

Université de Montréal

**Enjeux esthétiques et musicaux de la sonate pour piano à l'époque romantique:
Les premières expériences en structure à grande échelle de Mendelssohn, Schumann et
Brahms**

par
Jon-Tomas Godin

Faculté de musique

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en musicologie

janvier 2017

© Jon-Tomas Godin, 2017.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée:

**Enjeux esthétiques et musicaux de la sonate pour piano à l'époque romantique:
Les premières expériences en structure à grande échelle de Mendelssohn, Schumann et
Brahms**

présentée par:

Jon-Tomas Godin

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

François-Hugues Leclair,	président-rapporteur
François de Médicis,	directeur de recherche
Marie-Hélène Benoit-Otis,	codirectrice
Dujka Smoje,	membre du jury
P. Murray Dineen,	examineur externe
Isabelle Raynauld,	représentante du doyen de la FES

Thèse acceptée le 11 janvier 2017

RÉSUMÉ

Les sonates pour piano de la « génération romantique » (Rosen) et des compositeurs qui l'ont suivie s'éloignent des conventions qui régissent la forme classique, et ce à plusieurs égards : schéma tonal, découpage, fonctions formelles, voire même l'affect ou l'esthétique générale du mouvement. Lorsqu'il s'agit de sonates de jeunesse, ces écarts ont généralement été interprétés comme des maladresses ou comme un manque de métier. Cette thèse remet en question cette perspective et propose une démarche analytique permettant de rétablir ce répertoire dans sa spécificité en définissant une nouvelle conception esthétique de la sonate romantique. L'approche développée ici n'est pas fondée sur une construction musicale purement théorique : elle repose plutôt sur une conciliation entre, d'une part, les valeurs esthétiques caractéristiques de cette époque, et, d'autre part, l'analyse structurelle et formelle. Cette approche est exposée en deux grandes étapes. Les chapitres 1 et 2 parcourent les écrits philosophiques, littéraires, théoriques et critiques des années 1790-1860 pour y découvrir six valeurs esthétiques qui définissent la sonate au XIX^e siècle : la forme abstraite, la cohérence à grande échelle, l'organicisme, la tension entre tradition et innovation, l'expression du sublime et celle de la noblesse. Les chapitres 3 à 5 emploient différentes techniques d'analyse (la *Formenlehre* de William Caplin, l'analyse réductionnelle de Heinrich Schenker et l'étude de l'organisation rythmique et métrique d'après Lester, Krebs et de Médicis) pour montrer comment ces six valeurs esthétiques permettent de rendre compte de la structure spécifique des œuvres sélectionnées : la *Sonate pour piano en mi majeur*, op. 6 (1826), de Mendelssohn ; la *Grande Sonate pour piano en fa dièse mineur*, op. 11 (1832-1835), de Schumann ; la *Grande Sonate pour piano en fa mineur*, « Concert sans orchestre », op. 14 (1835-1836, rév. 1853), de Schumann ; et la *Sonate pour piano en fa dièse mineur*, op. 2, de Brahms (1852). Cette approche, qui permet d'appliquer la théorie de la forme à un répertoire pour lequel elle n'a pas *a priori* été conçue, met l'accent sur la souplesse du rapport entre le discours esthétique et

la pratique compositionnelle. Chaque compositeur, sinon chaque œuvre, répond aux valeurs esthétiques à divers degrés et selon différentes combinaisons. Au final, cette démarche permet de montrer à quel point les considérations esthétiques jouent un rôle primordial dans la conception même de la forme sonate au XIX^e siècle. Elle ouvre de nouvelles perspectives en permettant de mieux cerner les points de contact et les divergences entre la sonate classique et la sonate romantique, et fournit des éléments qui permettront une comparaison plus légitime entre ces deux répertoires.

Mots clés: forme sonate ; XIX^e siècle ; Romantisme ; esthétique ; analyse schenkérienne ; fonctions formelles ; critique musicale ; Felix Mendelssohn ; Robert Schumann ; Johannes Brahms.

ABSTRACT

Piano sonatas written by composers from the ‘Romantic Generation’ (Rosen), as well as those from the following generation, tend to move away from the conventions of classical form in many ways: tonal plan, form, formal functions, and even the general affect or aesthetic of the movement. When the sonatas in question are early works, unconventional details are frequently interpreted as mistakes or the result of a lack of training. This dissertation challenges that perspective and develops an analytical approach that establishes the unique elements of this repertoire by defining a new aesthetic understanding of romantic sonata form. This approach is not based on a purely musical construct. Rather, it combines characteristic aesthetic values of the period with formal and structural analysis. The approach is presented in two stages. The first two chapters of the dissertation survey philosophical, literary, theoretical and critical texts from 1790 to 1860, uncovering six aesthetic values that define the sonata in the 19th century: abstract form, large-scale coherence, organicism, the opposition of tradition and innovation, an expression of the sublime and of nobility. Chapters 3 to 5 use different analytical methods (Caplin’s *Formenlehre*, Schenkerian linear analysis, and rhythmic analysis based on Lester, Krebs, and de Médicis) to illustrate how these six core aesthetic values illuminate the specific structures of four sonata-form movements: Mendelssohn’s Piano Sonata in E Major, op. 6 (1826), Schumann’s Piano Sonata in F-sharp Minor, op. 11 (1832-1835) and Piano Sonata in F Minor, “Concert sans orchestre”, op. 14 (1835-1836, rev. 1853), and Brahms’ Piano Sonata in F-sharp Minor, op. 2 (1852). This approach, which applies Caplin’s theory of form to a repertoire for which it was not originally developed, underscores the fluidity of the relationship between aesthetic discourse and compositional practice. Each composer, perhaps each individual work, responds to the aesthetic values in different ways and to varying degrees. In the end, this type of analysis shows how significant aesthetic considerations are in conceptualising sonata form in the 19th century. It broadens our perspective on form by better identifying the com-

monalities and divergences between classical and romantic sonata form, and provides elements that will allow a more accurate comparison of these two repertoires.

Keywords: sonata form; 19th century; romanticism; aesthetics; Schenkerian analysis; formal functions; music criticism; Felix Mendelssohn; Robert Schumann; Johannes Brahms.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
ABSTRACT	iii
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES TABLEAUX	ix
LISTE DES FIGURES	xi
LISTE DES EXEMPLES MUSICAUX	xiii
LISTE DES ANNEXES	xv
LISTE DES SIGLES ET ABBRÉVIATIONS	xvii
DÉDICACE	xix
REMERCIEMENTS	xxi
INTRODUCTION	1
0.1 Modèles abstraits, réalisations concrètes	5
0.1.1 Le modèle fonctionnel-thématique	6
0.1.2 Le modèle structurel-linéaire	8
0.1.3 Théories et répertoire du XIX ^e siècle	12
0.2 L'histoire de la forme sonate aux XX ^e et XXI ^e siècles	13
0.2.1 Les précurseurs	15
0.2.2 Un empiriste-externaliste des années 1950 : Wilfrid Mellers	17
0.2.3 Sonate et idéologie romantique : John Daverio	19
0.2.4 L'historicisme éclectique de Charles Rosen	20
0.2.5 L'historicisme pur de Leonard G. Ratner	21
0.2.6 Heinrich Schenker et la structure fondamentale	23
0.2.7 William E. Caplin et les fonctions formelles	27
0.2.8 Le modèle herméneutique de James Hepokoski et Warren Darcy	30
0.2.9 Janet Schmalfeldt et la forme en devenir	32
0.3 Comprendre la sonate romantique	35
CHAPITRE 1 : ÉCRITS PHILOSOPHIQUES ET LITTÉRAIRES	41
1.1 Thèmes récurrents dans la pensée sur les arts au XIX ^e siècle	42
1.2 Philosophie et musique au XIX ^e siècle	46
1.2.1 Fondements : Kant	47
1.2.2 Du Cercle romantique au cercle universitaire : Schelling	58
1.2.3 L'apogée du système : Hegel	64

1.2.4	Musique au sommet : Schopenhauer	73
1.2.5	Formalisme esthétique : Eduard Hanslick	81
1.3	Les écrivains romantiques	84
1.3.1	Jean Paul Richter	85
1.3.2	Le premier romantisme	87
1.3.3	Ernst Theodor Amadeus Hoffmann	91
1.4	Concepts fondamentaux de l'esthétique romantique de la sonate	95
CHAPITRE 2 : ÉCRITS THÉORIQUES ET CRITIQUES		99
2.1	Théories et théoriciens	101
2.1.1	Koch	101
2.1.2	Reicha	106
2.1.3	Momigny	110
2.1.4	Czerny	114
2.1.5	A.B. Marx	118
2.1.6	Théories et théoriciens : conclusion	121
2.2	La critique musicale de langue allemande au XIX ^e siècle	122
2.2.1	La critique musicale, aspects quantitatifs et qualitatifs	124
2.2.2	Le romantisme et la philosophie dans la critique musicale : Hoffmann	125
2.2.3	Schumann et la critique de la sonate	128
2.2.4	Les théoriciens et la critique musicale	130
2.2.5	Le nationalisme dans la critique musicale	131
2.2.6	Mélodie et harmonie dans la critique musicale	132
2.2.7	Les critiques conservatrice et progressiste	134
2.3	Retour sur l'esthétique romantique de la sonate	137
CHAPITRE 3 : MENDELSSOHN : CLASSICISME RÉINTERPRÉTÉ		141
3.1	Sources d'inspiration	144
3.2	Un modèle conventionnel...ou presque	150
3.3	Travail motivique	171
3.4	Chercher sa voix : expérimentations subtiles	177
3.5	Le sens profond : une structure imparfaite	186
3.6	Un nouveau regard sur une tradition vivante	189
CHAPITRE 4 : SCHUMANN : ÉLAN ROMANTIQUE		193
4.1	Thèmes, découpages difficiles	197
4.2	Phraséologie : miniature ou sonate ?	198
4.2.1	Théories du rythme : Lester et Krebs	199
4.3	<i>Sonate en fa dièse mineur</i> , op. 11	202
4.3.1	Fonctions formelles	202
4.3.2	Phraséologie	220
4.4	<i>Sonate en fa mineur</i> , op. 14	231
4.4.1	Fonctions formelles	236
4.4.2	Phraséologie	246

4.5	Vers une esthétique nouvelle	256
CHAPITRE 5 : BRAHMS : HÉRITAGE RENOUVELÉ		261
5.1	<i>Sonate en fa dièse mineur</i> , op. 2 – survol	265
5.2	Influences	267
5.3	Construction interthématique	273
5.4	Manipulations motiviques et relations intrathématiques	284
5.5	Brahms et Schenker : Affinité conceptuelle	301
5.6	Fusion des héritages classique et romantique	305
CONCLUSION		307
6.1	Esthétique de la sonate romantique	307
6.1.1	Valeurs esthétiques fondamentales	308
6.1.2	Valeurs esthétiques secondaires	310
6.2	Réalisations musicales concrètes	311
6.3	Points de convergence et nouvelles voies	314
BIBLIOGRAPHIE		319

LISTE DES TABLEAUX

3.I	Comparaison de schémas tonaux	154
3.II	MENDELSSOHN, op. 6, I, cadences	181
4.I	SCHUMANN, op. 11, I, patrons d'attaque du rythme anapeste	224
4.II	SCHUMANN, op. 14, I, selon Roesner	233
4.III	SCHUMANN, op. 14, I, nouvelle analyse	235
I.I	Périodiques consultés	xxiv
I.II	Détail des articles par périodique	xxv
I.III	Périodiques triés	xxvi

LISTE DES FIGURES

0.1	Schéma conventionnel	6
0.2	Arrière-plans paradigmatique de la forme sonate selon Schenker	9
2.1	La Grande Coupe Binaire, selon Reicha	108
3.1	MENDELSSOHN, op. 6, I, schéma tonal	152
3.2	MENDELSSOHN, op. 6, I, schéma du thème subordonné	166
3.3	MENDELSSOHN, op. 6, I, réduction de l'exposition	176
3.5	MENDELSSOHN, op. 6, I, réduction des mes. 1-98	187
4.1	SCHUMANN, op. 11, I, structure de l'introduction lente	205
4.2	SCHUMANN, op. 11, I, structure du thème principal	206
4.3	SCHUMANN, op. 11, I, réduction des mes. 53-122	208
4.4	SCHUMANN, op. 11, I, schéma de la transition et du thème subordonné	212
4.5	SCHUMANN, op. 11, I, réduction des mes. 1-331	217
4.6	SCHUMANN, op. 14, I, réduction analytique	236
4.7	SCHUMANN, op. 14, I, mes. 1-7, réduction	237
5.1	BRAHMS, op. 2, I, mes. 173-184, graphique schenkérien	281
5.2	BRAHMS, op. 2, I, réduction des mes. 179-184	283
5.3	BRAHMS, op. 2, I, thème principal	288
5.4	BRAHMS, op. 2, I, développement	300
5.5	Interruption de l' <i>Urfinie</i> selon Schenker	302
5.6	Interruption à partir de $\hat{5}$ en mineur	304
5.7	BRAHMS, op. 2, I, plan global	305
5.8	BRAHMS, op. 2, I, retour de la note de tête	305

LISTE DES EXEMPLES MUSICAUX

3.1	BEETHOVEN, op. 28, I, traits communs avec l'op. 6 de Mendelssohn	147
3.2	Charles ROSEN, <i>The Romantic Generation</i> , exemples tirés des pages 570-571 de la version anglaise originale	148
3.3	MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 1-8, structure du thème	155
3.4	HAYDN, op. 54iii, mes. 1-10, analyse de Caplin	157
3.5	HAYDN, op. 74iv, mes. 1-8, analyse de Caplin	158
3.6	MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 1-18, structure du thème principal	160
3.7	MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 18-33, structure de la transition	161
3.8	MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 35-37, lien entre le ThP et le ThS	163
3.9	MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 40-55, structure du thème subordonné	165
3.10	MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 56-65, troisième partie du ThS	167
3.11	MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 65-75, section conclusive	169
3.12	MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 89-104, structure du développement	170
3.13	MENDELSSOHN, op. 6, I, motifs	173
3.14	MENDELSSOHN, op. 6, I, motif transposé, mes. 40-43	173
3.15	MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 1-3, motif de sixte	174
3.16	MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 161-165, motif de sixte et cadence finale	176
3.17	MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 121-160, thème subordonné transformé dans la réexposition	183
4.1	SCHUMANN, op. 11, I, introduction lente	203
4.2	SCHUMANN, op. 11, I, mes. 53-72, début du thème principal	207
4.3	SCHUMANN, op. 11, I, mes. 73-78, début du deuxième membre du ThP	209
4.4	SCHUMANN, op. 11, I, mes. 93-97, début de la transition	211
4.5	SCHUMANN, op. 11, I, mes. 107-122, péroraison en <i>mi</i> bémol	215
4.6	SCHUMANN, op. 11, I, motif rythmique	221
4.7	SCHUMANN, op. 11, I, motif anapestique transformé	222
4.8	SCHUMANN, op. 11, I, anapeste transformée	223
4.9	SCHUMANN, op. 11, I, anapeste en augmentation	223
4.10	SCHUMANN, op. 11, I, diminution de l'anapeste	226
4.11	SCHUMANN, op. 22, I, interruption du rythme résultant	227
4.12	SCHUMANN, op. 11, I, dissonance de groupement	228
4.13	SCHUMANN, op. 11, I, anapeste et accents	229
4.14	SCHUMANN, op. 11, I, anapeste « consonante »	230
4.15	SCHUMANN, op. 11, I, retour de la dissonance métrique	230
4.16	SCHUMANN, op. 14, I, mes. 1-7	238
4.17	SCHUMANN, op. 14, I, mes. 8-22	240
4.18	SCHUMANN, op. 14, I, mes. 26-38	243
4.19	SCHUMANN, op. 14, I, mes. 46-54	244
4.20	SCHUMANN, op. 14, I, mes. 8-12, rythme	249
4.21	SCHUMANN, op. 14, I, mes. 12-16, rythme	251
4.22	SCHUMANN, op. 14, I, mes. 26-38, segmentation	253
4.23	SCHUMANN, op. 14, I, mes. 38-40, rythme	255

4.24	SCHUMANN, op. 14, I, mes. 38-40, rythme	255
5.1	Comparaison de thèmes de Brahms et Beethoven	269
5.2	Comparaison de cadences dans Brahms et Beethoven	270
5.3	Comparaison de Brahms et Chopin	272
5.4	LISZT, S. 173, N° 1, mes. 142-149	273
5.5	BRAHMS, op. 2, I, mes. 35-39, cadence	274
5.6	BRAHMS, op. 2, I, mes. 75-79, cadence	275
5.7	BRAHMS, op. 2, I, mes. 123-125, début de la réexposition	277
5.8	BRAHMS, op. 2, I, mes. 131-146, réexposition	279
5.9	BRAHMS, op. 2, I, mes. 173-178, thème subordonné	280
5.10	BRAHMS, op. 2, I, mes. 179-193, cadence finale	282
5.11	BRAHMS, op. 2, I, motifs	285
5.12	BRAHMS, op. 2, I, mes. 1-3, motifs	285
5.13	BRAHMS, op. 2, I, motifs « a » et « b »	289
5.14	BRAHMS, op. 2, I, mes. 30-39, fin de la transition	290
5.15	BRAHMS, op. 2, I, motif « c »	291
5.16	BRAHMS, op. 2, I, motif « d »	291
5.17	BRAHMS, op. 2, I, mes. 51-68, thème subordonné	295
5.18	BRAHMS, op. 2, I, thème subordonné recomposé	297

LISTE DES ANNEXES

Annexe I : Données chiffrées sur la critique allemandexxiii

LISTE DES SIGLES ET ABBRÉVIATIONS

Sigles de périodiques

AmZ	Allgemeine musikalische Zeitung
AmZoK	Allgemeine musikalische Zeitung, mit besondere Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat
AWMZ	Allgemeine Wiener Musik-Zeitung
BamZ	Berliner allgemeine musikalische Zeitung
BmZ	Berliner musikalische Zeitung
Cäc	Cäcilie
FM	La France musicale
Harm	The Harmonicon
Iris	Iris im Gebiete der Tonkunst
Men	Le Ménestrel
MT	The Musical Times
MW	The Musical World
NBM	Neue Berliner Musikzeitung
NZfM	Neue Zeitschrift für Musik
QMM	The Quarterly Musical Magazine and Review
RGM	Revue et Gazette musicale
SmW	Signale für die musikalische Welt
WamZ	Wiener allgemeine musikalische Zeitung

Cadences

ArrV	Arrivée sur la dominante
Cab	Cadence abandonnée
CAI	Cadence authentique imparfaite
CAP	Cadence authentique parfaite
CD	Cadence à la dominante
Cév	Cadence évitée

Fonctions formelles

Ant	Antécédent
Cad	Cadence, ou cadentiel(le)
Cod	Codetta
Cons	Conséquent
Cont	Continuation
Exp	Expansion
Ext	Extension
Frag	Fragmentation

Hyb	Hybride
i.c.	Idée contrastante
i.f.	Idée fondamentale
i.f.c.	Idée fondamentale composée
Int	Interpolation
Liq	Liquidation
PCE	Progression cadentielle étendue
Pér	Période
Prés	Présentation
RenfV	Renforcement de dominante
Sent	Sentence

Forme sonate

Coda	Coda
Dév	Développement
Expo	Exposition
Intro	Introduction
Ré-exp	Réexposition
ThC	Thème conclusif
ThP	Thème principal
ThS	Thème subordonné
TonP	Tonalité principale
TonS	Tonalité subordonnée
Tr	Transition

À mon père.

REMERCIEMENTS

La fin d'une thèse est le moment pour plusieurs de s'arrêter et de poser une réflexion sur le parcours traversé ; certains comparent ce processus à une naissance, d'autres à un deuil. Pour moi, il s'agit plutôt de la ligne d'arrivée d'un marathon. Après de longs mois d'entraînement solitaire, et une course qui semble parfois interminable, on arrive finalement à la fin, essoufflé et courbaturé, mais aussi euphorique et fier d'avoir relevé un défi que peu de gens se fixent.

Comme c'est le cas pour un coureur, mon parcours a été rempli de personnes sans qui je ne serais jamais arrivé au ruban. En chef de file, mon directeur de thèse François de Médicis, et ma codirectrice Marie-Hélène Benoit-Otis. Sans leur appui, leurs conseils, leur patience et leurs lectures attentives des nombreuses versions de ce document, le résultat serait tout autre. Je leur suis grandement reconnaissant.

Je dois aussi remercier Maurice Tremblay, qui m'a offert ses services de rédacteur avec de nombreux conseils sur les deux premiers chapitres de la thèse ; son expertise et son intérêt pour mon projet m'ont permis d'arriver à l'essentiel dans ces chapitres. Russ Manitt m'a aussi beaucoup aidé à titre de relecteur linguistique. Je les remercie tous les deux.

Comme tout coureur, j'ai pu bénéficier de l'encouragement de mes amis (dont la plupart ont terminé bien avant moi !). J'ai eu la bonne fortune de m'associer à deux groupes de soutien moral au long de ce parcours de thèse. Les membres de ces groupes, Colette Simonot-Maiello, Heather White-Luckow, Sheelagh Chadwick, Gretta Sayers et James Maiello, m'ont été d'un précieux soutien.

Je dois aussi remercier ma famille et mes amis pour leur appui tout au long de mes études doctorales : ma mère, Michelle, mes sœurs Julie et Dominique, ma marraine, Diane, et mes grands-parents m'ont encouragé à persévérer. Mes amis, musicologues et autres, en ont fait autant, et je dois remercier : Claude, Mélanie, Julie, Shane, une autre Julie, Nathalie, Marie Lynne, Claudine et

Marie-Noëlle. J'ai aussi eu le privilège de travailler pendant ce parcours dans plusieurs milieux qui ont su me soutenir. Je remercie le personnel des écoles de musique de l'Université d'Ottawa, de l'Université de Sherbrooke et de Brandon University, et en particulier Julie Pedneault-Deslauriers, Roxane Prevost, Lori Burns, Jacinthe Harbec, Jean Boivin, Michael Kim, Greg Gatien et Pat Carrabré, qui m'ont recommandé ou m'ont offert ces postes d'enseignement. J'aimerais aussi remercier tout le personnel de NCJ Educational Services et sa directrice Maggie Jacobs ; on trouve rarement un milieu de travail aussi flexible et des collègues aussi solidaires.

J'aimerais aussi prendre l'occasion de remercier quelques professeurs qui, même s'ils n'ont pas participé directement à cette thèse, m'ont inspiré à devenir musicologue : Carmen Sabourin, Don McLean, William Caplin et Jean-Jacques Nattiez.

Enfin, écrire cette thèse n'aurait pas été possible sans le généreux appui du Centre canadien d'études allemandes et européennes, qui m'a offert une bourse de séjour en Allemagne pour étudier les périodiques et certains traités qui figurent au chapitre 2, et du Comité des études supérieures de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, qui m'a octroyé une bourse de rédaction. Je remercie par la même occasion le personnel de trois bibliothèques qui m'ont fourni d'importantes ressources : la Bibliothèque de musique de l'Université de Montréal (ainsi que le personnel du Prêt entre bibliothèques), la Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz et la Marvin Duchow Music Library de l'Université McGill.

INTRODUCTION

[La] vraie musique [...] doit répéter les idées et les espoirs du peuple et de son temps.

G. GERSHWIN¹

« Il y a trois choses que j'ai beaucoup aimées sans rien y comprendre : la musique, la peinture et les femmes. » Ce mot de Fontenelle² exprime bien l'idée selon laquelle la musique n'est pas immédiatement intelligible. Un autre mot de Fontenelle est encore plus cinglant. Excédé par la musique qu'il entend, il s'écrie un jour, pendant un concert symphonique : « Sonate, que me veux-tu³ ? »

Un contemporain un peu plus jeune, Denis Diderot (1713-1784), s'exprime tout autrement :

Comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs de la nature, celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise parle le plus fortement à l'âme ? Serait-ce que montrant moins les objets, il laisse plus de carrière à notre imagination, ou qu'ayant besoin de secousses pour être émus, la musique est plus propre que la peinture et la poésie à produire en nous cet effet tumultueux⁴ ?

1. « [...]to be] true music [it] must repeat the thoughts and aspirations of the people and the time. » George GERSHWIN, « Jazz is the Voice of the American Soul », *Theatre Magazine*, juin 1926, p. 52B. Le texte est repris dans Robert WYATT et John Andrew JOHNSON, éd., *George Gershwin Reader* (New York : Oxford University Press, 2004), p. 94.

2. Bernard le Bouyer de FONTENELLE (1657-1757) est un auteur français du XVII^e et du XVIII^e siècle. Il est notamment l'auteur des *Entretiens sur la pluralité des mondes* (ouvrage paru en 1686). Homme discret, partisan du progrès, considéré comme un cérébral peu sujet aux émotions, Fontenelle est bien connu pour ses mots d'esprit.

3. Ces deux citations sont reproduites dans « Fontenelliana ou Bons mots recueillis des conversations de M. de Fontenelle », in *Almanach littéraire ou Étrennes d'Apollon* (Paris : édité par cinq libraires dont la Veuve Duchesne, 1777). La première citation apparaît à la page 117 : « M. de Fontenelle disait assez souvent : "Il y a trois choses que j'ai toujours beaucoup aimées, & auxquelles je n'ai rien compris ; la Musique, la Peinture & les Femmes." » La deuxième citation apparaît à la page 91 du même *Almanach littéraire* de 1777 : « M. de Fontenelle excédé des éternelles symphonies des Concerts, s'écria un jour dans un transport d'impatience : "Sonate, que me veux-tu ?" »

4. Denis DIDEROT, « Lettre à Mademoiselle de la Chaux (1751) », in *Écrits sur la musique*, sous la dir. de Béatrice DURAND-SENDRAIL (Paris : J.C. Lattès, 1987), p. 84.

Ailleurs, Diderot aborde plus spécifiquement la musique instrumentale : « la musique *symphonique* prête plus à l'enthousiasme que la vocale, la musique que la peinture, la peinture que la poésie⁵. »

Ces deux types de réaction, on ne peut plus opposées, à la musique instrumentale coexistent dans la pensée et dans la critique musicale autant au XIX^e siècle qu'à l'époque de Fontenelle et de Diderot, et ce, aussi bien en Allemagne qu'en France. Aussi tard qu'en 1812, on lit dans la revue *Allgemeine musikalische Zeitung* un entrefilet au ton acerbe :

Qui ne connaît le mot célèbre de Fontenelle : *Sonate que me veux-tu* ? Combien d'amateurs d'art avisés et moins avisés ne l'ont pas déjà répété et ânonné ? On le cite comme une autorité sainte ; et, sans doute, la plupart des gens qui l'ont à la bouche le prennent pour l'oracle d'un connaisseur. Mais combien plus encore rougiraient s'ils savaient sur le mot de quel maître ils ont juré ! Car Fontenelle lui-même avoue naïvement : Il y a trois choses auxquelles je n'ai jamais rien compris : le jeu, les femmes et la *musique*⁶.

On aura noté que l'auteur de l'entrefilet cite de mémoire et qu'une des deux citations n'est pas tout à fait exacte. Mais cela n'affecte aucunement l'essentiel de son message : les gens qui critiquent la musique sont des esprits bornés qui suivent un autre esprit borné, en l'occurrence Fontenelle. Cette citation démontre qu'aussi tard qu'au début du XIX^e siècle, même en Allemagne, la musique instrumentale suscitait des réticences que ses défenseurs jugeaient utile de combattre⁷.

5. Denis DIDEROT, « Tablettes », in *Œuvres complètes*, 15 vol. (Paris : Club français du livre, 1972-1973), vol. XIII, p. 853 ; cité par Jean-Michel BARDEZ, *Diderot et la musique* (Paris : Librairie Honoré Champion, 1975), p. 92.

6. « Wer kennt nicht Fontenelle's berühmtes Wort : *Sonate, que me veux-tu* ? Wie viele verständige und unverständige Kunstjünger haben es nicht schon nachgesprochen und nachgelallt ? Man citirte es als eine heilige Autorität ; und die meisten wohl, die es im Munde führen, nehmen es für den Ausspruch eines Kenners. Aber wie sehr würde mancher erröthen, wenn er wüsste, auf welches Meisters Worte er geschworen hat ! Denn Fontenelle selbst gesteht treuherzig : Drey Dinge gibt es, von welchen ich nie das Geringste verstanden habe : das Spiel, die Weiber und die *Musik*. » Entrefilet anonyme, « Fontenelle's berühmtes Wort : *Sonate, que me veux-tu* ? », *AmZ* 14, n° 30 (22 juillet 1812) : p. 502.

7. Le ton de l'entrefilet en question s'explique aussi par le contexte politique de l'époque. En 1812, les guerres napoléoniennes battent toujours leur plein. Or l'Allemagne de cette période est encore un ensemble de petits États à peu près indépendants les uns des autres, facilement conquis par Napoléon. Le sursaut nationaliste allemand, représenté notamment par les *Discours à la nation allemande* de Fichte (1807), se teinte d'un sentiment anti-français qui transparaît nettement dans les propos du collaborateur anonyme du *Allgemeine musikalische Zeitung*.

Il faut s'arrêter ici un instant sur une question de terminologie : la définition du mot « sonate » se transforme entre le XVII^e et le XIX^e siècle. Au XVII^e siècle, la musique instrumentale tend à se séparer de la musique vocale. Les noms de certains genres particuliers de musique instrumentale tels que la *sonata da camera* et la *sonata da chiesa* proviennent de l'italien : jouer d'un instrument se dit « suonare », alors que chanter se dit « cantare ». La « cantate » est donc une musique que l'on chante, alors que la « sonate » est la musique que l'on joue sur un instrument. Cela signifie que Fontenelle, formé au XVII^e siècle, entend par « sonate » ce qu'on appelle aujourd'hui couramment « musique instrumentale » ; c'est cette musique, avec ses longueurs apparentes, qui suscitait son incompréhension et même son exaspération. Au XIX^e siècle, le terme désigne le genre de la sonate qui s'est précisé pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Pour ajouter encore à la confusion, peut-être, le mot « sonate » désigne aussi une forme musicale. La forme sonate qui s'est imposée est celle employée par Haydn, Mozart, Beethoven et leurs contemporains et formée d'une exposition, d'un développement et d'une réexposition⁸.

Scott Burnham écrivait en 2002 que « raconter l'histoire de la codification de la forme sonate, c'est essentiellement raconter l'histoire de la théorie de la forme musicale des deux derniers siècles⁹. » Dans ces conditions, il est difficile de surestimer l'importance de la forme sonate dans l'histoire de la pensée musicale au XIX^e siècle. Cette thèse s'intéresse à l'esthétique et à l'organisation formelle de la forme sonate romantique telle qu'elle se manifeste dans les sonates pour piano de jeunesse de trois compositeurs allemands de premier plan : Felix Mendelssohn, Robert Schumann et Johannes Brahms. Elle cherche à définir la forme sonate romantique dans sa spé-

8. William S. NEWMAN a étudié en détail l'histoire du mot « sonate » et ses formes et genres associés dans une série de trois livres intitulée « A History of the Sonata Idea » : *Sonata in the Baroque Era* (1959), *Sonata in the Classic Era* (1963) et *Sonata since Beethoven* (1969) ont chacun connu plusieurs rééditions et réimpressions. Plus récemment, Thomas Schmidt-Beste reprend l'étude des sonates instrumentales de la période baroque jusqu'aux sonates de Boulez et tente de retrouver des éléments communs à ce répertoire hétéroclite. Voir Thomas SCHMIDT-BESTE, *The Sonata* (New York : Cambridge University Press, 2011).

9. « To tell a story of the codification of sonata form is by and large to tell a story of the theory of musical form in the last two centuries. » Scott BURNHAM, « Form », in *Cambridge History of Western Music Theory*, sous la dir. de Thomas CHRISTENSEN (New York : Cambridge University Press, 2002), p. 880.

cificité, c'est-à-dire indépendamment de la forme classique. Pour ce faire, les œuvres à l'étude sont analysées sous deux angles distincts : la définition de la conception esthétique de la forme sonate romantique, d'une part, et l'analyse musicale d'œuvres spécifiques, d'autre part. Ces deux volets, bien que différents en surface, sont fortement complémentaires. Le volet philosophique donne un contexte plus large aux questions d'analyse ; il permet de mieux comprendre le monde intellectuel et créatif dans lequel œuvraient les compositeurs de l'époque. Ainsi, sans tomber dans le piège de chercher à deviner l'intention d'un compositeur – entreprise aussi stérile qu'impossible à réaliser –, le lien entre la conception esthétique de la forme sonate et l'analyse de mouvements particuliers nous permet de regrouper certaines techniques en apparence divergentes. On peut ainsi commencer à esquisser le portrait d'une pratique commune de la sonate romantique, basée sur une communauté de réponses à des paradigmes esthétiques plutôt que sur des paradigmes analytiques.

Les œuvres analysées ici sont sélectionnées parmi les sonates pour piano de Mendelssohn, Schumann et Brahms, trois compositeurs qui, malgré des divergences esthétiques et techniques assez importantes, se rejoignent à plusieurs égards. Tous ont employé la forme sonate dans des symphonies, des ouvertures et des œuvres de musique de chambre tout au long de leur carrière, mais n'ont composé des sonates pour piano que très tôt dans leurs carrières¹⁰. On observe aussi une concordance géographique entre ces trois compositeurs qui est également commune à une part importante des critiques publiées sur la forme sonate à la même époque. Comme nous le verrons au deuxième chapitre, le nord de l'Allemagne devient une sorte de foyer pour une nouvelle critique de la sonate alors que la presse viennoise semble plutôt l'abandonner. Mendelssohn, Schumann et Brahms composent leurs sonates pendant qu'ils habitent justement l'Allemagne du nord. Finalement, il faut noter que le style de sonate de chacun de ces trois compositeurs est très individuel, ce qui nous permettra de montrer à quel point des esthétiques en apparence si différentes peuvent

10. D'autres compositeurs, comme Liszt et Weber, ont composé des sonates plus tard dans leurs carrières. Chopin en a composé une très tôt, et deux autres plus près de la fin de sa carrière. Ces trois compositeurs ont relativement peu composé dans les autres genres qui emploient la forme sonate.

converger dans la forme sonate romantique. Avant de procéder, il est utile de s'arrêter ici pour passer en revue deux méthodes d'analyse qui reviendront dans les chapitres subséquents.

0.1 Modèles abstraits, réalisations concrètes

Il existe aujourd'hui deux principales façons de concevoir la forme sonate. La première, plus ancienne et plus répandue, explique la forme selon l'agencement des thèmes et des tonalités. On pourrait lui donner le nom de « modèle fonctionnel-thématique ». Ce modèle s'est construit peu à peu au cours du XIX^e siècle. Dans la présente thèse, il sera principalement représenté par la théorie des fonctions formelles de William E. Caplin, l'un des principaux théoriciens récents de la forme¹¹. La deuxième façon de concevoir la forme sonate découle de la théorie des structures tonales profondes avancée par Schenker¹². On l'appellera ici le « modèle structurel-linéaire ». Presque toutes les analyses de la forme sonate depuis un demi-siècle s'appuient sur l'un ou l'autre de ces modèles. La description qui suit pourra donc servir de point de repère au lecteur dans tous les chapitres de cette thèse.

11. William CAPLIN, *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Works of Haydn, Mozart and Beethoven* (New York : Oxford University Press, 1998). Voir la page 27 de la présente introduction pour une discussion de cette théorie. Nous ferons parfois aussi référence à d'autres auteurs qui emploient ce modèle, notamment Hepokoski et Darcy.

12. Voir la page 23 pour une description plus approfondie de la théorie de Schenker.

la répétition est presque toujours présente au XVIII^e siècle, mais disparaît graduellement à partir de la fin du siècle –, le développement reprend les thèmes de l'exposition ou en introduit de nouveaux dans une variété de tonalités, souvent en employant la technique modèle-séquence¹⁶. Cette section se termine presque toujours par un retour vers la dominante de la tonalité principale en guise de préparation du retour du premier thème dans la tonalité d'origine. Le chiffre V entre parenthèses sous la ligne principale indique cette fonction – il est placé sous la ligne pour montrer qu'il ne s'agit pas d'une région tonale mais bien d'une prolongation de la dominante de départ qui prépare le retour de la tonalité principale. Finalement, tous les thèmes de la première partie sont repris textuellement, sauf pour le second groupe thématique qui est transposé au ton principal, ce qui résout le conflit harmonique du mouvement. Il arrive toutefois que tous les thèmes subissent des modifications importantes lors de la réexposition.

Le choix des tonalités du développement n'est pas uniforme. C'est pourquoi la tonalité du développement est représentée par un « Y » dans le schéma conventionnel ci-dessus. Certaines tonalités sont tout de même plus fréquentes que d'autres. Caplin affirme qu'en mode majeur ce sont les tonalités mineures parentes à la tonalité principale qui sont le plus souvent employées, soit, en commençant par la plus fréquente, celles de la sous-médiane, de la médiane et de la sus-tonique¹⁷. Pour leur part, Hepokoski et Darcy sont d'accord avec l'analyse de Caplin mais ajoutent que le développement commence très souvent par un cycle de quintes descendant avant qu'une tonalité plus précise ne soit mise en place¹⁸. La fin du développement, en revanche, est presque toujours formée d'une arrivée importante de la dominante de la tonalité principale, que ce soit au moyen d'une cadence ou autrement, et d'une longue prolongation de cette dominante (qu'on nomme « renforcement de dominante ») qui prépare le retour à la tonalité principale. Sans ce

16. Ce que Caplin nomme « core technique » ; CAPLIN, *Classical Form*, p. 141-147.

17. Il affirme aussi que le nombre de tonalités qui peuvent être retrouvées dans un développement continue de s'agrandir à mesure que les compositeurs (surtout Beethoven) choisissent d'explorer des régions avec emprunts modaux, comme bVI et bIII. Voir *Ibid.*, p. 140-141.

18. HEPOKOSKI et DARCY, *Elements*, p. 207-212.

renforcement, le double retour du thème principal et de la tonalité principale, qui compte parmi les principales caractéristiques de la forme sonate, serait affaibli. Caplin note aussi qu'il est possible de terminer le développement sur une dominante autre que celle de la tonalité principale. Dans un tel cas, une retransition vers la tonalité principale suit le renforcement de dominante qui conclut le développement. Peu importe la fin du développement, le matériel thématique du thème principal peut revenir dans des tonalités autres que la tonalité principale – Caplin discute entre autres l'idée de la « fausse réexposition » et le retour du thème principal dans le ton de la sous-dominante, deux possibilités qui soulèvent des questions sur la structure formelle qu'il laisse en suspens¹⁹. Finalement, il faut noter que la réexposition est rarement une copie conforme de l'exposition : mis à part la transposition du thème subordonné, plusieurs autres modifications se retrouvent assez souvent dans le répertoire classique²⁰.

0.1.2 Le modèle structurel-linéaire

La conception de la forme sonate décrite par Heinrich Schenker dans son ouvrage posthume de 1935, *Der freie Satz (L'écriture libre)*, est encore en vigueur aujourd'hui. Aux §311 à 315 de *L'écriture libre*, Schenker affirme que « [s]eule la prolongation de l'*articulation* [*interruption*] conduit à la forme sonate²¹. » Ces prolongations, au niveau le plus profond, relèvent de deux paradigmes principaux, présentés à la figure 0.2. Cette conception de la forme relève des théories structurelles de Schenker²². Le principe fondateur de la pensée schenkérienne est qu'une ligne

19. CAPLIN, *Classical Form*, p. 174.

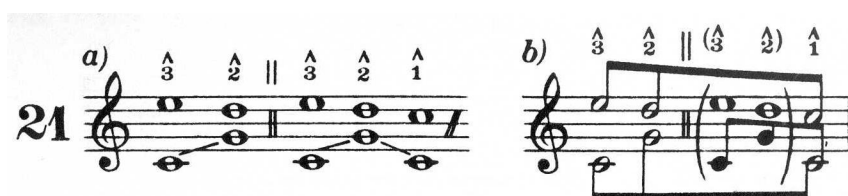
20. Voir *Ibid.*, p. 163-175.

21. Heinrich SCHENKER, *L'écriture libre*, trad. Nicolas MEEÛS, 2 vol. (Liège : Pierre Mardaga, 1993), vol. I : p. 134.

22. Voir la p. 23. Comme Schenker n'a laissé que très peu d'écrits sur sa théorie de la forme, il existe un certain flou dans la théorie structurel-linéaire que plusieurs penseurs ont essayé d'élucider. Charles SMITH tente de décortiquer la théorie formelle de Schenker dans un long article, « Musical Form and Fundamental Structure », *Music Analysis* 15, n^{os} 2-3 (1996) : p. 191-297. Voir aussi David BEACH, « Schubert's Experiments with Sonata Form : Formal-Tonal Design versus Underlying Structure », *Music Theory Spectrum* 15, n^o 1 (1993) : p. 1-18 ; David MCGUIRE, « Revisiting the Return : The Structural Dilemma of the Recapitulation in the Schenkerian Account of Classical Sonata Form » (Thèse de Ph.D., SUNY – Buffalo, 1996) ; Peter H. SMITH, « Liquidation, Augmentation, and Brahms'

fondamentale [*Urlinie*] est à la base de toute œuvre musicale tonale et qu'elle résulte de l'arpégiation d'un accord diatonique. La structure harmonique est définie selon une ligne conjointe descendante à la voix supérieure et selon un mouvement tonique-dominante-tonique à la basse. Il n'existe donc aucune modulation au niveau le plus profond de la structure musicale ; celle-ci est plutôt le résultat de prolongations, au niveau intermédiaire ou au premier plan, d'un degré [*Stufe*] de l'arrière-plan²³. Dans la perspective de Schenker, la réexposition ne fait donc pas appel à la notion de résolution d'une dissonance structurelle produite dans l'exposition par la présentation d'un nouveau thème dans le ton subordonné.

Figure 0.2 – Arrière-plans paradigmatiques de la forme sonate selon Schenker, reproduits avec permission. Heinrich SCHENKER, *Der freie Satz*, Bd. III aus « Neue musikalische Theorien und Phantasien » (Édition texte ©1935 Universal Edition A.G., Wien ; édition musicale ©1935 Universal Edition A.G., Wien ; édition révisée ©1956 Universal Edition A.G., Wien.)



(a) Interruption d'une descente de $\hat{3}$



(b) Interruption d'une descente de $\hat{5}$

Recapitulatory Overlaps », *Nineteenth-Century Music* 17, n° 3 (1994) : p. 237-261 ; David H. SMYTH, « 'Balanced Interruption' and the Formal Repeat », *Music Theory Spectrum* 15, n° 1 (1993) : p. 76-88.

23. Voir Nicolas MEEÛS, *Heinrich Schenker, une introduction* (Liège : Mardaga, 1993), en particulier les p. 43-45, où Meeüs explique la conception schenkérienne de la modulation en relation avec la ligne fondamentale.

Selon Schenker, la forme sonate est habituellement basée sur le principe de l'interruption de la ligne fondamentale au niveau intermédiaire le plus profond. Une première descente de la mélodie s'amorce dès le début du mouvement, mais s'interrompt sur $\hat{2}$ / \hat{V} (il y a donc arrêt sur la dominante avec $\hat{2}$ à la voix supérieure) et coïncide généralement soit avec la fin de l'exposition, soit avec la fin du développement. Une nouvelle descente doit donc se produire afin de conduire la ligne vers un point d'appui final sur la tonique, $\hat{1}$. La figure 0.2 reprend les deux principaux exemples que Schenker emploie pour illustrer son concept de l'interruption de la ligne fondamentale.

Schenker rejette les théories qui privilégient la construction mélodique ou thématique, ainsi que les théories herméneutiques. Il note que ces constructions thématiques, dans les œuvres des grands génies, sont en réalité le produit de manipulations habiles des diminutions de la structure fondamentale. Autrement dit, ce sont le résultat de manipulations motiviques au niveau structurel le plus profond²⁴.

Cette notion d'interruption, explicitée aux §87 à 101 de *L'écriture libre*, suppose, selon Schenker, un arrière-plan unique et indivisible, dont l'interruption sert de prolongation à un niveau de structure déjà plus développé. Schenker avance que la seule interruption possible est la forme $\hat{3}-\hat{2}$ || $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$. Plus important encore, il affirme que « [l]a première succession $\hat{3}-\hat{2}$ apparaît comme une première tentative de la ligne conjointe fondamentale.²⁵ » Il s'agit en effet d'un déploiement organique de la ligne fondamentale, d'un premier niveau de travail motivique au sens où Schenker l'entendait en 1926. Ce déploiement, selon Schenker, n'aboutit pas à une cadence à la dominante. L'arrivée de $\hat{2}$ au-dessus de la fondamentale de V au moment du thème subordonné, observe-t-il, doit plutôt être considérée comme un *diviseur* : bref, il ne s'agit pas d'une cadence à la dominante, et la notion même d'interruption empêche de joindre cette dominante au retour de la tonique qui

24. Heinrich SCHENKER, « On Organicism in Sonata Form », in *The Masterwork in Music II*, trad. William DRABKIN (Cambridge : Cambridge University Press, 1996), p. 23-30.

25. SCHENKER, *L'écriture libre*, vol. I : p. 49.

suit pour en faire une cadence authentique²⁶. Il en va de même pour la descente à partir de $\hat{5}$: les degrés $\hat{4}$, $\hat{3}$ et $\hat{2}$ sont subordonnés au $\hat{5}$ initial, une prolongation de celui-ci qui sera interrompue avant de reprendre et de s'actualiser en descente complète dans la deuxième partie de la grande forme²⁷.

