 1983.
- NEWMAN, William S., « The Recognition of Sonata Form by Theorists of the 18th and 19th Centuries », *Papers of the American Musicological Society*, 1941, p. 21-29.
- NEWMAN, William S., *The Sonata in the Classic Era*, 3e édition, New York, W. W. Norton, 1983.
- PARRISH, Carl, « Haydn and the Piano », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 1, n° 3, 1948, p. 27-34.
- POLLACK, Howard, « Some Thoughts on the "Clavier" in Haydn's Solo Clavier-sonaten », *The Journal of Musicology*, vol. 9, n° 1, 1991, p. 74-91.
- PUSEY, Marcel W., *Haydn's Instrumental Music and the Fallacy of Sturm und Drang: Issues of Style in the Symphonies, String Quartets, and Keyboard Sonatas c.1766-72*, dissertation dans le cadre d'un doctorat, Duke University, 2005.
- RATZ, Erwin, *Einführung in die musikalische Formenlehre: Über Formprinzipien in den Inventionen u. Fugen J. S. Bachs u. ihre Bedeutung f. die Kompositionstechnik Beethovens.*, Vienne, Universal, 1973.
- RILEY, Matthew, « Haydn's Missing Middles », *Music Analysis*, vol. 30, n° 1, 2011, p. 37-57.
- RILEY, Matthew, « The Sonata Principle Reformulated for Haydn Post-1770 and a Typology of his Recapitulatory Strategies », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 140, n° 1, 2015, p. 1-39.
- ROSEN, Charles, *Formes sonate: essai*, Arles, Actes Sud, 1993.

- ROSEN, Charles, *Sonata Forms*, New York, W. W. Norton & Company, 1980.
- ROSENBLUM, Sandra P., *Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- ROTHGEB, John, « Thematic Content : A Schenkerian View », *Aspects of Schenkerian Theory*, David Beach (éd.), Yale University Press, 1983, p. 39-60.
- SCHOENBERG, Arnold, *Fundamentals of Musical Composition*, Londres, Faber & Faber, 1967.
- SHAMGAR, Beth, « Rhythmic Interplay in the Retransitions of Haydn's Piano Sonatas », *The Journal of Musicology*, vol. 3, no 1, 1984, p. 55-68.
- SISMAN, Elaine R., « Tradition and Transformation in the Alternating Variations of Haydn and Beethoven », *Acta Musicologica*, vol. 62, n° 2/3, 1990, p. 152-182.
- SISMAN, Elaine R., « Haydn's solo Keyboard Music », *Eighteenth-Century Keyboard Music*, éd. par Robert L. Marshall, New York, Schirmer Books, 1994, p. 270-307.
- SMYTH, David H., « Large-scale Rhythm and Classical Form », *Music Theory Spectrum*, vol. 12, n° 2, 1990, p. 236-246.
- SOMFAI, László, « The London Revision of Haydn's Instrumental Style », *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 100, 1973-1974, p. 159-174.
- SOMFAI, László, *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995.
- « Spectacles. Concerts Spirituels », *Mercure de France, dédié au roi, par une société de gens de lettres*, mars 1788, p. 77-82.
- STEBLIN, Rita K., *Key Characteristics in the 18th and 19th Centuries: A Historical Approach*, thèse de doctorat (Ph. D.), University of Illinois, 1981.
- SUTCLIFFE, W. Dean, « Expressive Ambivalence in Haydn's Symphonic Slow Movements of the 1770s », *The Journal of Musicology*, vol. 27, n° 1, 2010, p. 84-134.
- SUTCLIFFE, W. Dean, « Haydn's Piano Trio Textures », *Music Analysis*, vol. 6, n° 3, 1987, p. 319-332.
- SUURPÄÄ, Lauri, « Continuous Exposition and Tonal Structure in Three Late Haydn Works », *Music Theory Spectrum*, vol. 21, n° 2, 1999, p. 174-199.
- SUURPÄÄ, Lauri, « Interrelations between Expression and Structure in the First Movements of Joseph Haydn's Piano Sonatas Hob. XVI/44 and Hob. XVI/20 », *Intégral*, vol. 23, 2009, p. 163-216.
- VICKERS, Brian, « Figures of Rhetoric/Figures of Music? », *Rhetorica : A Journal of the History of Rhetoric*, vol. 2, n° 1, 1984, p. 1-44.
- VIGNAL, Marc, *Joseph Haydn*, Paris, Fayard, 1988.
- WEBSTER, James, « Sonata Formed », *The Musical Times*, vol. 122, n° 1659, 1981, p. 301, 303-304.
- WEBSTER, James, « Haydn's Sensibility », *Studia Musicologica*, vol. 51, n° ½, 2010, p. 13-27.
- WILSON, Blake, George J. BUELOW et Peter A. HOYT, « Rhetoric and music », *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166>, consulté le 6 mars 2020.

WINKLER, Gerhard J. et Irene ZEDLACHER, « Joseph Haydn's "Experimental Studio" in Esterháza », *The Musical Quarterly*, vol. 80, n° 2, 1996, p. 341-347.

YANG, Yaokun, *Haydn Piano Sonatas: An Examination of Style and Performance*, thèse de doctorat (Ph. D.), University of Kansas, 2012.