La forme sonate, quant à elle, se dessine à partir des prolongations de chacune des notes principales de l'*Urlinie*. Schenker montre comment les descentes à partir de $\hat{3}$ et de $\hat{5}$ peuvent être prolongées par des progressions de tierce ou de quinte respectivement pour créer un thème principal. Dans la sonate en majeur, c'est une progression par quinte sur le $\hat{2}$ (au-dessus de la dominante, V) qui crée l'espace du thème subordonné. En mineur, ce sont les diminutions de $\hat{3}$ sur la médiane (III) qui forment le thème subordonné dans le schéma normatif de la sonate. Schenker explique que les notes chromatiques introduites dans le thème subordonné ne doivent pas nécessairement être préparées par des harmonies auxiliaires ; il est possible de passer directement de la tonalité principale à la tonalité subordonnée sans dominante secondaire, possibilité amplement illustrée ailleurs par Caplin²⁸. La structure du développement et de la réexposition sont expliqués en termes semblables : la forme sonate est structurée par les relations contrapuntiques entre les notes-guides d'une ligne musicale fondamentale épurée dont l'élaboration par étapes successives donne naissance à l'œuvre musicale entière. Schenker n'insiste pas sur la fermeture tonale de la sonate, c'est-à-dire sur l'arrivée de $\hat{1}$ au-dessus d'un accord de tonique. Cette fermeture est plutôt une nécessité du style tonal en général, comme l'explique Schenker au tout début de *L'écriture libre* :

[L]a ligne fondamentale signifie mouvement, tension vers un but, et finalement accomplissement de ce trajet. Elle est semblable à notre propre pulsion vitale, que nous portons en nous à la manière du mouvement de la ligne fondamentale : elle manifeste une parfaite consonance avec notre vie intérieure. L'arpégiation de la voix inférieure

26. Schenker spécifie méthodiquement ces particularités dans les §88-90 de *Ibid.*, vol. I : p. 49-50.

27. Ces explications, parallèles à celles des §88-90, se retrouvent aux §95-97 de *Ibid.*, vol. I : p. 51.

28. Caplin aborde cette possibilité sous la rubrique « *Nonmodulating Transition* » dans *Classical Form*, p. 127. Schenker, pour sa part, expose sa vision de l'exposition dans le §313 de *L'écriture libre*, vol. I : p. 134-136.

signifie de même mouvement vers un but spécifique et accomplissement de ce trajet d'ascension vers la quinte supérieure et de retour à la fondamentale²⁹.

La pensée schenkérienne est ancrée dans l'esthétique romantique qui croit en la nécessité *organique* de la structure musicale, exprimée théoriquement par le mouvement prédéterminé de la structure fondamentale, unie et indivisible³⁰. Au moment de parler de forme sonate, vers la fin du livre, Schenker peut donc se contenter de noter qu'« une *coda* peut suivre l'établissement final du $\hat{1}$, où on peut entendre des réminiscences à la hauteur de la note de tête de la première partie³¹[.] »

0.1.3 Théories et répertoire du XIX^e siècle

Les deux modèles abstraits de la sonate présentés ici sont le fruit d'une longue évolution entamée à la fin du XVIII^e siècle. C'est surtout au XIX^e siècle que les théoriciens et professeurs de composition se sont mis à codifier la forme sonate. Ils l'ont fait en se concentrant sur le style classique viennois, et en particulier sur l'œuvre des grands maîtres classiques que sont Haydn, Mozart et Beethoven. Il y a, on le voit, un décalage entre la théorisation de la forme sonate et la pratique musicale au XIX^e siècle, et ce, à deux niveaux. Premièrement, la théorisation vient relativement tard *après* la composition du corpus étudié : les manuels de composition décrivent une pratique passée plutôt que celle de leurs contemporains. Deuxièmement, la sonate pour piano romantique semble en repli par rapport à la sonate classique, du moins dans les catalogues des grandes maisons d'édition³². Néanmoins, bien que peu de sonates pour piano soient composées après la mort de Beethoven, il faut noter que d'autres genres musicaux comme l'ouverture, la symphonie ou la musique de chambre continuent à employer la forme sonate.

29. SCHENKER, *L'écriture libre*, vol. I : p. 20.

30. En parallèle à son exemple 1, Schenker développe la notion de cohérence de la ligne fondamentale en employant les notions de génie, et surtout de tendance vers l'Absolu (vers Dieu). L'influence de l'idéalisme allemand perdure.

31. SCHENKER, *L'écriture libre*, vol. I : p. 137.

32. Notons qu'actuellement les sonates de Mendelssohn sont peu jouées en concert et rarement endisquées. Les sonates de Schumann et de Brahms sont peut-être plus jouées, mais ne reçoivent pas la même attention que celles de Haydn, Mozart, Beethoven ou même Schubert.

Les deux orientations de la théorie de la forme sonate (les modèles fonctionnel-thématique et structurel-linéaire) sont parmi les plus fréquemment employées par les musicologues contemporains. D'autres auteurs ont aussi cherché à théoriser la forme sonate. Voyons maintenant leurs approches et ce qu'elles peuvent nous apprendre sur les sonates de Mendelssohn, Schumann et Brahms.

La section qui suit ne traite que des monographies importantes qui ont cherché à théoriser la forme sonate de façon plus globale. Les travaux plus particuliers sur nos trois compositeurs, qui seront présentés plus en détail dans les chapitres d'analyse, n'y figurent pas. Ces travaux, d'ailleurs, ne se rangent pas facilement dans la classification proposée ici. Au mieux, on pourrait les situer dans l'axe éclectique puisque les analyses de sonates romantiques ont tendance à emprunter une méthodologie *ad hoc* adaptée à l'œuvre en question. Dans l'ensemble, la forme sonate romantique n'a pas suscité l'intérêt des musicologues au même titre que la sonate classique. Ceux qui s'y attardent la placent habituellement sous le signe de la déchéance ou de l'éclatement. Leurs analyses tendent à révéler autant de lacunes et d'erreurs que de moments de beauté ou de génie. Surtout, ils décrivent généralement la forme sonate romantique comme la cousine pauvre des œuvres de l'âge d'or de la sonate.

0.2 L'histoire de la forme sonate aux XX^e et XXI^e siècles

Peu de genres ou de formes musicales ont occupé l'esprit des musicologues autant que la forme sonate. Les théoriciens de la musique, en particulier, ont approché l'étude de ce genre avec un zèle qui ne cesse de se renouveler, à tel point que l'étude de la forme sonate est devenu un pilier de la théorie musicale moderne.

Hepokoski et Darcy font état des écrits importants sur la forme sonate dans l'introduction de leur ouvrage de 2006, *Elements of Sonata Theory*³³. Ils jugent qu'on peut classer la majorité des études sur la forme sonate en quatre groupes, dont deux historiques et deux théoriques. Parmi les études historiques, ils distinguent, d'une part, le modèle historique-éclectique, représenté par Charles Rosen³⁴, et, d'autre part, le modèle historique-empirique, dont l'exemple typique est Leonard G. Ratner³⁵. Quant aux études théoriques, les auteurs les regroupent soit autour du modèle de Heinrich Schenker et de ses successeurs, soit autour du modèle des fonctions formelles de Schönberg, Ratz et Caplin, ou encore de Douglass Green³⁶.

La classification retenue par Hepokoski et Darcy rend compte d'approches qui entretiennent des rapports très divers avec la périodisation du répertoire. Celle de Rosen est diachronique et ouverte : il étudie les œuvres dans leur contexte historique, mais dépasse au besoin les frontières de la périodisation habituelle (époques baroque, classique et romantique). Si les travaux de Ratner sont aussi historiques, il s'agit chez lui d'une diachronicité circonscrite, au sens où il ne cherche pas à étendre ses conclusions au-delà de la période concernée. On pourrait dire la même chose de Caplin, tout en précisant qu'il appartient, pour sa part, au courant de théorie des fonctions formelles inauguré par Arnold Schönberg et transmis par Erwin Ratz. Quant à l'approche de Schenker, elle est totalement synchronique : il propose une théorie globale de la musique sans égard aux périodes historiques ni même aux styles de composition musicale.

33. HEPOKOSKI et DARCY, *Elements*, p. 4-6.

34. Charles ROSEN, *Formes sonate : essai*, trad. Alain PÂRIS et Marie-Stella PÂRIS (Arles : Actes Sud, 1993); Charles ROSEN, *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven*, trad. Marc VIGNAL et Jean-Pierre CERQUANT (Paris : Gallimard, 2000); Charles ROSEN, *La génération romantique*, trad. Georges BLOCH (Paris : Gallimard, 2002).

35. Leonard G. RATNER, *Classic Music* (New York : Schirmer Books, 1980); Leonard G. RATNER, *Romantic Music : Sound and Syntax* (New York : Schirmer Books, 1992).

36. SCHENKER, *L'écriture libre*; Arnold SCHÖNBERG, *Fundamentals of Musical Composition*, sous la dir. de Gerald STRAND et Leonard STEIN (Londres : Faber / Faber, 1967); Erwin RATZ, *Einführung in die musikalische Formenlehre : Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J.S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, 3^e éd. (Vienna : Universal, 1973); CAPLIN, *Classical Form*; Douglass GREEN, *Form in Tonal Music* (New York : Holt, Rinehart / Winston, 1979).

La présente section retient en partie les catégories de Hepokoski et Darcy, mais fait état d'un plus grand éventail d'écrits, y compris bien sûr leur propre *Elements of Sonata Theory* et certains écrits plus récents, et ajoute trois groupes à leurs catégories : l'« idéaltypique », le « phénoménologique » et l'« idéologique ». L'idéaltypique renvoie autant à l'approche de Caplin qu'à celle de Hepokoski et Darcy et souligne leur attachement à l'idée qu'une réalisation particulière d'une sonate peut être comparée à une norme abstraite dont elle tire une partie de son sens. Le phénoménologique se rapporte plutôt à l'approche de Janet Schmalfeldt, pour qui le sens relève surtout de la perception de l'auditeur. L'idéologique, relié à l'axe historique, indique que les analyses sont proposées dans le contexte d'une exploration profonde de l'esthétique du temps. Bien sûr, les précurseurs de ces théoriciens plus récents tentent d'expliquer la forme sonate d'un point de vue tout à fait différent : la pédagogie compositionnelle.

0.2.1 Les précurseurs

L'expression « forme sonate » est peu courante au XVIII^e siècle. Quelques théoriciens décrivent pourtant cette forme sans employer l'expression. Nous reviendrons sur les ouvrages de théoriciens des XVIII^e et XIX^e siècles au deuxième chapitre de cette thèse, mais un bref survol des écrits de ces précurseurs des théories modernes de la sonate permet d'en situer le contexte.

Heinrich Christoph Koch (1749-1816) fait allusion à la forme sonate dans *Versuch einer Anleitung zur Composition (Essai de méthode de composition)*, où il l'appelle « le premier Allegro de la symphonie »³⁷.

Francesco Galeazzi (1758-1819) publie, en 1796, ses *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino (Éléments théoriques et pratiques de la musique, avec*

37. « Das erste Allegro der Sinfonie » ; voir Heinrich Christoph KOCH, *Versuch einer Anleitung zur Tonsetzkunst*, 3 vol. (1782 ; réimpr., Hildesheim : Olms, 1969), vol. III : p. 304.

un essai sur l'art de jouer du violon), dont le deuxième volume porte sur la composition³⁸. À la fin de son article intitulé « Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form³⁹ », Bathia Churgin propose une traduction (en anglais) de la section de ce traité qui porte sur la forme sonate.

Toute mélodie bien construite se divise en deux parties, unies ou séparées par une reprise. La première partie est la plupart du temps composée des membres suivants : 1. *Prélude*, 2. *Motif principal*, 3. *Deuxième motif*, 4. *Emprunts [Uscita] à des tonalités parentes*, 5. *Passage caractéristique ou Passage intermédiaire*, 6. *Moment cadentiel*, et 7. *Coda*. La deuxième partie est ensuite composée des membres suivants : 1. *Motif*, 2. *Modulation*, 3. *Reprise*, 4. *Répétition du Passage caractéristique*, 5. *Répétition du moment cadentiel*, et 6. *Répétition de la Coda*⁴⁰.

On note que Galeazzi n'utilise pas l'expression « forme sonate » mais associe ce que nous appelons la forme sonate à toute mélodie bien construite. De plus, cette forme est constituée, selon lui, de deux parties, et non de trois comme on le conçoit actuellement. Finalement, comme le note bien Churgin, la description de Galeazzi s'attarde surtout à l'aspect thématique de la forme et très peu à l'aspect harmonique, qui gagnera beaucoup en importance au XIX^e siècle et sera d'une importance capitale dans les traités plus récents sur la forme.

Si l'expression « forme sonate » est peu utilisée au XVIII^e siècle, il semble qu'elle soit devenue courante au début du siècle suivant. On la trouve, en 1824, dans une recension du deuxième mouvement (prestissimo) de la *Sonate pour piano en mi*, opus 109, de Beethoven : « [Ce mouvement] forme, avec le dernier mouvement, la sonate comme telle et il est aussi esquissé dans la forme sonate⁴¹. »

38. Francesco GALEAZZI, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, 2 vol. (Rome : Puccinelli, 1796)

39. Bathia CHURGIN, « Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form », *JAMS* 21, n° 2 (1968) : p. 181-199. Aux pages 189-199 de son article, Churgin édite et traduit en anglais les pages 253-260 du traité de Galeazzi, comme elle l'explique à la page 182, note 5 de son article.

40. « Ogni ben condotta Melodia divide in due parti, o insieme unite, o separate per mezzo di un Ritornello. La prima parte è per lo più composta de' seguenti membri : 1. *Preludio*, 2. *Motivo principale*, 3. *Secondo motivo*, 4. *Uscita a' toni più analoghi* 5. *Passo caratteristico, o Passo di mezzo*, 6. *Periodo di Cadenza*, e 7. *Coda*. La seconda parte poi è composta di questi membri : 1. *Motivo*, 2. *Modulazione*, 3. *Ripresa*, 4. *Replica del Basso [Passo] caratteris[ti]co*, 5. *Replica del Periodo di Cadenza*, e 6. *Replica della Coda*. » La traduction française est réalisée à partir de la version anglaise fournie par Churgin CHURGIN, « Galeazzi », p. 190.

41. « Es bildet mit dem letzten Satze [sic] die eigentliche Sonate und ist auch in der Sonaten-Form hingeworfen. » « Sonate für das Pianoforte componirt etc. von L. v. Beethoven. Op. 109. Berlin bei A. M. Schlesinger. Pr. 1 Thlr. »,

C'est Adolf Bernhard Marx (1795-1866) qui, selon toute vraisemblance, donne à l'expression « forme sonate » ses lettres de noblesse en l'employant pour désigner la structure d'un mouvement particulier. Le livre de Marx, intitulé *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch* (*Leçons de composition musicale, pratique et théorique*) est une sorte de manuel encyclopédique de théorie musicale dont l'objectif est de former les jeunes compositeurs. Dans une section du volume 3, paru en 1845, l'auteur explique les différentes formes musicales et distingue en particulier cinq formes de rondo. Il traite aussi de la forme sonatine et fait valoir que la forme sonate est plus élaborée que cette dernière. La forme sonatine, dit-il, a une construction en deux parties, alors que la forme sonate est faite de trois parties, la partie centrale s'intercalant en quelque sorte entre les deux parties de la forme sonatine⁴². Avec Marx, la forme sonate trouve son nom et se voit reconnaître trois parties que nous nommons actuellement exposition, développement et réexposition⁴³. Tout comme Koch, Marx recevra plus d'attention au deuxième chapitre. Notons dès maintenant que Marx essaie de fixer des principes de composition pour la forme sonate.

Les théoriciens du XIX^e siècle continuent d'expliquer la sonate surtout par l'agencement de thèmes à caractère contrastant. Ce n'est qu'au XX^e siècle qu'une nouvelle vague d'approches théoriques verra le jour, abordant cette structure sous différents angles.

0.2.2 Un empiriste-externaliste des années 1950 : Wilfrid Mellers

Dans son ouvrage de 1957 intitulé *The Sonata Principle*, Wilfrid Mellers (1914-2008) est tenté de renoncer à toute tentative de construire un modèle théorique de la forme sonate :

La sonate, comme la fugue, n'est pas tant une forme qu'un principe, une façon d'aborder la composition. Les mouvements de sonate de Haydn, sans parler de Beethoven,

BamZ 1, n° 5 (4 février 1824) : p. 37. Cité dans HEPOKOSKI et DARCY, *Elements*, p. 15. Ces auteurs attribuent la recension à Adolf Bernhard Marx, mais il pourrait aussi s'agir d'un de ses collaborateurs.

42. Adolf Bernhard MARX, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 4 vol. (Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1837-1847), vol. III, p. 212.

43. *Ibid.*

se ressemblent dans leur approche générale, mais pas dans les détails de leur construction. On pourrait même dire qu'il n'existe pas une telle chose que la forme sonate ; il n'y a que des sonates⁴⁴.

On peut donc insérer l'ouvrage de Mellers dans la catégorie historique-éclectique de notre classification, au même titre que celui de Rosen.

Cette vision nominaliste de la forme sonate donne lieu à une exploration des œuvres d'un grand nombre de compositeurs sur la base d'analyses individuelles sans que l'accent soit nécessairement mis sur les techniques communes de composition. L'approche de Mellers privilégie surtout une étude des formes qui tient compte de facteurs extérieurs à la musique, mais qui peuvent influencer le compositeur. C'est le cas de l'ambiance politique du temps qui fait, par exemple, de Beethoven, dit-il, un compositeur révolutionnaire. Sa référence au *Zeitgeist* et ses positions sociologiques, jugées douteuses, lui ont d'ailleurs été reprochées⁴⁵.

Dans son ouvrage, Mellers passe de Beethoven et Schubert à Bruckner, Brahms et Mahler, en ignorant totalement Chopin, Schumann, Mendelssohn et Liszt. Cependant, il fait une place à ces compositeurs dans son livre (aussi paru en 1957) *Romanticism in the 20th Century*. Mais il montre peu d'intérêt pour leurs sonates, à tel point qu'on peut se demander si, pour lui, la sonate est un principe opérant dans ce répertoire⁴⁶.

44. « Sonata, like fugue, is not so much a form as a principle, an approach to composition. The sonata movements of Haydn, let alone Beethoven, resemble one another in their approach, but not in the details of the pattern. One might even say that there is no such things as sonata form ; there are only sonatas. » Wilfrid MELLERS, *The Sonata Principle from c. 1750* (Fairlawn, NJ : Essential Books, 1957), p. 3.

45. Friedhelm KRUMMACHER, « Composition as Accommodation ? On Mendelssohn's Music in Relation to England », in *Mendelssohn Studies*, sous la dir. de R. Larry TODD (New York : Cambridge University Press, 2006), p. 86-87.

46. Wilfrid MELLERS, *Romanticism and the Twentieth Century (from 1800)* (Fairlawn, NJ : Essential Books, 1957).

0.2.3 Sonate et idéologie romantique : John Daverio

L'approche éclectique de Mellers a été reprise par John Daverio (1954-2003) qui trouve chez le théoricien littéraire romantique Friedrich Schlegel une source d'éclairage pour comprendre la musique du XIX^e siècle :

[C]'est précisément dans les domaines de la forme et du genre que nous pouvons situer les éléments vraiment nouveaux qui forment la quintessence de la musique et de la littérature romantiques du XIX^e siècle. Plus précisément, la forme, qui, dans les termes de l'esthétique néo-classique du XVIII^e siècle, sous-entend une configuration complète, cède la place à ce que Schlegel appelle la tendance (*Tendenz*). [Elle cède donc la place] à des structures volontairement fragmentées ou incomplètes. En même temps, la hiérarchie des genres distincts en vint à être remplacée par un système qui valorisait les *Mischgedichte* particuliers – des œuvres de genre mixte – et qui visait à dépasser totalement les frontières des genres⁴⁷.

Daverio cherche à caractériser la musique romantique par une approche nouvelle de la forme qui combine l'analyse et la prise en considération de l'idéologie romantique. Il invite à approfondir le travail sur l'influence de la réflexion littéraire en matière de composition musicale. Même si les principaux genres du XVIII^e siècle continuent d'exister au siècle suivant, explique-t-il, ils deviennent des caractéristiques plutôt que des formes. C'est-à-dire que leur signification ne découle plus d'un processus dynamique de création de la forme, mais plutôt de leur association à une tradition. Les compositeurs du XIX^e siècle, dit Daverio, choisissent de composer une sonate parce que ce genre évoque un style sérieux associé à une noble tradition allemande. La sonate du XIX^e siècle aurait donc des sources très différentes de la sonate du XVIII^e siècle.

47. « [I]t is precisely in the areas of form and genre that we may locate the truly new, the quintessentially Romantic elements in the music, no less than in the literature, of the nineteenth century. More specifically, form, which in terms of the neoclassical aesthetics of the eighteenth century implies configurational wholeness, gave way to what Schlegel calls "tendency" (*Tendenz*), to intentionally fragmented or incomplete structures. At the same time, the hierarchy of discreet genres came to be displaced by a system that valued individualized *Mischgedichte*—mixed-genre works—aimed at transcending generic boundaries altogether. » John DAVERIO, *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology* (New York : Macmillan, 1993), p. 5-6.

0.2.4 L'historicisme éclectique de Charles Rosen

Charles Rosen (1927-2012) prend en quelque sorte, lui aussi, la suite de Mellers, ou encore celle du critique et musicologue britannique Donald Francis Tovey (1875-1940), au sens où il adopte une vision historique et éclectique de la forme sonate. Dans ses deux ouvrages *Le style classique* et *Formes sonate*, il centre son attention sur des œuvres individuelles et s'abstient d'élaborer une théorie générale de la sonate⁴⁸. Il ne croit pas, en effet, qu'un modèle général puisse s'appliquer à l'ensemble des œuvres dites classiques. Il se contente donc d'analyser les traits particuliers d'une œuvre et de les mettre en relation avec la pratique courante de l'époque, de même qu'avec les traits esthétiques auxquels s'attendait le public de la période concernée.

Pour Rosen, la forme sonate, comme d'ailleurs toutes les grandes formes, repose essentiellement sur l'expansion d'une technique de composition employée, à l'origine, dans les petites formes. La forme sonate a donc évolué grâce à une interaction complexe entre des formes binaires ou ternaires, la forme de l'aria et la forme du ritornello de la première moitié du XVIII^e siècle. Il en résulte que, pour lui, la sonate est une forme à trois parties, mais de construction binaire, qui crée, brode, puis enfin résout une dissonance structurelle. Une fois la dissonance établie dans le premier membre (l'exposition), qui se termine sur la dominante, la sonate progresse vers la détente : la résolution de la dissonance se produit lors de la réexposition quand le second thème est transposé à la tonalité de départ. « Le principe de la *réexposition en tant que résolution* peut être considéré comme l'innovation la plus fondamentale et la plus radicale du style sonate », écrit Rosen⁴⁹.

La résolution de la dissonance structurelle n'est pas le seul but de la réexposition. D'après Rosen, celle-ci doit aussi trouver un moyen satisfaisant de conclure le travail thématique du mouvement, ce qui implique parfois de continuer le développement pendant la réexposition, surtout lorsqu'il contient une tension dramatique intense.

48. ROSEN, *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven* ; ROSEN, *Formes sonate*.

49. ROSEN, *Formes sonate*, p. 313.

Comme on le voit, Rosen combine l'approche motivique et l'approche harmonique tout en demeurant sensible au contexte historique et aux particularités de chaque mouvement. Il ne dépasse cependant pas la pratique de la sonate classique, ce qu'il ne cherche d'ailleurs pas à faire. Ses observations sur la sonate au XIX^e siècle montrent que, malgré son approche diachronique, très sensible au moment précis de la composition, l'emprise des modèles classiques demeure très forte chez lui. Il ne voit pas de continuité entre le classicisme et le romantisme. Au contraire, selon lui, la rupture dans le style de la sonate après les œuvres de Beethoven amorce le déclin de cette forme :

[A]lors qu'une grande partie de l'histoire de la musique entre 1740 et 1828 peut s'écrire en fonction de l'évolution et des changements intervenus dans les techniques de la sonate, toute tentative analogue pour la période qui suit est vouée soit à créer un contexte falsifié dans lequel tous les détails sont mal perçus, soit à présenter des détails dispersés hors de tout contexte, classés seulement par ordre chronologique et donc sans valeur historique réelle⁵⁰.

Les travaux comme ceux de Rosen cherchent à expliquer les grandes tendances en distinguant les périodes de l'histoire de la musique. Ils permettent, par exemple, d'identifier la propension de la période romantique à donner de l'importance au lied ou à la musique dite « à programme », bien que ce soit parfois aux dépens d'une étude de formes et de genres qui, comme la sonate, occupent une place importante dans la pensée et dans l'œuvre des compositeurs de l'époque, voire dans la vie musicale.

0.2.5 L'historicisme pur de Leonard G. Ratner

Dans *Classic Music*, Leonard G. Ratner (1916-2011) réalise une étude approfondie de la musique de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, tous genres confondus. Il part de la prémisse que cette musique est constituée d'un certain nombre de lieux communs (il les nomme « *topics* ») qui renvoient à divers contextes : fanfare militaire, musique de chasse, musiques de danse, musique de

50. *Ibid.*, p. 366.

la Cour, musique paysanne, etc. Ces lieux communs, qui contribuent à la construction de formes reconnaissables, sont assemblés selon une série de principes que Ratner associe à la rhétorique. Suivant l'exemple d'un grand nombre de théoriciens actifs entre 1750 et 1800, Ratner définit ces formes comme « un petit nombre de plans, simples, flexibles, accessibles tant à l'étudiant et au dilettante qu'au compositeur professionnel⁵¹. »

La forme, dit-il, se construit au fil des compositions qui la représentent. Elle peut être reproduite bêtement, ou encore adaptée de façon nouvelle et originale au gré du compositeur et selon son talent. Lorsqu'il aborde la forme sonate⁵², Ratner fait la revue des auteurs de l'époque, surtout Kollmann et Koch, et tente d'élucider la tension entre les modèles harmonique et motivique. Il tranche en faveur du modèle harmonique et souligne que la tension causée par la modulation à la dominante (la situation la plus fréquente) crée un élan dramatique qui exige un dénouement. Quant à la variété mélodique, Ratner affirme qu'elle a une valeur importante pour les théoriciens classiques, mais qu'elle ne fonctionne qu'à court et à moyen terme, ne servant qu'à habiller le conflit harmonique plutôt qu'à générer elle-même une structure à grande échelle.

Pour Ratner, le schéma harmonique de la sonate est bipartite. La première section sert à établir la tonique avant d'introduire la nouvelle tonalité. La deuxième section, formée du développement et de la réexposition, rétablit d'abord la tonique et confirme ensuite cette tonalité par un processus de rappel et de rime. Le développement revient à la tonique de départ en concluant sur sa dominante, mais la vraie confirmation du retour à la tonalité de départ se trouve à la fin de la réexposition, c'est-à-dire au moment de la cadence finale du thème subordonné. La reprise du thème principal dans la tonalité principale n'est donc pas une obligation. Cependant, Ratner n'explique pas clairement si le retour est harmonique ou mélodique. Il se contente de dire : « Un jeu sur l'idée de retour, à la fois harmonique et mélodique, peut s'accomplir sans porter préjudice à la forme

51. « A small number of plans, simple, flexible, accessible to student, dilettante and professional composers alike. » RATNER, *Classic Music*, p. 207.

52. *Ibid.*, p. 217-247.

dans son entier⁵³. » La fermeture tonale du mouvement se produit généralement à la cadence finale du thème subordonné et représente l'élément de rime. Ratner explique que cette rime peut être forte ou faible ; si elle est faible, il faut une coda pour conclure le mouvement.

Dans l'ensemble, l'exposé de Ratner reste très fidèle à ce qu'on trouve chez les auteurs du XVIII^e siècle. Son étude est empirique et elle cherche à expliciter les traits stylistiques d'un corpus très vaste, mais limité à une époque particulière. Malgré son importance, l'analyse de Ratner ne peut expliquer la forme sonate dans son acception romantique, tâche d'ailleurs qu'il ne se proposait pas de réaliser.

0.2.6 Heinrich Schenker et la structure fondamentale

Le modèle développé par Schenker (1868-1935) est on ne peut plus éloigné de celui de Ratner⁵⁴. Pour Schenker, en effet, la sonate dérive d'un geste unifié, et ses réseaux de liens mélodiques, harmoniques et associatifs, autant que ses deux ou trois parties, ne sont que des éléments de surface sans impact sur la structure profonde de l'œuvre : « [P]uisque la ligne fondamentale s'identifie avec le concept d'espace sonore, l'origine de toute forme est déjà donnée : qu'elles soient formées de deux, trois, quatre ou cinq parties, toutes ne doivent leur cohérence qu'à la structure fondamentale, à la ligne fondamentale dans l'espace sonore⁵⁵. »

Il faut reconnaître que le modèle schenkérien permet de dépasser les particularités d'un mouvement en forme sonate et de remonter à sa structure essentielle. Il permet aussi une comparaison profitable des éléments structurels, en particulier pour les œuvres romantiques. En effet, le modèle de Schenker s'applique particulièrement bien à certaines formes romantiques, parfois même mieux qu'aux formes classiques. Selon Peter H. Smith : « Un examen attentif du paradigme de la

53. « A play on the idea of return, both harmonically and melodically, can be made without prejudice to the overall plan. » *Ibid.*, p. 229.

54. SCHENKER, *L'écriture libre*.

55. *Ibid.*, vol. I, p. 32.

forme sonate que présente Schenker dans *L'écriture libre*, soit la division de l'*Ursatz* par le biais de l'interruption, montre les difficultés qu'il rencontre à faire dériver cette division à partir d'un arrière-plan continu. Et pourtant, ces mêmes difficultés s'évaporent quand on applique sa méthode d'analyse à quelques-unes des formes sonates les plus inhabituelles de Brahms [...] ⁵⁶ » Nous reviendrons plus loin sur ces propos, aussi bien sur les difficultés qu'implique le modèle schenkérien que sur l'application heureuse qu'on peut en faire à certaines œuvres de Brahms.

En revanche, soulignons que certains des propos de Schenker ne vont guère de soi. Dieu parle par la voix des grands génies, dit-il : « "Et l'esprit de Dieu planait sur les eaux". Mais la volonté du Créateur n'est pas éteinte, elle se manifeste encore dans les idées qui cherchent à se réaliser chez les génies et qui élèvent l'humanité ⁵⁷. » À la même page, Schenker sous-entend que Dieu parle par lui, Schenker, qui a révélé l'arrière-plan de la musique, manifestation même de Dieu qui possède, en lui-même, l'arrière-plan de la création. Ces propos on ne peut plus hégéliens sont sans doute des éléments accessoires sans importance majeure pour la substance du texte. Mais parmi ces grands génies qui intéressent tant Schenker et qui peuplent ses exemples musicaux, est-ce un hasard si quelques-uns seulement ne sont pas allemands ? La théorie schenkérienne s'est implantée en Amérique du Nord en faisant abstraction de sa dimension idéologique et politique ⁵⁸. Malgré l'intérêt porté plus récemment à ces dimensions ⁵⁹, il demeure que les outils d'analyse musicale développés par Schenker sont particulièrement utiles pour l'analyse de la musique du XIX^e siècle. Comme les travaux d'inspiration schenkérienne cités ici, la présente thèse s'inscrit dans cette filiation.

56. « A close examination of the paradigm for sonata form that Schenker presents in *Free Composition*, the division of the *Ursatz* through interruption, reveals the difficulties he has in its derivation from a continuous background. Yet these very difficulties evaporate when his method of analysis is applied to some of Brahms's more unusual sonata forms [...] » Peter H. SMITH, « Brahms and Schenker : A Mutual Response to Sonata Form », *Music Theory Spectrum* 16, n° 1 (1994) : p. 78.

57. SCHENKER, *L'écriture libre*, p. 16.

58. William ROTHSTEIN, « The Americanization of Heinrich Schenker », *In Theory Only* 9, n° 1 (1986) : p. 5-17.

59. Nicholas COOK, *The Schenker Project : Culture, Race and Music Theory in Fin de Siècle Vienna* (Oxford : Oxford University Press, 2007) ; Robert P. MORGAN, *Becoming Heinrich Schenker : Music Theory and Ideology* (New York : Cambridge University Press, 2014).

Par ailleurs, les phénomènes historiques, les mutations culturelles, les bouleversements sociaux n'ont aucune place dans la perspective de Schenker. Sans verser dans l'historicisme, on peut se demander si une vision synchronique à ce point extrême est aussi éclairante que son auteur le croit. Elle mérite cependant d'être mise à l'essai, comme on le verra plus loin.

Il faut aussi noter qu'une bonne partie de la théorie schenkérienne sur la forme s'est développée après la mort de Schenker lui-même. Un effort de systématisation par Charles Smith montre à quel point une approche structurale – c'est-à-dire une approche qui priorise l'harmonie et les relations tonales – unit le détail particulier d'une sonate individuelle à un modèle formel établi au préalable⁶⁰. Schmalfeldt tente d'ailleurs une réconciliation entre les notions structurales schenkériennes et les théories de la forme axées sur les thèmes et les motifs, comme par exemple celle de Schönberg⁶¹. Cette deuxième voie est aussi empruntée par des chercheurs qui emploient la théorie schenkérienne pour expliquer certains détails de la forme sonate romantique⁶².

David Beach et Peter H. Smith utilisent ainsi une combinaison des théories schenkérienne et thématique pour expliquer la musique de Schubert et de Brahms, respectivement. Pour Beach, il est plutôt question de montrer, en utilisant les deux modèles en parallèle, comment l'analyse d'un seul mouvement peut révéler des divergences entre l'interprétation thématique traditionnelle et l'interprétation structurale, et comment celles-ci peuvent servir à l'interprétation de l'œuvre. Smith poursuit dans le même sens, mais en montrant comment Brahms se réapproprie une technique qu'on retrouve parfois dans les sonates classiques, soit la prolongation de la dominante structurale de la fin du développement pendant le début de la réexposition (thématique), en la combinant à d'autres techniques telles l'augmentation rythmique ou la liquidation motivique. Pour Smith, cette réappropriation permet à Brahms de continuer à employer une forme classique tout

60. SMITH, « Musical Form and Fundamental Structure ».

61. Janet SCHMALFELDT, « Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories of Form », *Music Analysis* 10 (1991) : p. 233-287.

62. Voir BEACH, « Schubert's Experiments » ; SMITH, « Liquidation ».

en répondant à l'esthétique de son époque, qui cherchait à créer des œuvres de grande envergure pourvues d'une continuité organique sur le plan du développement mélodique et motivique. Gordon Sly applique une analyse structurelle et motivique – mais une analyse de motifs au sens schenkérien – à la musique de Schubert⁶³. Il montre comment ce compositeur intègre certains motifs à la ligne fondamentale de la *Sonate pour violon en sol mineur*, D. 408, en changeant la relation entre le motif et le niveau de structure selon les besoins de la forme.

D'autres analystes cherchent à mieux cerner la relation entre l'*Ursatz* schenkérien et la forme sonate, surtout la forme sonate romantique⁶⁴. Peter H. Smith explore les conséquences théoriques de la notion d'interruption dans la théorie schenkérienne, montrant qu'elle recèle certaines ambiguïtés que Schenker laisse sans explication⁶⁵. L'ambiguïté découle du fait qu'il y a deux dominantes structurelles possibles, sans qu'il soit possible de déterminer laquelle devrait recevoir le plus grands poids structurel. Par conséquent, le statut du retour à la tonique au moment de la réexposition est lui aussi ambigu. Smith continue en montrant combien la technique brahm-sienne du retour du motif du thème principal sans retour immédiat de la tonique répond à cette ambiguïté dans la théorie de Schenker et introduit l'élément d'organicisme absent des œuvres du XVIII^e siècle que le théoricien analysait.

Un autre théoricien, Jack Adrian, découvre une difficulté supplémentaire dans l'*Ursatz* de certaines formes sonates romantiques (et d'une forme sonate de Haydn)⁶⁶. Le problème est soulevé

63. Gordon SLY, « The Architecture of Key and Motive in a Schubert Sonata », *Intégral* 9 (1995) : p. 67-89.

64. On peut noter ici que Charles Smith, dans son évaluation systématique de la théorie formelle de Schenker, note que, du point de vue de la structure, il n'y a aucune différence entre la forme sonate et ce que Schenker nomme une forme à trois parties divisée (« three-part/division form »), bien que Schenker lui-même affirme qu'une telle différence existe. Smith en conclut que Schenker incorporait implicitement des notions formelles qui ne découlent pas de son système théorique. Voir SMITH, « Musical Form and Fundamental Structure », p. 233.

65. SMITH, « Brahms and Schenker ». Cet article ainsi que l'autre article de Smith paru en 1994 présentent les résultats de sa thèse : Peter H. SMITH, « Formal Ambiguity and Large-Scale Tonal Structure in Brahms's Sonata-Form Recapitulations » (Thèse de Ph.D., Yale University, 1992).

66. Jack ADRIAN, « The Ternary-Sonata Form », *Journal of Music Theory* 34, n° 1 (1990) : p. 57-80. Adrian note qu'il est aussi possible de commencer le développement sur la tonique principale sans que celle-ci soit assez fortement articulée pour atteindre le niveau intermédiaire profond. Il fait donc la distinction entre une tonique « apparente » et une tonique « réelle » à ce moment de la forme. Voir Jack ADRIAN, « The Function of the Apparent Tonic at the Beginning of Development Sections », *Intégral* 5 (1991) : p. 1-53. Ces deux articles reprennent quelques-unes des

lorsque le développement commence avec le retour du thème principal dans le ton principal. Pour Adrian, ce retour articule très fortement la tonique principale et crée donc un problème au niveau de l'*Ursatz*. Le développement devrait soit prolonger la dominante (en mode majeur), soit l'introduire (en mode mineur). Or la réintroduction de la tonique au début du développement crée un nouveau point d'articulation au plan intermédiaire profond. La solution d'Adrian est d'indiquer qu'il y a deux interruptions dans ce corpus très limité, dont la première (à la fin de l'exposition) est à un niveau structurel moins profond que la deuxième (à la fin du développement). Adrian propose donc une « forme sonate ternaire ». Dans l'analyse de Smith comme dans celle d'Adrian, le modèle schenkérien retient son sens profond : l'*Ursatz* assure la cohérence sur tout le mouvement, mais les niveaux intermédiaires révèlent comment un compositeur peut adapter certains détails afin de mieux projeter une vision personnalisée de la forme sonate.

0.2.7 William E. Caplin et les fonctions formelles

Dans les travaux de Caplin, qui s'inscrivent dans la filiation de ceux d'Arnold Schönberg et d'Erwin Ratz, la notion de base est celle de l'idée fondamentale, c'est-à-dire de l'unité musicale de deux mesures qui génère la phrase et donc la forme⁶⁷. Cette unité, composée de paramètres harmoniques, mélodiques et rythmiques, peut, dans les mesures qui suivent, être modifiée de différentes manières afin de créer différentes structures. Caplin élabore une taxinomie détaillée visant à rendre compte des phénomènes structuraux de la musique de l'époque classique. Il appelle ces phénomènes structuraux des « fonctions formelles ». Celles-ci apparaissent à différents niveaux de la structure musicale. Certaines sont « intrathématiques » et régissent la structure de la phrase. D'autres sont « interthématiques » et participent à la structure d'ensemble. Chacun de ces niveaux

conclusions de sa thèse : Jack ADRIAN, « The Development Section That Begins with the Tonic » (Thèse de Ph.D., University of Rochester, Eastman School of Music, 1987).

67. William CAPLIN, *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Works of Haydn, Mozart and Beethoven* (New York : Oxford University Press, 1998).

de fonctions s'organise selon une syntaxe qui lui est propre⁶⁸. Les fonctions intrathématiques occupent les rôles de début, de milieu et de conclusion et créent différents types de thèmes (la proposition, la période, le thème ternaire, etc.) tandis que les fonctions interthématiques se suivent selon un ordre régi par les conventions du genre pour créer une structure formelle reconnaissable. La description de ces fonctions et de leur syntaxe forme l'essentiel de la théorie des fonctions formelles de Caplin.

Lorsqu'il parle de la forme sonate, qui est l'une des thématiques importantes de son ouvrage, Caplin explique qu'une phrase musicale peut être construite de façon plus resserrée ou plus relâchée. La phrase plus resserrée respecte la carrure et propose un parcours harmonique clair qui se conclut par une cadence bien articulée. Elle colle de près aux fonctions intra-thématiques propres à l'un des types courants de phrase : la sentence, la période, un hybride des deux, ou encore une petite forme binaire ou ternaire. La phrase moins resserrée, par contre, s'écarte de ces contraintes : elle fait appel à des extensions ou à des expansions des modules intra-thématiques ; elle esquivé temporairement la cadence ; elle réalise une friction entre l'harmonie sous-jacente et la fonction formelle apparente ; elle répète ou omet certaines fonctions ; elle crée des modulations ou fait appel à d'autres types d'effets perturbateurs. Ces méthodes de relâchement peuvent apparaître dans le thème subordonné, dans la transition ou dans le développement.

Chaque section de la forme sonate est plus ou moins resserrée et plus ou moins relâchée. Le thème principal est le plus resserré de tous les thèmes, surtout dans l'exposition. Le ou les thèmes subordonnés sont plus relâchés que le thème principal. La transition, de nature plus instable, contient les éléments structurels d'une phrase typique, sans pour autant avoir une structure rigide. Quant au développement, il est souvent fondé sur la répétition en séquence de blocs thématiques selon une technique que Caplin appelle la « technique modèle-séquence ». À l'instar de Rosen et Ratner, Caplin conçoit la réexposition comme une résolution de la tension créée par la

68. CAPLIN, *Classical Form*, p. 17.

modulation dans l'exposition : elle sert à « résoudre les principaux processus mélodiques et tonaux laissés incomplets dans les sections précédentes et à fournir une symétrie et un équilibre à la forme globale en reproduisant le matériel mélodique et motivique de l'exposition ⁶⁹. »

L'objectif de Caplin est de créer « une théorie moderne, qui rende possible une réflexion nouvelle, sans entrave, sur les questions formelles, tout en tirant pleinement profit de la pensée théorique de la musique ⁷⁰. » Le travail de Caplin explique avec minutie les processus mélodiques et rythmiques impliqués dans la construction musicale à petite et à grande échelle. Il met ces processus en relation avec les processus harmoniques sous-jacents et fournit une explication plus complète de la structure musicale. Par ailleurs, il insiste sur les limites des écrits anciens, en particulier en matière d'harmonie. S'il s'éloigne de Ratner là-dessus, il reste que ses analyses se limitent à Haydn, Mozart et Beethoven, comme l'annonce d'ailleurs le sous-titre de son livre. Et encore, la théorie de Caplin pose des problèmes lorsqu'on tente de l'appliquer aux œuvres de la troisième période de Beethoven ou lorsqu'on envisage le répertoire Romantique. Le répertoire qui l'intéresse se limite au XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle et on y trouve peu de choses au sujet de la sonate romantique. Justement, une partie de notre travail consistera à appliquer l'approche de Caplin à la sonate romantique ⁷¹.

69. « [The recapitulation functions to] resolve the principal tonal and melodic processes left incomplete in earlier sections and to provide symmetry and balance to the overall form by restating the melodic-motivic material of the exposition. » *Ibid.*, p. 161.

70. « The goal of developing a modern theory, one that permits an unfettered rethinking of formal issues while taking advantage of the full history of music-theoretical thought. » *Ibid.*, p. 5.

71. Plusieurs auteurs ont appliqué la méthode de Caplin aux œuvres du XIX^e siècle. Parmi les plus récentes, citons François DE MÉDICIS, « La spécificité des structures thématiques à retour dans l'œuvre instrumentale de Brahms » (Thèse de Ph.D., McGill University, 1997) ; Nathan John MARTIN, « Schumann's Fragment », *Indiana Theory Review* 21, n^{os} 1-2 (2010) : p. 85-109 ; Steven VANDE MOORTELE, « Sentences, Sentence Chains, and Sentence Replication : Intra- and Intertematic Functions in Liszt's Weimar Symphonic Poems », *Intégral* 25 (2011) : p. 121-158 ; Steven VANDE MOORTELE, « Form, Narrative and Intertextuality in Wagner's Overture to *Der fliegende Holländer* », *Music Analysis* 32, n^o 1 (2013) : p. 46-79. Un recueil récent, dédié à Caplin, compte aussi plusieurs contributions portant sur le répertoire du XIX^e siècle. Voir les articles de Black, de Médicis, Deruchie, Horton et Krebs dans Steven VANDE MOORTELE, Julie PEDNEAULT-DESLAURIERS et Nathan John MARTIN, éd., *Formal Functions in Perspective : Essays on Musical Form from Haydn to Adorno* (Rochester : University of Rochester Press, 2015).

0.2.8 Le modèle herméneutique de James Hepokoski et Warren Darcy

Dans leur ouvrage de 2006⁷², James Hepokoski et Warren Darcy prennent leurs distances par rapport à Caplin, dont ils critiquent les définitions rigides⁷³. Avec Caplin et James Webster, ils ont publié un recueil qui confronte trois approches divergentes : l'approche herméneutique de Hepokoski et Darcy, la théorie des fonctions formelles de Caplin, et l'approche plus éclectique, inspirée de Tovey et Rosen, de Webster⁷⁴. Pour leur part, Hepokoski et Darcy tentent de créer un système d'analyse de la forme sonate qui permette d'expliquer les réalisations individuelles par rapport à un modèle idéal. Ce modèle est fondé sur deux éléments principaux : d'une part, une série d'événements paradigmatiques qui définissent la forme (modulations, césure médiane, cadences importantes) ; d'autre part, un assemblage de motifs qui reviennent selon un principe de rotation dans le but de créer le contenu particulier de l'œuvre.

Les auteurs identifient cinq types principaux de forme sonate, chacun défini par une succession idéale des événements paradigmatiques qui le constituent. Parmi ces cinq types, le troisième représente la sonate traditionnelle qui comprend l'exposition, le développement et la réexposition : dans les termes de *Sonata Theory*, il s'agit de trois rotations du contenu motivique puisque chaque grande section reprend le même matériel motivique dans le même ordre. Le premier type représente la sonate dite « sans développement », tandis que le deuxième type se distingue par l'absence d'un retour du thème principal au début de sa réexposition. Le quatrième type, quant à lui, correspond à la forme sonate en rondo. Quant au cinquième, il correspond à la forme du concerto qu'on trouve dans le premier mouvement des concertos de Mozart.

72. 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).

73. Caplin considère la sentence et la période comme des archétypes de la phrase tonale et avance l'idée qu'il existe un certain nombre d'hybrides des deux. Hepokoski et Darcy rejettent, notamment, cette notion de phrase hybride et les hybrides particuliers relevés par Caplin, qu'ils considèrent comme le résultat d'un choix arbitraire. *Ibid.*, p. 106, note 8.

74. Pieter BERGÉ, éd., *Musical Form, Forms & Formenlehre : Three Methodological Reflections* (Leuven : Leuven University Press, 2009).

Hepokoski et Darcy se réclament notamment de la pensée herméneutique :

Le langage et les préoccupations de [notre] théorie de la sonate mènent à des lectures interprétatives de plus grande ampleur, à des situations où l'analyse technique et une herméneutique astucieusement appliquée deviennent différents aspects du même processus. À cet égard, nous favorisons, sur le plan intellectuel comme sur le plan de l'analyse, une audace assumée, [soit] un [certain] don en matière d'interprétation qui ressuscite les œuvres en tant qu'énoncés historiques et culturels ⁷⁵.

Pour ce faire, ils divisent leurs normes selon la fréquence d'emploi de certaines stratégies de composition et établissent des *options par défaut* de premier, deuxième ou même troisième ordre. Un mouvement peut être proche de l'une de ces options ou il peut s'en éloigner. Dans ce dernier cas, les auteurs parlent de déformation. Cette dernière, jumelée aux détails de la composition (traitement harmonique, variations mélodiques et rythmiques, etc.), permet de décrire telle ou telle structure de narration. Il va de soi que le mode d'analyse retenu par Hepokoski et Darcy suppose une certaine communauté d'esprit en ce qui concerne la structure dans toute production de forme sonate.

Il semble y avoir une contradiction interne dans l'approche des deux auteurs : d'une part, ils la présentent comme un modèle d'analyse diachronique qui permet de rendre compte des particularités des différents styles de forme sonate ; d'autre part, ils font appel à un archétype formel en fonction duquel chaque sonate est jugée. Certes, ils s'efforcent de puiser des exemples dans différents répertoires, de Jean-Sébastien Bach à Richard Strauss, mais ils se concentrent, en fait, sur les trois compositeurs de l'école de Vienne et leurs contemporains. On peut admettre que la série des options par défaut puisse être modifiée pour rendre compte du changement de style à partir de la troisième manière de Beethoven, mais peut-être cela mènerait-il à ne considérer que les détails de surface des sonates romantiques dans leurs aspects individuels et « déformés ».

75. « The language and concerns of Sonata Theory lead to larger interpretive readings, situations in which technical analysis and artfully nuanced hermeneutics become different aspects of the same process. We encourage an intellectually and analytically responsible boldness in this regard, an interpretive flair that startles pieces awake as historical and cultural statements. » HEPOKOSKI et DARCY, *Elements*, p. 253.

0.2.9 Janet Schmalfeldt et la forme en devenir

Parmi les ouvrages recensés ici, seul le volume de Janet Schmalfeldt *In the Process of Becoming : Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music* propose une exploration de la pensée musicale formelle de compositeurs du XIX^e siècle dans toute leur spécificité⁷⁶. Elle construit sa pensée sur la forme au XIX^e siècle autour d'une métaphore, celle du « devenir » (*becoming*). Cette métaphore se traduit en musique par un processus de réinterprétation que l'on retrouve dans le traité de Caplin, et dont l'origine remonte à des échanges entre les deux penseurs. Ce processus de réinterprétation fait référence au

cas spécial où la fonction formelle, d'abord suggérée par une idée musicale, une phrase ou une section, s'ouvre à une réinterprétation rétrospective à cause du contexte formel plus large. L'expression « en devenir » me semblait s'imposer dans ces cas, et la flèche double (\Rightarrow), empruntée à la logique symbolique, fournit un moyen de les représenter⁷⁷.

Elle explique ensuite que cette idée découle d'une tradition d'analyse musicale qui s'appuie sur les concepts phénoménologiques de la philosophie hégélienne, et dont les garants au XX^e siècle sont Adorno et Dahlhaus. Leur contribution la plus importante consiste à penser la forme comme un processus plutôt que comme un moule préexistant. La forme musicale se comprend surtout grâce à l'expérience qu'on en fait en l'écoutant, en la composant ou en la jouant⁷⁸. La forme n'est donc pas un concept abstrait ou aride relevé par l'analyse, mais une partie intégrante de la musique telle qu'elle est vécue par divers auditoires. C'est pourquoi l'auditeur, le compositeur et,

76. Janet SCHMALFELDT, *In the Process of Becoming : Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music* (New York : Oxford University Press, 2011).

77. « *The special case whereby the formal function initially suggested by a musical idea, phrase, or section invites retrospective reinterpretation within the larger formal context. For such cases, the term “becomes” seemed right to me, and the double-lined arrow (\Rightarrow), borrowed from symbolic logic, provided a means of representation.* » *Ibid.*, p. 9. Les italiques sont de Schmalfeldt.

78. Schmalfeldt fait référence dans son introduction à quelques auteurs qui ont poursuivi l'aspect phénoménologique de l'analyse musicale. Elle cite par exemple Anthony NEWCOMB, « Those Images That Yet Fresh Images Beget », *Journal of Musicology* 2, n° 3 (1983) : p. 227-245 ; David LEWIN, « Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception », *Music Perception* 3, n° 4 (1986) : p. 327-392. Elle dresse une liste plus complète de ce type d'études à la page 266, note 67.

surtout, l'interprète occupent une place importante dans les analyses de Schmalfeldt. Lorsqu'elle analyse le premier mouvement de la *Sonate pour piano en la mineur*, op. 42, D. 845 de Schubert, elle relève plusieurs moments où les choix de l'interprète peuvent influencer notre perception de la forme du mouvement, appuyant ainsi son affirmation que la forme est un processus, et que l'auditeur est appelé à l'interpréter en suivant le déroulement du mouvement⁷⁹.

Autour de sa métaphore centrale, Schmalfeldt emploie une méthode d'analyse qui emprunte des idées à plusieurs autres penseurs. Elle se dit particulièrement proche de l'analyse schenkérienne et de la théorie des fonctions formelles qu'elle a ailleurs tenté de concilier⁸⁰. Elle emprunte aussi librement à la méthode de Hepokoski et Darcy et avoue suivre une méthode d'analyse plutôt éclectique, inspirée en partie par Webster (qui se réclame lui-même de Tovey)⁸¹. Outre l'analyse détaillée du mouvement de sonate de Schubert mentionné plus haut, Schmalfeldt propose des analyses de quelques autres passages de Schubert et de Clementi, ainsi que des analyses plus développées des premiers mouvements de la *Sonate en ré mineur*, op. 31, n° 2 et de la *Sonate pour violon en la majeur*, op. 47, « Kreutzer » de Beethoven⁸². Elle passe ensuite à quelques œuvres de Mendelssohn (le *Trio avec piano*, op. 49, l'*Octuor*, op. 20, et quelques passages de l'*Ouverture au « Songe d'une nuit d'été »*), qu'elle compare à Mozart. Elle analyse aussi une technique particulière de Chopin, celle des tierces ascendantes, et conclut avec une exploration du concept du

79. SCHMALFELDT, *In the Process*, p. 113-132.

80. SCHMALFELDT, « Reconciliation » ; Janet SCHMALFELDT, « Coming to Terms : Speaking of Phrase, Cadence and Form », *In Theory Only* 13, n°s 1-4 (1997) : p. 95-116.

81. Voir entre autres James WEBSTER, « *Formenlehre* in Theory and Practice », in *Musical Form, Forms & Formenlehre : Three Methodological Reflections*, sous la dir. de Pieter BERGÉ (Leuven : Leuven University Press, 2009), p. 123-139. Ce recueil rassemble et oppose les théories de Caplin, Hepokoski et Darcy, et Webster en un seul volume. Un volume semblable présente un éventail de méthodes analytiques, toutes visant une explication du premier mouvement de la *Sonate en ré mineur*, op. 31, n° 2, « La tempête » de Beethoven. Voir Pieter BERGÉ, William Earl CAPLIN et Jeroen D'HOE, éd., *Beethoven's Tempest Sonata : Perspectives of Analysis and Performance* (Leuven : Peeters, 2009).

82. Schmalfeldt renomme cette dernière sonate la « Bridgetower » en honneur du violoniste pour qui elle aurait été composée et qui la crée, avec le compositeur au piano, le 24 mai 1803. Ce nouveau nom souligne l'argument de Schmalfeldt qui propose que les échanges entre le compositeur et le soliste ont eu un impact profond sur la conception de la sonate. Voir SCHMALFELDT, *In the Process*, p. 87-111.

retour (« *coming home* ») dans la musique vocale et instrumentale de Schumann, avec quelques exemples de Schubert à titre de comparaison.

Bien que nécessairement incomplète, cette revue de la littérature donne malgré tout une idée des principaux travaux sur la sonate parus jusqu'à maintenant. Ceux-ci, du moins aux XX^e et XXI^e siècles, s'articulent globalement autour de plusieurs axes déjà définis par Hepokoski et Darcy : un axe tonal-structurel (Schenker), un axe fonctionnel (Caplin), un axe historique et éclectique (Mellers, Rosen) et un axe empirique (Ratner). À ceux-ci s'ajoutent l'axe idéaltypique (dans lequel nous reclassons Caplin, en plus de Hepokoski et Darcy) et l'axe phénoménologique (Schmalfeldt). L'axe historique-idéologique, sur lequel se situe le travail de Daverio, pourrait aussi bien comprendre celui de Rosen. Schmalfeldt est la seule à proposer un travail consacré exclusivement à la forme au XIX^e siècle, mais elle ne formule pas une approche globale. En fait, les travaux sur la sonate au XIX^e siècle ont plutôt tendance à mettre l'accent sur un seul compositeur⁸³. Schmalfeldt ne fait pas exception : malgré son principe unificateur de la réinterprétation rétrospective, sa monographie se décline en réalisations particulières de ce concept dans les œuvres de Mendelssohn, Schumann, Chopin, et Beethoven.

83. Les travaux de Peter Smith sur Brahms et, plus récemment, sur Schumann, en sont un exemple. Voir SMITH, « Liquidation » ; Peter H. SMITH, « Brahms and the Neapolitan Complex : Flat-II and flat-VII and Their Multiple Functions in the First Movement of the F-Minor Clarinet Sonata », in *Brahms Studies 2*, sous la dir. de David BRODBECK (Lincoln : University of Nebraska Press, 1998), p. 169-208 ; Peter H. SMITH, *Expressive Forms in Brahms's Instrumental Music : Structure and Meaning in His Werther Quartet* (Bloomington : Indiana University Press, 2005) ; Peter H. SMITH, « Harmonic Cross-Reference and the Dialectic of Articulation and Continuity in Sonata Expositions of Schubert and Brahms », *Journal of Music Theory* 50, n° 2 (2006) : p. 143-179 ; Peter H. SMITH, « You Reap What You Sow : Some Instances of Rhythmic and Harmonic Ambiguity in Brahms », *Music Theory Spectrum* 28, n° 1 (2006) : p. 57-97 ; Peter H. SMITH, « Associative Harmony, Tonal Pairing, and Middleground Structure in Schumann's Sonata Expositions : The Role of the Mediant in the First Movements of the Piano Quintet, Piano Quartet, and *Rhenish* Symphony », in *Rethinking Schumann*, sous la dir. de Roe-Min KOK et Laura TUNBRIDGE (New York : Oxford University Press, 2011), p. 235-264 ; Peter H. SMITH, « Tonal Pairing and Monotonicity in Instrumental Forms of Beethoven, Schubert, Schumann and Brahms », *Music Theory Spectrum* 35, n° 1 (2013) : p. 77-102 ; Peter H. SMITH, « Schumann's Continuous Expositions and the Classical Tradition », *Journal of Music Theory* 58, n° 1 (2014) : p. 25-56 ; Peter H. SMITH, « *Hausmusik* for Cognoscenti : Some Formal Characteristics of Schumann's Late-Period Character Pieces for Instrumental Ensemble », *Music Theory Spectrum* 37, n° 1 (2015) : p. 51-70, en plus de l'ouvrage cité plus haut, SMITH, « Brahms and Schenker ».

D'autres études tendent à soulever des questions précises, telles la relation entre la critique de la sonate par Schumann et sa technique de composition de sonates pour piano (Sterk), l'impact de la pensée lyrique sur la sonate schubertienne (Mak), ou encore l'influence du baroque sur la conception musicale de Chopin (Basso)⁸⁴. Incontestablement, la sonate romantique pose un problème pour les analystes qui cherchent à la codifier.

0.3 Comprendre la sonate romantique

Les modèles abstraits de la forme sonate et presque tous les traités sur la forme identifiés dans les sections précédentes proposent un excellent modèle pour comprendre la sonate classique. On ne peut cependant guère appliquer à la sonate romantique les critères de la sonate classique. Si l'esthétique de cette dernière est associée à la régularité et à la cohérence, l'esthétique romantique, pour sa part, prône plutôt le bizarre, l'incomplet, le surprenant. Comment s'étonner, dans ces conditions, que les formules propres aux sonates des années 1750-1810 se révèlent boiteuses lorsqu'on les applique aux œuvres ultérieures ? Par son essence même, l'art romantique cherche à se soustraire à toute codification facile. Les études qui ont abordé les mouvements en forme sonate composés au XIX^e siècle font fréquemment état de la difficulté de préciser un ensemble de règles ou de pratiques qui s'appliqueraient à une part importante du répertoire⁸⁵. Trop souvent, cependant, les analystes appliquent les formules prescrites pour les sonates des années 1750-1810 à celles des compositeurs du XIX^e siècle. Une telle approche revient à imposer les critères esthétiques du classicisme viennois à un répertoire envisagé tout autrement par ses compositeurs ; elle tend donc à générer une évaluation négative des sonates pour piano de compositeurs tels que Schu-

84. Voir Valerie STERK, « Robert Schumann as Sonata Critic and Composer : The Sonata from Beethoven to 1844, as Reviewed by Schumann in the *Neue Zeitschrift für Musik* » (Thèse de Ph.D., Stanford University, 1992) ; Su Yin MAK, « Schubert's Sonata Forms and the Poetics of the Lyric », *Journal of Musicology* 23, n° 2 (2006) : p. 263-306 ; Alberto BASSO, « Chopin et l'esprit de la musique instrumentale baroque », in *The Works of Frederick Chopin*, sous la dir. de Zofia LISSA (Varsovie : Polish Scientific Publishers, 1960), p. 271-274.

85. RATNER, *Romantic Music* ; ROSEN, *Génération romantique* ; SCHMALFELDT, *In the Process*.

mann, Mendelssohn, Chopin et même Brahms. En d'autres termes, une analyse de formes sonates romantiques selon le modèle classique tend à camoufler les détails de ces œuvres qui répondent à une esthétique nouvelle. Le présent travail ne prétend pas édifier un système analytique complet qui expliquerait ces formes. Il cherche plutôt à ouvrir une nouvelle avenue qui conçoive la spécificité de la sonate romantique à partir des démarches individuelles et variées des compositeurs, reliées, malgré tout, à des principes esthétiques communs. De cette façon, il est possible de dégager une certaine unité parmi les réalisations plutôt hétérogènes de compositeurs aussi différents que Mendelssohn, Schumann et Brahms.

On note aussi que les sonates de jeunesse de ces trois compositeurs prennent souvent des libertés par rapport aux conventions formelles héritées de la période classique. Ces traits divergents sont souvent interprétés comme des anomalies, des maladroites de la part de compositeurs qui n'ont pas encore acquis un métier suffisant, ce qui explique peut-être le peu d'attention qu'elles ont reçu dans les travaux de musicologie, une carence que cette thèse vise à combler au moins partiellement. Nous préférons plutôt y voir une approche fraîche et spontanée à la composition d'une forme à grande échelle, voire une tentative d'expression proprement romantique de la forme sonate. D'ailleurs, ces approches nouvelles laissent parfois entrevoir les bases de techniques de composition pour lesquelles un compositeur sera plus tard connu.

Les ressemblances entre les essais en forme sonate des trois compositeurs étudiés ici ne se limitent pas à des techniques de composition communes, bien au contraire. Pour éclairer la question, il faut au préalable traiter de l'ambiance philosophique, littéraire, critique et musico-théorique du XIX^e siècle pour en dégager les notions esthétiques reliées à la forme musicale à grande échelle. C'est par l'entremise de cette esthétique – très variée et moins hostile à la forme à grande échelle qu'on le pense généralement – qu'il devient possible de trouver des points communs entre ces trois compositeurs. L'approche préconisée met donc en valeur une analyse qui réconcilie les aspects esthétiques ou philosophiques de la forme musicale avec ses aspects techniques et musicaux.

Mendelssohn, Schumann et Brahms répondent, chacun à sa manière, aux exigences d'une esthétique commune de la forme sonate qui valorise le concept de la musique abstraite, cohérente à grande échelle, noble, sublime, et bien ancrée dans une tradition révéérée, tout en cherchant à créer du nouveau, à exprimer sa propre individualité. Il ne s'agit cependant pas d'essayer d'énumérer des traits musicaux particuliers qui puissent définir ou représenter chacune de ces valeurs, un effort qui relèverait de toute façon de l'utopie. L'approche s'inscrit plutôt dans la tradition des travaux de Schmalfeldt, de Rosen ou de Daverio – cités dans la section précédente – en ce qu'elle demande comment l'analyse peut s'inspirer d'idées provenant de disciplines connexes pour mieux comprendre le fonctionnement de la musique.

Cette thèse se divise en deux grandes parties : une première, composée des deux premiers chapitres, traite de la pensée sur la sonate et la forme sonate des années 1790 à 1860. La deuxième partie (chapitres 3 à 5) propose trois études de cas qui illustrent des réalisations particulières – et divergentes – des principes esthétiques dégagés dans la première section.

La première partie cherche à décrire les grands traits de l'univers intellectuel des compositeurs du XIX^e siècle. Pour ce faire, le premier chapitre se consacre aux œuvres philosophiques et littéraires du XIX^e siècle qui traitent d'esthétique et de musique. Plus particulièrement, il dégage certaines notions importantes liées à la musique instrumentale et aux œuvres à grande échelle. Ces notions esthétiques abstraites sont ensuite reprises au deuxième chapitre, où elles se retrouvent dans les écrits de théoriciens et de critiques musicaux. De cette façon, on retrace comment diverses idées esthétiques sur la musique se concrétisent dans la pensée purement musicale⁸⁶. Tout

86. Concernant l'épineuse question des dates, nous avons choisi celles d'événements politiques majeurs, qui sont peu sujets à controverse. Nous essayons donc de cerner ce qui semble important entre 1789 (parfois un peu avant), date de la Révolution française, et 1871, année de la chute de Napoléon III en France et année de la proclamation de l'Empire allemand (qui unifie 25 États allemands sous l'impulsion de la Prusse). Entre ces deux dates importantes pour toute l'Europe, sinon pour tout l'Occident, se situent la fin des guerres napoléoniennes et le Congrès (monarchique) de Vienne (1815), la Monarchie de Juillet en France (1830) et le mouvement de révolution qui déferle sur l'Europe en 1848. Pour faire bref, nous parlerons du XIX^e siècle, bien qu'il s'agisse en fait d'une période d'environ trois-quarts de siècle surtout située au XIX^e siècle. Notons quelques dates plus importantes, peut-être, étant donné notre propos : en 1826, Mendelssohn termine sa *Sonate pour piano en mi*, opus 6 ; entre 1832 et 1838, Schumann compose ses sonates

cet environnement était susceptible, à divers degrés, de nourrir l’imaginaire des compositeurs, qu’ils en aient été conscients ou non. Mais il faut évidemment résister à la tentation de conclure à une relation univoque entre tel ou tel élément de la culture de l’époque et les œuvres musicales qui lui sont plus ou moins contemporaines. Là-dessus, les questions posées par Dahlhaus gardent toute leur pertinence :

La musique est-elle le reflet de la réalité qui entoure le compositeur, ou plutôt l’ébauche d’un univers alternatif ? Est-elle reliée par des racines communes aux événements politiques et aux idées philosophiques, ou naît-elle plutôt de l’existence d’œuvres musicales antérieures, et non (ou seulement dans une faible mesure) parce que le compositeur évolue dans un monde auquel il cherche à répondre par le biais de sa musique⁸⁷ ?

La deuxième section propose des analyses de mouvements de sonate particuliers. Ici, nous allons centrer notre attention sur quelques sonates de Mendelssohn, Schumann et Brahms, trois compositeurs qui, comme on l’a vu, sont actifs dans le nord de l’Allemagne et non plus à Vienne comme les grands classiques que sont Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert. Ces trois compositeurs ont donc, entre eux, un lien géographique important.

Le chapitre 3 explore la *Sonate en mi*, op. 6 de Mendelssohn. Cette sonate, deuxième à être composée parmi celles qui nous sont parvenues, est la seule qu’il publie de son vivant. Elle illustre l’effort d’un compositeur qui reste proche de l’héritage classique, tout en cherchant sa propre voix – la comparaison avec Mozart proposée par Schmalfeldt n’est pas déplacée ici. Le chapitre 4 analyse deux sonates de Schumann, la *Première sonate pour piano en fa dièse mineur*, op. 11, et la *Troisième sonate pour piano en fa mineur*, op. 14. Ces deux sonates, quoique très différentes, sont en quelque sorte l’antithèse de la sonate de Mendelssohn. Bien que découlant d’une pensée à grande échelle et de forme sonate, elles sont beaucoup plus expérimentales et répondent à

pour piano opus 11, opus 14 et opus 22 ; en 1853, Brahms présente à Schumann ses sonates pour piano opus 2, opus 1 et entame la composition de l’opus 5.

87. Carl DAHLHAUS, *Fondements de l’histoire de la musique*, trad. de l’allemand par Marie-Hélène BENOIT-OTIS (Arles : Actes Sud, 2013), p. 37.

une esthétique plus aventureuse. Finalement, le chapitre 5 explore la plus ancienne des sonates de Brahms qui nous soit parvenue, la *Sonate pour piano en fa dièse mineur*, op. 2. Cette sonate, comme plusieurs œuvres de ce compositeur, propose une sorte de fusion entre des éléments romantiques et classiques.

Dans ces trois chapitres d'analyse, nous allons étudier les mouvements en question à la lumière de l'approche de Caplin, d'une part, et de Schenker, d'autre part, mais d'autres approches seront à l'occasion mises à contribution. Dans chaque cas, il s'agit de montrer en quoi ces éléments techniques de la forme sonate répondent aux bases esthétiques de la sonate romantique proposées dans la première section de la thèse.

CHAPITRE 1

ÉCRITS PHILOSOPHIQUES ET LITTÉRAIRES

La musique [...] rend chantante
l'agitation muette de la nature.

G. de MAUPASSANT
Le Horla

Pour parvenir à une compréhension approfondie de la forme sonate pour piano du XIX^e siècle, il est essentiel de replacer les œuvres dans le contexte des idées qui circulaient au moment de leur production. Pour ce faire, nous analysons les différentes façons de penser la musique au XIX^e siècle sous deux angles complémentaires. Nous abordons en premier lieu l'appréciation générale de l'art et de la musique dans la pensée philosophique et littéraire des années 1800-1860, et, en second lieu, l'appréciation particulière de la sonate, voire de la forme sonate, dans les textes spécialisés des musiciens – théoriciens et critiques – de la même époque. Ces deux grandes divisions guident le contenu des deux premiers chapitres de la présente thèse, permettant aussi bien de progresser du général au particulier que de voir comment les idées philosophiques et esthétiques se concrétisent dans le discours critique et analytique contemporain.

Ce premier chapitre est donc consacré aux philosophes et aux écrivains allemands de la première moitié du XIX^e siècle qui ont traité d'art et de musique. En philosophie, nous abordons le courant de l'idéalisme allemand par la pensée de Kant et sa *Critique de la faculté de juger* avant de sonder les principaux ouvrages sur l'esthétique de Schelling (*Philosophie de l'art*), Schopenhauer (*Le Monde comme volonté et comme représentation*), Hegel (*Esthétique*) et Hanslick (*Du Beau musical*)¹. Du côté des écrivains, nous explorons les écrits du cercle d'Iéna – fragments, nouvelles, romans, lettres –, les contes d'Hoffmann, ainsi que la *Vorschule der Ästhetik* de Jean Paul

1. Hanslick est ici considéré comme un philosophe *sui generis* en grande partie à cause de la portée de son œuvre *Du Beau musical*, indépendamment de l'importance de sa carrière de critique.

Richter. La première section de ce chapitre isole certains thèmes récurrents relatifs à la musique qui se trouvent dans les écrits de la période. Les sections subséquentes explorent plus en détail le système philosophique ou narratif de chacun des penseurs.

1.1 Thèmes récurrents dans la pensée sur les arts au XIX^e siècle

Certaines idées reliées à l'art et à la musique dans les écrits de la période 1800-1860 ont été abondamment commentées par les musicologues : c'est le cas par exemple de la métaphore de l'organicisme ou de la notion de fragment. Les plus citées, soit l'organicisme, l'innovation, l'individualisme, sont couramment employées comme raccourcis pour définir le romantisme musical. Il est donc utile de les inclure parmi les principaux thèmes qui animent la pensée de ce demi-siècle fécond afin de les comprendre dans toute leur profondeur. Pour alléger la présentation, les thèmes sont regroupés sous trois rubriques générales : 1) la création et le jugement, rassemblant des notions telles que le génie, l'organicisme, le beau et le sublime ; 2) la structure, qui reprend l'idée de système, le concept des niveaux de structure, ainsi que celui de la cohérence à grande échelle ; et 3) l'histoire, qui englobe autant la notion d'individualité que l'idée de tradition et de progrès de l'art. Ces trois catégories ne sont ni absolues ni étanches ; certains thèmes s'inscrivent dans plusieurs catégories.

La définition générale de l'art, et plus spécifiquement celle de la musique, apparaît dans tous les documents analysés. Ces définitions découlent habituellement d'une logique systématique accordant aux arts une certaine place dans l'ensemble des activités humaines. C'est ainsi qu'au XIX^e siècle, par exemple, l'art est libéré de sa fonction d'agrément social ou de soutien à la religion pour devenir lui-même objet de contemplation, dans le cadre de ce qu'on a appelé la « religion de l'art ». L'art se voit ainsi accorder une place particulière dans les systèmes philosophiques et littéraires de nombreux auteurs de la première moitié du XIX^e siècle.

On peut généralement diviser les philosophes et les écrivains qui se penchent sur la question des arts en deux catégories, selon le type d'esthétique qu'ils pratiquent – axé sur la réception ou sur la création. Kant, par exemple, conçoit une esthétique de la réception avant la lettre dans sa *Critique de la faculté de juger*. À l'opposé, Jean Paul Richter formule spécifiquement une esthétique de la création dans son *Cours préparatoire d'esthétique (Vorschule der Ästhetik)*. La formulation d'une théorie de la création ou de la réception exige la plupart du temps une explication de notions connexes telles que le génie, le caractère de l'art, l'idée esthétique et la définition du beau. Le génie, notion presque toujours liée à la création, peut être défini aussi bien par rapport à la force créatrice de l'artiste que par rapport à l'artiste lui-même. Sa définition évolue. Au début du siècle, le génie est vu comme une parcelle divine à l'intérieur de l'être humain², alors que, plus tard, dans le système de Schopenhauer, le génie est conçu comme une capacité humaine innée d'observation et de synthèse. Le caractère de l'art, pour la majorité des penseurs de l'époque romantique, est organique. L'organicisme, avancé par Goethe et adopté par de nombreux auteurs, avance que toutes les parties d'un être sont reliées aux autres par des fonctions précises, et que chacune de ses parties est présente dès les tout premiers stades de développement. Transposée dans le domaine des arts, cette théorie suppose que l'œuvre possède une structure unique, développée génétiquement, c'est à dire de façon interne, indépendante de facteurs externes. Cette vision du caractère de l'œuvre d'art remplace peu à peu la conception mimétique de l'art qui prévalait depuis l'Antiquité³. Les notions de *mimesis* et de *genesis* dans l'œuvre d'art ne sont cependant pas toujours clairement différenciées. Plusieurs théoriciens suivent Baumgarten et Kant en proposant la notion d'un contenu propre à l'art, différent des concepts disponibles à la raison, ce qu'ils nomment

2. Chez Kant, cette notion du divin est implicite dans le concept de la nature, tandis que dans la *Philosophie de l'art* de Schelling, elle est explicitement liée à l'Absolu.

3. Mark Evan Bonds propose une étude magistrale de ce phénomène dans Mark Evan BONDS, *Wordless Rhetoric* (Cambridge : Harvard University Press, 1991).

l'« idée esthétique »⁴, une notion particulièrement féconde au XIX^e siècle. Pour Baumgarten et Kant, l'idée esthétique n'est pas en mesure de représenter quelque concept que ce soit, car elle relève du domaine du purement sensible. Plus tard, et en particulier chez les auteurs romantiques ou chez des critiques comme Félix Mendelssohn, les idées esthétiques de la musique sont vues comme transcendant la spécificité du langage – et donc des concepts – pour communiquer l'indicible. Finalement, la définition du beau – et, de façon connexe, celle du sublime – reflète une progression de définitions : au XVIII^e siècle, le beau est situé uniquement dans l'être qui perçoit et, à la fin de la période étudiée, on le conçoit plutôt dans l'œuvre elle-même. Le beau est presque toujours décrit en fonction des structures perçues ou composées.

Le concept de « structure », qu'il s'agisse de musique ou de texte, est associé à celui de « système ». Plus spécifiquement, les philosophes idéalistes allemands de la première moitié du XIX^e siècle analysent les arts à partir d'un système, souvent hiérarchisé, qui explicite les liens entre les arts ainsi que les qualités particulières qui leur accordent le statut d'œuvre d'art. Ce système comprend les moyens et le matériau dont dispose l'artiste pour créer une œuvre. Pour Hegel, par exemple, le matériau propre à la musique est le son, et les moyens de la musique sont le rythme, l'harmonie et la mélodie⁵. Les philosophes analysent le matériau pour en déterminer les composantes essentielles. Et les relations de plus en plus complexes entre ces composantes approfondissent la compréhension du système musical, comme le fait, par exemple, l'évaluation hégélienne de l'accompagnement de la musique vocale. Pour ce penseur, la musique instrumentale demeure indépendante, et l'accompagnement de la voix n'est rien d'autre que la mélodie

4. Bien que Baumgarten n'emploie jamais l'expression d'« idée esthétique », il est vraisemblable que Kant ait puisé son concept dans la *Métaphysique* et l'*Esthétique* de Baumgarten. Voir en particulier Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. de l'allemand et introd. Alexis PHILONENKO (Paris : Vrin, 1993), § 49.

5. Tout cela n'a rien de très original, bien sûr. Ce qui importe, c'est l'analyse détaillée de ces moyens et leur relation avec le système philosophique particulier. Comme nous le verrons plus loin, le son étant immatériel et apte à une comparaison aux mouvements de l'esprit, Hegel place la musique parmi les arts « Romantiques », arts de l'esprit.

vocale elle-même⁶. De telles analyses permettent ensuite de thématiser un deuxième élément de la structure, celui des niveaux de structure. Ce concept, depuis longtemps intégré à l'appareil analytique grâce aux travaux d'Heinrich Schenker, s'épanouit dans les traités de la première moitié du XIX^e siècle. Comme le démontrent ce chapitre et surtout le chapitre suivant, la logique des systèmes des arts dans les traités de philosophie idéaliste allemande permet de hiérarchiser les composantes d'une structure, ce qui est essentiel à la perception d'une cohérence à grande échelle. Cette cohérence joue aussi sur un troisième thème associé à la catégorie de la structure, celui de la rupture entre forme et contenu. Cette distinction s'avère particulièrement importante pour la musique et se base sur la possibilité que la musique puisse avoir un contenu. L'évolution de cette idée montre combien les philosophes du XIX^e siècle tenaient à trouver le matériau propre de la musique. Pour certains, tels Kant et Hanslick, le contenu de la musique n'est rien d'autre que le jeu de ses formes, tandis que, pour d'autres – Hegel et Schopenhauer, en particulier –, le jeu des formes révèle un contenu qui transcende la compréhension linguistique. Cette question du contenu et de la forme se rapporte à deux thèmes déjà traités sous la première rubrique, ceux du génie et de l'antinomie *mimesis/genesis*. Il est aisé de voir à quel point ces concepts se rattachent à la question de la structure d'un art : en particulier, l'évolution du rôle du génie dans la production d'une structure et l'indépendance même des structures artistiques par rapport à la nature évoluent nettement dans les écrits étudiés.

Parmi les transformations les plus saisissantes dans la pensée sur les arts au XIX^e siècle, le rôle de l'histoire est d'une importance singulière. La nostalgie et les évocations d'un passé idéalisé sont des traits bien connus du mouvement romantique ; elles témoignent de la conscience historique grandissante parmi les compositeurs de ce temps. L'influence des grands compositeurs du passé sur la pratique des compositeurs contemporains dont discutent les écrits de cette période révèle

6. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, trad. de l'allemand par Charles BÉNARD, Benoît TIMMERMANS et Paolo ZACCARIA, avec des annot. de Benoît TIMMERMANS et Paolo ZACCARIA, 2 vol. (Paris : Le Livre de Poche, 1997), vol. II, p. 319-322.

cependant un esprit de continuité à l'opposé de l'élan révolutionnaire que l'on associe parfois à la période romantique. En lien avec le rôle du génie, ce thème de l'influence se développe et touche au thème de la tradition, cher à plusieurs auteurs de l'époque, notamment Schelling, Hoffmann, ainsi que plusieurs critiques et théoriciens que nous verrons au chapitre suivant. Les philosophes, mais surtout les écrivains comme Hoffmann ou Wackenroder, concevaient la tradition comme un moyen de reconnaître le progrès de l'art : ce progrès dépend moins des ruptures avec le passé que des continuités renouvelées. Enfin, le contexte de création, c'est-à-dire celui que révèlent la biographie du compositeur et le contexte social dans lequel une œuvre est produite, est un thème qui apparaît dans les spéculations esthétiques du XIX^e siècle.

Tous les philosophes et tous les écrivains dont les écrits sont examinés dans les pages suivantes ont abordé à divers degrés les thèmes esquissés ici. Plus particulièrement, il ressort de notre lecture un nombre limité de thèmes importants pour la conception esthétique de la forme sonate romantique : la cohérence à grande échelle, l'abstraction, l'organicisme, la tension entre tradition et innovation, le sublime et la noblesse. Ces thèmes évoluent ou demeurent statiques, naissent et disparaissent, s'accordent ou s'affrontent selon les auteurs. Ils doivent être expliqués à la lumière des matrices plus élaborées des systèmes philosophiques dans lesquels ils apparaissent afin d'arriver à comprendre jusqu'à quel point il est possible de parler d'une esthétique de la sonate au XIX^e siècle⁷.

1.2 Philosophie et musique au XIX^e siècle

La philosophie idéaliste allemande de la première moitié du XIX^e siècle prend pour point de départ la critique de la métaphysique et de l'idéalisme transcendantal formulées par Kant et aboutit

7. La nature de cette exploration étant introductive, et de surcroît dirigée vers le but précis de l'appréciation éventuelle d'une forme particulière de l'art musical, les propos qui suivent au sujet des philosophies complexes et fertiles de chacun de ces penseurs seront nécessairement brefs.

à la pensée de Hegel⁸. L'ordre des sections subséquentes est emprunté à Kai Hammermeister, plus précisément à son excellente monographie sur l'esthétique philosophique allemande⁹. La présentation chronologique (par ordre de rédaction des principaux écrits) pose néanmoins quelques difficultés. Si Schopenhauer est traité après Hegel, alors que la publication du *Monde comme volonté et comme représentation* (1818) est antérieure à celle des *Cours d'esthétique* de Hegel (1835-1837), c'est parce que ce dernier ouvrage n'est pas signé de la main de Hegel : il a été compilé à partir des notes de cours prises par les étudiants de Hegel aux universités de Heidelberg et surtout de Berlin lors des célèbres séances d'esthétique qui ont justement commencé en 1818. Par ailleurs, la pensée de Schopenhauer emprunte un parcours différent de l'idéalisme traditionnel et ne s'inscrit pas dans la tradition académique qui était celle de Schelling et de Hegel.

1.2.1 Fondements : Kant

Comme on l'a vu plus haut, l'histoire de la philosophie allemande des années 1800-1860 ne peut être réellement saisie hors du contexte de la réception de la pensée kantienne. Celle-ci constitue une étape essentielle de la philosophie idéaliste, et se trouve au centre de l'analyse des mouvements en forme sonate proposée dans cette thèse. C'est d'ailleurs la *Critique de la faculté de juger* qui aide à fixer le sens moderne du mot « esthétique »¹⁰.

8. Rüdiger BUBNER, éd., *German Idealist Philosophy* (New York : Penguin, 1997), p. xxiii-xxiv. Les écrits de Kant ont donné lieu à une longue et fructueuse série de questionnements et de débats qui dépassent le cadre temporel fixé dans cette thèse. Voir, par exemple, les querelles concernant la succession intellectuelle de Kant décrites dans Henry E. ALLISON, *Kant's Transcendental Idealism : An Interpretation and Defense*, 2^e éd. (New Haven et Londres : Yale University Press, 2004), p. 3-19. Allison reconnaît que les querelles entourant la « double réalité » décrite par Kant (qui présente certaines affinités avec la philosophie platonicienne) relèvent depuis le départ d'une opposition sévère au dualisme.

9. Kai HAMMERMEISTER, *The German Aesthetic Tradition* (Cambridge et New York : Cambridge University Press, 2002). Cet ouvrage présente de façon équilibrée et systématique les grands courants de la pensée esthétique allemande depuis les précurseurs de la discipline (Alexander Baumgarten et Moses Mendelssohn) jusqu'au début du XX^e siècle (Theodor Adorno) ; il sert d'excellente introduction à la matière.

10. *Ibid.*, p. 23. Hammermeister fait cependant erreur en affirmant que la troisième *Critique* donne le sens moderne du terme. Kant lui-même écrit dans une note de bas de page que « [l]es Allemands sont les seuls qui se servent actuellement du mot *esthétique* pour désigner par là ce que d'autres appellent critique du goût. » Voir Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, 3^e éd., trad. de l'allemand et introd. Alain RENAULT (Paris : Flammarion, 2006), note de bas de page non numérotée. En effet, ce vocable se retrouve déjà dans les *Méditations philosophiques sur*

L'essentiel de la pensée esthétique d'Emmanuel Kant (1724-1804) est formulé dans sa troisième *Critique*¹¹. Kant rédige celle-ci dans le but de réconcilier les deux types de connaissance élaborés dans ses critiques précédentes, soit la *Critique de la raison pure* et la *Critique de la raison pratique*¹². Après la formulation des principes *a priori* qui sous-tendent l'entendement et la faculté de désirer – propres, respectivement, à la raison et à la morale – Kant cherche un autre type de principe *a priori* sur lequel serait fondé le sentiment de plaisir. Vient donc l'exploration de la *Critique de la faculté de juger*. Marc Jimenez présente l'ouvrage en ces termes :

[L]a *Critique de la faculté de juger* s'interroge sur deux points essentiels qu'elle traite en rapport l'un à l'autre : le premier concerne la nature du jugement en général ou, si l'on préfère, le mécanisme de la faculté de juger, son *comment*. Le second concerne son *pourquoi*, autrement dit sa *finalité*. La critique de la faculté de juger est donc liée à la critique de la faculté de juger téléologique, c'est-à-dire à une interrogation sur le but, sur la *fin* (*telos*, en grec), sur la signification dernière de nos jugements¹³.

1.2.1.1 *Critique de la faculté de juger (Kritik der Urteilskraft, 1790)*

Presque tous les commentateurs s'entendent pour dire que la troisième *Critique* est l'un des textes les plus importants en philosophie esthétique¹⁴. Kant écrit, au moins en partie, en réaction à l'esthétique du penseur écossais David Hume (1711-1776), qui approche la question du goût sous un angle empirique et conclut que l'évaluation du beau varie de personne en personne selon le tempérament et les références culturelles de chacun¹⁵. La réaction de Kant repose sur deux éléments principaux qui font toute l'importance du texte : d'une part, cette *Critique* accorde à

quelques aspects de l'essence du poème (1735) de Baumgarten, avant d'être repris dans l'*Aesthetica* (1750) de ce dernier et dans certains écrits de Moses Mendelssohn, où il désigne l'étude de la perception, parfois liée à l'idée du beau.

11. Outre la troisième *Critique*, Kant aborde des sujets esthétiques dans un essai nommé *Observations sur la perception du Beau et du Sublime* (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764) et consacre une section de son *Anthropologie* (1798) aux arts.

12. Pour cette thèse, la référence sera la traduction française d'Alexis Philonenko, KANT, *Critique de la faculté de juger*.

13. Marc JIMENEZ, *Qu'est-ce que l'esthétique ?* (Paris : Gallimard, 1997), p. 130.

14. HAMMERMEISTER, *German Aesthetic Tradition*, p. 23.

15. David HUME, « Dissertation sur la règle du goût », in *La règle du goût*, Traduction anonyme de l'anglais, revue par Christophe SALAÜN (Paris : Mille et une nuits, 2012), p. 36-39.

l'étude du beau et de l'art une forme d'indépendance cognitive ; d'autre part, elle érige un cadre philosophique rigoureux et systématique pour soutenir cette pensée ¹⁶. Deux des concepts clés du traité, soit le beau et le sublime ¹⁷, offrent une porte d'accès privilégiée aux principes du système esthétique de Kant.

L' « Analytique du beau » – première partie de la *Critique de la faculté de juger* – propose une définition de la beauté divisée en quatre moments, qui isolent et universalisent l'objet beau ¹⁸. L'objectif de Kant est de montrer non seulement en quoi consiste le beau, mais aussi quel est son rapport à la connaissance, en l'occurrence une connaissance intuitive qui se distingue de la raison. Pour y arriver, il identifie un nouveau type de jugement, qui est à la fois un jugement réfléchissant personnel et un jugement à vocation universelle. C'est ce qui confère à l'art et au beau leur nouveau statut de connaissance intuitive. La possibilité de concevoir le beau comme un jugement universel repose à son tour sur l'idée que l'œuvre d'art possède certaines qualités sur lesquelles il est possible d'apporter un jugement : proportions, formes, relations entre les parties, etc.

Kant commence le premier moment de sa définition en analysant la relation entre le beau et l'agréable. Pour lui, le plaisir que procure une chose agréable provient du désir de l'objet : tout objet qui crée chez le sujet percevant un désir de contact est agréable. À l'opposé, le plaisir du beau est défini en termes cognitifs comme une parfaite harmonie des idées dans l'esprit du sujet : est donc beau tout objet qui crée ou qui favorise cette harmonie. Le beau occasionne aussi une forme de désir, mais bien différente du désir associé à l'agréable ; le désir du beau vise plutôt la continuation de l'état d'harmonie engendré par l'objet et, par extension, tout objet qui protège cet

16. Ces deux éléments connexes sont discutés dans Henry E. ALLISON, *Kant's Theory of Taste : A Reading of the Critique of Aesthetic Judgement* (Cambridge et New York : Cambridge University Press, 2001).

17. Kant développe la catégorie du sublime dans un sens très différent de celui adopté par Edmund Burke en 1757. Pour ce dernier, l'opposition entre le beau et le sublime repose sur une base physiologique, le sublime entraînant une terreur douloureuse.

18. KANT, *Critique de la faculté de juger*, p. 49-83.

état sera beau. Le plaisir du beau est donc un plaisir qui libère l'esprit des contraintes matérielles en se référant uniquement à l'état psychique du sujet pensant, ou, comme le dit Kant : « [Le beau] entraîne directement un sentiment d'épanouissement de la vie ¹⁹. »

Dans le deuxième moment de sa définition, Kant explique l'universalité du jugement de goût. Il affirme que « [l]e Beau est ce qui est représenté sans concepts comme l'objet d'une satisfaction universelle ²⁰. » Kant explique ici que le jugement du beau est réfléchissant, c'est-à-dire qu'il ne crée aucune connaissance nouvelle. Au contraire, ce type de jugement se réfléchit en quelque sorte lui-même. En même temps, ce jugement réfléchissant est universel puisqu'il provient d'une capacité innée d'être charmé par les caractéristiques d'une œuvre d'art. L'essentiel de la pensée kantienne sur le beau se retrouve dans la célèbre formulation du troisième moment de la définition : « La *beauté* est la forme de la finalité d'un objet, en tant qu'elle est perçue en celui-ci *sans représentation d'une fin* ²¹. » Allison offre une solution élégante au paradoxe apparent de cette définition. Il commence par rappeler que, pour Kant, une fin est un concept, un but pensé par un sujet quelconque. La finalité est donc la *représentation* d'une téléologie quelconque, du progrès vers une fin particulière ²². Donc, pour Kant, le beau est sa propre finalité. Kant lui-même explique le paradoxe inhérent à cette définition en tentant de séparer la forme d'un objet de son contenu et en proposant deux types de beauté différents.

L'argument formaliste de Kant apparaît aux §11 à 14 de l'« Analytique du Beau ». Le philosophe y propose que le jugement du beau dépend uniquement de la forme de l'objet, et non de son contenu. Le contenu – qu'il associe à la manifestation matérielle d'un objet particulier – produit une sensation agréable chez le sujet, ce qui exclut la possibilité d'un jugement de goût universel, et donc de beauté. Par contre, la forme, qui est définie comme l'organisation spatio-temporelle,

19. KANT, *Critique de la faculté de juger*, p. 118.

20. *Ibid.*, p. 55.

21. *Ibid.*, p. 76.

22. ALLISON, *Kant's Theory of Taste*, p. 121. Voir aussi KANT, *Critique de la faculté de juger*, p. 29-33.

constitue un principe *a priori* qui peut servir de fondement logique d'un jugement du goût²³. C'est justement grâce à cette distinction entre la forme et le contenu que l'universalité des jugements de goût devient possible pour Kant : le contenu ne pouvant donner lieu qu'à un jugement de l'agréable, il revient à la forme de soutenir un jugement du beau en fournissant un standard basé sur un nombre limité de principes *a priori* qui rendent possible un jugement universel. Comme le note Dahlhaus, la présence ou l'absence de forme devient, dans la pensée kantienne, un facteur important pour juger du statut d'une forme d'art²⁴.

Au §16 de la troisième *Critique*, Kant explique qu'« [i]l existe deux espèces de beauté : la beauté libre (*pulchritudo vaga*) ou la beauté simplement adhérente (*pulchritudo adhaerens*). La première ne présuppose aucun concept de ce que l'objet doit être ; la seconde suppose un tel concept et la perfection de l'objet d'après lui²⁵. » Il existe ainsi deux manières de juger le beau : une première, qui demeure désintéressée et pure, et une deuxième, qui est liée à la téléologie et à la fonction de l'objet jugé.

En plus du beau, Kant cherche à donner une définition du sublime dans la troisième *Critique*. Selon Hammermeister, le beau et le sublime partagent quelques caractéristiques essentielles chez Kant : ils ne sont pas des caractéristiques d'un objet quelconque, mais des réactions suscitées chez un sujet percevant, et ils sont atteints par un jugement esthétique, c'est-à-dire sans concept²⁶. Mais le sublime, au contraire du beau, est une forme d'énergie morale dont le but ultime est de laisser de côté l'aspect sensible d'une perception pour retourner à la pensée rationnelle.

23. ALLISON, *Kant's Theory of Taste*, p. 133. Cette distinction entre la forme et le contenu de l'œuvre d'art (ou de la nature, dans le système de Kant), deviendra l'un des motifs récurrents dans les débats musico-esthétiques des deux siècles suivants.

24. Carl DAHLHAUS, *L'esthétique de la musique*, éd. établie, annot. et introd. Julien Labia, trad. de l'allemand par Julien Farges et al. (Paris : Vrin, 2015), p. 83-85.

25. KANT, *Critique de la faculté de juger*, p. 71.

26. HAMMERMEISTER, *German Aesthetic Tradition*, p. 33-34.

Kant affirme : « Nous nommons sublime [...] ce qui est grand au-delà de toute comparaison²⁷. » Cette grandeur ne peut être définie par rapport à autre chose : elle doit suffire en elle-même autant comme concept que comme réalité. Elle ne peut pas réellement exister dans la nature puisque, selon Kant, toute chose possède ses limites. Le philosophe affirme : « [e]st sublime ce qui, par cela seul qu'on peut le penser, démontre une faculté de l'âme, qui dépasse toute mesure des sens²⁸. » Le lien avec l'intuition, et non avec le concept, rend esthétique le sentiment du sublime dans la pensée de Kant. De plus, deux types de sensations du sublime existent dans la pensée kantienne : le sublime mathématique – l'appréhension de l'infini – et le sublime dynamique, provoqué par la contemplation détachée d'une force destructrice, comme un violent orage²⁹.

Malgré leur ressemblance structurelle – les deux sont appréhendés par le jugement esthétique –, le beau et le sublime demeurent deux notions très différentes lorsqu'il s'agit des arts ; elles s'expriment par des moyens souvent différents. Cela dit, le lien entre l'art et la notion de sublime demeure flou dans la troisième *Critique*. Bien que certaines œuvres architecturales, telles les pyramides d'Égypte ou la cathédrale Saint-Pierre de Rome, relèvent, selon lui, du sublime, Kant n'emploie que peu d'autres exemples et laisse croire que le sentiment du sublime est plutôt suscité par la raison ou par la nature.

1.2.1.2 Contradictions : Kant et la musique

Pour bien comprendre comment Kant évalue la musique, il faut tout d'abord préciser la place des arts dans le système de la *Critique de la faculté de juger*. Ce système valorise, en premier lieu, la beauté naturelle et avance que la beauté artistique n'est qu'une imitation de la nature : bref, le système de Kant se fonde plutôt sur le lien entre la beauté naturelle et la finalité de la nature³⁰.

27. KANT, *Critique de la faculté de juger*, p. 87-88.

28. *Ibid.*, p. 90.

29. *Ibid.*, p. 98-100.

30. *Ibid.*, p. 29-33.

Ce faisant, Kant prolonge la théorie de la *mimesis* d'Aristote selon laquelle l'art est un reflet de la nature. Il insiste de surcroît sur le fait qu'on ne peut appeler « art » qu'un produit humain qui imite la nature³¹. Au-delà de cette précision, il définit l'art en fonction de sa perception par le sujet et de sa production.

Kant considère en détail l'art et les beaux-arts aux §43 à 54 de la *Critique de la faculté de juger*³². Comme l'indique Allison, la troisième *Critique* est surtout une esthétique de la réception, c'est-à-dire qu'elle se penche plutôt sur les questions du jugement de l'œuvre d'art complétée plutôt que sur les questions de sa production³³. Kant s'intéresse aux conditions qui permettent de juger qu'un objet est une œuvre d'art. Il propose à cet effet trois définitions, articulées sous forme de paires antéposées : art/nature, art/science et art/artisanat.

L'art est, en premier lieu, le produit de l'action humaine, d'une volonté de créer : « L'art est distingué de la *nature*, comme le “faire” (*facere*) l'est de l’“agir” ou “causer” en général (*agere*) et le produit ou la conséquence de l'art se distingue en tant qu'*œuvre* (*opus*) du produit de la nature en tant qu'effet (*effectus*)³⁴. » Ensuite, l'art relève de la connaissance pratique, au contraire de la science, qui est une connaissance théorique ; Kant fait la différence entre le *savoir-faire* et le *savoir*³⁵. Finalement, l'art est lié au concept de liberté. L'art est beau car libre de toute finalité, un simple jeu de l'esprit ; l'artisanat produit au contraire des objets destinés à une fin pratique³⁶. En un mot, la définition de l'art selon Kant pourrait être formulée ainsi : un *produit* humain, *voulu* et *libre*.

31. *Ibid.*, p. 137-138.

32. *Ibid.*, p. 134-161.

33. ALLISON, *Kant's Theory of Taste*, p. 271. Nous ne pouvons cependant être d'accord avec Allison pour affirmer que l'art n'occupe qu'une place secondaire dans cet ouvrage. Bien qu'Allison apporte des arguments persuasifs pour appuyer son propos, nous croyons que l'emplacement de la musique dans la structure de la troisième *Critique* n'indique rien de plus qu'une difficulté de systématisation. Le rapprochement entre l'art et la nature par moyen du concept du génie suggère pour nous que Kant s'efforçait d'intégrer les beaux-arts à son système.

34. KANT, *Critique de la faculté de juger*, p. 134.

35. *Ibid.*, p. 135.

36. *Ibid.*

Une telle définition est cependant trop simple pour être suffisante. Au §44, Kant insiste sur le fait que « les beaux-arts [...] sont un mode de représentation qui est en lui-même final et qui contribue, bien que ce soit sans fin, à la culture des facultés de l'âme en vue de la communication dans la société³⁷. » Encore une fois, la pensée de Kant renferme un paradoxe auquel Allison propose une solution. Allison fait écho aux propos de Dahlhaus en établissant une distinction entre le jugement de l'art et le jugement du goût. L'analyse de Dahlhaus démontre que le jugement de l'art ne concerne que la perfection de la structure (selon les règles de l'art), alors que le jugement de goût ne se prononce que sur la beauté du produit³⁸. Allison, employant une terminologie kantienne, indique qu'il est possible de séparer la *fin* d'un objet, soit le jugement de l'art, de sa *finalité*, qui est l'objet d'un jugement du goût³⁹. Le jugement téléologique de la fonction de l'objet ne détruit pas la possibilité de juger de la beauté pure ou libre du même objet⁴⁰.

L'analyse de la notion de génie dans la *Critique de la faculté de juger* rejoint enfin l'élément de la création artistique, qui jusqu'ici était absente des considérations du penseur. Pour Kant, « le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par laquelle la nature donne les règles à l'art⁴¹. » Cette capacité d'imagination née de l'âme permet à l'artiste de produire des idées esthétiques. Ces idées sont opposées aux concepts de la raison en ce qu'elles « [donnent] beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire de *concept*, ne puisse [leur] être adéquate et que par conséquent aucune langue ne peut [les] exprimer complètement et [les] rendre intelligible[s]⁴² ». De plus, le génie est une faculté d'originalité exemplaire ; la règle à la base de cette originalité doit servir d'exemple, sans être imitée bêtement. Une conséquence logique de cette définition (qui

37. KANT, *Critique de la faculté de juger*, p. 137.

38. Carl DAHLHAUS, *Aesthetics of Music*, trad. de l'allemand par William W. AUSTIN (Cambridge : Cambridge University Press, 1982), p. 35.

39. ALLISON, *Kant's Theory of Taste*, p. 140-141.

40. Pour appuyer son propos, Allison se réfère surtout aux exemples de l'église ou du cadre offerts par Kant.

41. KANT, *Critique de la faculté de juger*, p. 138.

42. *Ibid.*, p. 143-144.

reste inexplorée par Kant) inscrit les générations successives de génies dans une continuité où le progrès et le renouvellement ne découlent ni de ruptures ni de révolutions⁴³.

Après l'étude des composantes du génie, Kant consacre une section de son traité à la division des beaux-arts. Il propose ici un élément important de ce qui deviendra chez d'autres philosophes un système des arts. Au §53, Kant propose une double hiérarchie des arts, fondée sur les deux axes de la raison et de l'agrément. Suivant ce modèle, les arts sont regroupés en trois espèces : l'art du langage, l'art de l'image et de la forme, et l'art du jeu des sensations, dont la musique⁴⁴.

Même si Kant ne se préoccupe que très peu des arts en général, et encore moins de la musique, cette dernière occupe une place particulière dans sa pensée. La première mention de la musique se trouve au §16 de la troisième *Critique*, où la musique sans texte sert d'exemple de beauté libre⁴⁵. Cependant, Kant associe les beaux-arts à la catégorie des beautés adhérentes. Comme l'indique Hammermeister, par le fait qu'elle fait preuve de beauté libre, la musique devrait être le plus digne des arts, mais Kant en fait le moindre des arts à cause de son « simple jeu des sensations » (n'impliquant pas l'intellect) et en raison du fait qu'elle est « plutôt plaisir que culture⁴⁶. » La place de la musique dans la hiérarchie des arts dépend donc du critère appliqué, une difficulté du système que plusieurs successeurs de Kant tenteront de rectifier⁴⁷.

Dahlhaus propose une explication de cette difficulté qui en illustre bien la particularité. Celui-ci conclut que l'analyse de Kant est juste en ce qui concerne la dimension immédiate du produit sonore harmonique, mais que le philosophe ne tient pas compte de la dimension rythmique, qui déploie une mélodie et une harmonie dans le temps⁴⁸. Alors que l'évaluation d'un accord relève de l'agrément – Dahlhaus fait ici appel aux concepts de consonance et de dissonance –, le déploie-

43. *Ibid.*, p. 147.

44. *Ibid.*, p. 149.

45. *Ibid.*, p. 71.

46. HAMMERMEISTER, *German Aesthetic Tradition*, p. 27.

47. Pour n'en nommer qu'un, le théologien et philosophe C.F. Michaelis défend la valeur immanente de la musique dans C.F. MICHAELIS, « Ueber das Idealische in Tonkunst », *AmZ* 10, n° 29 (1808) : p. 449-452.

48. DAHLHAUS, *L'esthétique de la musique*, p. 85.

ment temporel est un élément structurel qui donne une forme plus concrète à l'œuvre musicale, se présentant alors à la raison et servant donc d'assise au jugement de goût. Le simple jugement harmonique, provenant de l'agrément, place la musique parmi les arts du jeu des sensations, tandis que la dimension rythmique, élément temporel, et donc disponible à la raison, selon les critères énoncés dans la *Critique de la raison pure*, placerait la musique au premier rang. Dahlhaus ne mentionne pas du tout les formes musicales plus spécialisées, au sens structurel de ce mot, telles qu'on les entend en analyse musicale.

Une citation plutôt longue tirée de la troisième *Critique* permet de résumer toute la complexité de la pensée de Kant en matière de musique :

[B]ien que la musique ne parle que par pures sensations sans concept et par conséquent ne laisse point, comme la poésie, quelque chose à la réflexion, elle émeut cependant l'âme d'une manière plus diverse et, quoique passagèrement, plus intime. [...] C'est pourquoi, comme toute jouissance, elle exige de fréquents changements et ne supporte pas une répétition poursuivie sans susciter l'ennui. Le charme de la musique, qui peut se communiquer si universellement, semble reposer sur le fait que toute expression du langage possède dans un contexte un ton, qui est approprié à son sens ; ce ton indique plus ou moins une affection du sujet parlant et la provoque aussi chez l'auditeur et cette affection éveille l'idée en celui-ci, qui est exprimée par un tel ton dans la langue : la modulation est donc en quelque sorte une langue universelle des sensations, intelligible à tout homme, que la musique seule emploie dans toute sa force, c'est-à-dire comme langue des affections, communiquant ainsi universellement d'après les lois de l'association les idées esthétiques qui s'y trouvent liées naturellement ; mais comme ces idées esthétiques ne sont pas des concepts ou des pensées déterminées, seule la forme de la composition de ces sensations (harmonie et mélodie), au lieu de la forme du langage, sert grâce à une disposition proportionnée de celles-ci – disposition qui peut être soumise mathématiquement à certaines règles parce qu'elle repose sur le rapport numérique des vibrations de l'air dans un temps identique, dans la mesure où les sons sont liés simultanément ou successivement, – à exprimer l'idée esthétique de l'ensemble harmonieux d'une indicible plénitude de pensées, qui convient à un certain thème, qui constitue l'affection dominante dans le morceau. [...] La mathématique n'a assurément aucune part à l'attrait et au mouvement de l'âme que provoque la musique ; elle n'est que la condition indispensable (*conditio sine qua non*) de la proportion des impressions [...], grâce à laquelle il est possible de les saisir ensemble [...] pour produire une émotion et une anima-

tion continues de l'esprit selon les affections correspondantes et par là une jouissance personnelle satisfaisante⁴⁹.

Cette citation, riche en détails sur la musique, contient certains éléments essentiels qui reviendront sous diverses formes chez les autres penseurs étudiés ici. Premièrement, l'idée que la musique puisse émouvoir, et comment elle le fait : Kant insiste non seulement sur la qualité expressive de la musique, mais sur le lien que celle-ci crée entre le compositeur et le public. Cette façon de concevoir l'acte de communication musicale augmente le prestige du compositeur, et ouvre la voie à une réévaluation de son rôle – l'individualité du compositeur et de son œuvre n'est pas encore affirmée, mais les bases sont jetées.

Kant affirme en même temps que la musique est une langue universelle qui utilise les sensations sonores pour véhiculer un monde d'émotions. Cette langue universelle n'exprime cependant pas de connaissances concrètes, mais plutôt des « notions belles », qui s'associent l'une à l'autre. La qualité d'abstraction nécessaire à la définition de la forme sonate ne trouvera pas meilleur soutien. Plus encore, les relations qu'entretiennent entre elles les « notions belles » présentent déjà des caractéristiques du concept d'organicisme que Goethe transposera dans le domaine des arts⁵⁰. La musique possède des caractéristiques mathématiques – l'harmonie conserve ici sa définition antique de proportion des vibrations d'un corps sonore – mais celles-ci ne suffisent pas à provoquer l'émotion. Kant parle de thèmes bien associés entre eux et d'une musique appropriée à chaque thème. Il effleure l'idée d'une cohérence interne, qui peut sans peine se traduire en un concept de cohérence à grande échelle. Finalement, la créativité exemplaire du génie kantien est parallèle au prototype romantique de l'expressivité individuelle et originale. L'œuvre du génie est toujours originale dans l'esthétique de Kant, sans pour autant rompre avec le passé, ce qui autorise à concevoir le prolongement de la pensée en forme sonate bien après l'époque de Haydn et Mozart. En

49. KANT, *Critique de la faculté de juger*, p. 232-233.

50. Rappelons que *La métamorphose des plantes* paraît en 1790, et le texte *Über Laokoon*, dans lequel Goethe explicite le concept d'organicisme en lien avec l'esthétique, paraît en 1798.

somme, la philosophie kantienne, ultime expression des Lumières, offre les fondements philosophiques d'une évaluation positive de la sonate romantique.

1.2.2 Du Cercle romantique au cercle universitaire : Schelling

Les écrits du philosophe Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) témoignent des multiples façons de concevoir l'esthétique à son époque. Son association avec le cercle d'Iéna ainsi que la carrière universitaire qu'il entreprend avec l'aide de Goethe⁵¹ et de Hegel⁵² sont autant d'influences sur sa pensée complexe.

Avant d'aborder la *Philosophie de l'art* de Schelling, retenons deux thèses saillantes de son premier ouvrage philosophique, le *Système de l'idéalisme transcendantal* (1800). Dans ce texte, Schelling renverse la relation entre art et nature proposée par Kant pour accorder une importance suprême à l'art en combinaison avec la philosophie⁵³. Il suggère que l'œuvre d'art accomplit par la sensation et l'intuition ce que la philosophie cherche à accomplir par la raison, soit la résolution de toutes les oppositions, surtout des oppositions sujet/objet et conscience/non-conscience. Dans l'art, cette résolution s'accomplit à travers l'action du génie, sur laquelle nous reviendrons. En d'autres termes, pour Schelling, l'art incarne l'unité de l'absolu et rend cette unité perceptible. Le philosophe cherche à expliciter cette unité par la science de la logique⁵⁴. En dernière analyse, Schelling suggère que l'art peut exprimer des idées – un concept cher aux romantiques d'Iéna, ainsi qu'à plusieurs artistes du XIX^e siècle.

51. HAMMERMEISTER, *German Aesthetic Tradition*, p. 65.

52. Ces deux grands penseurs étaient, avec le poète Hölderlin, membres de la même classe au *Stift* de Tübingen. La période de leur séjour à Iéna donne lieu à une collaboration étroite entre Hegel et Schelling ; ils éditent ensemble un périodique, le *Journal critique de philosophie* (*Kritisches Journal der Philosophie*) (1802-1804), qui contient l'essentiel de leur pensée métaphysique. Frederick C. BEISER, éd., *The Cambridge Companion to Hegel* (Cambridge : Cambridge University Press, 1993), p. 6-7. Il n'est donc pas étonnant que la pensée de Schelling et celle de Hegel, en particulier, se croisent souvent.

53. Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *Le Système de l'idéalisme transcendantal*, trad. de l'allemand par Christian DUBOIS (Louvain : Éditions Peeters, 1978), p. 259.

54. *Ibid.*, p. 256-260.

Un deuxième concept important dans la pensée de Schelling, que plusieurs auteurs soulignent, est l'infinité des interprétations possibles d'une œuvre d'art⁵⁵. Celle-ci est lourde de conséquences pour les penseurs du XIX^e siècle : elle ouvre la voie à l'idée que l'art est non seulement universel, mais aussi capable d'*exprimer* l'universel ou l'absolu. De plus, il est impossible de savoir si cette infinité d'interprétations résulte de l'œuvre même ou de l'action de l'artiste créateur. Encore une fois, cette incertitude relève de la définition du génie selon Schelling, ainsi que de sa conception de la genèse d'une œuvre d'art.

Afin de comprendre la première notion de génie telle qu'on la retrouve chez Schelling, il importe de saisir sa définition de l'art⁵⁶. Cette définition s'articule autour d'une conception de la conscience comme intuition de la division de l'absolu primordial en deux espèces : le sujet et l'objet. L'état conscient implique pour Schelling une rupture essentielle que la philosophie doit recomposer⁵⁷. L'art, en tant que concrétisation de l'absolu dans le particulier, répond à cet objectif, mais seulement s'il reconnaît, dans un premier temps, la séparation. Pour créer une œuvre d'art, le génie, selon Schelling, effectue un trajet qui part de la conscience pour retourner vers l'inconscient. Le génie est maître technique de son art, mais il possède aussi la rare capacité de toucher, dans son propre inconscient, l'absolu qui se traduit en lui. Ainsi, le génie permet à l'absolu – de façon à la fois consciente et inconsciente – de se manifester dans un objet matériel, ce qui résout l'opposition entre le sujet et l'objet en les unissant dans une même œuvre. Cette définition de la notion de génie, ainsi que la place même de l'art dans le système philosophique, sont cependant subtilement transformés dans les écrits subséquents de Schelling.

55. *Ibid.*, p. 252.

56. Il s'agit ici d'une « première notion » du génie, puisque celle-ci changera dans son ouvrage esthétique le plus important, la *Philosophie de l'art*.

57. Le parcours du *Système* de Schelling retrace les moments de cette rupture, soit de l'indifférence totale de l'absolu, vers le particulier de la conscience, dans le même esprit que le fait la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel. Voir HAMMERMEISTER, *German Aesthetic Tradition*, p. 67.

1.2.2.1 *Philosophie de l'art (Philosophie der Kunst, 1802-1803)*

Dans la série de conférences sur la philosophie de l'art qu'il prononce à Iéna en 1802-1803, Schelling reprend les grands thèmes sur lesquels il s'était penché dans le dernier chapitre de son *Système* de 1800, maintenant développés dans l'optique de sa philosophie de l'identité⁵⁸.

Dans *Philosophie de l'art*, Schelling précise sa position dans le sens d'un idéalisme encore plus affirmé. Il y défend une position panthéiste, où l'absolu est l'unique réalité existante. Le monde sensible se résume à de simples aspects ou modalités de l'absolu. L'art lui-même ne représente ainsi qu'une réalisation particulière de l'absolu⁵⁹. La position de Schelling a donc subtilement changé par rapport à celle présentée dans le *Système de l'idéalisme transcendantal*. Plutôt qu'une conception de l'art comme vecteur de la philosophie – comme réalisation matérielle des idées sur lesquelles repose la philosophie – l'art devient pour Schelling un symbole de l'absolu. Cette mutation vers le symbole suggère que l'art perd son statut suprême tout en conservant une place élevée. Plus important encore, la conception de l'art en tant que symbole de l'absolu suppose que l'objet d'art contient à la fois l'idée (la forme) et la matière (le contenu) de l'absolu, ce qui le rendrait complet et indépendant en soi.

Trois éléments de la *Philosophie de l'art* méritent ici une attention particulière. D'une part, Schelling conçoit l'art comme une « nouvelle mythologie » qui joue un rôle important dans la vie moderne. Ensuite, il arrive à une nouvelle définition du génie légèrement différente de celle du *Système* de 1800. Enfin, son concept du sublime établit pour la première fois un lien direct entre le sublime et le beau dans l'art.

58. Ces conférences ont été reprises à Wurtzbourg en 1804-1805. Elles n'ont été publiées sous le titre *Philosophie de l'art* qu'après la mort du philosophe et contre son gré. Caroline SULZER, « Schelling, l'art et l'absolu », in *Philosophie de l'art*, par F.W.J. SCHELLING (Grenoble : Jérôme Millon, 1999), p. 42.

59. Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *Philosophie de l'art*, trad. de l'allemand par Caroline SULZER et Alain PERNET (Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 1999), p. 56-59.

Schelling utilise la mythologie grecque comme exemple d'un monde où l'absolu était perçu dans le réel⁶⁰. L'absence de distinction entre l'absolu et le réel qu'il voit dans cette culture motive le projet philosophique de Schelling : créer une indifférence entre les deux états. La nécessité d'unification vient selon lui du fait que la condition moderne du sujet conscient de lui-même et de sa capacité de réfléchir éloigne l'humain de l'absolu, qui est unifié⁶¹. En revanche, le citoyen grec de l'Antiquité vivait, selon Schelling, un lien beaucoup plus organique avec le monde qui l'entourait, ce qui permettait un plus grand potentiel de production artistique. Puisque, pour Schelling, la véritable production artistique exige « l'uni-formation » (*Einbildung*) de l'absolu dans le matériel⁶², la mythologie – sur le modèle grec – s'impose en tant que source d'inspiration pour la création artistique.

Le génie, pour Schelling, se résume à l'existence d'une parcelle de l'absolu dans l'homme. Puisque l'absolu est infiniment créateur, la proximité de l'être à cette parcelle de l'absolu engendrera l'art. Et puisque l'absolu ne peut produire que s'il s'insère entièrement dans sa production, le génie créera un objet réel⁶³ qui contient l'absolu – ce que Schelling appelle un « objet d'art »⁶⁴.

L'art se divise en deux catégories principales dans la pensée de Schelling, soit l'uni-formation de l'infini dans le fini et l'uni-formation du fini dans l'infini. Il explique au §65 de *Philosophie de l'art* que « [l]a première des deux unités, celle qui est uni-formation de l'infini dans le fini, s'exprime surtout dans l'œuvre d'art comme SUBLIMITÉ, l'autre, celle qui est uni-formation du fini dans l'infini, comme BEAUTÉ⁶⁵. » Le sublime et le beau sont donc deux aspects d'une même réalité. Schelling propose une extension de la définition kantienne du sublime : une grandeur

60. Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *Philosophie de l'art*, trad. de l'allemand par Caroline SULZER et Alain PERNET (Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 1999), p. 98-115.

61. On voit ici une référence au « *Cogito ergo sum* ». Voir Andrew BOWIE, *Aesthetics and Subjectivity : From Kant to Nietzsche*, 2^e éd. (Manchester et New York : Manchester University Press, 2003), p. 109.

62. Sulzer discute des problèmes de traduction de la terminologie de Schelling dans SULZER, « Schelling, l'art et l'absolu », p. 26-27.

63. Schelling emploie le mot « réel » au sens d'un objet concret, particulier mais aussi multiple.

64. SCHELLING, *Philosophie*, p. 150-151.

65. *Ibid.*, p. 152.

qui dépasse l'entendement humain. Il avance que cette sublimité se présente à nos yeux comme une absence de forme⁶⁶. Le beau, au contraire, par sa maîtrise de la forme, est réconcilié avec l'infini⁶⁷. Le réel et l'idéal se côtoyant toujours dans l'œuvre d'art, ce n'est que leur position relative l'une à l'autre qui détermine la sublimité ou la beauté du produit.

1.2.2.2 Schelling et la musique

Le système des arts de Schelling contient deux grandes divisions, chacune d'entre elles présentant à son tour trois subdivisions. Il identifie une série « réelle » de l'art, qui contient la musique, la peinture et les arts plastiques, et une série « idéale », qui comprend la poésie lyrique, la poésie épique et le drame⁶⁸. Si le regroupement de la musique avec les arts visuels peut paraître étonnant, Fubini souligne la logique du système de Schelling⁶⁹. Le philosophe allemand affirme en effet que « l'indifférence de l'uni-formation de l'infini dans le fini [...] est RÉSONANCE⁷⁰ » : l'infini ne peut se manifester dans la matière, mais seulement dans le mouvement de la matière. En rapprochant la résonance du magnétisme, Schelling montre comment la transmission du son par la résonance est la façon la plus pure par laquelle l'infini se traduit dans le fini. Il s'ensuit que la musique est le premier art dans la série réelle. Pour reprendre les termes de Schelling, la musique est la « forme dans laquelle l'unité réelle devient symbole d'elle-même⁷¹. »

Schelling poursuit en posant le rythme comme la puissance réelle dans la musique, le ton (la tonalité) comme la puissance idéale, et la mélodie comme l'indifférence entre les deux, sous l'optique réelle. Sous l'optique idéale, c'est l'harmonie qui est l'indifférence entre le réel et l'idéal

66. SCHELLING, *Philosophie*, p. 154.

67. *Ibid.*, p. 156.

68. Voir l'excellent tableau fourni par Stott dans Douglas W. STOTT, introduction à *The Philosophy of Art*, par F.W.J. SCHELLING, éd. établie et trad. de l'allemand par Douglas W. STOTT (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1989), p. 1.

69. Enrico FUBINI, *Les Philosophes et la musique*, trad. de l'italien par Danièle PISTONE (Paris : Honoré Champion, 1983), p. 134.

70. SCHELLING, *Philosophie*, p. 180.

71. *Ibid.*, p. 182.

puisqu'elle rassemble rythme, ton et mélodie. De cette façon, il arrive à expliquer en termes philosophiques les différents aspects de la musique, sans toutefois donner de définitions musicales à ces éléments. Pour cela, il reconnaît la nécessité d'une théorie de la musique⁷².

Fubini affirme que « le point le plus important [dans le système de Schelling] est la reconnaissance d'une affinité entre la musique et la conscience dans leur essence temporelle commune⁷³. » Schelling voit dans la musique, surtout dans le rythme, une succession temporelle qui est une imitation essentielle du développement de la conscience. Schelling, indique Bowie, reconnaît la nature éphémère de la musique, composée de sons qui se perdent dès le moment où ils sont produits, dans la pensée humaine, qui devient souvenir dès qu'elle est produite. Tout comme le rythme unit les divers tons pour créer un ensemble cohérent, la conscience unit les moments de la vie pour créer une histoire⁷⁴. Cette idée, comme Fubini le rappelle, sera reprise dans la pensée de Hegel⁷⁵.

Le concept de génie, tel que le comprend Schelling, constitue sa contribution principale à notre compréhension de la sonate romantique. Schelling combine la création spontanée à la maîtrise artisanale des moyens de l'art, offrant un modèle de la composition musicale qui valorise autant la maîtrise des formes – en l'occurrence, la forme à grande échelle – que l'originalité du contenu. Plus précisément, la progression du conscient vers l'inconscient dans le travail du génie suggère que le cadre harmonique et formel de l'œuvre précède le contenu affectif dans le processus de création. Les deux moments sont essentiels à la création, même si, à défaut d'inspiration, l'imitation technique de maîtres du passé est susceptible, selon Schelling, de produire une œuvre convenable. L'essence organique de l'œuvre, produit du génie, vient d'une idée travaillée dans toutes les puissances de la musique pour devenir une entité unique, unifiée et cohérente dans le temps.

72. *Ibid.*, p. 185.

73. FUBINI, *Les Philosophes et la musique*, p. 134.

74. BOWIE, *Aesthetics*, p. 133.

75. FUBINI, *Les Philosophes et la musique*, p. 135.

1.2.3 L'apogée du système : Hegel

La philosophie de l'art de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) a eu un impact indirect sur la communauté artistique de son époque⁷⁶. Si sa pensée phénoménologique a servi de point d'appui pour plusieurs penseurs sur l'art – Hanslick et A.B. Marx, entre autres –, elle n'a pas influencé directement les musiciens, comme a pu le faire la pensée de Schopenhauer dans le cas du drame wagnérien, par exemple.

La métaphysique de Hegel, comme celle de Schelling, s'articule autour d'une définition de l'absolu comme une entité indépendante, en essence et en réalité, et organique, en ce qu'elle comprend à la fois un aspect physique et intellectuel. Hegel pense le monde dans un processus de spiritualisation qui se décline en cinq niveaux d'abstraction progressive. De l'émotion pure, niveau le plus bas, on passe à la moralité, puis à l'art, puis à la religion, et enfin à la philosophie, dans laquelle l'émotion est devenue pur concept. Ces niveaux d'abstraction sont reliés l'un à l'autre dans la *Phénoménologie de l'esprit* par un processus dialectique qui sous-tend d'ailleurs tous les aspects de la philosophie de Hegel, jusqu'à son esthétique.

Un des principaux apports de Hegel en matière de pensée esthétique se retrouve dans sa formulation du concept de l'histoire. Selon Beiser, l'historicisme est au cœur de la conception philosophique générale de Hegel, bien qu'il ne fasse l'objet d'un traitement systématique que dans les cours sur l'*Histoire de la philosophie*⁷⁷. Les conséquences de ce concept, au demeurant plutôt simple, sont variées et subtiles : pour Hegel, l'histoire est une téléologie dont le moteur est le processus dialectique, un développement mené par le progrès vers la clarté totale de l'idée de l'Esprit absolu. Cette clarté se manifeste dans la philosophie et la culture de chaque époque : pour Hegel, la pleine réalisation d'un système philosophique ne dépend pas d'un individu, mais bien d'une

76. Alain Patrick OLIVIER, *Hegel et la musique : De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique* (Paris : Honoré Champion, 2003), p. 12.

77. BEISER, *Companion to Hegel*, p. 270.

série de penseurs qui articulent, au fil du temps, les valeurs et les idées fondamentales de leur culture tout entière. Chaque culture possède en elle-même une série de couples thèse/antithèse qui se sursumment (*aufheben*) dans la culture suivante. La résolution devient le plus souvent une nouvelle thèse dans un processus d'évolution continue⁷⁸. À mesure que se succèdent les cultures, on note un développement graduel de la pensée, un rapprochement de l'absolu, qui caractérise le développement historique et mènera à la fin de l'histoire, c'est-à-dire au moment historique où l'être humain comprend parfaitement le sens de l'histoire et de l'idée absolue.

Ainsi, Hegel aborde la philosophie sous un angle historique. L'histoire devient un outil critique pour évaluer la philosophie, pour en juger les apports et les lacunes. Ce mode critique suppose une influence importante de la tradition dans le développement de la pensée. Hegel reconnaît cette influence dans les arts et les sciences et la transporte dans le monde philosophique⁷⁹.

1.2.3.1 *Esthétique (Ästhetik, 1835)*

L'*Esthétique* de Hegel, telle qu'elle se lit aujourd'hui, n'est pas de la plume du philosophe même. Mort du choléra en 1831, Hegel laisse à d'autres la tâche de transformer ses notes de cours en véritable traité. Un de ses étudiants, H.G. Hotho, réunit les préparations du maître et les notes de cours de plusieurs collègues étudiants pour rédiger le texte connu aujourd'hui⁸⁰. Les notes originales de Hegel – ainsi que plusieurs cahiers de ses étudiants – sont maintenant perdus. Or il est presque certain que Hotho a modifié certaines formulations du maître. Un difficile travail de reconstitution de la pensée hégélienne a été partiellement entamé au sujet de quelques aspects spé-

78. Michael FORSTER, « Hegel's Dialectical Method », in *The Cambridge Companion to Hegel*, sous la dir. de Frederick C. BEISER (Cambridge : Cambridge University Press, 1993), p. 133.

79. BEISER, *Companion to Hegel*, p. 275.

80. OLIVIER, *Hegel et la musique*, p. 22-23. Il faut noter que cette édition, même si elle est la plus courante et la plus fréquemment citée, n'est pas la seule source pour l'esthétique de Hegel. Il existe aussi des transcriptions de notes provenant de ses cours magistraux de 1820-1821, de 1823 et de 1826. Toutes ces sources sont en allemand, et aucune n'a été traduite en français jusqu'à maintenant. Olivier en donne une liste dans la première section de sa bibliographie, p. 275.

cifiques du système par des auteurs tels qu'Alain Patrick Olivier, mais une reconstitution intégrale demeure pour le moment improbable⁸¹.

L'*Esthétique* se divise en trois grandes parties, qui expriment les grandes visées du projet de Hegel : une explication du beau, surtout du beau artistique ; une histoire de l'art⁸² ; et un système des arts particuliers. Pour la plupart des commentateurs, la deuxième de ces sections constitue l'apport majeur de Hegel, et son système des arts y est intimement lié⁸³.

Chez Hegel, le beau est une manifestation sensible de l'idée absolue, comprise dans un sens très proche de celui où l'entend Schelling. Cette idée absolue n'est rien de moins que l'alliage parfait de la forme matérielle et de l'esprit divin⁸⁴. Cette expression de l'idée absolue dans l'œuvre d'art demeure cependant limitée au domaine du sensible ; c'est la raison pour laquelle, dans la pensée de Hegel, l'art n'est que la première et la moindre des trois façons de concevoir l'absolu. La religion et la philosophie complètent cette trilogie en formant les deux étapes subséquentes de l'appréhension de l'absolu. Ces trois étapes forment une triade dialectique : la matérialisation sensuelle relève de l'art ; l'appréhension d'une image intérieure du divin appartient au domaine de la religion ; et le dépassement de l'image au profit de l'appréhension par concepts revient à la philosophie⁸⁵. Au contraire de Schelling, qui voyait l'art comme le pendant de la philosophie, Hegel met l'art en relation avec la religion et la philosophie, comme première étape de la manifestation de l'absolu⁸⁶.

81. Pour simplifier la lecture, nous retenons ici le seul nom de Hegel comme auteur.

82. L'ajout de l'histoire de l'art au système philosophique de Hegel a peut-être été inspiré par les conférences sur l'art prononcées par A.W. Schlegel à Berlin entre 1801 et 1804, publiées dans August Wilhelm SCHLEGEL, *La doctrine de l'art : Conférences sur les belles lettres et l'art*, trad. de l'allemand par Marc GÉRAUD et Marc JIMENEZ (Paris : Klincksieck, 2009).

83. Le lien entre la périodisation de l'histoire de l'art proposée par Hegel et son système des cinq arts pose problème pour certains ; voir HAMMERMEISTER, *German Aesthetic Tradition*, p. 99.

84. Robert WICKS, « Hegel's Aesthetics : An Overview », in *The Cambridge Companion to Hegel*, sous la dir. de Frederick C. BEISER (Cambridge : Cambridge University Press, 1993), p. 349-350.

85. Wicks en donne une explication particulièrement claire et concise dans *Ibid.*, p. 351.

86. HAMMERMEISTER, *German Aesthetic Tradition*, p. 91.

Le concept hégélien du beau, par le fait même du procédé dialectique qui caractérise sa pensée, doit nécessairement comprendre un aspect du laid, ou du « non-beau ». Le laid et les distorsions du beau (dont le comique, par exemple) se sous-tendent mutuellement et doivent s'unir et se dépasser, ou, plus exactement, se transformer, au sens premier de la sursomption hégélienne, pour parvenir au beau artistique. Hegel devient donc l'un des premiers penseurs à accepter qu'un élément de laideur puisse se retrouver dans l'art, pourvu que cet élément se résolve dans le beau quelque part dans l'œuvre.

Comme c'est le cas chez Schelling, la production de l'œuvre d'art sous-entend, dans la pensée hégélienne, l'intervention du génie ou du talent. Mais, au contraire de Schelling, pour qui la pensée consciente est remplacée par l'inspiration du génie au moment de la création, Hegel conçoit l'œuvre d'art comme le produit d'une synthèse entre le génie et la pensée, synthèse qui est solidement appuyée sur l'excellence technique. Le génie donne vie à l'œuvre, mais seule la profondeur de la pensée peut donner à l'art un contenu digne⁸⁷. Ce contenu digne n'est rien de moins que l'idéal, l'absolu représenté sous une de ses formes particulières, à la façon schellingienne.

Chez Hegel, la beauté d'une œuvre d'art se juge autant par le contenu de l'œuvre que par sa forme. Deux principes guident ces types de jugement : un principe humain juge du contenu, et un principe de perfection juge de la forme de l'œuvre⁸⁸. Le jugement du contenu se base sur l'expression de la liberté humaine, de la conscience de soi, telle qu'elle est exprimée par l'œuvre⁸⁹. Le jugement de perfection selon Hegel, à l'opposé de la pensée de Kant, suggère qu'un jugement sur l'art peut porter sur sa ressemblance à un certain modèle : un objet d'art peut être beau lorsqu'il est ce qu'il devrait être⁹⁰. Wicks identifie de surcroît deux autres principes opérants dans l'esthé-

87. HEGEL, *Esthétique*, t. I, p. 80-82.

88. WICKS, « Hegel's Aesthetics », p. 360.

89. Wicks indique que ce lien avec la liberté, qui est la finalité de l'être humain, éclaire un lien entre l'esthétique et la morale dans la pensée kantienne.

90. Kant, au contraire, n'acceptait pas la téléologie comme base pour un jugement esthétique ; c'est toute la thèse de la « finalité sans fin ».

tique hégélienne : un principe d'idéalité, qui exclut la simple reproduction d'une chose du monde artistique (l'objet d'art doit représenter l'essence d'une chose) et un principe organique, qui soutient que l'œuvre d'art est un système dans lequel rien n'est accidentel (les parties dépendent de la totalité et vice versa.) Dans la pensée hégélienne, l'œuvre d'art est donc nécessairement vraie et universelle⁹¹.

La conception historique de l'art chez Hegel suit la même progression phénoménologique que celle décrite plus haut, construite en deux triades imbriquées. La première triade comprend l'art symbolique, l'art classique et l'art romantique. Ces trois éléments sont liés par un abandon progressif de la matérialité. L'art symbolique demeure proche de la matière, l'art classique s'en détache et retrouve un équilibre entre matière et esprit, tandis que l'art romantique se détache toujours plus de la matière et tend davantage vers l'esprit. L'art romantique est lui-même subdivisé en trois catégories, soit la peinture, la musique, et la poésie, qui suivent la même tendance de spiritualisation que la première série.

En l'imbriquant au système historique des arts, Hegel propose un système de cinq beaux-arts qui tracent le même parcours de spiritualisation. L'architecture est le premier art de la série, caractérisé par la matérialité lourde et l'abstraction de ses formes. La sculpture, et surtout la sculpture grecque, représente une étape de spiritualisation supérieure. Elle peut représenter le corps humain en trois dimensions et lui donner l'allure du mouvement, exprimer les états d'âme par une variété de positions corporelles, unissant ainsi le spirituel et le matériel. Les trois arts romantiques éliminent graduellement l'élément matériel pour aboutir au produit artistique le plus rapproché du concept. La peinture, premier art romantique, élimine l'une des trois dimensions de la représentation artistique : l'image à deux dimensions interpelle le sujet, qui doit se figurer une troisième dimension pour mieux appréhender l'œuvre. Cet acte d'imagination est une première étape d'intériorisation. Ensuite, la musique élimine entièrement la matérialité ; on peut la concevoir comme

91. WICKS, « Hegel's Aesthetics », p. 367-368.

l'« art de la subjectivité la plus abstraite⁹². » La poésie vient ensuite couronner le système des arts en restituant une certaine forme d'objectivité à l'aide d'une synthèse de la voix immatérielle et de la parole concrète.

La musique et la poésie sont intimement liées dans la pensée hégélienne. Pour Hegel, la poésie est la synthèse dialectique de la musique et de la peinture. C'est pourquoi les sections réservées à ces deux arts contiennent de multiples références à l'art voisin. C'est grâce à cette particularité qu'Olivier peut voir dans l'*Esthétique* une référence à l'œuvre d'art totale, un genre de précurseur du *Gesamtkunstwerk* wagnérien⁹³. Mais il importe aussi de noter que, malgré sa préférence apparente pour la musique vocale, Hegel aborde aussi, dans son système, la musique comme art indépendant, soit la musique purement instrumentale⁹⁴.

1.2.3.2 Un art romantique : la musique dans la pensée de Hegel

Si le système hégélien place la musique parmi les beaux-arts et suggère, par sa position dans le système, que cet art occupe un statut important, la pensée du philosophe demeure assez confuse en matière musicale. Son évaluation pour le moins ambiguë de la musique repose sur une incompréhension assez fondamentale de cet art⁹⁵. Comme le note Olivier, Hegel ne fait presque aucune mention de la musique instrumentale et ne lui accorde aucune valeur, ce qui est contraire à l'esprit de son temps – les cours d'esthétique étant contemporains aux dernières œuvres de Beethoven et au mouvement de valorisation de la musique absolue dans les États germaniques⁹⁶. La musique, que Hegel qualifie cependant du « plus romantique de tous les arts », pourrait même, selon Olivier, boucler le système des arts en tant qu'art de la subjectivité abstraite, le son étant l'ultime maté-

92. OLIVIER, *Hegel et la musique*, p. 182.

93. Voir le quatrième chapitre de *Ibid.*, p. 201-211.

94. *Ibid.*, p. 182.

95. *Ibid.*, p. 12.

96. *Ibid.*, p. 252.

riau artistique dans l'intériorisation de l'absolu⁹⁷. La force même de la musique en tant qu'art romantique est son caractère abstrait, son absence de référence matérielle.

Cette caractéristique de la musique est le produit de ce que Hegel nomme son « élément matériel » : le son. Dans l'analyse hégélienne, le son peut transmettre le contenu artistique de l'œuvre, mais uniquement par son caractère éphémère. N'ayant pas d'existence concrète, il ne peut que traduire les mouvements de l'âme – les émotions ou les sentiments – et leur permettre de pénétrer dans le sujet. Olivier voit un parallèle entre la musique instrumentale et la subjectivité du compositeur. La musique ne peut rien exprimer sauf elle-même, sa propre forme⁹⁸. Cette forme n'est cependant ni abstraite ni arbitraire. Elle dépend des lois mathématiques de régularité et de symétrie, et doit être organisée selon les règles de l'art. En parlant du libre-arbitre du compositeur, Hegel affirme que

[I]e souvenir qu'il garde du thème adopté est pour l'artiste comme un *ressouvenir*, en ce sens qu'il prend conscience du fait que l'artiste, c'est lui et qu'il peut agir et se comporter à sa guise, s'orienter où il veut. Cependant, le libre jeu de l'imagination diffère expressément sous ce rapport d'un morceau de musique achevé et cohérent qui doit former un ensemble ordonné⁹⁹.

Cette organisation, Hegel la retrouve dans les trois paramètres musicaux habituels : le rythme, l'harmonie et la mélodie. Cependant, le simple arrangement de mélodies et d'harmonies n'est pour lui que l'expression la plus primitive de la puissance de la musique. Hegel écrit en effet que « pour que la musique exerce toute l'action dont elle est capable, la simple succession abstraite des sons dans le temps ne suffit pas. Il y faut encore un *contenu*, il faut qu'elle éveille dans l'âme un sentiment vivant, qu'elle soit elle-même l'âme de ce contenu, son expression sonore¹⁰⁰. » Les exemples que donne Hegel pour illustrer cette pensée sont les hymnes anciens, ou encore *La Mar-*

97. OLIVIER, *Hegel et la musique*, p. 182.

98. *Ibid.*, p. 195.

99. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, trad. de l'allemand par Samuel JANKÉLÉVITCH, 4 vol. (Paris : Aubier, 1944), t. III, 1^{ère} partie, p. 303.

100. *Ibid.*, t. III, 1^{ère} partie, p. 315.

seillaise et le *Chant du départ*, œuvres de musique vocale qui expriment un ensemble d'idées ou une doctrine particulière à laquelle peut se rallier l'auditeur. Le texte n'est pas toutefois nécessaire : le son des trompettes et des tambours de guerre peut suffire à appuyer, quoique de façon secondaire, « l'enthousiasme intellectuel, [les] canons, [le] génie des commandants en chef ¹⁰¹. »

Lorsqu'il thématise spécifiquement la musique vocale et la musique instrumentale, Hegel met en opposition deux types d'expression : l'expression d'un objet déterminé, qui s'accomplit par la parole, et l'expression intime du sentiment. Ce deuxième type se subdivise encore en expression *idéale* (qui ne représente pas la manifestation objective du sentiment) et en appréhension de l'intériorité d'un objet par le biais de l'expression d'un contenu, tel qu'il existe dans le sentiment subjectif ¹⁰². L'expression idéale est propre à la musique instrumentale, tandis que la musique vocale, qui s'exprime par la parole, est seule à pouvoir traduire une pensée.

Hegel maintient cependant que la parole est essentiellement étrangère à la musique. La forme particulière de la musique est le son, et la musique vocale, en tant qu'alliage de la musique et de la parole, est conçue comme inférieure à la musique instrumentale. Cette conception apparaît dans son analyse de l'accompagnement en musique. Hegel renverse la définition habituelle qui relègue la partie instrumentale au rôle d'accompagnement et soutient que c'est le texte qui constitue l'accompagnement au sens propre du terme. Pour ce faire, il invoque l'un des principes de la musique absolue, l'autosuffisance de la musique :

[C]'est le texte qui est au service de la musique, et tout son rôle se réduit à donner à la conscience une idée plus précise de ce que l'artiste a choisi comme objet de son œuvre. La musique affirme sa liberté sous ce rapport par le fait qu'au lieu de concevoir le contenu tel qu'il est formulé dans le texte, elle utilise un élément qui échappe aussi bien à l'intuition qu'à la représentation ¹⁰³.

101. *Ibid.*, t. III, 1^{ère} partie, p. 316.

102. *Ibid.*, t. III, 1^{ère} partie, p. 341. Hegel ne donne pas de formule correspondant à celle d'« expression idéale » pour désigner ce deuxième type d'expression.

103. *Ibid.*

Peu importe les détails de la genèse d'une œuvre, la conception musicale du compositeur se distingue nettement du texte qu'il choisit. L'élément qui n'appartient ni à la pensée ni à l'imagination, c'est le pouvoir que possède le son pour transmettre un sentiment directement à l'âme de l'auditeur, sans nécessiter la médiation de la parole.

Hegel ne laisse cependant pas son lecteur croire longtemps que la parole est subordonnée à la musique. Il reprend après quelques pages la notion de l'accompagnement pour faire comprendre que, dans la musique vocale, c'est le chant, la mélodie vocale, qui est l'accompagnement. Pour ce faire, Hegel maintient la distinction entre la parole et la musique, et affirme que la partie vocale s'ajoute au sens des mots pour lui donner un sens plus intime. La partie instrumentale, quant à elle, garde son indépendance face à la parole, et exprime pleinement sa pensée en utilisant les moyens qui lui sont propres. Puisque, dans la musique vocale, la partie instrumentale, contrairement à la partie mélodique, n'est pas subordonnée à la parole, elle ne peut pas être reléguée à un rôle de soutien¹⁰⁴.

L'*Esthétique* de Hegel projette l'idée de cohérence structurelle, fondée sur la maîtrise technique de l'art, encore plus fortement que les écrits de Schelling. De surcroît, en accordant explicitement un statut indépendant à la musique instrumentale, Hegel pose le fondement le plus solide possible d'une forme sonate abstraite, en ce sens qu'elle ne dépend pas de la parole pour sa cohérence. La perfection de l'œuvre, évoquée par l'application de la dialectique hégélienne aux concepts du beau et du laid, se développe dans le sens d'une structure à grande échelle, dans laquelle une imperfection initiale crée la variété nécessaire au déploiement en longueur et se résout dans une unité – ce que Hegel qualifierait de beauté finale – qui complète la structure. L'idée que l'œuvre d'art est complète, refermée sur elle-même, met en relief la différence essentielle entre

104. Olivier attribue la valorisation hégélienne de la musique vocale par rapport à la musique instrumentale en grande partie à la cohérence interne de son système philosophique. En fin d'analyse, Hegel rejette la thèse romantique qui accorde à la musique la possibilité d'un contenu conceptuel. C'est, selon Olivier, un élément d'explication du curieux silence de Hegel face à la musique de Beethoven. Voir en particulier la conclusion de *Hegel et la musique*, p. 251-256.

la forme sonate et la miniature romantique, à l'avantage de la première. C'est en ce sens que la pensée hégélienne contribue de façon significative à une réévaluation de l'esthétique de la sonate au XIX^e siècle.

1.2.4 Musique au sommet : Schopenhauer

Arthur Schopenhauer (1788-1860) est une anomalie dans le paysage philosophique de la première moitié du XIX^e siècle. Son auteur n'ayant jamais obtenu de poste universitaire, la philosophie schopenhauerienne se trouve opposée sur plusieurs plans à la pensée plus conventionnelle d'un Schelling ou d'un Hegel – bien que Schopenhauer se réclame des traditions kantienne et platonicienne.

Le succès que connaît cette philosophie auprès des artistes, surtout des musiciens, de son temps exige d'aborder la pensée de Schopenhauer lorsqu'on explore la musique de l'époque. L'impact du *Monde comme volonté et comme représentation* sur la production de Wagner, par exemple, est bien connu¹⁰⁵. Cet impact, bien qu'il soit tardif (l'*opus magnum* de Schopenhauer n'ayant connu ce retentissement que presque quarante ans après sa première publication) témoigne d'une sensibilité importante du philosophe face aux débats esthétiques qui avaient lieu dans la communauté artistique. Cette sensibilité se manifeste surtout par la primauté que Schopenhauer accorde à l'art et à la contemplation esthétique comme moyen de connaissance. Une analyse détaillée révèle que ce traité contient deux éléments capitaux : le premier, déjà mentionné, réside dans le fait que l'art atteint un nouveau sommet à l'intérieur d'un système philosophique ; le deuxième concerne plus directement la musique, qui se trouve pour la première fois au sommet d'un système des arts.

105. Jean-Jacques NATTIEZ, *Wagner androgyne* (Paris : Christian Bourgois, 1990), p. 168-170. Voir aussi Jean-Jacques Nattiez, *Analyses et interprétations de la musique : La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner* (Paris : Vrin, 2013), où cette idée est beaucoup plus développée. Schopenhauer, au contraire, n'estimait que peu la musique de Wagner. Voir Clément ROSSET, *L'esthétique de Schopenhauer* (Paris : Presses Universitaires de France, 1969), p. 98.

1.2.4.1 *Le Monde comme volonté et comme représentation (1818 et 1844)*

Le mot « représentation » du titre de l'œuvre majeure de Schopenhauer semble renvoyer à Kant, pour qui les choses en soi nous sont connues seulement à travers les catégories de notre esprit, qui en fait des « représentations », des objets ressemblants. Schopenhauer admet également que ces objets ressemblants ne sont pas les choses en soi, qui restent irrémédiablement inaccessibles pour nous. En revanche, il avance que notre volonté nous est connue, elle, de façon directe et, par conséquent, qu'elle se rapproche de la chose en soi que Kant estime inatteignable. En cela, incontestablement, il s'écarte de Kant :

[N]otre *volonté* nous fournit l'unique occasion que nous ayons d'arriver à l'intelligence intime d'un processus qui se présente à nous d'une manière objective ; c'est elle qui nous fournit quelque chose d'*immédiatement connu*, et qui n'est pas, comme tout le reste, uniquement donné dans la représentation. C'est donc dans la Volonté qu'il faut chercher l'unique donnée susceptible de devenir la clé de toute autre connaissance vraie ; c'est de la Volonté que part la route unique et étroite qui peut nous mener à la vérité¹⁰⁶.

Schopenhauer note par ailleurs que la perception que nous avons de notre volonté passe par notre corps, et que ce dernier fait écran à une connaissance totale que nous pourrions en avoir. Il explique, dans ses *Parerga & Paralipomena* :

Comprendre, c'est faire acte de représentation, et reste donc essentiellement sur le terrain de la représentation. Or, comme celle-ci ne fournit que des *phénomènes*, toute compréhension est bornée au phénomène. Où commence la *chose en soi* cesse le phénomène, et donc la compréhension avec elle. Mais à la place de cette dernière apparaît ce qui *existe* par soi-même, ce qui est conscient de soi comme *volonté*. Si cette conscience de soi était immédiate, nous aurions une connaissance pleinement adéquate de la chose en soi. Mais comme elle est médiante, du fait que la volonté se crée le corps organique, et un intellect, au moyen d'une partie de celui-ci, et qu'elle ne se trouve et ne se reconnaît par la conscience de soi comme volonté, la connaissance de la chose en soi est en premier lieu conditionnée par la séparation, qui y est déjà contenue, d'un connaissant et d'un connu, et, en second lieu, par la forme du *temps*,

106. Arthur SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, 2^e éd., trad. de l'allemand par A. BURDEAU et Richard ROOS (Paris : Librairies Universitaires de France, 2006), p. 891. Notons au passage que ce volume contient à la fois l'ouvrage primitif de 1818 et les suppléments que Schopenhauer a ajoutés en 1844.

qui est inséparable de la conscience de soi cérébrale. Cette connaissance n'est donc pas pleinement exhaustive et adéquate ¹⁰⁷.

C'est dire que la connaissance proprement intellectuelle ne nous donne accès qu'aux phénomènes, c'est-à-dire aux approximations que construit notre cerveau dans ses efforts pour connaître les choses telles qu'elles existent. Par contre, d'après Schopenhauer, notre volonté nous met directement en contact avec la réalité extérieure, même si c'est de façon imparfaite. Cependant, cette volonté est faite d'innombrables désirs, tous plus insatiables les uns que les autres. La volonté est donc source de souffrances. La seule chose qui nous permet de sortir de cette impasse, selon Schopenhauer, c'est le beau :

[D]ans le beau, nous saisissons toujours les formes essentielles et primordiales de la nature animée et inanimée, [...], et [...] cette perception a pour condition sa corrélation essentielle, le sujet connaissant libéré de la volonté, soit, en d'autres termes, une pure intelligence sans objectifs ni intentions. À l'occasion d'une appréhension esthétique, la volonté disparaît entièrement de la conscience ; or, elle seule est la source de nos chagrins et de nos souffrances. C'est l'origine de la satisfaction et la joie qui accompagnent l'appréhension du beau. Elle repose donc sur l'éloignement de toute possibilité de souffrance ¹⁰⁸.

Les arts dans le système de Schopenhauer ont ceci d'important qu'ils distillent l'expérience du monde, reproduisant de la façon la plus pure les « idées » – nom que donne le philosophe aux universaux qui sont l'objectivation de la volonté dans le monde – pour qu'elles puissent être perçues par le sujet. Dans la théorie schopenhauerienne, l'appréhension des idées, donc de la volonté universelle, apaise la volonté personnelle, au point où la souffrance quotidienne est mise de côté. Le plaisir de l'art est donc défini de façon négative : l'absence de la souffrance. Mais il reçoit aussi, selon Guyer, une définition positive : l'art fournit un plaisir par l'appréhension directe des formes de la volonté ¹⁰⁹. C'est d'ailleurs cette appréhension qui accorde à l'art sa beauté.

107. Arthur SCHOPENHAUER, *Parerga & Paralipomena*, trad. de l'allemand par Jean-Pierre JACKSON (Tanger : Coda, 2005), p. 485.

108. *Ibid.*, p. 746.

109. Paul GUYER, « Pleasure and Knowledge in Schopenhauer's Aesthetics », in *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts*, sous la dir. de Dale JACQUETTE (Cambridge : Cambridge University Press, 1996), p. 124-125.

Le beau et le sublime dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* demeurent étroitement associés. Les deux catégories sont définies selon un critère semblable. L'objet (artistique ou naturel) qui est beau invite à la contemplation : le sujet accède aisément à un état contemplatif et perçoit les idées qui constituent le fondement de l'œuvre sans avoir à y mettre un effort conscient. L'objet sublime, par contre, nécessite un effort de redressement, un acte de volonté même : le sujet arrive à contempler l'objet dans un état de détachement de sa propre volonté ¹¹⁰. En même temps, Schopenhauer affirme que tout objet peut être beau, puisque la définition de la beauté ne réside pas dans l'objet lui-même, mais dans l'attitude de l'observateur. Dès qu'un objet est contemplé de façon purement objective, c'est-à-dire sans engager la volonté, cet objet devient beau ¹¹¹. Il se peut même qu'un objet force le sujet à une contemplation objective, et, dans ce cas, Schopenhauer qualifie l'objet de « très beau ». Le philosophe explique qu'un objet peut posséder ce caractère quand

l'objet particulier, grâce à l'arrangement très clair, parfaitement précis, *c'est-à-dire très significatif de ses parties*, exprime avec pureté l'Idée du genre ; il réunit en lui toute la série des propriétés possibles de l'espèce, et par suite il en manifeste l'Idée d'une façon parfaite ; il facilite enfin dans une large mesure à l'observateur le passage de la chose particulière à l'Idée, passage qui aboutit pour lui à l'état de contemplation pure[.] ¹¹²

Bien que cette définition du beau se réfère aux arts plastiques – Schopenhauer affirme que la musique n'exprime pas les idées, mais, en parallèle à celles-ci, exprime directement la volonté et doit donc être exclue de la présente définition du beau, une idée qui sera précisée plus loin – les conséquences de cette définition importent pour la musique dans la mesure où celle-ci est perçue comme objet d'analyse. Le système de Schopenhauer, sans parler directement de forme sonate,

110. GUYER, « Pleasure », p. 118-119. Schopenhauer accepte, sans modifications majeures, les définitions du sublime dynamique et du sublime mathématique de Kant, mais accorde plus d'importance au sublime dynamique. Voir le §39 de SCHOPENHAUER, *Monde*, 258-267.

111. *Ibid.*, p. 270.

112. *Ibid.* C'est nous qui soulignons. L'autre circonstance provient de la correspondance entre l'idée exprimée et l'objectivité de la volonté, un concept schopenhauerien qui dépasse les limites de cette thèse.

propose au lecteur du XIX^e siècle un guide pour écouter les grandes œuvres : il s'agit de chercher les liens entre les parties de la composition. En employant les adjectifs « clair » et « précis » et en insistant sur le fait que l'assemblage des parties doit être significatif, cette définition, si elle est appliquée à la musique, suggère qu'elle doit être conçue comme structure organisée de part en part, et que cette structure doit être perceptible. Schopenhauer n'indique nulle part que cette structure peut être prédéterminée ; il n'affirme pas non plus qu'elle est unique, ni même organique. La philosophie de Schopenhauer est donc ouverte à une compréhension précise de la forme sonate.

La hiérarchie proposée par Schopenhauer dans son système des arts repose sur une correspondance entre les moyens de l'art et le degré d'objectivation de la volonté exprimé par ces moyens. Tel qu'expliqué plus haut, Schopenhauer propose que ces degrés s'étalent du plus simple (les forces massives de la nature, comme la gravité) au plus complexe (la volonté individuelle de l'être humain). Les arts suivent un parcours parallèle : 1) l'architecture, dont la matière est la lutte entre le poids et la gravité ; 2) l'hydraulique et l'art des jardins, qui manipulent la plus simple des formes organiques de la vie ; 3) la peinture des natures mortes, des paysages, et des scènes animales, dans laquelle on voit une représentation des volontés animales déjà un peu plus complexes ; 4) la sculpture, qui présente les traits les plus simples de la volonté humaine ; 5) la peinture historique, avec ses représentations généralisées de la volonté individuelle ; 6) la poésie et la tragédie, qui incarnent l'universel des plus puissantes volontés humaines ¹¹³. La musique, on le note, ne se trouve pas dans cette hiérarchie : c'est que son statut est particulier.

1.2.4.2 L'incarnation de la volonté : Schopenhauer et la musique

Au contraire des autres arts, la musique ne dépend pas des idées pour arriver à une représentation de la volonté. Au contraire, ses mouvements représentent directement la volonté. Schopenhauer affirme que

113. Ces arts sont traités individuellement dans les §43 à §51 du *Monde* ; voir SCHOPENHAUER, *Monde*, p. 274-326.

la musique, qui va au-delà des Idées, est complètement indépendante du monde phénoménal ; [...] on ne peut en dire autant des autres arts. La musique, en effet, est une objectivité, une copie aussi immédiate de toute la volonté que l'est le monde, que le sont les Idées elles-mêmes dont le phénomène multiple constitue le monde des objets individuels ¹¹⁴.

La musique mimétique, en tant que copie de l'idée, est une forme dégénérée ; Schopenhauer exclut donc du beau musical toute œuvre mimétique (telle les *Saisons* de Haydn) ou de musique à programme ¹¹⁵.

Pour parler du matériau de la musique, Schopenhauer s'appuie sur deux théories : les théories pythagoriciennes de l'acoustique, d'une part, et la théorie de l'harmonie selon Rameau, d'autre part ¹¹⁶. Lorsqu'il veut parler plus en détail du contenu de la musique, de ce qu'elle exprime, plusieurs auteurs s'accordent pour dire qu'il affronte un obstacle de taille : comme la musique est l'art qui imite directement la volonté et que la volonté ne peut être appréhendée par les concepts, il est impossible de parler de musique à l'aide de concepts. Schopenhauer résout ce problème en parlant de la musique par analogie ¹¹⁷. À titre d'exemple, voici l'analogie qu'établit Schopenhauer entre les voix d'une partition et les degrés d'objectivation de la volonté :

C'est la basse qui marche le plus lourdement ; elle représente la matière inanimée [...]. Au-dessus de la basse sont des parties de *ripieno* ou de remplissage ; elles répondent au monde organisé ; leur mouvement est plus rapide, mais sans mélodie suivie, et leur marche est dépourvue de sens. Cette marche irrégulière et cette détermination absolue de toutes les parties intermédiaires figurent ce qui a lieu dans le monde des êtres sans raison [...] Vient enfin la mélodie, exécutée par la voix principale, par la voix haute, la voix chantante, la voix qui dirige l'ensemble ; elle s'avance

114. SCHOPENHAUER, *Monde*, p. 329.

115. *Ibid.*, p. 337. La catégorie de la *mimesis*, en tant que catégorie conceptuelle, est en effet exclue des arts en général selon Schopenhauer ; voir Cheryl FOSTER, « Ideas and Imagination : Schopenhauer on the Proper Foundation of Art », in *The Cambridge Companion to Schopenhauer*, sous la dir. de Christopher JANAWAY (Cambridge : Cambridge University Press, 1999), p. 242.

116. Choix qui fait l'objet d'une critique plutôt cinglante dans Lawrence FERRARA, « Schopenhauer on Music as the Embodiment of Will », in JACQUETTE, *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts*, p. 183-199.

117. Dans l'analyse de Lydia Goehr, l'absence de discussion détaillée de la musique relèverait d'une stratégie : puisque le contenu de la musique est hors des limites de ce qui peut être discuté par les concepts, le silence sous lequel il fait passer cette discussion est un monument à la grandeur de la musique. Voir Lydia GOEHR, « Schopenhauer and the Musicians : An Inquiry into the Sounds of Silence and the Limits of Philosophizing About Music », in JACQUETTE, *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts*, p. 201.

librement et capricieusement ; [...] et nous y reconnaissons la volonté à son plus haut degré d'objectivation, la vie et les désirs pleinement conscients de l'homme¹¹⁸.

Cette analogie renferme une vision verticale et harmonique de la musique – vision de la musique comme procédé nécessaire – en plus d'une vision horizontale et mélodique – la musique comme procédé libre. Schopenhauer poursuit l'analogie en montrant que la mélodie dépend des notes de basse et ne peut jamais s'en échapper ; il reprend ainsi le thème de la liberté humaine illusoire.

La mélodie et l'harmonie ne sont pas les deux seuls paramètres musicaux analysés par Schopenhauer. Comme chez Hegel, les paramètres examinés sont au nombre de trois : rythme, harmonie et mélodie. Mais comme l'indique Ferrara, le rythme chez Schopenhauer prend différentes significations : il désigne le mouvement en surface d'une note à l'autre, la métrique, ainsi que le rythme harmonique (mouvement d'une consonance initiale vers une dissonance, et retour au repos avec une nouvelle consonance)¹¹⁹. Schopenhauer suggère même les contours d'une forme particulière : « *L'allegro maestoso*, avec ses longs motifs, ses longues périodes et ses écarts lointains, nous décrit les grandes et nobles aspirations vers un but éloigné, ainsi que leur satisfaction finale¹²⁰. » Dans l'optique de cette thèse, les allusions à la longueur, aux périodes et aux écarts, ainsi qu'aux aspirations nobles qui trouvent une satisfaction finale, peuvent être vus comme brochant à grands traits le portrait d'une forme sonate. De surcroît, ils le font grâce à une analogie tant spatiale que temporelle : les longues périodes et les écarts lointains suggèrent un lien avec le sublime, mais laissent aussi entendre des périodes d'activité et des périodes de contemplation où le temps s'arrête, où le mouvement perpétuel de la volonté cesse et laisse transparaître la beauté du monde. Peu importe la forme particulière à laquelle a pu songer Schopenhauer, cette citation révèle une sensibilité envers la forme musicale, et une valorisation des formes à grande échelle comme la forme sonate.

118. SCHOPENHAUER, *Monde*, p. 331.

119. FERRARA, « Schopenhauer on Music », p. 194.

120. SCHOPENHAUER, *Monde*, p. 333.

Schopenhauer approfondit le lien entre la musique instrumentale et la volonté dans un *Supplément* au troisième livre du *Monde*, où il parle des symphonies de Beethoven. Il insiste, dans « De la métaphysique de la musique », sur le fait qu'une symphonie représente toutes les manifestations possibles de la volonté :

Une symphonie de Beethoven nous présente la plus grande confusion, fondée pourtant sur l'ordre le plus parfait, le combat le plus violent qui, l'instant d'après, se résout en la plus belle des harmonies : c'est la *rerum concordia discors* [l'harmonie dissonante des choses] (HORACE, *Épîtres*, I, 12, v. 19), image complète et fidèle de la nature du monde qui roule dans un chaos immense de formes sans nombre et se maintient par une incessante destruction. Nous entendons en même temps dans cette symphonie la voix de toutes les passions, de toutes les émotions humaines ¹²¹...

La symphonie est donc apte, par sa surface musicale, à représenter le chaos qui constitue l'existence humaine ; cependant, ce chaos est sous-tendu par un ordre parfait. Schopenhauer n'explique pas d'où provient l'ordre qu'il propose, mais le choix même de la symphonie suggère qu'il pense à l'agencement formel, à l'organisation à plusieurs niveaux du matériau musical, comme source de cet ordre. En exprimant les deux états, le chaos et l'ordre, par son contenu (les thèmes musicaux, tels qu'interprétés par les instruments) et son contenant (la forme et la structure, pensées et réalisées par le compositeur), respectivement, la symphonie exprime la pleine réalité de la nature. L'essence de la noblesse de la forme vient donc de sa capacité de rendre compte de la volonté en organisant les éléments chaotiques de cette dernière.

La valorisation de la forme musicale est possible dans la pensée schopenhauerienne grâce à la position de la musique que Schopenhauer lui donne en tant que représentation directe de la volonté originelle. En effet, puisque la musique représente de façon audible la source unitaire et originelle métaphysique, elle est porteuse de sens à un titre plus élevé que les autres arts, qui sont eux-mêmes supérieurs à la parole et à la philosophie comme récipiens de vérité métaphysique. Il n'est donc pas étonnant que, selon l'analyse de Schopenhauer, le texte doive être au service

121. SCHOPENHAUER, *Monde*, p. 1191.

de la musique. Dans cette pensée s'achève le bouleversement conceptuel le plus important de l'histoire de la musique au XIX^e siècle : la musique instrumentale prime la musique vocale. La musique absolue fait son entrée triomphale, et ce triomphe est couronné des succès symphoniques de Beethoven. Malgré l'association de Schopenhauer au romantisme de Wagner, la pensée du philosophe révèle un penchant pour les grandes formes instrumentales qu'il ne faut pas négliger. Schopenhauer, comme Schelling, Hegel, et même Kant, propose des définitions des arts et de la musique qui valorisent à la fois la structure, le travail affiné des détails par un compositeur de génie, et comportent une compréhension du beau et du sublime qui s'accorde parfaitement à la conception romantique de la sonate comme genre sérieux et noble, dont la cohérence à grande échelle atteste de la maîtrise de son compositeur.

1.2.5 Formalisme esthétique : Eduard Hanslick

L'esthétique musicale proprement philosophique suit une courbe ascendante, si l'on considère son évolution depuis Kant jusqu'à Schopenhauer. Pour Kant, la musique vise l'émotion, et la meilleure musique est celle qui accompagne la poésie ; la musique est un art de pur agrément, subordonné au texte et même – comme tout art – à la nature. Schelling donne à la musique une certaine autonomie par rapport à la nature, mais en fait avant tout un art rythmique qui doit se conformer à une sorte d'âge d'or fantasmé de la musique antique. Hegel reconnaît dans la musique un art de la mélodie et de l'harmonie autant que du rythme, mais, pour lui, encore, les compositeurs doivent mettre l'accent sur les sentiments et les émotions et éviter de faire de la musique un art qui se suffit à lui-même. Avec Schopenhauer, enfin, la musique – et surtout la musique instrumentale – devient un art entièrement autonome dont le langage universel exprime le fond même de ce qui existe et console les humains de leurs souffrances.

Pour aller au-delà de Schopenhauer, il fallait accentuer le caractère autonome de la musique en rompant les attaches avec les sentiments humains que même Schopenhauer tenait à conserver. Ce travail est l'œuvre d'Eduard Hanslick (1825-1904), auteur d'un essai intitulé *Du Beau musical* (1854).

Hanslick n'est pas philosophe, mais plutôt critique musical professionnel. Pourtant, il s'inscrit lui-même, en quelque sorte, dans le sillage de Hegel, qu'il critique d'ailleurs à plusieurs reprises et sans ménagement. Il qualifie Hegel avant tout d'historien de l'art. Il lui reproche de ne pas porter attention à l'esthétique particulière de chaque art et donc de négliger l'esthétique de la musique. Hanslick estime en effet que pour porter un jugement esthétique, il faut considérer uniquement l'œuvre elle-même en rapport avec l'art dont elle est un exemple ¹²².

Il accuse surtout Hegel de nier toute individualité au compositeur de musique en disant que la musique est « intériorité dénuée d'individualité ¹²³. » Pour Hanslick, au contraire, « l'esprit qui produit subjectivement apparaît essentiellement comme individuel ¹²⁴. »

De façon plus générale, Hanslick reproche à ses prédécesseurs de considérer la musique comme un art visant à exprimer des sentiments. Ce reproche, exprimé d'entrée de jeu, est immédiatement suivi de la thèse centrale de Hanslick : « [L]a beauté d'une pièce musicale est spécifiquement musicale, autrement dit elle réside dans les combinaisons de sons, sans relation avec une sphère d'idées étrangères, extra-musicales ¹²⁵. »

En d'autres termes, la musique n'a pas comme contenu l'expression des sentiments, pas plus d'ailleurs que la peinture ou la poésie. Elle provoque, bien sûr, des sentiments, mais pas tel ou tel sentiment spécifique. À preuve, Hanslick fait parler Orphée pour illustrer que la même musique

122. Hanslick s'en prend ici aux homologues historiques qu'établit Hegel, par exemple lorsque ce dernier suggère que Rossini représente la Restauration de 1815. Eduard HANSLICK, *Du Beau musical*, trad. de l'allemand et introd. Alexandre LISSNER (Paris : Hermann, 2012), p. 130.

123. *Ibid.*, p. 208.

124. *Ibid.*

125. *Ibid.*, p. 61.

peut signifier la peine (« J'ai perdu mon Eurydice ; Rien n'égale mon malheur ») ou, au contraire, la joie (« J'ai trouvé mon Eurydice ; Rien n'égale mon bonheur ¹²⁶ »).

Élaborant sa position, Hanslick s'exprime comme suit :

Le matériel avec lequel le musicien crée [...], ce sont les sons dans leur totalité, avec les différentes possibilités de mélodies, l'harmonie et le rythme qu'ils enveloppent. Inépuisée et inépuisable, la mélodie agit de façon dominante, comme forme première de la beauté musicale ; avec ses mille transformations, renversements et renforcements, l'harmonie propose des bases toujours nouvelles ; l'une et l'autre réunies par le rythme, artère de la vie musicale, qui les met en mouvement et leur donne par son attrait les couleurs les plus diverses ¹²⁷.

Soit, en termes plus concis : « Des formes sonores en mouvement, tel est le contenu de la musique ¹²⁸. »

Hanslick place donc la musique au niveau du sensoriel plutôt que du sentimental, comparant la musique à l'arabesque et au kaléidoscope. Hanslick ne manque pas d'écharper Hegel au passage en soutenant que « la responsabilité [...] revient à la déconsidération du sensible au profit de la morale et du cœur dans les théories esthétiques plus anciennes, ou au profit de l'«Idée» chez Hegel. Tout art part des sens et se meut dans leur sphère. La théorie du sentiment méconnaît cette vérité ¹²⁹. »

D'ailleurs, le travail du compositeur n'a pour Hanslick rien de sentimental ni d'émotionnel. Le compositeur part plutôt d'une idée musicale qu'il développe progressivement jusqu'à en arriver à la totalité de l'œuvre, après quoi il ne reste plus qu'un travail de mise au point ¹³⁰. On trouve ici l'image de l'artiste comme artisan-maître de son art, mais surtout l'image d'un procédé organique de composition. L'idée musicale, le germe, se déploie progressivement, grâce au travail minutieux du compositeur, et forme l'essentiel de l'œuvre. Cette idée musicale est centrale ; un musicien

126. *Ibid.*, p. 93-94.

127. *Ibid.*, p. 111-112.

128. *Ibid.*, p. 112.

129. *Ibid.*, p. 114.

130. *Ibid.*, p. 123.

peut s'aider d'un poème ou d'un événement, mais pas plus. Et c'est une grave erreur que d'accorder trop de place aux événements politiques contemporains à une œuvre ou encore aux opinions particulières du compositeur. Inutile de dire que, pour Hanslick, la musique n'est pas un langage. Elle ne vise pas à exprimer des idées, mais bien à jouer avec les sons¹³¹.

Décidément, avec Hanslick, on quitte la sphère du romantisme. Il évoque le prosaïsme des sciences naturelles, dont il se réclame d'ailleurs. Son approche objective, rigoureuse, scientifique, ne manque cependant pas de mettre en valeur les qualités d'abstraction et de cohérence (purement musicale) à grande échelle qui sont parmi les valeurs fondamentales de la sonate au XIX^e siècle. La critique de Hanslick lance une mode dans les cercles de l'analyse musicale qui se fait sentir jusqu'à maintenant : l'analyse musicale devient une science, une activité empreinte des valeurs que sont l'objectivité, la rigueur, et la cohérence. Ce n'est pas par hasard que la forme sonate soit prisée autant au XX^e siècle qu'au XVIII^e ; elle est fondée sur ces mêmes valeurs, qui n'ont évidemment pas été entièrement écartées par le romantisme du XIX^e siècle.

1.3 Les écrivains romantiques

Si les philosophes du XIX^e siècle ont contribué à créer l'ambiance esthétique des années 1789 à 1870, les littéraires du temps ont certainement pu y jouer un rôle tout aussi important, et peut-être même plus important encore. En tout cas, les œuvres littéraires que nous étudions ici ont l'avantage d'avoir circulé largement au début du XIX^e siècle. Leurs auteurs ont tendance à souligner, tout comme les philosophes, certaines caractéristiques essentielles de la musique : son caractère abstrait et organique, sa cohérence interne et, le cas échéant, sa cohérence à grande échelle. En même temps, plusieurs auteurs valorisent, implicitement ou explicitement, les œuvres

131. HANSLICK, *Du Beau musical*, p. 136.

d'envergure, comme la sonate ou la symphonie, leur reconnaissant un certain caractère noble et soulignant leurs liens avec un passé musical rapproché qu'ils révèrent.

1.3.1 Jean Paul Richter

Le doyen de ces littéraires est Jean Paul Richter (1763-1825), mieux connu sous son pseudonyme, Jean Paul. Les musiciens le connaissent déjà bien pour l'influence importante qu'ont eue ses romans sur les compositeurs romantiques, dont le plus célèbre demeure Schumann¹³². Ses œuvres ont été parmi les plus populaires de son temps. La musique, dans les romans de Jean Paul, est souvent associée à la sentimentalité, vestige du mouvement de l'*Empfindsamkeit* qu'il a connu dans sa jeunesse¹³³. L'objectif ici n'est pas d'analyser les correspondances entre les structures narratives de Jean Paul et les structures musicales de compositions romantiques ; ces analyses ont déjà porté fruit¹³⁴. Plutôt, une exploration des idées esthétiques de l'auteur, jusqu'à maintenant très peu étudiées par les musicologues, illustrera le lien entre la théorie esthétique et la pratique littéraire d'un écrivain influent.

Le *Cours préparatoire d'esthétique (Vorschule der Ästhetik, 1804)* de Jean Paul est un manuel destiné aux jeunes poètes¹³⁵. Il traite d'abord de la poésie en général et des facultés du poète ; il aborde, ensuite, les styles et les formes d'écriture ; et il contient, finalement, un « Fragment concernant la langue allemande ». La section intitulée « Conférences de Leipzig » porte sur des sujets plus particuliers, destinés à parfaire la formation du jeune poète. Ce manuel de composition

132. Pour une étude approfondie des liens entre Schumann et Jean Paul, voir John DAVERIO, « Reading Schumann by Way of Jean Paul and his Contemporaries », *College Music Symposium* 30, n° 2 (1990) : p. 28-45.

133. Voir, par exemple, l'analyse de certains passages de *Hesperus* dans Alain MONTANDON, *Jean Paul romancier : l'étoile shandéenne* (Clermont-Ferrand : Adosa, 1987), p. 107-111.

134. Mis à part les analyses retrouvées dans l'ouvrage cité à la note précédente, mentionnons aussi celles trouvées dans DAVERIO, *Ideology*, et dans Erika REIMAN, « Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul : Analogues in Discursive Strategy » (Thèse de Ph.D., University of Toronto, 1999).

135. Jean Paul RICHTER, *Cours préparatoire d'esthétique*, trad. de l'allemand par Anne-Marie LANG et Jean-Luc NANCY (Lausanne : L'Âge d'homme, 1979).

littéraire pour la poésie imite la structure du traité de philosophie, en particulier dans son traitement du spéculatif, d'une part, et du pratique, d'autre part.

Dans les leçons II et III, Richter distingue trois niveaux d'esprit créateur : le talent, le génie passif et le génie tout court. La personne de talent sait imiter les grandes œuvres d'art et les formes de la nature, mais ne perçoit pas l'élément unificateur de l'œuvre d'art. Le génie passif reconnaît l'élément unificateur de l'œuvre d'art, mais ne parvient pas à le reproduire. Le génie, enfin, possède pleinement la capacité de reconnaître l'élément unificateur de l'œuvre d'art et possède aussi la capacité de le reproduire. Le génie, dit Jean Paul au paragraphe 11 de son *Cours préparatoire*,

est semblable à la corde d'une harpe éolienne : elle se joue et se rejoue elle-même, en des tonalités multiples, sous le toucher multiple du vent. Dans le génie [...] toutes les facultés s'épanouissent en même temps ; et l'imagination n'est pas une fleur de ce bouquet, mais elle est la déesse des fleurs qui assure l'ordonnance des calices, dont les pollens mêlés feront éclore de nouvelles floraisons, elle est, pour ainsi dire, la faculté où toutes les autres sont encloses ¹³⁶.

Si le génie parvient à reconnaître et à reproduire l'élément unificateur de l'œuvre d'art, c'est grâce à sa réflexivité et à son instinct. Par sa réflexivité, le génie intègre à son processus de composition, qui se déroule dans un calme détachement, l'essence de ce que lui a révélé son moment d'inspiration. Richter critique ici les poètes romantiques qui, à son sens, font preuve d'un trop grand enthousiasme au moment de la composition, ce qui crée des œuvres difformes et incomplètes, plus proches du génie passif que du génie lui-même. La cohérence et la perfection de la forme sont donc, chez Jean Paul, des attributs nécessaires de l'art, des éléments esthétiques qui peuvent se traduire dans le monde musical par une valorisation des formes à grande échelle comme la sonate, à condition que celles-ci fassent preuve d'une structure bien agencée.

Dans les leçons IV et V de son *Cours préparatoire*, Richter oppose la poésie grecque et la poésie romantique. La poésie grecque, dit-il, est plastique. Elle s'inspire des statues des dieux de l'Olympe que les sculpteurs représentent dans une pose tranquille, le visage calme. La poésie

136. RICHTER, *Cours préparatoire d'esthétique*, p. 58-59.

romantique, pour sa part, peut être sensuelle et correspondre aux toiles traitant des scènes de l'activité humaine – on retrouve alors la poésie romantique « australe », celle de l'Italie. Quand il s'agit d'une écriture plus éphémère, apparentée à la peinture hollandaise, on est en présence de la poésie romantique « boréale ». Sous ces deux formes, la poésie romantique laisse place à l'imagination, à la rêverie, ce qui permet au lecteur de se plonger dans l'univers poétique de l'auteur sans y être directement guidé par le texte. Autrement dit, la poésie romantique contient un élément d'abstraction, de séparation entre les événements décrits et la réflexion du lecteur. Ce caractère abstrait se retrouve lui aussi dans l'esthétique de la forme sonate au XIX^e siècle.

Un dernier élément de l'esthétique de Jean Paul qui se transpose bien dans celle de la forme sonate : la poésie romantique peut reprendre certains éléments de la poésie grecque. Richter affirme qu'« il est aisé de transplanter les images, charmes, motifs, sentiments et personnages grecs, et même les contraintes techniques, dans un poème romantique sans que celui-ci y perde l'esprit de l'univers qui est le sien ; mais une transplantation inverse ne trouverait dans l'œuvre d'art grecque aucune place [...] ¹³⁷. » En d'autres termes, la poésie « musicale » (romantique) peut reprendre la structure « plastique » de la poésie grecque, mais le contraire n'est pas possible.

Il est intéressant de voir ici que des formes nouvelles peuvent reprendre des formes anciennes en leur donnant une nouvelle vie. C'était l'une des préoccupations des compositeurs romantiques en ce qui concernait la sonate classique. Nous verrons qu'avec Mendelssohn, Schumann et Brahms, cette préoccupation a donné lieu à des solutions différentes.

1.3.2 Le premier romantisme

Le premier romantisme, c'est notamment celui du cercle d'Iéna, actif entre 1798 et 1804 et formé des frères Schlegel (Friedrich [1772-1829] et August Wilhelm [1767-1845]), de Caroline Michaëlis Böhmer Schlegel (1763-1809) (plus tard Caroline Michaëlis Böhmer Schelling), de

137. RICHTER, *Cours préparatoire d'esthétique*, p. 84.

Dorothea Veit (1764-1839) (plus tard Dorothea Veit Schlegel), de Georg Friedrich Philipp von Hardenberg, dit Novalis (1772-1801), de Ludwig Tieck (1773-1853) et de Friedrich Schleiermacher (1768-1834). Il faut ajouter le philosophe Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) et surtout Schelling. Bien qu'il ne soit pas membre du cercle d'Iéna, on peut ajouter au nombre des premiers romantiques Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798)¹³⁸.

Le premier romantisme s'oppose à Kant, à qui on reproche une réflexion purement métaphysique. Pour les auteurs du mouvement romantique, il faut intégrer, dans la philosophie, l'imagination, la sensibilité et l'histoire, en plus de la raison pure. La philosophie serait une activité qui ne s'arrête pas plus que la recherche d'une conclusion définitive. En quête d'un savoir universel, la philosophie impliquerait la communauté humaine et pas seulement l'individu¹³⁹. Par ailleurs, Schlegel cherche à reconstruire la philosophie sur le modèle de la poésie et fait appel, à ce titre, au fragment plutôt qu'à l'exposé systématique. En effet, « la réflexion excède toujours son expression. [...] Le texte est renvoyé à son au-delà, au lieu de représenter adéquatement un contenu¹⁴⁰. » Autrement dit : l'expression rationnelle ne permet pas de tout dire ; d'où l'intérêt du fragment, qui suggère et invite à l'interprétation. Le processus de l'interprétation est infini, car les interprètes sont en nombre infini. Selon Schlegel et Novalis, l'œuvre d'art – qu'il s'agisse de poésie, de peinture ou de musique – peut être interprétée à l'infini¹⁴¹.

Dans une pensée où le texte, d'une part, ne peut contenir qu'une partie du message et, d'autre part, en suggère une infinité d'autres, la musique acquiert une valeur particulière. Le pouvoir

138. On fait généralement la distinction entre différentes étapes du romantisme allemand, qui s'étend sur une quarantaine d'années. Elizabeth Millan-Zaibert propose pour sa part une division en trois parties : le premier romantisme d'Iéna et de Berlin (1794-1808, à peu près), le moyen romantisme (1808-1815) et enfin le romantisme tardif (1816-1830), plus conservateur, qui comprend notamment Hoffmann. Voir Elizabeth MILLÁN-ZAIBERT, introduction à *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, par Manfred FRANK, traduit de l'allemand par Elizabeth MILLÁN-ZAIBERT (Albany : State University of New York Press, 2004), p. 2.

139. Denis THOUARD, éd., *Symphilosophie : F. Schlegel à Iéna* (Paris : Vrin, 2002), p. 12-14.

140. *Ibid.*, p. 45.

141. Il y a ici une influence évidente de la théorie herméneutique de Schleiermacher, même si ce dernier n'irait sans doute pas jusqu'à dire qu'une herméneutique peut avoir une infinité de formes. Comme on l'a vu, cette pensée reviendra dans la philosophique systématique de Schelling.

de la musique, c'est de susciter l'émotion, les mouvements de l'âme. Poursuivant sur la même lancée que Kant, Schelling et Hegel, des écrivains romantiques comme Schlegel, Wackenroder et Tieck voient dans la musique l'expression de la vie intérieure de l'être humain. « [La musique], écrit Wackenroder, dépeint les sentiments humains de façon supra-humaine, et [...] elle nous montre tous les mouvements de notre âme désincarnée, enveloppés de nuées d'or d'harmonies sublimes ¹⁴². »

Ailleurs, il compare la musique à un fleuve :

Aucun art humain ne peut, au moyen de mots, représenter l'écoulement d'un fleuve varié et ses mille vagues, ici plates, là gonflées, impétueuses et écumantes. Le langage ne peut que *compter* et *nommer* misérablement les changements, mais il est incapable de rendre visibles les modifications régulières des gouttes d'eau. Il en va de même pour le fleuve mystérieux qui s'écoule dans les profondeurs de l'âme humaine : la parole compte, nomme et décrit ses transformations à l'aide d'une matière étrangère ; la musique, au contraire, nous présente le fleuve lui-même. Elle saisit résolument la harpe mystérieuse et trace dans ce monde obscur certains signes magiques en une succession précise – et les cordes de notre cœur résonnent, et nous comprenons leur timbre ¹⁴³.

Wackenroder compare ici l'âme humaine à un fleuve, que nul langage ne peut décrire, sauf le langage musical. Mais l'âme humaine est aussi apparentée à un instrument de musique dont les vibrations correspondent à celles de l'âme humaine et permettent de comprendre ses mouvements. Ce puissant symbolisme est repris par plusieurs écrivains romantiques et montre bien l'importance qu'ils accordent à la musique. Cette valorisation de la dimension abstraite du langage musical est d'une importance capitale pour l'esthétique romantique de la forme sonate.

La musique, toujours selon Wackenroder, peut être écoutée de deux façons. La première consiste à se concentrer sur la suite des sons, tout en cédant au torrent irrésistible des sensations. La seconde consiste à se concentrer sur le plaisir spirituel produit par la musique et à réaliser une

142. Wilhelm Heinrich WACKENRODER et Ludwig TIECK, *Épanchements d'un moine* (1797) suivi de *Fantaisies sur l'art* (1799), trad. de l'allemand et introd. Charles LE BLANC et Olivier SCHEFER (Paris : José Corti, 2009), p. 213.

143. *Ibid.*, p. 230.

réflexion esthétique sur la pièce entendue. Cette deuxième façon d'écouter la musique implique un certain renoncement de soi, puisque l'émotion y est moins présente que dans la première. C'est celle-ci, de toute évidence, que préconise Wackenroder¹⁴⁴.

Bref, les penseurs d'Iéna ont une très haute opinion de la musique, et surtout de la musique instrumentale. Celle-ci constitue pour eux le cœur de la musique et, de plus, tend vers la philosophie.

Schlegel l'affirme dans son fragment 444 (1798) :

Cela semble ridicule et étrange à plusieurs lorsque les musiciens parlent des idées de leurs compositions [...] [...] Mais celui qui a un sens pour les merveilleuses affinités dans tous les arts et toutes les sciences [...] ne trouvera pas impossible en soi une certaine tendance de toute la musique purement instrumentale vers la philosophie. La pure musique instrumentale ne doit-elle pas se créer elle-même un texte ? Et le thème ne vient-il pas en elle aussi développé, confirmé, varié et contrasté que l'objet de la méditation d'une série d'idées philosophiques¹⁴⁵ ?

La question qui se pose est évidemment de savoir s'il faut un système en philosophie et s'il faut un système en musique. Il y a ici une tension, chez les écrivains romantiques, entre le refus et l'acceptation du système. Dans son fragment 53 (1798), Schlegel déclare : « Il est aussi mortel pour un esprit d'avoir un système que de n'en point avoir. Il devra donc se décider à unir les deux tendances¹⁴⁶. » De son côté, Novalis opte pour une formulation volontairement paradoxale : « Le système philosophique proprement dit doit être la mise en système de la liberté et de l'infinité ou, pour le dire de façon frappante, la mise en système de l'absence de système¹⁴⁷. » Au total, il faut peut-être comprendre qu'en « créant son propre texte », la composition musicale développe un système interne analogue au système philosophique lui-même, mais qui reste indicible, c'est-à-dire inexprimable par le biais de mots et concepts.

144. Lettre à Ludwig Tieck, 5 mai 1792, citée en anglais dans Peter LE HURAY et James DAY, éd., *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries* (Cambridge : Cambridge University Press, 1981), p. 249.

145. Friedrich SCHLEGEL, *Fragments*, trad. de l'allemand par Charles LE BLANC (Paris : José Corti, 1996), p. 216-217.

146. *Ibid.*, p. 136.

147. NOVALIS [Friedrich VON HARDENBERG], *Schriften*, sous la dir. de Paul KLUCKHOHN et Richard SAMUEL, 6 vol. (Stuttgart : W. Kohlhammer Verlag, 1960-), cité et traduit dans Christian BERNER, « L'Idéalisme transcendantal de Friedrich Schlegel : F. Schlegel à Iéna », in THOUARD, *Symphilosophie*, p. 137.

Cette tension concernant la notion de système est très importante dans l'esthétique de la forme sonate au XIX^e siècle. Admettre le système, c'est s'atteler à la maîtrise d'une forme à grande échelle, cohérente et abstraite, et extérieure à l'œuvre. Refuser le système, par contre, ne veut pas dire refuser tout système. En effet, l'œuvre peut développer un système organique qui correspond à sa structure interne. Autrement dit, la question est la suivante : faut-il intégrer la forme sonate telle qu'elle existe, indépendamment de toute œuvre, ou faut-il laisser l'œuvre développer son propre texte, ses propres idées, son propre système ? Comme nous le verrons, Mendelssohn, Schumann et Brahms trouvent, chacun à sa manière, un équilibre entre la structure externe et la structure interne de la forme sonate.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, que nous étudions maintenant, propose quelques pistes de réflexion qui vont dans le même sens.

1.3.3 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann

En plus de sa carrière de juriste, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) est aussi musicien, critique musical et auteur. Certaines de ses compositions musicales ont connu un grand succès. Plusieurs périodiques, dont l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, ont publié ses critiques musicales. Enfin, comme auteur, il a renouvelé le conte de fées, dont il fait une littérature subtilement fantaisiste et spirituelle : le naturel et le surnaturel s'y croisent librement, et la musique y joue un rôle important. Nous nous contenterons ici d'évoquer ses fictions en prose, gardant pour le chapitre suivant son travail de critique musical.

Chez le prédécesseur de Hoffmann, le romancier Jean Paul Richter, la musique joue le rôle de « bande sonore », de bruit de fond qui accompagne l'action des personnages de ses contes. Ces derniers réagissent à la musique qu'ils entendent par des métaphores et des comparaisons. Chez Hoffmann, par contre, la musique ne se limite pas à un simple agrément. Elle s'intègre à

la trame narrative, car ses personnages sont des musiciens ou tout au moins des connaisseurs en matière de musique. En fait, le conte d'Hoffmann porte souvent sur l'expérience du musicien ou sur celle de l'auditeur de la musique ¹⁴⁸. Il arrive dans ses contes que la musique provoque certains événements, comme par exemple dans le célèbre duo vocal entre le chat Murr et la chatte qui se révélera être la mère de Murr dans *Die Lebensansichten des Katers Murr* ¹⁴⁹. Le chant d'amour, expression parfaite du lien entre la musique et l'émotion, fait ici avancer l'intrigue tout en introduisant un nouveau personnage, la chatte.

Parfois, les personnages de Hoffmann font plus qu'interpréter la musique : ils incarnent un genre ou un style de musique. Il y a ici un intéressant renversement de la théorie mimétique traditionnelle, où, à l'inverse, c'est la musique qui imite la nature ou les mouvements de l'âme. Par exemple, dans le conte *Die Fermate* (1815) (littéralement *Le point d'orgue*, que Loève-Veimars traduit plutôt par *La vie d'artiste*), un jeune musicien allemand tombe amoureux de deux sœurs cantatrices italiennes. L'une, extravagante et expressive, incarne la musique d'opéra, tandis que l'autre, sérieuse et réfléchie, représente la musique d'église ¹⁵⁰. Le jeune compositeur s'éprend tour à tour des deux sœurs et finit par rompre avec les deux. La personnification des styles sert, dans ce conte, à illustrer le parcours de l'artiste, qui doit courtiser tous les styles pour bien les maîtriser. Comme l'indique la songerie du compositeur qui termine le conte, ce n'est qu'en dépassant ces styles particuliers et en effectuant une synthèse personnelle que le compositeur atteint la maturité. Il y a peut-être ici un rappel du mot de Novalis cité plus haut concernant la nécessité d'adopter et de rejeter à la fois la notion de système ¹⁵¹.

148. L. WHITESELL, « E.T.A. Hoffmann and Robert Schumann : The Blending of Music and Literature in German Romanticism », *Journal of the American Liszt Society* 13 (1983) : p. 76.

149. E.T.A. HOFFMANN, *Contes fantastiques*, trad. de l'allemand par Adolphe LOÈVE-VEIMARS, 3 vol. (Paris : GF-Flammarion, 1979), vol. I, p. 85-86. Toutes les références et les citations tirées des *Contes fantastiques* proviennent de la traduction de Loève-Veimars. Pour plus de détails sur les problèmes et les bienfaits de cette traduction voir José LAMBERT, introduction à *Contes fantastiques*, par E.T.A. HOFFMANN, 3 vol., traduit de l'allemand par Adolphe LOÈVE-VEIMARS (Paris : Flammarion, 1979), vol. I, p. 9-10.

150. HOFFMANN, *Contes fantastiques*, vol. I, p. 199-215.

151. On y flairé également un soupçon de dialectique hégélienne, un peu avant la lettre.

À d'autres moments, la musique est une puissance externe qui a des aspects sinistres : elle peut s'emparer d'une âme et la mener à sa perte. Dans *Rat Krespel* (1818) (littéralement *Le conseiller Krespel*, que Loève-Weimars traduit plutôt par *Le violon de Crémone*), par exemple, Antonia est atteinte d'un trouble rare qui entraînera sa mort si elle chante. En même temps, un lien mystérieux unit sa voix à un violon de Crémone que son père affectionne particulièrement. Après une nuit de chant passionné avec son amant, la jeune femme s'éteint et le violon se brise¹⁵². Dans ce récit, la musique, la grande musique, est investie d'une puissance qui dépasse l'entendement humain, d'une force qui a le pouvoir de détruire autant que de sauver¹⁵³.

Le plus remarquable, sans doute, des personnages musicaux de Hoffmann est le personnage du maître de chapelle Johannes Kreisler. Homme de talent, peut-être de génie, individu expressif et un peu excentrique, ce Kreisler peut être considéré comme le reflet littéraire de Hoffmann lui-même¹⁵⁴. L'auteur raconte les tribulations de son *Kapellmeister* dans ses critiques, ses nouvelles et, de façon un peu surprenante, dans des sections intercalées de son roman *Lebensansichten des Katers Murr* (*Les méditations du chat Murr*, 1819, 1821)¹⁵⁵.

Puisque Kreisler représente vraisemblablement Hoffmann, il est intéressant de suivre ses mésaventures. Comme Hoffmann, qui admirait Beethoven et Haydn, Kreisler sait apprécier à leur juste valeur les grands maîtres du passé¹⁵⁶. D'où sa souffrance face aux philistins : « Je souris agréa-

152. HOFFMANN, *Contes fantastiques*, vol. I, p. 217-238.

153. La puissance salvatrice de la musique se retrouve par exemple dans la nouvelle *Le Sanctus*. Voir *Ibid.*, vol. I, p. 121-135.

154. Voir par exemple Alfred NEUMANN, « Musician or Author? E.T.A. Hoffmann's Decision », *Journal of English and German Philology* 52, n° 2 (1953) : p. 175, ou Robert MOLLENAUER, « The Three Periods of E.T.A. Hoffmann's Romanticism : An Attempt at a Definition », *Studies in Romanticism* 2, n° 4 (1963) : p. 232. Les deux auteurs décrivent le personnage de Kreisler comme le plus important des « alter-égos » de Hoffmann.

155. Voir HOFFMANN, *Contes fantastiques*. La trame narrative principale, l'autobiographie du chat aux allures intellectuelles et artistiques, est souvent interrompue par des feuillets insérés concernant la vie de Kreisler. Le tout est agencé pour donner l'impression d'une erreur de production : chapitres et phrases coupés, références à des sections inexistantes, etc. Hoffmann veut créer l'illusion que l'éditeur a mélangé les deux manuscrits en les envoyant chez l'imprimeur, qui ne se rend pas compte de l'erreur.

156. Dans un plan d'essai sur la sonate, Hoffmann écrivait en 1808 : « grandeur de Haydn, théoricien. » Voir E.T.A. HOFFMANN, *Écrits sur la musique*, trad. de l'allemand par Alain MONTANDON et Brigitte HÉBERT, avec des annot. de Brigitte HÉBERT, avec une introduction d'Alain MONTANDON (Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, 1985), p. 25. Les conclusions qui peuvent être tirées de ce court plan seront examinées de plus près au chapitre suivant.

blement [...] quand le maître de cérémonies me dit à l'oreille en parlant des *Saisons* de Haydn : "C'est vraiment bien ennuyeux, mon cher maître de chapelle." J'écoute patiemment le valet qui démontre que Mozart et Beethoven ne sont pas plus à même de juger de la musique qu'un aveugle des couleurs, et que Rossini, Puccitta et d'autres compositeurs du même genre ont pris le premier rang parmi les musiciens¹⁵⁷. »

Comme Hoffmann a composé trois sonates pour piano et plusieurs œuvres instrumentales de forme sonate, il est piquant de le voir représenter Kreisler en animateur musical de soirées mondaines et en professeur de musique pour jeunes filles de bonne famille. À un certain moment, Kreisler s'écrie : « Si seulement je pouvais retourner chez moi et compléter ma nouvelle sonate pour piano¹⁵⁸ ! » Ici, Hoffmann critique la vie mondaine de son temps, qui nuit à la création. Mais il critique aussi l'artiste qui se laisse envahir par les mondanités au lieu de travailler à ses compositions.

Au total, Hoffmann, comme ses prédécesseurs Jean Paul Richter, Wackenroder, Tieck ou Schlegel, a participé activement à la valorisation de la musique dans la culture allemande. Plus que leurs contemporains philosophes, peut-être, ces créateurs ont mis de l'avant l'idée de la musique absolue, dont nous sommes encore héritiers actuellement. Ouverts à plusieurs styles musicaux, ces hommes de lettres sont en consonance parfaite avec l'évolution de la sonate, qu'elle s'inspire de modèles préétablis (comme chez Mendelssohn) ou qu'elle se veuille création libre (comme chez Schumann). Ils ne parlent pas tous explicitement de la sonate, loin s'en faut. C'est là le travail des théoriciens et des critiques musicaux que nous étudierons au chapitre suivant.

157. HOFFMANN, *Contes fantastiques*, vol. III : p. 109.

158. E.T.A. HOFFMANN, « Johannes Kreisler's, des Kapellmeisters, musikalische Leiden », *AmZ* 12, n° 52 (1810) : p. 830.

1.4 Concepts fondamentaux de l'esthétique romantique de la sonate

Chacun à sa manière, les philosophes et les écrivains abordés dans les pages qui précèdent contribuent à définir un certain nombre de valeurs clés qui sous-tendent la forme sonate romantique : l'abstraction, la cohérence à grande échelle (et l'organicisme), la tension entre la tradition et l'innovation, la noblesse, le sublime, et même le concept du fragment.

Les écrivains romantiques, mais aussi certains philosophes comme Hanslick, Schopenhauer et Hegel, valorisent la musique abstraite, sans paroles. Ils lui reconnaissent une capacité d'expression importante, qui dépasse le simple agrément de la définition kantienne de la musique. Ce niveau d'abstraction est bien sûr à la base du concept de la musique absolue qui se développe au XIX^e siècle, mais il est aussi nécessaire au développement d'une pensée musicale de la forme qui se détache des théories mimétiques et rhétoriques que prônaient les musiciens du XVIII^e siècle. Sans valorisation de la musique abstraite, il est simplement impossible de penser la forme musicale, et plus précisément la forme sonate, comme le font les théoriciens à l'étude au prochain chapitre. En même temps, ce concept d'abstraction nous permet d'évaluer les réalisations particulières de mouvements en forme sonate par Mendelssohn, Schumann et Brahms en les comparant à un modèle imaginaire ; cela permet de leur donner un contexte théorique et, ainsi, de mieux cerner leur spécificité.

Outre cette abstraction, plusieurs définitions du beau musical, mentionnées ci-dessus, sans compter la notion de l'idée esthétique, suggèrent une cohérence interne de l'œuvre musicale. Cette cohérence implique tour à tour une subdivision en parties, l'agencement de ces parties selon un plan logique, souvent appuyé sur un concept de hiérarchie des éléments qui constituent l'œuvre, elle-même liée à la notion d'organicisme. La cohérence sous-tend le concept d'unité et de structure à grande échelle nécessaire à la forme sonate, comme nous le verrons sous peu. Les théoriciens

du XIX^e siècle, Reicha et Marx au premier chef, construisent leurs modèles de la forme sonate en recourant implicitement à l'idée qu'une œuvre musicale peut, et même doit, posséder cette cohérence profonde.

Finalement, on ressent chez quelques auteurs (Hegel, Hanslick et Hoffmann, entre autres) une tension entre l'influence des modèles et le besoin d'expression individuelle et unique. Certains auteurs interprètent cette tension et les enjeux musicaux qui en découlent à la lumière du nationalisme allemand croissant au XIX^e siècle¹⁵⁹. Le chapitre suivant montrera à quel point certains traités de la forme proposent une méthode pédagogique axée sur l'imitation, avant de développer une voie personnelle. L'histoire de la forme sonate s'inscrit donc dans une tendance de continuité, où l'influence d'œuvres et de compositeurs du passé joue un rôle important ; tel sera le cas dans les analyses de Mendelssohn et de Brahms proposées dans les chapitres analytiques. En même temps, l'idée de l'expression individuelle – souvent associée au mouvement romantique en général – demeure une valeur fondamentale de ces mêmes théoriciens et compositeurs.

Mis à part ces trois notions centrales (cohérence, abstraction et tension entre tradition et innovation), quelques autres idées liées à la forme sonate reviendront tout au long de la thèse. Les qualificatifs de noblesse ou de sérieux souvent attribués à la musique instrumentale à grande échelle seront discutés par des théoriciens tels que Marx et Reicha. L'idée que seules les idées musicales qui possèdent le caractère nécessaire sont aptes à être développées dans une forme sonate a un impact sur la notion de cohérence à grande échelle ; cette cohérence dépendrait, au départ, d'un choix judicieux d'idées musicales et aboutirait nécessairement à une forme sérieuse et noble. L'idée du sublime en musique se transforme subtilement en concept d'interprétations multiples : la musique sublime traduit l'indicible et peut être interprétée de plusieurs façons. Le concept du fragment se

159. Celia APPLGATE, « How German Is It ? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century », *Nineteenth-Century Music* 21, n° 3 (1998) : p. 274-296 ; Celia APPLGATE, « Robert Schumann and the Culture of German Nationhood », in KOK et TUNBRIDGE, *Rethinking Schumann*, p. 3-14 ; Sanna PEDERSEN, « A.B. Marx, Berlin Concert Life and German National Identity », *Nineteenth-Century Music* 18, n° 2 (1994) : p. 87-107.

rattache lui aussi à cette idée du sublime et de l'interprétation ; il reviendra en particulier dans la musique de Schumann, qui en fera le principe d'une nouvelle expérience en forme sonate. Chacun de ces traits se retrouve donc exploité tant dans la pensée musicale du XIX^e siècle que dans la pratique de la composition en forme sonate de la même époque.

CHAPITRE 2

ÉCRITS THÉORIQUES ET CRITIQUES

Pour percevoir le monde sous toutes ses facettes, les approches poétiques et scientifiques se complètent. Chacune, à sa façon, nous permet d'accéder à la richesse et à la beauté de l'Univers.

H. REEVES¹

Les conceptions et les analyses de philosophes et d'écrivains abordées dans le chapitre précédent présentent un certain nombre de convergences et de recoupements avec les écrits de compositeurs, critiques et théoriciens de la musique. Ces derniers intègrent les valeurs philosophiques à un discours technique sophistiqué sur la musique. Le présent chapitre propose un examen détaillé des points de vue qu'ont développés à l'époque les auteurs musiciens qui ont contribué à l'évolution et à la dissémination de théories sur la forme sonate.

La plupart des écrits parus entre 1785 et 1860 et qui traitent plus particulièrement de cette forme sont rédigés par des musiciens – compositeurs, théoriciens ou critiques – qui produisent des monographies théoriques, des cours de composition ou des biographies, ou encore qui contribuent à des périodiques spécialisés. Ces auteurs possèdent à divers degrés les connaissances théoriques et pratiques nécessaires à l'élaboration d'une pensée détaillée sur la forme abstraite qu'est l'alle-gro de sonate. Un certain nombre d'entre eux, surtout dans les régions germanophones, formulent leur pensée analytique de manière à valoriser la musique instrumentale, s'inscrivant ainsi dans l'une des tendances fortes de la musique au XIX^e siècle, soit le concept de musique absolue². Une

1. Hubert REEVES, *Je n'aurai pas le temps* (Paris : Seuil, 2012), p. 100.

2. Voir, entre autres, Mark Evan BONDS, « Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century », *JAMS* 50, n^{os} 2-3 (1997) : p. 387-420 ; Mark Evan BONDS, *Music as Thought : Listening to the Symphony in the Age of Beethoven* (Princeton : Princeton University Press, 2006) ; Mark Evan BONDS, *Absolute Music : The History of an Idea* (New York : Oxford University Press, 2014) ; Carl DAHLHAUS, *The Idea of Absolute Music*, trad. Roger LUSTIG (Chicago : University of Chicago Press, 1989) ; Carl DAHLHAUS, « Absolute Music as an

telle valorisation de la musique absolue, initiée par plusieurs écrivains et critiques du tournant du XIX^e siècle, pousse maints auteurs à exprimer une profonde appréciation pour les œuvres instrumentales des prédécesseurs immédiats de la « génération romantique ». Cette appréciation a pour effet d'enraciner la forme sonate, forme abstraite mais cohérente et auto-référente, dans l'imaginaire des musiciens de l'époque, à tel point que la forme sonate est souvent présentée comme le plus important développement de la musique depuis le XVII^e siècle. Dorénavant investie de noblesse, de sérieux et de rigueur, la forme sonate est au centre de la tradition musicale allemande. Les bases esthétiques de cette conception nouvelle, fournies par les philosophes et les écrivains étudiés au chapitre précédent, donnent lieu à des théories de la forme musicale qui n'affichent aucune dépendance face à un quelconque domaine extra-musical. Au contraire des anciennes théories de la *mimesis*, qui s'appuient, pour créer leurs modèles, sur les ressemblances entre la musique et la rhétorique classique, sur la théorie des affects ou encore sur l'esthétique de l'expression, les nouvelles théories de la musique développées au tournant du XIX^e siècle n'utilisent comme point d'appui que la seule musique³.

Le présent chapitre se divise en deux grandes parties. La première parcourt les écrits des principaux théoriciens des années 1790-1850, et la deuxième reprend les thèmes importants relevés par les critiques musicaux des grands périodiques européens.

Aesthetic Paradigm », in *German Essays on Music* (New York : Continuum, 1994), p. 252-265 ; Bellamy HOSLER, *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in Eighteenth-Century Germany* (Ann Arbor : University Microfilms Inc., 1981) ; Mary Sue MORROW, *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century : Aesthetic Issues in Instrumental Music* (Cambridge : Cambridge University Press, 1997) ; Kevin O'REAGAN, « Autonomistic Aesthetics of Instrumental Music 1800-10 : Context, Precedence and Reception » (Thèse de Ph.D., East Anglia University, 1997). D'autres auteurs remettent en cause la pertinence de ce concept. Voir Simon MAGUIRE, *Vincenzo Bellini and the Aesthetics of Early Nineteenth-Century Italian Opera* (New York : Garland Publishers, 1989) ; Daniel CHUA, *Absolute Music and the Construction of Meaning* (New York : Cambridge University Press, 1999).

3. Mark Evan BONDS, *Wordless Rhetoric* (Cambridge : Harvard University Press, 1991).

2.1 Théories et théoriciens

Les traités de théorie musicale des années 1790-1850 marquent une étape importante dans le développement de la théorie de la forme. Comme l'indique Burnham, à cette époque, « la portée pédagogique de la production musico-théorique s'élargit : la tradition de la *Satzlehre* laisse place à celle de la *Kompositionslehre*, car les traités théoriques se préoccupent dorénavant de promouvoir la composition de pièces entières dans les formes établies⁴. » Ces traités ont donc une visée essentiellement pédagogique, axée sur la pratique de la composition et soutenue par l'analyse. Une stratégie pédagogique prisée par plusieurs auteurs consiste à prôner l'imitation du style et des formes employés par les grands maîtres du passé. La théorie de la forme sonate, dont l'essor remonte justement à cette époque, trouve donc ses origines dans un projet on ne peut plus pratique.

Dans la suite de cette section, les traités sont examinés par auteur en ordre chronologique. Là où il y a enjambement entre les écrits de deux ou plusieurs auteurs, les écrits de chaque auteur sont regroupés, et les auteurs sont placés en ordre chronologique selon la date de leur premier ouvrage publié.

2.1.1 Koch

Heinrich Christoph Koch (1749-1816) est l'un des premiers théoriciens à formuler une description complète des éléments de la forme sonate. Deux de ses textes, *Versuch einer Anleitung zur Composition* (*Essai d'une introduction à la composition*, Rudolstadt et Leipzig, 1782-1793) et *Musikalisches Lexikon* (*Dictionnaire musical*, Francfort, 1802), deviendront des ouvrages de réf-

4. « The pedagogical context of music-theoretical writing broadened : the *Satzlehre* tradition became that of the *Kompositionslehre*, as theoretical treatises were now concerned with promoting the composition of entire pieces in the available forms. » Scott BURNHAM, « Form », in CHRISTENSEN, *Cambridge History of Western Music Theory*, p. 880.

rence majeurs pour la théorie de la forme musicale. Koch n'emploie cependant jamais l'expression « forme sonate », se référant plutôt à la « forme du premier mouvement d'une symphonie »⁵.

Même si le traité *Versuch einer Anleitung zur Composition* (dorénavant simplement l'*Essai*) est antérieur au XIX^e siècle, il s'impose ici en tant que texte fondateur. L'influence de la pensée de Koch, surtout par l'entremise des définitions fournies dans le *Lexikon*, se fera sentir dans plusieurs traités subséquents pendant la première moitié du XIX^e siècle et ultérieurement.

L'*Essai* de Koch paraît en trois volumes chez Böhme à Leipzig, soit en 1782, 1787 et 1793⁶. À l'aide d'analyses de la musique de son époque, souvent même de ses propres compositions, Koch cherche à instruire ses étudiants sur la bonne manière de composer. Comme l'a noté Baker, l'un des apports théoriques majeurs de Koch est sa conception des règles de la composition, construite sur la base de l'agencement d'unités mélodiques brèves⁷. En effet, la plus grande partie de son ouvrage est consacrée à l'étude de la mélodie, avec des sections importantes sur le développement et la manipulation des phrases⁸. Certains aspects de cette conception demeurent clairement enracinés dans la pensée rhétorique qui caractérise la théorie musicale du XVIII^e siècle, tandis que d'autres annoncent déjà des traits de la pensée du XIX^e.

Koch refuse de prendre parti dans la querelle qui oppose depuis un demi-siècle les partisans de la mélodie et ceux de l'harmonie. Comme il le dit lui-même au tout premier paragraphe de son ouvrage : « [J]e vais mettre de l'avant qu'il faut voir un lien entre l'harmonie et la mélodie. De plus, je répondrai à la question de savoir si l'harmonie l'emporte sur la mélodie et si un morceau

5. Le fait même que l'expression « forme sonate » n'apparaisse que dans les années 1830 rend difficile la tâche d'éclairer les débuts de la théorisation de la forme sonate. Newman propose une version condensée de l'histoire du mot « sonate » et de son emploi théorique dans William NEWMAN, *The Sonata in the Classic Era* (Londres : Oxford University Press, 1983), p. 19-42. Churgin ajoute certains détails importants sur les descriptions de la forme selon le modèle thématique (plutôt qu'harmonique) durant la première moitié du XIX^e siècle dans l'introduction de son article sur Galeazzi : CHURGIN, « Galeazzi », p. 181-182.

6. Le premier volume, publié en 1782, paraît aussi à Rudolstadt.

7. Nancy K. BAKER, introduction à *Introductory Essay on Composition*, par Heinrich Christoph KOCH, traduit de l'allemand par Nancy K. BAKER (New Haven : Yale University Press, 1983), p. xviii.

8. David DAMSCHRODER et David Russell WILLIAMS, *Music Theory from Zarlino to Schenker : A Bibliography and Guide* (Stuyvesant, N.Y. : Pendragon Press, 1990), p. 147.

de musique se réduit à la mélodie ou à l'harmonie, de sorte qu'on puisse être rassuré par cette réponse⁹. »

Pour lui, donc, la musique se construit non pas sur la mélodie ou sur l'harmonie, mais sur l'interaction entre les deux. Il élabore plusieurs modèles formels, entre autres celui du premier mouvement de la symphonie. Son modèle, bipartite, est basé sur le jeu de l'opposition des tonalités, lequel sous-tend des transformations thématiques. Koch balise le terrain tonal d'une pièce en observant les cadences qui marquent les points d'arrivée des thèmes. Ce modèle issu de la symphonie influencera longtemps les théories de la forme sonate, que Koch associe d'ailleurs aussi bien au concerto et à la sonate elle-même qu'à la symphonie¹⁰.

Koch conceptualise la forme sonate sur deux plans distincts, celui de la phrase et celui du mouvement. Il reconnaît que différentes mélodies, prises ici au sens de phrases, exercent des fonctions variées à l'intérieur d'une structure musicale. Puisque les phrases possèdent des durées et des contenus variés, Koch développe une théorie de l'expansion des phrases – qui comprend, par exemple, la répétition interne d'un segment de phrase ou l'interpolation de matériel nouveau –, utile pour l'analyse des œuvres du XIX^e siècle, et dont l'influence est toujours perceptible dans les écrits de Caplin, entre autres. Selon le théoricien, l'expansion de la phrase résulte d'un ou de plusieurs processus mélodiques.

Koch traite de la forme à grande échelle dans son troisième volume, où il la décrit comme une concaténation de mélodies possédant ses propres règles. L'explication des détails de la forme est subdivisée selon l'ensemble instrumental pour lequel l'œuvre doit être composée. Au §101 du volume, Koch définit la forme du premier allegro de la symphonie. Comme on l'a vu plus haut, le mouvement est pour lui bipartite ; la deuxième partie est elle-même divisée en deux, et

9. « [I]ch [...] werde mir Gelegenheit machen können, zwischen der Harmonie und der Melodie eine Linie zu sehen, und die Fragen, ob die Harmonie oder die Melodie eher sey, ob sich ein Tonstück in Melodie oder in Harmonie auflösen lasse, so zu beantworten, daß man sich bey der Entscheidung beruhigen kann. » KOCH, *Versuch*, vol. I, p. 2.

10. DAMSCHRODER et WILLIAMS, *Music Theory*, p. 147.

les sections peuvent être reprises. La première partie contient des idées génératrices (thèmes) qui seront transformées et développées dans la première section de la deuxième partie, avant d'être reprises de façon intégrale – quoique transposée, dans le cas de la deuxième idée – à la deuxième section de la deuxième partie pour conclure la pièce¹¹. Koch fournit quelques renseignements supplémentaires, affirmant par exemple que la deuxième idée, qui est généralement dans le ton de la dominante, doit être plus longue que la première idée ; que le développement peut introduire un nouveau thème ; ou que les thèmes de la réexposition peuvent moduler temporairement, mais doivent toujours aboutir à une cadence dans la tonalité principale. En d'autres termes, Koch indique les conditions fondamentales nécessaires à l'élaboration d'un premier mouvement symphonique¹². Il établit un cadre formel dans lequel une idée peut être développée, propose des *a priori* incontournables et décrit les méthodes à employer afin de produire une œuvre complète.

En matière de philosophie de l'art, Koch n'avance rien de révolutionnaire. Pour lui, comme pour Kant et d'autres, « [l]a musique est un art dont l'intention est d'éveiller en nous des sentiments nobles¹³. »

Outre son *Essai*, l'influence de Koch se répand surtout grâce au *Musikalisches Lexikon*, dont les multiples réimpressions au début du XIX^e siècle ont contribué à la diffusion de sa pensée musicale auprès de théoriciens comme Alexandre-Étienne Choron, Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx, Johann Christian Lobe, Mathis Lussy et Hugo Riemann¹⁴.

11. KOCH, *Versuch*, vol. III, p. 304-307.

12. Koch note que les mêmes règles peuvent être suivies également pour le premier mouvement d'une sonate et d'un quatuor à cordes.

13. « Die Tonkunst ist eine schöne Kunst, welche die Absicht hat edle Empfindungen in uns zu erwecken. » KOCH, *Versuch*, vol. II, p. 15.

14. Nancy K. BAKER, « Koch, Heinrich Christoph », in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^e éd., sous la dir. de Stanley SADIE, 29 vol. (Londres : Macmillan Publishers, 2001), t. 13, p. 711.

2.1.1.1 Apport de Koch

L'importance de la pensée de Koch dans le développement d'une nouvelle appréciation de la sonate au XIX^e siècle se manifeste à travers trois facteurs. Premièrement, Koch accorde à la forme du premier mouvement de la symphonie un caractère noble et sublime. En associant ces propriétés au genre symphonique, Koch est l'un des premiers musiciens à imputer ces caractéristiques à la musique instrumentale, et il ouvre la voie à un lien plus étroit entre les enjeux formels et expressifs (ou esthétiques) d'une composition. Deuxièmement, Koch établit des parallèles entre les structures des premiers mouvements de trois genres distincts (la symphonie, la sonate et le quatuor à cordes), ce qui confère à la forme musicale un statut abstrait, indépendamment de la question du genre. Ainsi, la simple succession de mélodies, qu'il continue de proposer comme modèle structurel, n'est plus suffisante pour expliquer la structure à grande échelle d'une pièce. En même temps, le caractère d'une pièce n'est plus uniquement défini par sa fonction sociale ou par son texte : si la forme d'une pièce est indépendante des facteurs du genre et de la langue, on peut lui assigner des caractéristiques propres. Enfin, troisièmement, la forme dans la théorie de Koch comporte une dimension hiérarchisée. Son traitement des différentes fonctions de chaque mélodie selon son emplacement dans la pièce identifie effectivement des fonctions immédiates et des fonctions à portée plus large qui se jouent à l'intérieur d'une forme en sections. Koch identifie la forme sonate par ses parties, chacune divisée en unités plus petites et – ce point est crucial – possédant des fonctions différentes. Cette conception de la forme se distingue de celles de formes plus petites, comme la miniature, dans laquelle il n'y a pas de subdivision, ou du rondo, dans lequel le principe organisateur relève de l'alternance de fonctions, corollaire de la simple succession. Ce sont ces aspects de la pensée de Koch qui reviendront chez les penseurs subséquents et qui formeront la base d'une esthétique propre à la forme sonate.

2.1.2 Reicha

Compositeur et théoricien d'origine tchèque, Antoine Reicha (1770-1836) passe son enfance à Bonn, où il fait la connaissance de Beethoven. Il séjourne un certain temps à Vienne pour étudier avec Salieri et Albrechtsberger, et rencontre aussi Haydn¹⁵, après quoi il s'installe à Paris en 1808 et obtient, en 1818, une charge de cours en fugue et contrepoint au Conservatoire. Ses traités, rédigés en français, dont le *Traité de mélodie* (1814), le *Cours de composition musicale* (1816-1818) et le *Traité de haute composition musicale* (1824-1826), connaissent plusieurs traductions, dont une traduction vers l'allemand assurée par Czerny.

Son *Traité de haute composition musicale* (1824, traduit en allemand par Czerny en 1832) poursuit dans la voie que Koch a ouverte en matière d'harmonie et de contrepoint. Reicha y fait abstraction de la notion de mélodie et met de l'avant l'idée du mouvement horizontal, contrapuntique, qu'il considère comme synonyme des enchaînements harmoniques devenus courants dans l'enseignement de la composition depuis un demi-siècle¹⁶.

Son *Traité* insiste sur l'importance de l'idée musicale, dont il dit ceci :

[N]ous appelons idée en musique tout ce qui parle plus ou moins à notre sentiment, tout ce qui flatte notre oreille, tout ce que nous retenons facilement, tout ce que nous nous rappelons avec plaisir, tout ce que nous désirons entendre encore après l'avoir entendu déjà, tout ce qui présente à notre imagination une image quelconque, tout enfin ce qui intéresse le sentiment¹⁷.

Mais, dit-il, sans développement, une idée musicale, et la pièce où elle se trouve, tombe rapidement dans l'oubli : « Une quantité prodigieuse de morceaux dont les idées sont heureuses, ont cessé depuis longtemps de nous intéresser, parce que les auteurs de ces productions ne savaient tirer aucun parti de leurs idées. . .¹⁸ »

15. Peter Eliot STONE, « Reicha, Antoine(-Joseph) », in SADIE, *New Grove*, vol. 21, p. 130.

16. *Ibid.*, p. 131. Incidemment, Reicha préfigure ici l'approche de Schenker abordée en introduction.

17. Anton REICHA, *Traité de haute-composition musicale* (Paris : Zetter, 1824-1826), p. 234.

18. *Ibid.*, p. 262.

Poussant plus loin son analyse, Reicha distingue trois catégories d'idées musicales : les idées d'ordre thématique (idées mères et idées accessoires), les idées d'ordre structurel (les phrases et les périodes) et les idées regroupées selon leur contenu (idées dont l'intérêt est purement mélodique, harmonique, ou qui tirent leur intérêt de la réunion de l'harmonie et de la mélodie)¹⁹. Ces catégories ne sont toutefois pas étanches. Ainsi, les idées mères doivent être des périodes et ne peuvent jamais tirer leur intérêt de la seule harmonie ; les phrases peuvent constituer une période ou être indépendantes, tirant leur intérêt de la mélodie, de l'harmonie ou de la combinaison des deux. Or, chaque type d'idée peut fonctionner de différentes façons à l'intérieur d'une œuvre.

Plus loin, Reicha discute des principales formes musicales (qu'il nomme « coupes »). Il les ordonne en fonction de la place qu'occupe le développement des idées dans la composition. La première de ces coupes est la Grande Coupe Binaire, la plus importante dans le système de Reicha aussi bien que dans l'histoire de la forme sonate, qu'il représente sous forme du schéma reproduit à la figure 2.1.

On retrouve ici les éléments du premier Allegro de la symphonie analysée par Koch (voir ci-haut) : division bipartite du mouvement, exposition des idées dans la première partie (modulante), développement des idées dans la deuxième partie et conclusion de tous les thèmes dans la tonalité principale lors du retour des thèmes. On retrouve, chez Reicha autant que chez Koch, les valeurs d'abstraction et de hiérarchie.

Néanmoins, Reicha apporte des précisions. Il ajoute d'abord à la première partie une section qu'il appelle un « pont », soit une phrase qui permet la modulation mais qui n'est pas une idée-mère. L'idée qui constitue le pont peut donc être purement harmonique. En outre, il limite à deux le nombre d'idées-mères de la première partie, tout en acceptant la possibilité d'une suite d'idées accessoires après la deuxième idée-mère. Il ajoute aussi, dans la première section de la deuxième

19. REICHA, *Traité de haute-composition*.

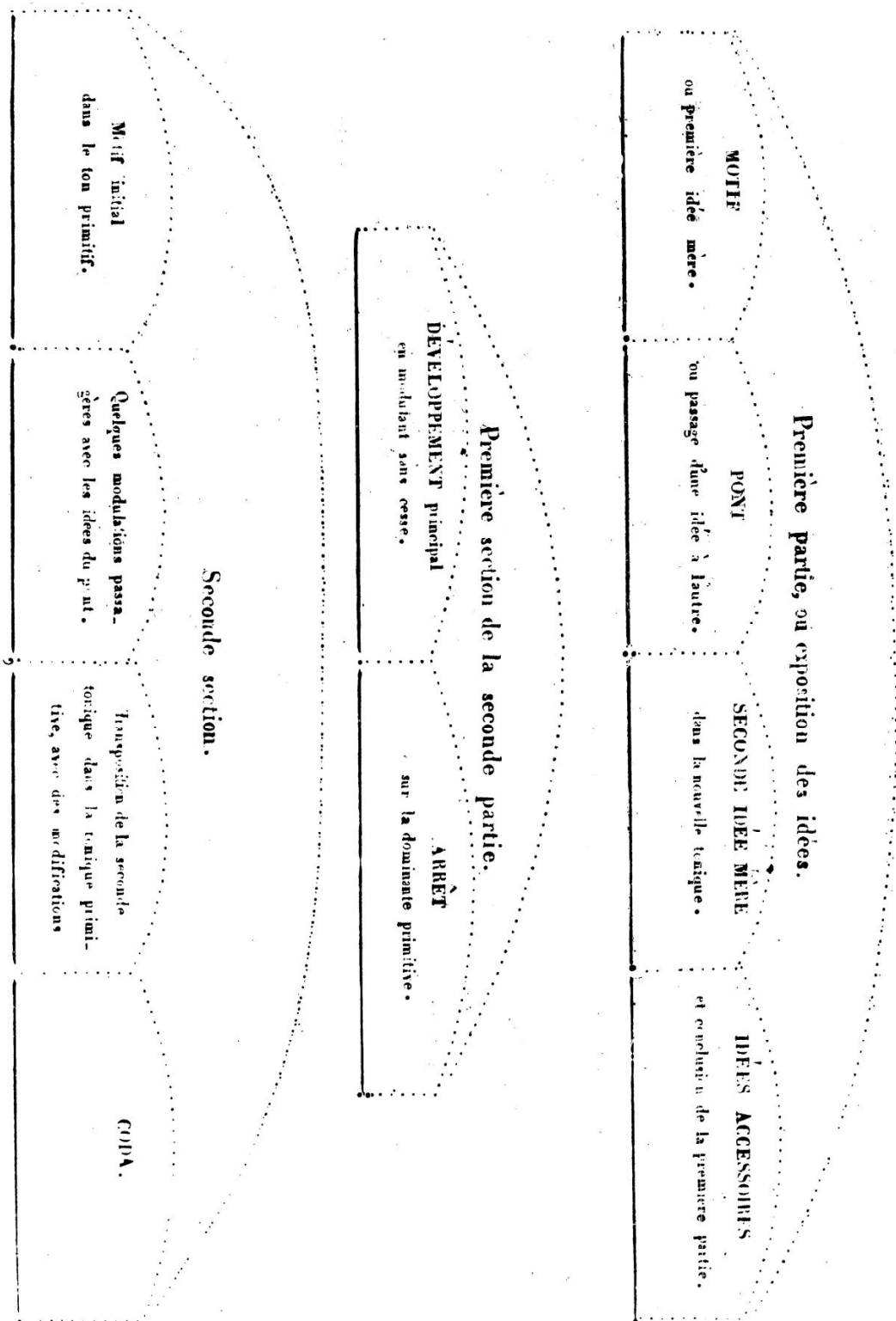


Figure 2.1 – La Grande Coupe Binaire, selon Reicha

partie, l'obligation de terminer sur un arrêt dans le ton de la « dominante primitive », c'est-à-dire de la dominante de la tonalité principale. Enfin, il rend la coda obligatoire, par souci de symétrie.

2.1.2.1 Apport de Reicha

Il est tout à fait clair que le modèle de Reicha tend à s'éloigner du modèle de la concaténation des thèmes inspiré de l'art oratoire. Chez lui, l'accent est plutôt mis sur le développement, la variation et la symétrie, et la dynamique de l'œuvre trouve sa logique dans l'idée musicale elle-même. On peut donc parler, chez Reicha, d'un modèle plutôt organiciste que rhétorique.

Reicha clarifie aussi la notion de symétrie dans l'œuvre. Examinons à nouveau son schéma de la Grande Coupe Binaire (reproduit à la figure 2.1). Il s'agit d'un des premiers schémas représentant une forme musicale complexe : la symétrie entre la première partie et la deuxième section de la deuxième partie est particulièrement frappante. De plus, les idées accessoires à la fin de l'exposition et la coda de la réexposition sont nettement mises en parallèle à cause de leur fonction « supplémentaire » commune.

Bref, la théorie de la forme sonate se développe grâce à Reicha. L'accent mis sur le développement et la notion d'idée musicale sont notamment à mettre à son crédit, bien qu'il doive possiblement cette dernière à Schelling et à Schlegel, chez qui l'idée était déjà parue. Or cette notion est indispensable à celle de développement, si importante chez Reicha. D'ailleurs, dit-il, « il faut autant de génie pour faire de beaux développements que pour créer des idées neuves et saillantes²⁰. » Cette notion même de génie, qui unit inspiration et travail, relie Reicha à Schelling, et peut-être aussi à Jean Paul Richter.

20. REICHA, *Traité de haute-composition*, p. 261.

2.1.3 Momigny

Comme on peut s'en douter, l'approche de Reicha n'a pas fait l'unanimité ; elle est loin de remporter l'adhésion de Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842), par exemple. Originaire de Philippeville, dans ce qui deviendra en 1830 le sud de la Belgique, Momigny devient à Paris éditeur, compositeur et musicologue. Il n'est pas tendre envers Reicha : « [D]ans le *Traité d'Harmonie* de [...] M. Reicha [probablement le *Cours de composition musicale* de 1816-1818], ce ne sont pas les exemples que je condamne, [...] c'est [sa] théorie qui est presque toujours faible ou fausse²¹. »

Auteur de plusieurs ouvrages qu'il peine à imposer, dont le *Cours complet d'harmonie et de composition* (Paris, 1806) et l'*Exposé succinct du seul système musical qui soit vraiment fondé et complet* (Paris, 1808), Momigny publie en 1821 un ultime ouvrage de théorie musicale, *La seule vraie théorie de la musique*. Ce traité est un condensé de ses ouvrages théoriques précédents, rédigé sous forme d'une série de leçons où l'élève pose des questions auxquelles le maître répond afin d'exposer la théorie – genre didactique aux origines très anciennes²². Le théoricien y expose ses pensées sur l'ensemble de la théorie musicale. L'ouvrage se divise en quatre parties : la première (Chapitre I) donne une définition de la musique et de ses sources ; une deuxième partie (Chapitres II à IV) propose une théorie de la tonalité, en passant par les modes et les gammes ; la troisième partie (Chapitres V à VIII) traite d'harmonie et de modulation ; la dernière partie (Cha-

21. Jérôme-Joseph de MOMIGNY, *La seule vraie théorie de la musique* (Paris : L'auteur, 1821 ; réimpr., Genève : Minkoff, 1980), p. i. Malgré cette critique plutôt sévère qui écorche autant Catel que Reicha, Mongrédién démontre que certains aspects de la théorie de Momigny anticipent les développements subséquents. Par exemple, Momigny place le début d'une mesure musicale sur le temps levé, plutôt que sur le temps frappé. Cette idée sera reprise par Matthis-Lussy et Riemann, entre autres. Jean MONGRÉDIEN, « Momigny, Jérôme-Joseph de », in SADIE, *New Grove*, vol. 16, p. 911.

22. Certains traités anciens, rédigés en latin, emploient ce format. Citons, par exemple, le *Dialogus de musica* attribué à Odon de Cluny, ou encore le *Gradus ad Parnassum* de Fux. Wason note que cette tradition est un héritage des méthodes de catéchèse ; voir Robert WASON, « *Musica practica* : Music Theory as Pedagogy », in CHRISTENSEN, *Cambridge History of Western Music Theory*, p. 53. La forme du texte dialogué est cependant beaucoup plus ancienne, l'exemple le mieux connu étant probablement l'œuvre de Platon.

pitres IX à XII), finalement, s'occupe de la composition proprement dite, y compris le rythme et la forme.

L'essentiel de la définition de la forme sonate selon Momigny se trouve au chapitre IX :

Un Morceau se divise en plusieurs grandes Parties ou Reprises. Les reprises se divisent en plusieurs grandes Périodes contenant plusieurs stances. Les stances ou couplets se composent de plusieurs vers au nombre de 2, 4, 6 ou 8. Les vers ont deux parties ou hémistiches, égaux ou inégaux. Chaque hémistiche [*sic*] se compose de plusieurs cadences ou pieds. Les cadences sont composées de deux notes, si leur finale est masculine et de 3, si elle est féminine²³.

Autrement dit, chaque morceau se divise en parties toujours plus petites, ce dont résulte une série de segments composés d'une paire d'accords. Il y a donc plusieurs niveaux de structure organisés hiérarchiquement. Il est intéressant de noter que cette distinction entre les différents niveaux de structure tient compte, du moins implicitement, aussi bien du rythme de surface que des enchaînements harmoniques et mélodiques. Cela signifie que, chez Momigny, deux accords successifs, même identiques, sont considérés comme deux unités séparées. Dans les théories modernes, en revanche, on les considère comme une seule unité harmonique ou mélodique, avec un détail rythmique de surface.

La carrure joue un rôle essentiel dans la combinaison des petites unités. Celles-ci se regroupent par deux, souvent de façon symétrique. Les vers se subdivisent généralement en deux hémistiches et les stances se subdivisent en deux vers, que Momigny appelle distiques. Ces vers ne sont pas nécessairement de longueur uniforme pendant toute la durée de la pièce, mais, à la lecture plus attentive de son analyse, on voit que les unités sont généralement symétriques à l'intérieur de la stance. Seul l'hémistiche se distingue : plutôt que d'être divisé en deux, il est composé de plusieurs pieds, aussi appelés cadences.

Momigny ne s'attarde pas à expliquer les liens entre chaque segment qu'il analyse, mais il avance que ces segments sont dépendants les uns des autres. S'il n'y avait pas dépendance, les

23. MOMIGNY, *Seule vraie théorie*, p. 100.

diverses parties de l'œuvre « ne seraient pas le développement naturel et progressif du sujet et de ses ramifications²⁴. »

Dans le modèle de Momigny, la deuxième stance est la conséquence de la première : le lien causal est donc indifférencié, toujours le même. Il s'agit d'un premier pas en direction d'une théorie des fonctions formelles, essentielle pour l'esthétique de la sonate du XIX^e siècle. Certaines stances, constate Momigny, développent le sujet, d'autres font avancer l'enchaînement harmonique, d'autres encore complètent le matériau précédent. Mais il y a toujours une règle logique, non écrite, qui régit la suite de ces éléments : il y a toujours un début, un milieu et une fin ; autrement dit, on ne peut pas développer sans d'abord avoir présenté un élément et on ne peut pas le conclure sans l'avoir d'abord présenté et développé.

Pour déterminer le découpage à grande échelle, Momigny emploie quelques critères de texture et de rythme afin de décider où placer les coupures entre les parties. Il utilise, pour ce faire, des éléments de surface et non des cadences ou des groupes d'éléments comme le font d'autres théoriciens. Il n'en demeure pas moins qu'il subdivise la forme musicale en unités distinctes, dont l'agencement crée une cohérence hiérarchique abstraite.

Quant aux modulations reconnues par Momigny, elles sont celles de la théorie classique de la forme sonate. Dans la première partie de l'œuvre qu'il analyse²⁵, Momigny note des phrases en *do* majeur et en *sol* majeur ; il souligne les sections qui emploient la dominante de *sol* afin que la tonalité subordonnée soit préparée par sa propre dominante ; il montre aussi que, dans la première section de la deuxième partie (le développement), les modulations sont beaucoup plus libres, alors que dans la deuxième section de la deuxième partie (la réexposition), il faut rester dans la tonalité principale.

24. MOMIGNY, *Seule vraie théorie*, p. 102.

25. L'exemple en question est un mouvement de sonate pour piano, que Momigny laisse anonyme dans le traité et qui pourrait bien être de sa plume. Nous avons dans tous les cas été incapable de retracer la source de l'œuvre.

2.1.3.1 Apport de Momigny

Bref, le modèle de Momigny fait preuve d'une grande souplesse, tout en contenant les éléments nécessaires à la construction d'une forme à grande échelle cohérente et unifiée. Son modèle binaire à trois parties, comme celui de Reicha, se rapproche de la pratique moderne qui partage la sonate en exposition, développement et réexposition. À l'intérieur des sections, Momigny impose un certain déroulement logique, mais son agencement des fonctions est assez souple pour laisser place à l'imagination et à la créativité du compositeur.

Ce dernier point mérite d'être noté, car Momigny dit de la musique qu'elle est un « langage naturel et universel » dont les lois sont la « conséquence nécessaire de notre organisation harmonique²⁶ ». Par conséquent, le compositeur qui s'écarte de ces lois fondamentales – découvertes et explicitées par le théoricien, évidemment, dans les premiers chapitres de son traité – ne fait pas de découverte sonore mais commet une erreur²⁷.

Quant à l'héritage de Momigny dans le monde germanophone, il est difficile à cerner. En octobre et novembre 1808, un collaborateur de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* analyse longuement un traité de Momigny pour le recommander finalement au public allemand²⁸. Si cette recommandation reste lettre morte, on peut malgré tout noter que certains auteurs germanophones relient Momigny à Hugo Riemann, qui aurait repris du premier l'idée que « la musique marche tout entière du levé au frappé²⁹ ».

26. MOMIGNY, *Seule vraie théorie*, p. 1.

27. *Ibid.*, p. i.

28. Il s'agit plus précisément du numéro 1 de l'*AmZ* du 5 octobre 1808, p. 3-10, du numéro 2 du 12 octobre 1808, p. 19-27, du numéro 4 du 26 octobre 1808, p. 49-54, et du numéro 5 du 2 novembre 1808, p. 65-73. Le traité de Momigny recensé est le *Cours complet d'harmonie et de composition*, Paris, L'auteur, 1806.

29. Jérôme-Joseph de MOMIGNY, « Ponctuation », in *Encyclopédie méthodique de la musique* (Paris : Mme Veuve Agasse, 1818), p. 278. Voir notamment Claudia Maurer ZENK, *Vom Takt : Untersuchungen zur Theorie und Kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert* (Vienne : Böhlau, 2001), p. 269.

2.1.4 Czerny

Carl Czerny (1791-1857) est un musicien et un théoricien de la musique viennois né de parents tchèques. Pianiste, compositeur, professeur de piano réputé, proche de Beethoven, Czerny est aussi l'auteur de plusieurs traités de composition, qu'il destinait à la formation de jeunes compositeurs³⁰. Entre autres ouvrages, il est l'auteur de *Die Schule der praktischen Tonsetzkunst (L'école de la composition musicale pratique*³¹), que l'on peut comparer au *Cours préparatoire d'esthétique* de Jean Paul Richter, qui, nous l'avons vu, s'adressait à de jeunes poètes comme Czerny s'adressait à de jeunes musiciens.

Le premier volume du traité de Czerny est entièrement consacré à la composition au piano. En tant que pédagogue, Czerny est convaincu que cet instrument est le meilleur laboratoire de composition de même que le meilleur véhicule pour transmettre tout ce que la musique a de plus beau et de plus grand. Il affirme que « le pianoforte, par sa facture, sa perfection et sa richesse [sonore] a un avantage incontestable sur tout autre instrument³². » Étant un instrument à la fois mélodique et harmonique, le piano convient à toutes les formes musicales. Czerny ne méprise pas les autres instruments pour autant : son approche de la forme est telle qu'elle peut sans problème se traduire à n'importe quelle configuration instrumentale. Il décrit donc la forme musicale en

30. Au-delà des 861 numéros d'opus recensés, Czerny a laissé au moins une centaine d'œuvres non-répertoirees dans son catalogue. Ces manuscrits sont conservés dans les archives de la Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne. Une liste complète rédigée par le directeur de la Gesellschaft se trouve dans Otto BIBA, « Musical Autographs by Carl Czerny in the Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien : A Checklist : Reassessing Carl Czerny », in *Beyond The Art of Finger Dexterity*, sous la dir. de David GRAMIT (Rochester : University of Rochester Press, 2008), p. 245-261.

31. Carl CZERNY, *Die Schule der praktischen Tonsetzkunst, oder vollständiges Lehrbuch des Composition [...]* 600tes Werk, 3 vol. (Bonn : Simrock, ca. 1849). Version anglaise : Carl CZERNY, *School of Practical Composition*, trad. John BISHOP, 3 vol. (Londres : R. Cocks ; réimpr., New York : Da Capo, 1979). Version française : Carl CZERNY, *Traité de l'instrumentation faisant suite à l'École du piano* (Paris : S. Richault, ca. 1848). Il semble que l'ouvrage original, sa traduction anglaise et sa traduction française aient paru plus ou moins en même temps. Il se peut même que les traductions aient été disponibles avant l'édition originale allemande. Des trois, seule la traduction anglaise du volume I est facilement accessible, à cause d'une réédition en fac-similé qui date de 1979. C'est donc cette traduction anglaise que nous devons utiliser ici. Voir DAMSCHRODER et WILLIAMS, *Music Theory*, p. 61-62.

32. « The Pianoforte, by reason of its composition, perfection and richness, has the decided advantage over every other single instrument. » CZERNY, *School of Practical Composition*, vol. I, p. 3.

faisant abstraction de l'instrumentation, et, par extension, du genre : la forme musicale ne doit pas tenir compte des moyens de production du son, mais doit demeurer uniquement sur le plan abstrait de la conception thématique.

Pour Czerny, toutes les formes sont composées de six éléments de base : 1) la durée et l'ampleur ; 2) les modulations aux tonalités établies ou à d'autres tonalités ; 3) le rythme (ou les proportions) du tout et de ses composantes ; 4) la manière de présenter les idées principales ; 5) la conduite des idées principales ; et finalement, 6) la structure et l'enchaînement des sections que la forme annoncée exige³³. Czerny aborde ici tous les paramètres indispensables au bon déroulement d'une pièce musicale, soit les éléments temporel (1 et 3), harmonique (1 et 2), thématique ou mélodique (4 et 5), en plus de la subdivision de la structure formelle de la pièce en ses composantes principales (5 et 6). Ce sont les différentes manières de travailler chacun des paramètres qui décident de la structure particulière de la pièce, autant dans sa macrostructure qu'au niveau des phrases et des enchaînements immédiats.

Czerny organise son traité selon l'ordre des mouvements d'une sonate ; comme l'allegro apparaît en premier, il aborde d'abord la forme sonate. La valeur qu'il accorde à la sonate est explicitée dès la première phrase du chapitre qui lui est consacré :

Parmi toutes les formes de composition, la sonate est la plus importante : *premièrement*, parce qu'elle peut contenir la plupart des autres formes ; *deuxièmement*, parce qu'elle donne au compositeur l'occasion et l'espace pour montrer, de la manière la plus digne, son imagination et sa fantaisie, ainsi que ses acquis musicaux ; et *troisièmement*, parce que sa forme et sa construction correspondent de façon exacte à celles de la symphonie, du quatuor, du quintette et, en fait, de toutes les pièces instrumentales significatives et complètes³⁴.

33. CZERNY, *School of Practical Composition*, vol. I, p. 6.

34. « Among all the forms of composition, that of the Sonata is the most important, and this : *first*, because most of the other principal forms may be included in it ; *secondly*, because it presents the composer with the opportunity and space for displaying, in the worthiest manner, both his invention and fancy, and also his musical acquirements ; and *thirdly*, because its form and construction precisely correspond with those of the Symphony, the Quartett, the Quintett, and indeed of every significant and complete instrumental piece. » *Ibid.*, vol. I, p. 33.

Notons qu'ici encore noblesse et dignité sont associées à la forme sonate, à cause de ses dimensions peut-être, mais aussi à cause de sa facture cohérente et abstraite, indépendamment de l'instrumentation ou de la parole.

Dans sa définition technique de la forme sonate, Czerny reprend le modèle binaire. La première partie contient un thème principal, suivi d'une modulation vers une autre tonalité. Elle se poursuit avec un thème médian, qui apparaît dans une nouvelle tonalité. Le thème médian doit être différent du thème principal (Czerny précise qu'il doit aussi être plus beau), mais doit constituer malgré tout la suite logique de ce dernier³⁵. La première partie se termine par une mélodie finale et la conclusion dans la tonalité subordonnée³⁶. Même si l'élément harmonique intervient dans cette élaboration théorique, il demeure soumis au jeu organique des thèmes. En plus d'être associées à la confirmation de la tonalité du moment, les cadences mettent fin aux thèmes et préparent de nouveaux thèmes.

La deuxième partie de la forme sonate, chez Czerny, a la même allure générale que la première. Sa première section développe d'abord l'un des thèmes (le thème principal, le thème subordonné ou encore un nouveau thème) dans plusieurs tonalités. Ce développement doit être ordonné, car, d'après Czerny, il ne doit pas ressembler à une fantaisie. Il y a ensuite retour des thèmes de la première section, mais dans la tonalité principale.

Les proportions des parties sont variables, car ce sont les mélodies qui déterminent la conduite de l'ensemble. L'élève s'approprie les lois non-écrites des proportions en travaillant sur des modèles qui suivent les règles de la carrure, mais devient ensuite libre de s'en écarter, tant que les proportions demeurent raisonnables³⁷.

35. CZERNY, *School of Practical Composition*, vol. I, p. 35.

36. *Ibid.*, vol. I, p. 33. Notons que la formulation de Czerny va à l'encontre de l'affirmation de Hepokoski et Darcy, pour qui la première cadence parfaite dans la tonalité subordonnée serait la conclusion essentielle de l'exposition de la sonate. HEPOKOSKI et DARCY, *Elements*, p. 18.

37. Czerny insiste, par exemple, sur le fait qu'un thème devrait toujours avoir un nombre pair de mesures. Voir CZERNY, *School of Practical Composition*, vol. I, p. 17.

Autant chez Czerny que chez la plupart des autres théoriciens (parmi ses contemporains ou ses prédécesseurs), la tonalité de la dominante demeure la préférée pour le thème subordonné. Czerny attire l'attention sur la fonction importante de la septième de dominante secondaire comme préparation à cette modulation³⁸. Il note aussi que l'introduction se termine toujours sur la septième de dominante de la tonalité principale. L'introduction, dit-il, peut cependant moduler dans plusieurs tonalités avant de préparer la tonalité principale³⁹. Cet élément harmonique ou tonal se retrouve rarement chez les autres théoriciens de l'époque.

2.1.4.1 Apport de Czerny

En fait, l'apport de Czerny au développement de la théorie de la forme sonate est lié, en bonne partie, à son évaluation du piano comme instrument à la fois harmonique et mélodique. Ce choix lui permet ensuite de laisser de côté l'instrumentation et de dégager une forme sonate abstraite que le compositeur peut utiliser pour n'importe quelle combinaison instrumentale. Par ailleurs, Czerny note que les possibilités harmoniques du piano lui permettent de traduire le caractère noble et profond de la forme sonate.

En matière de cohérence et d'organisation à grande échelle, Czerny ne le cède en rien à Reicha et Momigny. Il ne se contente pas de proposer un découpage, mais insiste sur l'ordre logique qui unit tous les thèmes du mouvement. Il valorise ainsi la cohérence organique (son esthétique est délibérément organiciste), mais aussi les liens qui doivent unir les parties et le tout.

Czerny inscrit sa pensée sur la sonate dans une tradition qu'il veut perpétuer, sans toutefois la figer. Il croit que l'art de la composition ne s'enseigne pas vraiment, il s'acquiert au contact des œuvres de génie ; il incombe au maître de choisir les œuvres appropriées à l'éducation de son élève. Sa pédagogie est donc axée sur l'imitation d'œuvres que le maître de composition juge

38. CZERNY, *School of Practical Composition*, vol. I, p. 35.

39. *Ibid.*, vol. I, p. 53.

dignes d'être imitées, et le maître veille à ce que les imitations soient dignes des modèles avant de permettre à l'élève de prendre sa liberté.

2.1.5 A.B. Marx

Le dernier théoricien que nous abordons, Adolf Bernhard Marx (1795-1866), est l'un de ceux dont le nom est le plus étroitement lié au concept de la forme sonate. D'abord juriste, Marx se consacre à la musique au cours des années 1820, entreprenant même des études avec Zelter. De 1824 à 1830, il dirige le nouveau périodique de A.M. Schlesinger, le *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*⁴⁰. En 1830, il devient chargé de cours de musique à l'université de Berlin, où Hegel brille encore de tous ses feux⁴¹.

Marx est l'auteur de plusieurs livres, mais son ouvrage principal est *Die Lehre von der musikalischen Komposition (Traité de la composition musicale)*, publié en quatre volumes entre 1837 et 1847. Ce traité monumental constitue une œuvre pédagogique au style particulièrement clair. Le premier volume est consacré à la tonalité et à l'harmonie. Le deuxième aborde la composition de formes contrapuntiques. Dans le troisième volume, il traite notamment de la forme sonate qu'il désigne par ce nom (*Sonatensatz*). On considère qu'il s'agit là, en 1845, de la première apparition de cette formule dans un traité théorique. Le quatrième volume traite de l'instrumentation.

Marx place la forme sonate au sommet d'une série de formes instrumentales qui commence par le simple rondo et se ramifie, en devenant plus complexe, à chaque niveau de la hiérarchie des formes. Chacune des structures présentées reprend les traits de celles qui l'ont précédé, mais elle est modifiée ou augmentée par un élément additionnel qui rend la forme plus complexe. Pour décrire la forme sonate, Marx commence par expliquer la forme sonatine, qui agit comme l'intermédiaire entre la forme rondo et la forme sonate. La sonatine se compose d'un thème principal

40. Sanna PEDERSEN, « Marx, (Friedrich Heinrich Adolf Bernhard) », in SADIE, *New Grove*, vol. 16, p. 14.

41. A.B. Marx est donc le premier à occuper un poste en musique dans une université allemande.

(*Hauptsatz*), d'un thème subordonné (*Seitensatz*), d'une poursuite du thème subordonné (*Gang*) et d'un thème conclusif (*Schlußsatz*), le tout réuni dans l'exposition. Le thème subordonné est présenté dans une tonalité rapprochée, qui demeure jusqu'à la fin de la première partie. Une deuxième partie reprend ces thèmes, mais reste, pendant toute sa durée, dans la tonalité principale⁴².

Quant à la forme sonate, elle contient, selon Marx, trois parties, car il faut introduire une nouvelle partie intermédiaire entre la première et la dernière partie de la sonatine⁴³. Cette partie supplémentaire, intermédiaire, reprend le contenu de la première partie soit de façon exclusive, soit de façon essentielle. « Voici, dit-il, comment on établit cette nouvelle forme, dans ses grandes lignes : Partie 1 : thème principal, thème subordonné, passage, thème conclusif ; Partie 2 : - - - ; Partie 3 : thème principal, thème subordonné, passage, thème conclusif⁴⁴. »

La partie 2, insérée entre l'exposition et la réexposition, se situe, pour Marx, au cœur de la forme sonate. « [C]ette partie du milieu (ou seconde partie) ne peut pas, comme dans les formes rondo, apporter quelque chose de nouveau – un second thème subordonné – et ainsi déranger l'unité dont la réalisation complète constitue la tâche même de la sonate⁴⁵. »

Marx s'écarte du modèle bipartite de ses prédécesseurs Koch, Reicha, Momigny et Czerny, et adopte un modèle tripartite. Ce changement a peut-être plus d'importance qu'il n'y paraît de prime abord. La partie 2 (ou développement) doit reprendre, comme on l'a vu, le matériel motivique de

42. MARX, *Lehre*, vol. III, p. 206. Cette forme correspond à ce que les théoriciens actuels appellent la forme sonate sans développement. Caplin constate qu'elle est plutôt employée dans les mouvements lents (CAPLIN, *Classical Form*, p. 216.) Hepokoski et Darcy trouvent cette forme assez importante pour lui attribuer un « type » particulier, le premier des cinq « types » qu'ils décrivent (HEPOKOSKI et DARCY, *Elements*, p. 345-352.) Rosen rejette l'appellation « forme sonatine » lorsqu'il traite de nomenclature ; il semble ignorer qu'elle remonte à Marx (ROSEN, *Génération romantique*, p. 46.)

43. « Die Sonatenform kann einen mittlern Theil (zwischen den ersten und letzten der Sonatine) nicht entbehren, sie muss dreithelig werden. » MARX, *Lehre*, vol. III, p. 213.

44. « Folglich muss der zweite Theil [...] der Sonatenformen Inhalt des ersten Theils festhalten, und zwar entweder ausschliesslich oder doch hauptsächlich. Hiernach stellt sich nun die neue Form in ihren Hauptzügen foldendermassen fest ; Theil 1. HS. [Hauptsatz] SS. [Seitensatz] G. [Gang] SZ. [Schlussatz] Theil 2. - - - Theil 3. HS. SS. G. SZ. [...] » *Ibid.*

45. « [D]ieser mittlere oder zweite Theil darf nicht wie in den Rondoformen Fremdes, – einen zweiten Seitensatz, – bringen und damit die Einheit stören, deren vollkommener Erreichung eben die Aufgabe der Sonata ist. » *Ibid.*

la partie 1. Il faut que ce matériel soit tiré principalement, sinon entièrement, des thèmes de la partie 1, mais la partie 2 peut aussi contenir du matériel nouveau.

De plus, l'importance accordée au matériel thématique de l'exposition dépasse son utilisation dans le développement. D'après Marx, il faut faire l'évaluation d'un thème afin de voir s'il peut servir de matériel dans une sonate : « [N]ous devons donc attacher une importance plus profonde à ce contenu consistant [les principaux thèmes] que nous ne le faisons dans la sonatine ; ou, ce qui est la même chose, le compositeur doit se sentir plus imprégné de ces thèmes, il doit se sentir déterminé à s'occuper d'eux davantage. C'est pourquoi certains thèmes qui, pour quelque pièce plus superficielle, semblent bien construits, paraissent trop légers pour la forme supérieure de la sonate⁴⁶. » Ainsi, le développement mélodique et thématique assume un caractère noble dans la sonate, qu'il ne possède pas dans les autres formes. Marx continue en soulignant que ces mêmes thèmes possèdent fonction unificatrice qui exprime les lois de la génération et de la croissance organiques. On est donc bien en présence d'un modèle organiciste et non d'un modèle inspiré de l'art oratoire⁴⁷.

2.1.5.1 Apport de Marx

Avec Marx, la forme sonate trône au sommet d'un ensemble de formes dont elle est en quelque sorte l'aboutissement. Il y a là une influence hégélienne évidente. On peut aussi voir dans la division tripartite de la forme sonate un rappel de la division ternaire chère à Hegel, qu'on retrouve notamment dans sa fameuse triade : thèse, antithèse, synthèse⁴⁸.

46. « [S]o müssen wir diesem stetigen Inhalt eine tiefere Bedeutung beimessen, als dem der Sonatinform ; oder was dasselbe ist : der Komponist muss sich von diesen Sätzen mehr angezogen, er muss sich bestimmt fühlen, sich mehr mit ihnen zu beschäftigen. Daher werden Sätze, die für jene flüchtigere Form wohl geeignet sind, für die höhere Sonatenform zu leicht erscheinen. » MARX, *Lehre*, vol. III, p. 214.

47. Au sujet des aspects systématique et organiciste de la pensée de Marx, voir surtout les contributions de Burnham et de Moyer, dans Scott BURNHAM, éd., *Musical Form in the Age of Beethoven : Selected Writings on Theory and Method* (Cambridge : Cambridge University Press, 1998) et Birgitte Plesner MOYER, « Concepts of Musical Form in the Nineteenth Century with Special Reference to A.B. Marx and Sonata Form » (Thèse de Ph.D., Stanford University, 1969), p. 87-90.

48. DAMSCHRODER et WILLIAMS, *Music Theory*, p. 189.

Forme noble et majestueuse, la forme sonate doit contenir des thèmes profonds conformes à sa nature. Ses parties sont liées l'une à l'autre, mais chacune remplit ses propres fonctions, notamment le développement, qui traite du matériel motivique de façon particulière.

2.1.6 Théories et théoriciens : conclusion

Depuis Koch, il y a incontestablement une progression dans la conception de la forme sonate. Koch n'utilise pas encore ce terme, mais une forme spécifique émerge de l'allegro de la symphonie et trouve son application à d'autres genres. Reicha, pour sa part, insiste sur l'idée musicale et sur son développement symétrique, poussant ainsi l'abstraction un peu plus loin. Czerny fait de même en mettant l'accent sur la cohérence et en isolant la forme de telle ou telle instrumentation spécifique. Enfin, avec Marx, la forme sonate trouve officiellement son nom, se scinde en trois parties distinctes et se voit attribuer un modèle comparable à l'idéaltype de Max Weber⁴⁹. Notons que ce schéma évolutif reste un peu artificiel, d'autant plus qu'il doit laisser de côté le modèle de Momigny et ses six niveaux de complexification, allant des notes jusqu'aux périodes et aux parties. De plus, on ne peut pas juger d'un courant théorique uniquement selon son propre développement interne, il faut aussi prendre le contexte en considération : tout théoricien est aussi confronté à la réalité des œuvres qu'il a sous les yeux. Ces théoriciens – eux-mêmes compositeurs – vivent à des époques et dans des milieux différents, et rendent donc nécessairement compte d'un répertoire légèrement différent.

Aussi intéressant que soit le schéma évolutif qui aboutit au modèle de Marx, ce n'est encore que de la théorie. Il faut aussi voir comment la critique musicale jugeait, au quotidien, les œuvres concrètes qu'on proposait au public. C'est pourquoi nous allons maintenant nous tourner vers la

49. En gros, l'idéaltype est un modèle obtenu lorsqu'on sélectionne et simplifie une série de traits dans un corpus de phénomènes semblables. Weber propose ce genre de modélisation dans *Essais sur la théorie de la science*, trad. de l'allemand par Julien FREUND (Paris : Plon, 1965).

critique, c'est-à-dire vers les revues spécialisées qui parlent des œuvres du XIX^e siècle au public du XIX^e siècle.

2.2 La critique musicale de langue allemande au XIX^e siècle

À l'aube du XIX^e siècle, le journalisme musical en est encore à ses premiers balbutiements. Les revues européennes spécialisées en musique avaient fait leur apparition un demi-siècle plus tôt ; elles consistaient surtout en des articles savants sur la musique et la composition⁵⁰. À la fin du XVIII^e siècle, les grandes maisons d'édition musicale lancent des revues périodiques pour promouvoir les nouvelles compositions, éduquer le public, annoncer les concerts et offrir une critique des interprétations et des productions musicales courantes – sans oublier, bien sûr, la promotion de leurs propres catalogues. Parmi les plus anciennes et les plus stables de ces revues, on peut mentionner l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, fondée par les éditeurs Breitkopf und Härtel, qui commence à paraître en 1798. D'autres maisons d'édition suivent le mouvement et fondent leur propre revue. Citons, notamment, la *Neue Berliner Musikzeitung*, lancée par Bote und Bock en 1847. Parmi les publications indépendantes qui voient aussi le jour, on peut mentionner la *Neue Zeitschrift für Musik* (1834) de Schumann. Par ailleurs, dans plusieurs villes d'Europe naissent de nouveaux journaux qui proposent surtout des chroniques sur les événements musicaux et artistiques de la région et des grandes capitales. Mentionnons l'*Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den Österreichischen Kaiserstaat*, qui commence à paraître à Vienne en 1817, le *Quarterly Musical Magazine and Review*, imprimé à Londres à partir de 1818, et la *Revue et Gazette musicale de Paris*, lancée en 1827. Plusieurs personnalités – hommes d'affaires, écrivains, compositeurs, interprètes, professeurs et journalistes professionnels – participent à cette entreprise.

50. Imogen FELLINGER, « Journals on Music from the Beginning of Music Criticism to the Present Time », in SADIE, *New Grove*, t. 19, p. 404.

L'étude des périodiques musicaux donne accès à une foule de renseignements : elle permet d'avoir une idée de l'horaire des concerts dans telle ville ou telle région, de connaître les goûts musicaux de telle ou telle communauté, et même de prendre connaissance de faits divers pertinents. Mais ces informations doivent être soigneusement replacées dans leur contexte⁵¹. Les

51. Outre la recension de Fellingner parue dans le *New Grove*, plusieurs auteurs ont abordé le journalisme musical. Pour des considérations d'ordre plus général, voir en particulier Peter Anthony BLOOM, « 'Politics' and the Musical Press in 1830 », *Periodica Musica* 5 (1987) : p. 9-16; Michel DUCHESNEAU, « La critique musicale comme source musicologique et comme genre musicographique », in *Esthétique de la réception musicale*, sous la dir. d'Anne-Marie GOUFFES et Emmanuel REIBEL (Paris : Observatoire musical français, 2007), p. 29-40; Christoph-Hellmut MAHLING, « Bemerkungen zur Bedeutung der musikalischen und allgemeinen Presse des 19. Jahrhunderts für die Darstellung der Musikgeschichte », *Revista de musicología* 16, n° 3 (1993) : p. 1657-1662. Il existe aussi une littérature abondante sur la presse musicale allemande et la presse musicale française. Se limitant aux ouvrages concernant le XIX^e siècle, on peut consulter les ouvrages suivants, entre autres :

Pour les périodiques allemands : Arno FORCHERT, « Adolf Bernhard Marx und seine *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* », in *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, sous la dir. de Carl DAHLHAUS (Regensburg : Gustav Bosse, 1980), p. 381-404; Wolfgang GERSTHOFER, « Musikbesprechung in Leipzig : AmZ-Rezensionen 1825-1835 », in *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt : Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig*, sous la dir. de Wilhelm SEIDEL (Leipzig : C.F. Peters, 2004), p. 49-57; Christoph HENZEL, « Das Konzertleben der preußischen Hauptstadt 1740-1786 im Spiegel der Berliner Presse », parties 1 et 2, *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung preußischer Kulturbesitz*, 2004, p. 216-291 ; (2005) : 139-242 ; Renate HERKLOTZ, « Mendelssohns Wirken in Leipzig im Spiegel der Leipziger Musikzeitschriften », in SEIDEL, *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt : Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig*, p. 107-118 ; Jin-Ah KIM, « Johann Friedrich Rochlitz und seine Konzertkritiken in der Allgemeinen musikalischen Zeitung bis 1807-08 », *Archiv für Musikwissenschaft* 70, n° 3 (2013) : p. 191-208 ; Klaus Martin KOPITZ, « Beethoven und seine Rezensenten : Ein Blick hinter die Kulissen der 'Allgemeinen musikalischen Zeitung' », in *Beethoven und der Leipziger Musikverlag Breitkopf und Härtel : 'Ich gebe Ihrer Handlung den Vorzug vor allen anderen' : Begleitbuch zu einer Ausstellung des Beethoven-Hauses Bonn*, sous la dir. de Nicole KÄMPKEN et Michael LADENBURGER (Bonn : Verlag Beethoven-Haus, 2007), p. 149-167 ; Sandra MCCOLL, *Music Criticism in Vienna, 1896-1897 : Critically Moving Forms* (Oxford : Clarendon Press, 1996) ; MORROW, *German Music Criticism* ; Leon PLANTINGA, « Schumann and the Neue Zeitschrift für Musik », in *Robert Schumann : The Man and His Music*, sous la dir. d'Alan WALKER et Frank COOPER (London : Barrie & Jenkins, 1973), p. 162-178 ; Wilhelm SEIDEL, « Musikalische Publizistik und Kanonbildung : Über Franz Brendels Entwurf einer neuen Musikkritik », *Musiktheorie : Zeitschrift für Musikwissenschaft* 21, n° 1 (2006) : p. 27-36 ; Michael WALTER, « Musikkritik und Kanonisierung : Über Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns Rezension der fünften Symphonie Beethovens », *Musiktheorie* 12, n° 3 (1997) : p. 255-265.

Pour la critique française : Katharine ELLIS, *Music Criticism in Nineteenth-Century France : La Revue et Gazette musicale de Paris (1834-80)* (Cambridge : Cambridge University Press, 1995) ; Katharine ELLIS, « The Uses of Fiction : Contes and Nouvelles in the Revue et Gazette de Paris, 1834-1844 », *Revue de musicologie* 90, n° 2 (2004) : p. 253-281 ; Kerry MURPHY, *Hector Berlioz and the Development of French Music Criticism* (Ann Arbor : UMI Research Press, 1988) ; Kerry MURPHY, « Meyerbeer, Judaism and French Music Criticism of the 1830s », *Context : A Journal of Music Research* 22 (2001) : p. 69-77 ; Danièle PISTONE, éd., *Regards sur la presse musicale française, XIX^e-XX^e s.* (Paris : Observatoire musical français, 2015) ; Adélaïde DE PLACE, « Quelques figures de la presse musicale au XIX^e siècle », in *Musique, esthétique et société au XIX^e siècle : Liber amicorum Joël-Marie Fauquet* (Liège : Mardaga, 2007), p. 127-135.

Les périodiques britanniques sont étudiés dans : Meirion HUGHES, *The English Musical Renaissance and the Press, 1850-1914* (Aldershot : Ashgate, 2002) ; Erin JOHNSON-HILL, « Miscellany and Collegiality in the British Periodical Press : The Harmonicon (1823-1833) », *Nineteenth-Century Music Review* 9, n° 2 (2012) : p. 255-293 ; Leanne LANGLEY, « The Life and Death of The Harmonicon : An Analysis », *The Royal Musical Association Research Chronicle* 22 (1989) : p. 137-163 ; Leanne LANGLEY, « The Musical Press in Nineteenth-Century England », *Notes : Quarterly*

arguments et les goûts affichés par les rédacteurs et collaborateurs ne sont jamais indépendants de facteurs externes, qu'il s'agisse des contraintes imposées par la maison d'édition, de la censure, ou des allégeances politiques et esthétiques des parties intéressées.

2.2.1 La critique musicale, aspects quantitatifs et qualitatifs

Pour notre part, nous avons examiné quinze périodiques, qui se trouvent tous dans la collection de la Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. On trouvera, en annexe I (p. xxiii), les données chiffrées de cette recherche.

Un phénomène important ressort de ces données. Un calcul rapide établit qu'en moyenne les périodiques recensés publient 2,7 articles par année portant sur la sonate. Cinq périodiques publient un nombre d'articles sur la sonate supérieur à la moyenne annuelle : l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, la *Berliner allgemeine Musikalische Zeitung*, la *Berliner musikalische Zeitung*, la *Neue Berliner Musikzeitung* et la *Neue Zeitschrift für Musik*. Le plus remarquable est qu'ils sont tous publiés dans deux villes du nord de l'Allemagne, soit Berlin et Leipzig. Seules deux revues de cette région sont sous la moyenne : *Iris im Gebiete der Tonkunst* et *Signale für die musikalische Welt*. Quant aux trois périodiques publiés à Vienne, ville associée à l'âge d'or de la sonate, ils affichent tous une production inférieure à la moyenne en matière d'articles sur la sonate. Vienne, pendant le demi-siècle précédent, avait été le bastion de la composition musicale, et surtout des grandes formes de la musique instrumentale, soit la symphonie, le quatuor à cordes et la sonate. Or, selon Otto Biba, elle devient à cette époque le centre du « *Klassizismus* » en musique et en art⁵².

Journal of the Music Library Association 46, n° 3 (1990) : p. 583-592 ; Beth Friedman SHAMGAR, « Perceptions of Stylistic Change : A Study of the Reviews of New Music in the Harmonicon », *Current Musicology* 42 (1986) : p. 20-31.

52. Le *Klassizismus* désigne le mouvement de retour à l'art antique amorcé vers 1770. À partir du Congrès (monarchique) de Vienne, en 1815, après la chute de Napoléon, une vague de réaction déferle sur l'Europe et s'exprime, en art, par le style *Biedermeier*, qu'on peut associer à une sorte de conservatisme bourgeois, mais aussi au retrait des citoyens dans la sphère privée. Biba estime qu'à cette époque Vienne elle-même devenait plus conservatrice. Il

Les chiffres reflètent donc clairement le fait qu'un nouveau foyer d'avant-garde musicale s'établit dans le nord de l'Allemagne, où sont composées notamment les sonates de jeunesse de Mendelssohn, Schumann et Brahms : Mendelssohn habite à Berlin, Schumann à Leipzig et Brahms à Hambourg⁵³.

Certains auteurs associent l'expansion phénoménale de la musique instrumentale et du concept de la musique absolue au développement de la conscience culturelle et nationale allemande⁵⁴. Dans cette optique, l'influence grandissante de la Prusse dans la sphère politique allemande et européenne a pu contribuer à ce que la forme sonate devienne un thème récurrent dans les périodiques musicaux locaux. N'oublions pas, en effet, qu'il s'agit de la forme musicale la plus éminente parmi toutes les formes purement instrumentales et que ses progrès, voire sa survie, pouvaient revêtir une grande importance dans l'imaginaire des compositeurs qui l'associaient au génie allemand. Par ailleurs, ce déplacement de l'avant-garde musicale vers le chef-lieu du romantisme allemand ne pouvait pas manquer d'affecter le développement de la forme sonate, auquel des critiques musicaux comme Hoffmann, Schumann et d'autres ont certainement contribué.

2.2.2 Le romantisme et la philosophie dans la critique musicale : Hoffmann

E.T.A. Hoffmann est l'un des premiers critiques musicaux à relier la musique au mouvement romantique, comme l'ont montré des travaux importants qui portent sur le contexte plus large de la réception de Beethoven dans le cadre du nationalisme allemand et sur le lien entre l'esthétique

rappelle que, malgré le respect dont ils jouissaient, Beethoven et Schubert peinent alors à faire jouer leurs œuvres plus exigeantes. Biba dit aussi que la mort de Schubert amorce une période creuse dans l'avant-garde musicale à Vienne. Celle-ci durera jusqu'à l'arrivée de Brahms. Voir Otto BIBA, « Carl Czerny and Post-Classicism : Reassessing Carl Czerny », in GRAMIT, *Beyond The Art of Finger Dexterity*, p. 11-13.

53. On pourrait aussi ajouter que Weber compose ses quatre sonates à Berlin, Liszt compose la sienne à Weimar et que le jeune Wagner compose ses sonates pour piano à Leipzig entre 1829 et 1832. Voir John DEATHRIDGE, Martin GECK et Egon VOSS, *Wagner-Werke-Verzeichnis* (Mayence : Schott, 1986).

54. Voir surtout APPLGATE, « How German ? » ; DAHLHAUS, *Absolute Music* ; Lydia GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works* (Oxford : Clarendon Press, 1992).

de Hoffmann et d'autres esthétiques⁵⁵. Sa critique de la *Cinquième symphonie* de Beethoven est souvent citée comme représentative de cette approche : « La musique de Beethoven suscite le frisson, la crainte, l'épouvante, la douleur, et éveille cette nostalgie infinie qui est l'essence même du romantisme⁵⁶. » La palette des émotions souvent évoquées par les écrivains romantiques est ici représentée en musique. Hoffmann ajoute : « Lorsqu'on parle de la musique comme d'un genre autonome, on ne devrait jamais penser qu'à la musique instrumentale qui, méprisant toute aide et toute intervention extérieure, exprime avec une pureté sans mélange cette quintessence de l'art qui n'appartient qu'à elle[.] [...] Elle est le plus romantique de tous les arts[.]⁵⁷ » Le statut indépendant de l'art musical, source de ce que Dahlhaus et d'autres auteurs ont appelé l'idée de la musique absolue, renvoie à un concept romantique. Ce concept remonte à Schlegel, pour qui le langage est insuffisant pour exprimer la totalité de la pensée, sans parler de la totalité de l'émotion. Pour Hoffmann, seule la musique est capable d'exprimer la profondeur des états d'âme qui sont au cœur de la conception romantique du monde. Et dans une formulation qui évoque la pensée de Schelling, il affirme que seuls les grands compositeurs (pour lui, Haydn, Mozart et surtout Beethoven) possèdent les moyens de traduire en musique le monde de l'émotion subjective.

Dans sa critique, Hoffmann a recours non seulement à l'idéologie romantique, mais aussi à la philosophie idéaliste allemande : « La musique ouvre à l'homme un royaume inconnu totalement étranger au monde sensible qui l'entoure, et où il se dépouille de tous les sentiments qu'on peut nommer pour plonger dans l'indicible⁵⁸. » Cet « indicible » réfère bien sûr à l'insuffisance du langage, qui est un thème cher au romantisme, mais il oppose aussi le monde idéal au monde

55. Voir, par exemple, Abigail CHANTLER, *E.T.A. Hoffmann's Musical Aesthetics* (Burlington, VT : Ashgate, 2006) ; Carl DAHLHAUS, « E.T.A. Hoffmann's Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen », *Archiv für Musikwissenschaft* 38, n° 2 (1981) : p. 79-92 ; Stephen RUMPH, « A Kingdom Not of This World : The Political Context of E.T.A. Hoffmann's Beethoven Criticism », *Nineteenth-Century Music* 19, n° 1 (1995) : p. 50-67 ; Pauline WATTS, *Music : The Medium of the Metaphysical in E.T.A. Hoffmann* (Amsterdam : Rodopi, 1972).

56. E.T.A. HOFFMANN, « Sinfonie [...] par Louis v. Beethoven », *AmZ* 12, n° 40 (4 juillet 1810) : p. 630-642 ; vol. 12, n° 41 (11 juillet 1810) : p. 652-659. Traduit dans HOFFMANN, *Écrits sur la musique*, p. 40.

57. HOFFMANN, « Sinfonie [...] par Louis v. Beethoven ». Traduit dans HOFFMANN, *Écrits sur la musique*, p. 38.

58. HOFFMANN, « Sinfonie [...] par Louis v. Beethoven ». Traduit dans HOFFMANN, *Écrits sur la musique*, p. 38-39.

phénoménal dans lequel tout être humain évolue. Ce monde idéal, c'est le monde intérieur humain, autrement dit la parcelle d'absolu qui, en chaque être humain, participe de l'absolu au sens de Schelling. Aussi, lorsque Hoffmann dit que le génie de Beethoven lui permet de traduire son monde intérieur en musique, d'« exprime[r] [ce qu'il ressent] dans ses œuvres avec un mélange sublime de génie et de sang-froid⁵⁹ », il fait écho à Schelling, qui définit le génie comme cette capacité de rejoindre la parcelle d'absolu contenu dans son for intérieur et de l'exprimer par le biais de l'art.

Il n'est pas rare de lire chez Hoffmann que les idées d'une sonate sont belles et naturelles, ou encore qu'on y perçoit la pensée du compositeur, mais que ce dernier n'arrive pas à pleinement réaliser les idées qu'il propose. Par exemple, dans la recension d'une sonate de Thiele, en 1834, il recommande au compositeur de continuer à travailler ses techniques de construction, sans toutefois abandonner son sens de l'invention mélodique⁶⁰. Il dit aussi parfois le contraire : les idées sont pauvres, mais le traitement est excellent.

D'autres critiques traitent de l'équilibre à atteindre entre l'invention des thèmes, la personnalité du compositeur et la maîtrise technique, et considèrent que seul cet équilibre peut garantir la vraie beauté d'une œuvre. La beauté est donc le résultat de « [l]a noblesse et l'indépendance de l'invention, du sérieux et de la rigueur du travail musical⁶¹. » Sans être vraiment hégéliennes, ces formules laissent transparaître un peu des propos du grand maître de l'idéalisme quand il parle de l'Idée absolue et du travail du génie.

Hoffmann n'a peut-être pas totalement conscience des courants qui traversent ses critiques, mais il se rend compte de son rôle formateur à l'égard du goût du public. Il le dit explicitement dans une critique de 1820 : « Il y a une manière de parler de la musique qui satisfait l'initié sans

59. HOFFMANN, *Écrits sur la musique*, p. 40.

60. « Sonate [...] von Eduard Thiele, Op. 1 », *Iris* 5, n° 3 (17 janv. 1834) : p. 11.

61. « Adel und Selbständigkeit der Erfindung, Ernst und Strenge der Bearbeitung. » Voir « Sonate in B-dur », *NZfM* 25, n° 4 (11 juil. 1846) : p. 14.

être incompréhensible au profane⁶². » Hoffman exprime ici les préoccupations pédagogiques de la presse musicale. Dans sa critique de la *Cinquième symphonie* de Beethoven, citée plus haut, il décrit le mouvement *Allegro* en évitant toute terminologie musicologique spécialisée ; il parvient à expliquer simplement la structure de l'œuvre, son contenu et son potentiel esthétique. Dans la critique en général, les recensions contiennent des recommandations à l'intention de différents sous-groupes du lectorat et en particulier aux jeunes pianistes et aux compositeurs. Parfois, on a même affaire à une sorte de guide d'achats pour consommateurs avertis.

2.2.3 Schumann et la critique de la sonate

Les nombreuses histoires de la musique européenne répètent souvent que la critique musicale du XIX^e siècle n'appréciait guère la sonate⁶³, et on cite parfois à ce sujet les propos de Schumann de 1839 :

Ce qui porte les [...] jeunes artistes à composer [des sonates] est chose facile à deviner : il n'y a pas de forme de composition plus digne pour les introduire auprès de la haute critique et par laquelle ils puissent plaire. Ainsi, la plupart des sonates de ce genre ne sont à considérer que comme une sorte de *spécimen*, comme des études de forme ; il est rare qu'elles soient le fruit d'une forte impulsion intérieure⁶⁴.

62. HOFFMANN, *Écrits sur la musique*, p. 7. Traduction adaptée de E.T.A. HOFFMANN, *Sämtliche Werke*, sous la dir. d'Hartmut STEINECKE et Wulf SEGEBRECHT, 6 vol. (Frankfurt am Main : Bibliothek deutscher Klassiker, 1985-2004), vol. III, p. 723.

63. On n'a qu'à revenir aux propos de Rosen cités en introduction pour en trouver la preuve. Ou encore, remarquons ce que dit Rossana Dalmonte : « La sonate, qui déjà dans les créations monumentales du dernier Beethoven sortait de la cage dorée du classicisme viennois, perd de son attrait au profit de formes plus brèves, nées peut-être de l'esprit de l'improvisation [...] » Voir ROSSANA DALMONTE, « Le Piano au XIX^e siècle », in *Histoires des musiques européennes*, vol. 4 de *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, sous la dir. de Jean-Jacques NATTIEZ (Arles : Actes Sud, 2006), p. 1157.

64. « Was die Ersten, meiste junge Künstler, zum Schreiben anregt, ist leicht zu erraten ; es gibt keine würdigere Form, durch die sie sich bei der höheren Kritik einführen und gefällig machen könnten ; die meisten Sonaten dieser Art sind daher auch nur als eine Art Spezimina, als Formstudien zu betrachten ; aus innerm starken Drang werden sie schwerlich geboren. » ROBERT SCHUMANN, « Sonaten für das Klavier », *NZfM* 10, n^o 34 (26 avril 1839) : p. 134-135 ; vol. 10, n^o 35 (30 avril 1839) : p. 137-138 ; repris dans ROBERT SCHUMANN, *Gesammelte Schriften*, 5^e éd., sous la dir. de M. KREISIG, 2 vol. (1914 ; réimpr., Farnborough, Hants : Gregg International, 1969), vol. I, p. 363. Traduit dans ROBERT SCHUMANN, *Sur les musiciens*, trad. de l'allemand par Henri DE CURZON (Paris : Stock, 1979), p. 187-188. Traduction modifiée.

Ce genre de déclaration vise simplement à refléter la tendance de la critique en général⁶⁵. Dans une recension subséquente, toujours en 1839, Schumann note que la sonate « [est] une forme musicale qui, [...] même en Allemagne, est tout juste tolérée⁶⁶ ». Mais Schumann ne se limite pas à cette simple constatation. Il continue à inviter les compositeurs à perfectionner leur art en composant des sonates. Dans une critique d'avril 1839, par exemple, Schumann discute des sonates de six compositeurs : Wilsing, Scholz, Dorn, Mendelssohn, Schubert et Klein. À propos des jeunes compositeurs que sont Wilsing et Scholz, il dit qu'ils manifestent un grand potentiel et que leurs idées neuves sont les bienvenues dans le genre noble et ancien de la sonate. Il fait l'éloge des trois sonates de Wilsing, dont il dit : « Il accomplira certainement de plus grandes choses encore, car son travail me semble témoigner d'une forte inclinaison vers la musique instrumentale la plus élevée⁶⁷. » Quant à Scholz, Schumann indique que sa sonate émane d'une noble entreprise, qu'il voudrait bien aborder en détail, si l'espace le lui permettait⁶⁸. Les sonates de Dorn et de Mendelssohn reçoivent des éloges pour leur humour et leur célébration de tout ce que la musique a de plus beau et de plus puissant. Cependant, Schumann n'apprécie guère la sonate à quatre mains (posthume) de Klein. Il n'aime pas beaucoup non plus la sonate de Schubert (la *Sonate en la mineur*, D. 784, opus 143). Il accorde pourtant à son auteur le qualificatif surprenant de « musicien des temps modernes » et dit de lui qu'il « donne toujours à pleines mains », et qu'il est « chaleureux, sensuel, imaginatif⁶⁹ ».

65. Sterk croit que Schumann suggère implicitement que les critiques accordent une importance, et par conséquent une attention, particulière à la sonate. Voir STERK, « Schumann as Sonata Critic », p. 21.

66. « Eine Musikart, die [...] in Deutschland selbst kaum mehr als geduldet wird. » Robert SCHUMANN, « Sonaten für das Klavier », *NZfM* 10, n° 47 (10 déc 1839) ; repris dans SCHUMANN, *Schriften*, vol. I, p. 452. Cité dans STERK, « Schumann as Sonata Critic », p. 22.

67. « Sicherlich wird er noch Bedeutenderes leisten, wie mir aus seinem Werk auch Sinn für höhere Instrumentalmusik hervorzugehen scheint. » SCHUMANN, « Sonaten für das Klavier », p. 134 ; repris SCHUMANN, *Schriften*, vol. I, p. 396.

68. *Ibid.*, vol. I : p. 396.

69. « Der Musikmensch der neuesten Zeit [...] immer mit vollen Händen gebend [...] warm, sinnlich, phantasievoll. » *Ibid.*, vol. I, p. 399.

Bref, Schumann déplore la décadence de la sonate, mais vante les mérites de ceux qui en composent. Nous reviendrons un peu plus loin sur l'importante contribution de Schumann à la critique musicale de son temps.

2.2.4 Les théoriciens et la critique musicale

Outre Schumann, et bien sûr Hoffmann, beaucoup de compositeurs et de théoriciens de la musique œuvrent dans le monde journalistique. Carl Maria von Weber, Liszt, Berlioz, Félix Mendelssohn, Adolf Bernhard Marx, Heinrich Birnbach et plusieurs autres écrivent dans la presse. De toute évidence, ces participations élèvent le niveau général de la presse musicale, qui ne se limite plus à la critique de concerts et à la recension d'œuvres musicales récentes ; elle se lance dans les débats esthétiques et s'engage même dans la critique détaillée de traités de composition. Ainsi, en octobre et en novembre 1808, comme on l'a vu plus haut, un collaborateur de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* analyse longuement un traité de Momigny pour finalement le recommander au public allemand⁷⁰.

Évidemment, les critiques peuvent difficilement éviter de faire appel à des concepts musico-théoriques dans leurs analyses. Ils parlent d'idées musicales et de leur développement, d'affects, de répétitions, de cadences ; ils évoquent Koch (pour aborder les règles de la mélodie) et Marx (pour mentionner ses notions de la forme sonate et son appréciation de Beethoven). Mais les analyses sont rarement approfondies, et les exemples musicaux manquent. Cependant, l'influence des théoriciens affleure ici et là, bien que ce ne soit pas toujours dans le bon sens : Julius Schäffer, par exemple, critique une sonate de Sechter en disant que si elle résulte de la méthode proposée dans son *Cours de composition*, il espère dorénavant entendre moins de ses sonates⁷¹ !

70. Voir la note 28 à la page 113 du présent chapitre pour les détails sur cette recension.

71. Julius SCHÄFFER, « Simon Sechter. [...] Op. 79 », *NBM* 9, n° 28 (11 juil. 1855) : p. 218.

La critique est parfois plus sympathique. Ainsi, Flodoard Geyer, dans le *Berliner musikalische Zeitung*, couvre d'éloges la première sonate de Schliebener, un élève de Marx⁷². Mais on peut se demander si le critique tient compte ici de la réputation du maître, dont l'importance sur la scène musicale berlinoise ne pouvait lui échapper.

2.2.5 Le nationalisme dans la critique musicale

Du point de vue du nationalisme allemand croissant, la musique, et surtout la musique instrumentale, est l'art qui distingue l'Allemagne du reste du monde⁷³. Les musiciens s'évertuent à édifier un canon de compositeurs et d'œuvres représentatives de la tradition allemande. C'est dans cette optique que les critiques musicaux, en majorité, recommandent aux jeunes compositeurs l'étude et l'imitation des principaux modèles de l'école allemande, considérés comme les chefs-d'œuvre de la composition instrumentale. Plusieurs sonates « dans le style » d'un maître voient alors le jour. Parlant d'une sonate composée à la manière de Mozart, un collaborateur de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* passe le commentaire suivant :

Le premier Allegro, sérieux et puissant, est une composition entièrement digne de louange ; il ressemble le plus aux sonates que Mozart a composées et publiées dans ses premiers temps à Vienne. Monsieur D[umonchau] réussit très bien la combinaison d'une jolie mélodie au caractère sérieux et digne d'élaboration, qui est d'ailleurs une des principales caractéristiques de ce type de composition chez Mozart[.]⁷⁴

Si Hummel, par ailleurs, est associé au développement de la voie mozartienne, et si certains critiques envisagent parfois la possibilité d'imiter le style de Carl Philip Emmanuel Bach⁷⁵, c'est

72. Flodoard GEYER, « Schliebener Sonate [...] », *BmZ* 1, n° 20 (8 juin 1844) : s.p.

73. APPLGATE, « How German ? » ; Esteban BUCH, *La Neuvième de Beethoven : Une Histoire politique* (Paris : Gallimard, 1999) ; Scott BURNHAM, *Beethoven Hero* (Princeton : Princeton University Press, 1995) ; DAVERIO, *Ideology* ; GOEHR, *Imaginary Museum* ; PEDERSEN, « National Identity » ; RUMPH, « Kingdom ».

74. « Das erste, ernste und kräftige Allegro ist ein durchaus rühmenswerther Satz, denen am ähnlichsten, welche Mozart in seiner frühern Zeit in Wien schrieb und herausgab. Die Verbindung schöner Melodie mit Ernst und Würde im Charakter der Ausführung, was allerdings eine Hauptsache in Moz.s Werken dieser Art ist, trifft Hr. D. sehr gut. . . » « Trois Sonates [...] par Charles Dumonchau », *AmZ* 11, n° 45 (9 août 1809) : p. 717.

75. En 1804, un critique de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* félicite un compositeur d'avoir allié une sonate à la manière du jeune Bach avec la manière moderne. Quelques années plus tard, un autre juge mauvaises une série

Beethoven qui, en tant que géant du classicisme viennois, l'âge d'or de la musique, fait figure de modèle. Par exemple, d'après Schumann, les progrès en matière de composition de sonates sont dus à Beethoven plutôt qu'à Mozart. Et l'héritier de Beethoven, selon lui, est Schubert. Cependant, il souligne aussi le style personnel de Weber et reconnaît la contribution de musiciens comme Ries, Berger et Onslow au développement du genre, tout en constatant certains problèmes de facture⁷⁶.

2.2.6 Mélodie et harmonie dans la critique musicale

On a vu que les théoriciens débattent de l'importance relative de l'harmonie et des thèmes pour déterminer la structure et que l'harmonie est la pierre angulaire de plusieurs théories de la forme. Les critiques, pour leur part, s'entendent pour dire que l'harmonie doit respecter les règles de l'art, sans toutefois tomber dans la monotonie et le manque d'invention. Ils acceptent les effets particuliers s'ils sont en rapport avec l'œuvre. Mais la simplicité est pour eux le maître-mot : un auteur parle du naturel d'une sonate qu'il aime bien, un autre vante la noblesse de l'harmonie dans l'œuvre qu'il recense. Il arrive qu'on déplore les faiblesses de l'harmonie. Par exemple, à propos d'une sonate de Dumonchau composée à la manière de Haydn, un critique déclare : « Dans la deuxième partie du premier mouvement, jusqu'au retour de l'exposition, [...] Haydn aurait probablement approfondi davantage l'élément harmonique de l'œuvre⁷⁷. » Et, dans la même veine, Marx regrette la pauvreté de l'harmonie au début du développement de la *Sonate mélancolique* opus 49 de Moscheles⁷⁸. Mais la relative rareté des commentaires sur l'harmonie et leur caractère

de compositions, en disant qu'elles rappellent le pire de C. p. E. Bach. Voir « Grande Sonate pour le Pianoforte, par Dalberg », *AmZ* 6, n° 33 (16 mai 1804) : p. 561-562 ; et « Grande Sonate pour le Pianoforte par Reichard », *AmZ* 16, n° 21 (25 mai 1814) : p. 344-350.

76. SCHUMANN, « Sonaten für das Klavier », p. 134 ; repris dans SCHUMANN, *Schriften*, vol. I, p. 395.

77. « Im zweyten Theile des ersten Satzes, bis zur Rückkehr des Anfangs, würde Haydn [...] wahrscheinlich etwas tiefer in den harmonischen Theil der Kunst gegriffen haben. » « Trois Sonates [...] par Charles Dumonchau », p. 716.

78. Adolf Bernhard MARX, « Sonate mélancolique [...] de Moscheles », *BamZ* 5, n° 13 (26 mars 1828) : p. 98.

superficiel fait voir, sans grande surprise, que la critique lui préfère les éléments thématiques et leur développement⁷⁹.

Ce n'est pas seulement une question d'espace, c'est aussi une question de lectorat. On vise un public amateur, consommateur de mélodies et de musiques de salon, plus naturellement intéressé par la conduite mélodique que par les rigueurs techniques de l'harmonie, même s'il est vrai que Hoffmann n'hésite pas à commenter en détail le parcours harmonique des œuvres, comme par exemple dans sa fameuse recension de la *Cinquième symphonie* de Beethoven évoquée plus haut. Enfin, il est possible que la tendance à réduire l'importance de l'harmonie au profit du thème mélodique et de ses développements relève aussi d'un choix esthétique.

Pour la majorité des critiques, les thèmes sont le principal véhicule de l'affect de la sonate, et la simplicité et le naturel sont la marque d'un thème bien façonné. D'autres critiques insistent plutôt sur l'originalité. On retrouve rarement les notions de simplicité et d'originalité côte à côte, bien que les deux ne s'annulent pas nécessairement. Hoffmann, qui dit que la simplicité apparente d'un thème doit résulter d'une invention et d'une originalité bien travaillées, fait exception.

Indépendamment de l'affect, les critiques s'accordent pour dire qu'un bon thème doit être aisément repérable dans l'exposition et que l'enchaînement des thèmes dans le développement doit être réalisé de façon intéressante et renouvelée. Rellstab, un critique plutôt conservateur, explique que la suite des thèmes doit attirer l'attention à l'aide d'une association complexe d'éléments harmoniques, mélodiques et rythmiques, sans toutefois abuser des digressions modulateurs⁸⁰. Dans sa recension des sonates de Weber opus 49 et opus 70, Rellstab admire la maîtrise de la forme chez Weber : « [N]ous voyons que M. von Weber a strictement respecté la forme spécifique

79. Dans les cas extrêmes, le critique discute uniquement des thèmes et de leurs caractères. À titre d'exemple, voir « Gustav Flügel, Sonaten », *AmZ* 48, n° 14 (8 avril 1846) : p. 233-236 ; ou encore « Frédéric Chopin, Sonate Op. 58 », *AmZ* 48, n° 5 (4 fév. 1846) : p. 74-75.

80. Ludwig RELLSTAB, « Grande Sonate [...] par J. Benedikt », *BamZ* 2, n° 43 (26 oct. 1825) : p. 346-347 ; vol. 2, n° 44 (2 nov. 1825) : p. 351-353.

de la sonate, mais avec cette liberté qui est du ressort du poète⁸¹. » Toutefois, Rellstab ne se prive pas de noter, sans complaisance, des bizarreries de modulation dans le développement de l'opus 70, qu'il juge excessives et qui, à son sens, nuisent à la forme. D'ailleurs les critiques sont généralement durs envers les musiciens qui composent mal les développements.

2.2.7 Les critiques conservatrice et progressiste

Les critiques de tendance plus conservatrice militent pour le maintien de la tradition viennoise de la forme sonate et participent au mouvement nationaliste allemand général. Ils misent sur la pureté du style et la rigueur de la forme, qu'ils considèrent essentielles pour assurer la qualité d'une œuvre. Le critique Otto Lange déplore les tendances de la composition à son époque, tout en louant une œuvre où il retrouve la clarté de la structure typique de l'ancienne école⁸². Un critique anonyme reproche à une sonate de Ferdinand Baake, par ailleurs conforme aux normes de la sonate, de contenir un premier mouvement qui ressemble à un air de valse⁸³. Un autre critique reproche à Brahms d'avoir dérogé au principe de clarté dans une sonate dont la structure n'est pas identifiable à l'oreille⁸⁴. Ce groupe de critiques rejetterait avec force la conception de la sonate romantique proposée par Hoffmann, pour qui la structure musicale doit rester dissimulée⁸⁵. Évidemment, les tentatives plus expérimentales comme celle de Liszt ne pouvaient pas plaire à ces critiques. Au contraire, ils déplorent vivement la dégénérescence de la forme qu'ils croient observer dans cette sonate comme dans les œuvres de la majorité des compositeurs de leur époque.

81. « Aus der entworfenen Skizze sehen wir, dass Herr v. Weber die, den Sonaten eigne Form streng, wiewohl mit der Freiheit, die jedem Dichter zusteht, anerkannt hat. » Voir Ludwig RELLSTAB, « Zwei Sonaten [...] von Weber », *BamZ* 2, n° 41 (12 oct. 1825) : p. 325-328 ; 2, n° 42 (19 oct. 1825) : p. 336-338.

82. Otto LANGE, « Acht Sonaten [...] von Tschirch », *NBM* 11, n° 11 (11 mars 1857) : p. 82.

83. « Grande Sonate [...] par Ferd. Baake », *BamZ* 3, n° 33 (16 août 1826) : p. 264-265.

84. « Johannes Brahms », *SmW* 11, n° 52 (déc. 1853) : p. 417-418.

85. Cette formulation apparaît dans le plan d'un article inédit de Hoffmann, et n'a donc pas été porté à la connaissance du public. Elle ne pourrait, d'aucune façon, être adoptée par les critiques plus conservateurs. Pour le plan d'article, voir E.T.A. HOFFMANN, *Schriften zur Musik, Nachlese*, éd. établie, annot. et postf. par Friedrich SCHNAPP (Munich : Winkler Verlag, 1963), p. 16. Il défend des idées similaires à la fin de sa recension de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven. Voir HOFFMANN, « Sinfonie [...] par Louis v. Beethoven ».

Les critiques progressistes sont plus nombreux que les critiques conservateurs, mais ils sont loin de tous exprimer les mêmes opinions. Certains voient dans la composition de sonates une stagnation de l'art musical. Carl Ritter, par exemple, croit que le premier devoir du compositeur est de se libérer de la tradition⁸⁶. Un critique anonyme dit que, selon lui, la composition d'une sonate a autant de place dans le monde qu'un poème en latin⁸⁷ ! Vers 1800, certains critiques commencent à dénoncer l'uniformité qui semble s'être installée dans la forme sonate depuis Mozart⁸⁸. Cette critique sera reprise et transformée pendant les décennies qui suivent ; elle se convertit en critique plus généralisée de la nature figée de la forme, de son inaptitude à véhiculer l'esthétique romantique à cause de sa nature traditionnelle et démodée. On tient là un lieu commun du discours musicologique au XX^e siècle et un argument pour écarter la sonate de l'histoire de la musique au XIX^e siècle.

En revanche, d'autres critiques progressistes considèrent la forme sonate comme une voie possible de développement salutaire. Ainsi, Joseph Mainzer croit voir, dans la première sonate de Schumann (opus 11), le signe d'un romantisme croissant⁸⁹. Pour d'autres critiques progressistes, la sonate s'inscrit dans une tradition vivante et même florissante. Ils ont tendance à évoquer les grands compositeurs du passé (incluant même Mendelssohn) pour faire valoir les qualités des œuvres qu'ils commentent. Dörffel, par exemple, vante les mérites d'un nouveau compositeur, Steifensand, en le comparant à Mendelssohn⁹⁰.

L'article de Schumann « *Neue Bahnen* » (« Nouvelles voies ») célèbre aussi le renouveau d'une tradition, cette fois en encensant le jeune Brahms :

86. Carl RITTER, « C.D. van Bruyck, Sonate », *NBM* 9, n° 26 (27 juin 1855) : p. 201.

87. « Ladurner. Phantaisie, Fugue und Sonate », *NZfM* 5, n° 29 (7 oct. 1836) : p. 115-116.

88. « Trois sonates [...] par Boieldieu », *AmZ* 4, n° 14 (30 déc. 1801) : p. 226.

89. Cette recension est publiée dans le périodique de Schumann (Joseph MAINZER, « R. Schumann. Pianoforte-Sonate », *NZfM* 5, n° 34 ([25 oct. 1836]) : p. 135-137). Rappelons que Schumann n'aimait pas qu'on le qualifie de « romantique », ce qui donne une certaine crédibilité à la recension au ton nettement positif de Mainzer. Sur Schumann et le romantisme, voir Leon PLANTINGA, « Schumann's View of Romanticism », *Musical Quarterly* 52, n° 2 (1962) : p. 221-232.

90. Alfred DÖRFFEL, « W. Steifensand. Sonate », *NZfM* 27, n° 7 (22 juil. 1847) : p. 37-39.

À peine assis au piano, il se mit à nous découvrir de merveilleux pays et nous attira insensiblement dans un cercle de plus en plus magique. Ajoutez un jeu tout génial qui faisait du clavier un orchestre entier aux voix tout à tour gémissantes et exultantes de joie. Ce furent des sonates, ou plutôt des symphonies déguisées... , des lieder, dont on comprendrait la poésie sans connaître les paroles [...] ⁹¹

Schumann célèbre ici une musique instrumentale qui rejoint les œuvres des grands maîtres. Les « nouvelles voies » qu'il cherchait depuis tant d'années, particulièrement en matière de forme sonate, sont enfin ouvertes par la musique de Brahms ⁹².

Bref, les critiques musicaux au XIX^e siècle sont pour ainsi dire unanimes dans leur appréciation des œuvres en forme sonate de Haydn, Mozart et, surtout, Beethoven. Les compositions de ces derniers reçoivent des myriades de qualificatifs positifs et sont recommandées à tout le monde. C'est ensuite que les divergences apparaissent. Faut-il se contenter d'imiter les grands maîtres du passé (position des conservateurs) ou tenter de les égaler en créant des œuvres originales (position de certains progressistes) ? Faut-il rejeter complètement la forme sonate, forme désormais dépassée (position d'autres progressistes), et porter ses regards ailleurs ? Quelle que soit la position du critique et quelle que soit la réponse à ces questions, certains thèmes transparaissent dans leurs écrits, thèmes qui nous sont déjà familiers en raison des écrits de théoriciens, de philosophes et d'hommes de lettres.

91. « Am Klavier sitzend fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklängenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Sinfonien, – Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde... » SCHUMANN, *Schriften*, vol. 2, p. 301-302. Traduction tirée de SCHUMANN, *Sur les musiciens*, p. 284.

92. Sterk souligne combien Schumann espérait voir un épanouissement de la sonate dans un style nouveau. Voir STERK, « Schumann as Sonata Critic », p. 16. Plusieurs autres auteurs partagent ce point de vue, entre autres John DAVERIO, « From 'Concertante Rondo' to 'Lyric Sonata' : A Commentary on Brahms's Reception of Mozart », in *Brahms Studies*, sous la dir. de David BRODBECK (Lincoln : University of Nebraska Press, 1994), p. 111-138 ; Raymond KNAPP, *Brahms and the Challenge of the Symphony* (Stuyvesant, NY : Pendragon Press, 1997) ; Dillon PARMER et Nicole GRIMES, « 'Come, Rise to Higher Spheres !' : Tradition Transcended in Brahms's Violin Sonata No. 1 in G major, op. 78 », *Ad Parnassum* 7, n° 13 (2009) : p. 129-152.

2.3 Retour sur l'esthétique romantique de la sonate

Les trois principaux axes de l'esthétique romantique de la sonate – abstraction, cohérence à grande échelle, organicisme – sont clairement repris par les théoriciens et les critiques du XIX^e siècle, sans toujours être ouvertement thématés. Les notions d'abstraction de la forme et de cohérence à grande échelle sont essentielles à toutes les descriptions de la forme sonate étudiées dans ce chapitre, depuis celle de Koch jusqu'à celle de Czerny. Si Koch et, jusqu'à un certain point, Momigny emploient toujours une terminologie qui renvoie à une conception rhétorique de la forme, celle-ci laisse place à une conception plutôt organique dès le traité de Reicha. Dans tous les cas, il est clair que la musique est construite selon ses propres règles plutôt que d'être assujettie à une influence externe comme la poésie. Que ce soit la construction de la mélodie chez Koch, l'agencement des thèmes selon une logique harmonique chez Marx ou Czerny, ou encore le développement d'idées musicales chez Reicha, chaque traité organise la pensée sur la sonate selon un système entièrement musical. Et les critiques musicaux reprennent l'essence de cette abstraction, en abandonnant souvent le jargon théorique entourant la forme, lorsqu'ils décrivent la sonate. Comme on l'a vu, certains critiques se lancent dans une description technique d'œuvres en forme sonate, mais d'autres (comme Hoffmann) préfèrent des descriptions plus poétiques qui laissent transparaître en filigrane les détails techniques que le lecteur averti peut aisément déduire.

La question de l'histoire ou de la tradition musicale est elle aussi centrale à la conception de la forme sonate : celle-ci doit avoir un lien avec les grandes œuvres du passé. Toutes les théories de la forme répertoriées ici sont basées sur une description de l'œuvre des compositeurs connus à l'époque : Haydn, Mozart, Beethoven, mais aussi Reicha, Marx, Czerny, qui sont à la fois compositeurs et théoriciens. Plusieurs théoriciens recommandent de surcroît de commencer l'étude de la sonate en composant des calques sur des modèles imposés. Une fois les règles de l'agencement approprié de thèmes, de tonalités et de proportions des parties bien intégrées, l'élève-compositeur

peut y ajouter ses touches personnelles – une méthode suivie, entre autres, par Mendelssohn et Brahms, comme nous le verrons. Enfin, il est clair, à la lecture de ces traités, que leurs auteurs n'ont jamais l'intention d'expliquer un phénomène passé, mais bien de proposer une pédagogie qui pourra s'insérer dans une tradition vivante.

Les concepts de la noblesse et du sublime font aussi surface dans ces traités et dans les critiques musicales du XIX^e siècle. Reicha et Marx font appel à l'idée de la noblesse lorsqu'ils indiquent que seuls certains thèmes sont propices à former de bonnes sonates. Ce concept est souvent repris par les critiques qui cherchent à encourager les compositeurs à continuer de travailler ce genre. Le concept du sublime sous-tend pour sa part deux des critiques les plus importantes du XIX^e siècle : celle de la *Cinquième symphonie* de Beethoven par Hoffmann, et celle du jeune Brahms par Schumann. Le langage des deux critiques fait souvent appel à l'émotion profonde, à l'indicible et même à l'épouvante ; ils décrivent une musique qui transcende l'entendement humain, qui nous transporte ailleurs ; dans les deux cas, ils décrivent des œuvres en forme sonate. Bien que le concept de fragment n'apparaisse pas dans ces écrits, on sent sa présence dans certaines critiques musicales qui laissent entendre que même les sonates n'épuisent pas tout leur sens dans une seule écoute. Plutôt, les sonates de l'époque arborent une structure dont plusieurs éléments répondent aux critères de l'autosuffisance et de l'unité complète, tandis que d'autres éléments remettent en question ces mêmes valeurs.

La sonate, clairement, est conçue comme une œuvre abstraite, indépendante de facteurs extramusicaux. Cette abstraction ne peut exister sans une cohérence interne, sans une facture qui permette de reconnaître l'organisation à grande échelle de sa structure. Pour venir en aide à cette structure, ou plutôt à sa compréhension, les auteurs font appel à l'organicisme comme métaphore pour démontrer à quel point les différentes parties de la sonate sont reliées les unes aux autres et inscrivent les sonates dans une tradition digne d'être continuée.

Les enjeux esthétiques et théoriques ainsi définis, passons maintenant à l'analyse des sonates de jeunesse de Mendelssohn, de Schumann et de Brahms, en essayant de faire ressortir, notamment, comment ces compositeurs ont tenté de répondre aux exigences de l'abstraction, de la cohérence à grande échelle et d'un progrès qui respecte la tradition.

CHAPITRE 3

MENDELSSOHN : CLASSICISME RÉINTERPRÉTÉ

... jamais je n'entendis
Si musical discord, si doux tonnerre.

W. SHAKESPEARE
Songe d'une nuit d'été

Né en 1809, un an avant Schumann et près d'un quart de siècle avant Brahms, Mendelssohn provient d'une riche famille berlinoise. La situation financière de sa famille procure au jeune Mendelssohn un avantage qui le démarque des deux autres compositeurs ici à l'étude : une éducation bourgeoise assurée par les meilleurs tuteurs¹. C'est ainsi qu'à l'âge de 10 ans, Mendelssohn entreprend des études en composition avec Carl Friedrich Zelter (1758-1832), compositeur, important pédagogue, chef de chœur et chef d'orchestre. Ce dernier guide son élève dans une série d'exercices de composition inspirés des méthodes de la famille Bach : mélodie, basse chiffrée, contrepoint et fugue². Ce contact avec la tradition ancienne continuera d'inspirer Mendelssohn tout au long de sa carrière, et il conservera cette révérence pour la tradition musicale, qui est l'une des caractéristiques du romantisme allemand.

L'aisance de la famille du jeune compositeur lui est également profitable d'autres manières. Il étudie à l'université de Berlin, où il suit les cours d'esthétique de Hegel en 1828-1829³. Les concerts du dimanche de la famille sont un lieu de rencontre non seulement pour les musiciens, mais aussi pour plusieurs personnes d'influence de la ville. C'est aussi un endroit de création privi-

1. L'environnement dans lequel Mendelssohn grandit, ainsi que son éducation, sont traités en détail dans plusieurs ouvrages, dont Friedhelm KEMP, « Mendelssohns Berliner Umwelt », in *Das Problem Mendelssohn*, sous la dir. de Carl DAHLHAUS (Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1974), p. 11-22 ; Peter MERCER-TAYLOR, *The Life of Mendelssohn* (Cambridge : Cambridge University Press, 2000), p. 1-49 ; ou encore R. Larry TODD, *Mendelssohn : A Life in Music* (Oxford : Oxford University Press, 2003), p. 27-51.

2. Ces méthodes pédagogiques seront explorées plus loin dans le chapitre. Pour des renseignements approfondis sur les études de Mendelssohn auprès de Zelter, consulter R. Larry TODD, *Mendelssohn's Musical Education* (New York : Cambridge University Press, 1983).

3. R. Larry TODD, « Mendelssohn(-Bartholdy), Felix », in SADIE, *New Grove*, vol. 16, t. 16, p. 394.

légé pour ses compositions⁴. Le contact avec Zelter, qui dirige la *Singakademie* de Berlin, permet à Mendelssohn d'intégrer l'institution, où il lance sa carrière de chef d'orchestre, en mars 1829, en présentant la *Passion selon saint Matthieu* de Bach (BWV 244) en concert. À ce moment-clé, Mendelssohn compte déjà plusieurs compositions importantes à son actif : son *Octuor* (1825), l'*Ouverture au « Songe d'une nuit d'été »* (1826), le *Quatuor à cordes* op. 13 (1827), plusieurs symphonies dont la *Symphonie en do mineur*, op. 11 (1824), le *Singspiel Die Hochzeit des Camacho*, op. 10 (1825), ainsi que les sonates pour piano op. 105 en *sol* mineur (1820), op. 6 en *mi* (1826) et op. 106 en *si* bémol (1827).

Après la fin de ses études formelles avec Zelter, Mendelssohn entre en contact avec l'œuvre de Beethoven, que le pédagogue avait écarté du programme d'études de son protégé. Encore tout jeune, Mendelssohn se met à imiter les caractéristiques musicales qu'il puise dans l'œuvre de Beethoven. Mendelssohn est d'ailleurs l'unique compositeur à l'étude ici, et l'un des rares parmi la génération romantique, à avoir composé des sonates pour piano, voire des formes sonates tout court, du vivant de Beethoven⁵. La proximité, du moins temporelle, avec ce personnage de stature exceptionnelle, dont le mythe grandissant est une source d'angoisse pour toute une génération de compositeurs, ne peut manquer de marquer le jeune compositeur. Son style, clairement tributaire du style et de l'esthétique classique, ne manque cependant pas d'individualité, et peut également servir d'exemple pour une branche importante de l'esthétique romantique, notamment sa conception rigoureuse de la cohérence à grande échelle. Au lyrisme de Mendelssohn s'ajoute l'esthétique noble et sérieuse du genre, héritée sans doute de son étude des maîtres du passé, et née surtout de

4. Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY, *Félix Mendelssohn* (Paris : Fayard, 2003), p. 9-34.

5. Chopin entreprend de composer sa première sonate (*do* mineur, op. 4, publiée seulement en 1851) en 1827 et la termine en 1828. La première tentative de Schumann en forme sonate, un premier mouvement et un *Adagio en la bémol* demeurés inédits, date de 1831. Mendelssohn met en chantier pas moins de sept sonates pour piano entre 1820 et 1827, y compris la seule qui fut éditée du vivant du compositeur, et les deux autres publiées par ses héritiers. Cela le range plutôt avec certains précurseurs de la génération romantique, tels Schubert et Weber, qui ont composé plus de sonates ; même Meyerbeer, que Rosen associe à la génération romantique, compose une sonate (qui demeure inédite) très tôt dans sa carrière. Voir les listes d'œuvres dans l'entrée « Mendelssohn » du *New Grove* : TODD, « Mendelssohn ».

la vénération pour cette tradition qui lui est inculquée par Zelter. Il réussit finalement à s'emparer du modèle classique et à l'infuser de sa propre personnalité pour en tirer des œuvres qui, malgré certains défauts, témoignent à la fois d'un travail sérieux et d'une volonté de briller dans ce genre.

La réception de l'œuvre de Mendelssohn a connu une histoire mitigée. Certaines œuvres, comme l'*Ouverture au « Songe d'une nuit d'été »*, les trois dernières symphonies ou les *Romances sans paroles*, s'inscrivent au répertoire. Toutefois, la critique antisémite germanophone voit dans la musique de Mendelssohn, comme dans toute musique dite « juive », une récupération des qualités musicales classicisantes qui deviennent matière à pastiche : les œuvres de compositeurs juifs comme Mendelssohn, poursuit cette critique, n'atteignent rien de plus qu'une imitation superficielle et détachée de la vérité profonde de l'art qu'ils s'approprient⁶. Schumann, pour sa part, adopte une critique plus nuancée : il loue l'invention mélodique et la clarté formelle des œuvres de Mendelssohn, mais semble souvent insatisfait de leur contenu émotif. Au sujet de la *Sonate en mi majeur*, par exemple, il écrit :

Si vert et si frais, tout comme dans un paysage printanier ! Ce qui nous interpelle et nous attire [dans cette sonate] n'est ni l'étrange, ni le nouveau, mais bien ce qui est aimé, connu. Rien n'est placé au-dessus de nous, ne cherche à nous étonner ; les bons mots sont prêtés à nos sentiments, comme si nous les avions nous-mêmes trouvés. Voyez vous-mêmes⁷ !

6. Voir l'analyse de ce courant critique dans Leon BOTSTEIN, « The Aesthetics of Assimilation and Affirmation : Reconstructing the Career of Felix Mendelssohn », in *Mendelssohn and His World*, sous la dir. de R. Larry TODD (Princeton : Princeton University Press, 1991), p. 5-6.

7. « So grün und morgendlich alles wie in einer Frühlingslandschaft ! Was uns hier berührt und anzieht, ist nicht das Fremde, nicht das Neue, sondern eben das Liebe, Gewohnte. Es stellt sich nichts über uns, will uns nichts in Erstaunen setzen ; unsern Empfindungen werden nur die rechten Worte geliehen, daß wir sie selbst gefunden zu haben meinen. Sehe man nur selbst zu ! » Robert SCHUMANN, *Gesammelte Schriften*, 5^e éd., sous la dir. de M. KREISIG, 2 vol. (1914 ; réimpr., Farnborough, Hants : Gregg International, 1969), vol. I, p. 124. Cet éloge est précédé du commentaire que cette sonate rappelle la dernière *Sonate en la majeur* de Beethoven, ainsi que la toute dernière sonate de Weber.

Schumann réussit donc à évoquer le caractère pastoral de la sonate et à louer sa qualité de beauté immédiate. En même temps, il suggère que cette sonate n'arrive pas à étonner par son sens de nouveauté, une caractéristique qu'il prise chez d'autres compositeurs⁸.

Ce n'est qu'au cours du dernier quart de siècle que les musicologues se sont remis à l'étude sérieuse de la musique de Mendelssohn. Parmi ceux-ci, Greg Vitercik propose que les œuvres du compositeur dissimulent, sous leur surface limpide et conventionnelle, des processus subtils qui gouvernent une approche nouvelle, romantique en l'occurrence, de la construction d'une forme sonate⁹. Analyser Mendelssohn sous cet angle s'avère fructueux. Ce chapitre procédera, en premier lieu, à une étude des influences sur l'œuvre de jeunesse de Mendelssohn, avant de se tourner vers une analyse du découpage et de l'organisation tonale du premier mouvement de la *Sonate pour piano en mi majeur*, op. 6. Viendront ensuite une exploration du travail motivique dans ce mouvement, une analyse des caractéristiques particulières de sa construction et, enfin, une analyse schenkérienne de sa structure tonale.

3.1 Sources d'inspiration

Mendelssohn complète sa *Sonate en mi majeur* – l'unique sonate pour piano qu'il publie de son vivant¹⁰ – en mars 1826, à l'âge tendre de dix-sept ans. Plusieurs analystes, dont R. Larry Todd et Stewart Gordon, imputent à cette sonate et à son compositeur un certain manque de maturité, bien que l'œuvre exploite déjà des idées musicales et des procédés de composition beaucoup plus

8. Voir par exemple ses critiques d'œuvres de Wilsing et de Scholz, publiées en 1839 et citées au chapitre 2, p. 129.

9. Gregory John VITERCIK, « Mendelssohn the Progressive », *Journal of Musicological Research* 8, n^{os} 3-4 (1989) : p. 334.

10. Les sonates en *sol* mineur et en *si* bémol majeur sont publiées par les héritiers de Mendelssohn, en tant qu'op. 105 et 106, de façon posthume. Les autres sonates demeurent inédites. Voir TODD, *Mendelssohn : A Life in Music*, p. 57, ou encore le catalogue des œuvres du compositeur établi dans TODD, « Mendelssohn ».

complexes et profonds que ceux de la *Sonate en sol mineur*, op. 105 (1820)¹¹. Une telle accusation mérite cependant d'être explorée de plus près. En effet, si Mendelssohn est toujours adolescent, il a déjà composé, ou est sur le point de composer, certaines de ses œuvres les plus célébrées aujourd'hui, déjà mentionnées. Nombre d'exégètes et de musicologues ont démontré combien ces œuvres témoignent de la maîtrise du jeune compositeur, tant du point de vue de l'invention thématique que sur le plan du contrôle de la forme, notamment dans l'*Ouverture au « Songe d'une nuit d'été »* et dans l'*Octuor*¹². Bien qu'il soit raisonnable de proposer que l'inexpérience de Mendelssohn explique aussi bien un manque d'uniformité dans la qualité de ses compositions que les lacunes de l'op. 6 en particulier, il est peut-être plus productif de considérer ses compositions en forme sonate de cette époque comme autant de chantiers d'expérimentation : certaines expériences portent fruit, d'autres connaissent moins de succès. Sous cette optique, une analyse détaillée des sonates pour piano de Mendelssohn permettra d'illustrer comment elles répondent à l'esthétique de la forme sonate romantique.

Si l'œuvre de jeunesse de Mendelssohn contient des joyaux qui lui sont uniques, comme ceux mentionnés plus haut, il n'en est pas moins vrai que certaines pièces sont profondément influencées par des œuvres de Beethoven composées à la même époque. Cela est particulièrement vrai des sonates pour piano et des symphonies, genres dont Beethoven est reconnu maître. Charles Rosen, parmi plusieurs autres, voit des affinités, voire des emprunts textuels, entre la *Sonate en*

11. Todd reconnaît que la *Sonate en sol mineur* représente une étape importante pour le jeune compositeur, mais, comme Gordon, il passe plus de temps à analyser les sonates en *mi* et en *si* bémol. La comparaison de ces deux œuvres avec Beethoven et le changement de ton dans les descriptions suggèrent que ces auteurs perçoivent une grande différence entre la première sonate et les deux suivantes. R. Larry TODD, « Piano Music Reformed : The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy », in *Nineteenth-Century Piano Music*, sous la dir. de R. Larry TODD (New York : Schirmer Books, 1990), p. 182-183 ; Stewart GORDON, *A History of Keyboard Literature : Music for the Piano and its Forerunners* (New York : Schirmer, 1996), p. 240-241.

12. William PELTO, « Musical Structure and Extramusical Meaning in the Concert Overtures of Felix Mendelssohn » (Thèse de Ph.D., University of Texas at Austin, 1993) ; Thomas SCHMIDT-BESTE, « Mendelssohn's Chamber Music », in *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, sous la dir. de Peter MERCER-TAYLOR (Cambridge : Cambridge University Press, 2004), p. 130-148 ; Douglass SEATON, « Symphony and Overture », in MERCER-TAYLOR, *Cambridge Mendelssohn*, p. 91-111 ; R. Larry TODD, *Mendelssohn : The Hebrides and Other Overtures* (Cambridge : Cambridge University Press, 1993) ; R. Larry TODD, « Familiar and Unfamiliar Aspects of Mendelssohn's Octet », in *Mendelssohn Essays* (New York : Routledge, 2008), p. 171-179.

mi majeur et les sonates op. 90 et op. 101 de Beethoven¹³. Ajoutons que Mendelssohn s'inspire non seulement des structures, mais aussi de certains traits stylistiques des sonates de la première période de Beethoven. Mendelssohn imite par exemple, en plus de son caractère pastoral, plusieurs éléments de l'op. 28 de Beethoven dont, notamment, la pédale au début du premier mouvement (exemple 3.1 a) et la ligne mélodique stationnaire de la transition et du thème subordonné (exemple 3.1 b). Cependant, comme le suggère Korsyn dans un autre contexte¹⁴, ces affinités supposées méritent d'être examinées de plus près. L'exemple 3.2 reprend les extraits cités par Rosen, soit les mes. 1-16 de la *Sonate pour piano en la majeur*, op. 101, de Beethoven, et les mes. 1-18 de la *Sonate pour piano en mi majeur*, op. 6, de Mendelssohn.

Le reproche qu'adresse Korsyn au style d'argumentation de Rosen est également valide pour cet exemple. En effet, Rosen élimine certains aspects de l'extrait qui changent la nature de la musique¹⁵. Plus crucial encore, Korsyn suggère qu'il est nécessaire d'approcher la question des emprunts et de l'influence sous une toute autre optique. Selon lui, l'important n'est pas l'emprunt comme tel, mais bien comment le compositeur qui emprunte modifie le matériel, se l'*approprie*¹⁶, pour trouver sa propre voix. Bien que Korsyn ne discute pas spécifiquement de l'influence de Beethoven sur Mendelssohn, cette façon d'interpréter l'emprunt s'agence particulièrement bien à la méthode d'enseignement préconisée par plusieurs textes de composition de la période, qui recommandait au jeune compositeur d'utiliser une grande œuvre comme modèle. En maintenant les proportions, les tonalités et les cadences, et en modifiant les mélodies et les accompagnements,

13. Voir ROSEN, *Génération romantique*, p. 704-705. D'autres ont trouvé des affinités semblables entre les sonates de Mendelssohn et les dernières sonates de Beethoven : TODD, *Mendelssohn : A Life in Music* ; TODD, *Mendelssohn and His World* ; et Glenn STANLEY, « The Music for Keyboard », in MERCER-TAYLOR, *Cambridge Mendelssohn*, p. 149-166.

14. Kevin KORSYN, « Towards a New Poetics of Musical Influence », *Music Analysis* 10 (1991) : p. 3-4. Korsyn critique la comparaison que Rosen établit entre des œuvres de Chopin et de Brahms, mais il note par ailleurs que Rosen emploie fréquemment ce genre de comparaison.

15. Dans l'exemple cité par Korsyn, Rosen supprime l'anacrouse dans l'extrait du Brahms. Korsyn demeure circonspect en indiquant qu'il s'agit d'une distorsion « inconsciente ». Voir *Ibid.*, p. 4.

16. « Misprision » selon les termes que Korsyn emprunte à Harold Bloom ; cet acte d'appropriation est le fruit d'une lecture qui – consciemment ou non – détourne le sens du texte original pour engendrer un nouvel espace créatif.

Exemple 3.1 – BEETHOVEN, *Sonate pour piano en ré majeur*, op. 28, premier mouvement, traits communs avec l'op. 6 de Mendelssohn

Allegro

(a) mes. 1-10

77

82

(b) mes. 77-85

l'élève pouvait apprendre les subtilités de la composition à grande échelle¹⁷. On sait d'ailleurs que Zelter prescrivait cette méthode de travail par calque, qu'il employait dans l'enseignement qu'il dispensait à Mendelssohn. Les cahiers de son jeune disciple, en plus de contenir plusieurs exercices de basse chiffrée, de canon et de fugue, recèlent des petites pièces de piano ou de violon

17. Voir chapitre 2, p. 117 au sujet de cette méthode chez Czerny.

Exemple 3.2 – Charles ROSEN, *The Romantic Generation*, exemples tirés des pages 570-571 de la version anglaise originale ; reproduit avec l’aimable autorisation de Harvard University Press. *The Romantic Generation* par Charles Rosen, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, Copyright ©1995 par Charles Rosen.

Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung
Allegretto, ma non troppo

(a) BEETHOVEN, Sonate pour piano en *la*, op. 101, premier mouvement, mes. 1-16

Allegretto con espressione.

(b) MENDELSSOHN, Sonate pour piano en *mi*, op. 6, premier mouvement mes. 1-18

qui témoignent d'une influence de Mozart et de Haydn, et de J.S. Bach¹⁸. De plus, Todd affirme que, dans ses premiers essais en forme sonate, Mendelssohn revient à la forme binaire :

Les deux mouvements en forme sonate [qui se retrouvent dans les cahiers d'exercices] révèlent ainsi un manque d'expérience avec la forme sonate. La forme binaire typique du XVIII^e siècle est ressuscitée dans ces essais de jeunesse, surtout parce que Mendelssohn n'avait pas atteint une maturité suffisante pour comprendre l'importance des développements plus récents de la forme sonate ; il se peut aussi que Zelter ait insisté sur une approche compositionnelle plus limitée et traditionnelle¹⁹.

Ce n'est qu'après ses études formelles avec Zelter que Mendelssohn découvre la musique de compositeurs plus contemporains. Todd soutient qu'un événement important sur le chemin de cette découverte serait la première de *Die Freischütz* à Berlin, à laquelle assiste le jeune Mendelssohn en 1821, quelques mois seulement après la fin de ses études avec Zelter. De plus, il propose que, parmi les premières tentatives de s'approprier le style de Beethoven, on trouve le *Concerto pour deux pianos en la bémol* de 1823²⁰. Il est donc raisonnable de conclure qu'en 1826, Mendelssohn s'inspire librement de Beethoven, bien qu'il ne reprenne pas exactement les proportions ou les tonalités d'une sonate particulière de ce dernier dans le premier mouvement de son op. 6.

Étant donné que l'importance de l'influence de Beethoven dans les sonates de Mendelssohn a reçu une attention critique suffisante, l'analyse qui suit s'occupera plutôt des moyens que Mendelssohn emprunte pour trouver sa propre voix dans la composition d'une sonate pour piano, ce qui pourra par ailleurs remettre en cause l'influence réelle de Beethoven sur ces œuvres.

La comparaison avec Beethoven témoigne du rapport complexe qui unit Mendelssohn aux esthétiques classique et romantique qui prévalaient à Berlin pendant son enfance. Botstein décrit la situation du classicisme en Allemagne, et à Berlin en particulier, au début du XIX^e siècle. Il

18. Todd discute ces pièces en détail dans sa monographie sur les études musicales de Mendelssohn. Voir TODD, *Mendelssohn's Education*, p. 69-83.

19. « The two sonata movements thus reveal an inexperience with sonata form. Eighteenth-century binary form is exhumed in these youthful essays, principally because Mendelssohn had not matured enough to grasp the significance of later developments in sonata form ; it may be, too, that Zelter insisted upon a fairly constrained and traditional approach to composition. » *Ibid.*, p. 80.

20. *Ibid.*, p. 84.

explique comment la communauté juive ressent une profonde attraction pour l'art classique dans le contexte de son émancipation du ghetto. L'esthétique classique, relevant d'une révérence pour l'art et les valeurs préchrétiens, jouit d'une grande popularité dans cette communauté. Malgré sa conversion au protestantisme, Mendelssohn hérite de cet attachement grâce à l'environnement philosophique et artistique de son enfance. Botstein cherche à expliquer autant le style musical de Mendelssohn que la mauvaise réception de sa musique en s'appuyant surtout sur cet argument esthétique. Mendelssohn est motivé par une forte pulsion intérieure à valider les préceptes de l'art classique. Sous cette optique, il est possible de concevoir le travail de Mendelssohn dans l'op. 6 comme un travail de retour aux origines, une continuation épurée du dernier style de Beethoven qui permet un retour aux valeurs classiques qu'il a prises. Plus qu'une maladresse de jeunesse ou une régression esthétique, les sonates pour piano apparaissent comme un effort conscient de maîtriser le passé et de s'approprier une tradition pour ensuite la manipuler au besoin. Cet engagement avec le passé n'est pas non plus loin d'une caractéristique importante de l'esthétique romantique que Botstein n'aborde pas, celle de la nostalgie pour un passé vénéré. Cette assimilation étroite des traits classiques chez Mendelssohn représente en même temps une façon très différente de s'inscrire dans la tradition musicale allemande, et s'articule de façon tout à fait distincte par rapport aux efforts de Schumann ou de Brahms.

3.2 Un modèle conventionnel... ou presque

La question des influences classiques dans les œuvres de Mendelssohn est traitée en détail par Vitercik dans le premier chapitre de son ouvrage sur le style romantique dans les œuvres de jeunesse du compositeur²¹. Pour cet auteur, le style classique est représenté par un agencement étroit entre les fonctions formelles – surtout de la forme sonate – et les fonctions harmoniques. L'essen-

21. Gregory John VITERCIK, *The Early Works of Felix Mendelssohn : A Study in the Romantic Sonata Style* (Amsterdam : Gordon / Breach, 1992).

tiel du style classique se retrouve dans l'opposition de deux tonalités lors de l'exposition d'une sonate (et Vitercik insiste sur l'opposition tonique-dominante comme fondement de la forme) et dans le retour des deux thèmes, le deuxième étant transposé sur la tonique lors de la réexposition. Au contraire, le style romantique est, toujours selon Vitercik, essentiellement un style qui s'appuie sur le développement de la mélodie ; c'est l'antithèse du style classique²². Il retrouve dans la production de jeunesse de Mendelssohn une grande variété d'œuvres. Vitercik constate avec déception que certaines œuvres de Mendelssohn, comme ses premières symphonies pour cordes et ses sonates pour piano, conservent les relations formelles et harmoniques de la sonate classique. Il s'intéresse davantage aux compositions qui révèlent une surface en apparence classique sous laquelle un grand nombre de procédés romantiques sont subtilement dissimulés : l'*Octuor*, l'*Ouverture au « Songe d'une nuit d'été »* et la *Sinfonia n° 11 en do mineur*.

Malgré la position un peu tranchée que prend Vitercik, ses analyses révèlent en effet une situation très différente dans l'*Octuor* et dans l'*Ouverture au « Songe d'une nuit d'été »* : une surface ne ressemblant pas du tout au plan formel de la sonate, malgré une mélodie qui s'apparente plus à la clarté classique qu'au chromatisme angoissé du style romantique, et sous laquelle une série de procédés subtils créent un lien avec la tradition classique²³. Vitercik propose d'explicitier les tendances progressistes du jeune compositeur en affirmant les profondes transformations opérées sur la forme sonate dans ces deux pièces contemporaines à l'op. 6. Ces transformations ont de fait beaucoup en commun avec le romantisme d'un Schumann ou d'un Brahms, mais beaucoup moins avec les sonates pour piano que Mendelssohn compose dans sa jeunesse. Ces dernières représentent en effet des modèles intéressants pour illustrer la thèse de Vitercik concernant le rôle de la structure classique dans l'œuvre de Mendelssohn, soit un lien aisément perceptible avec la forme

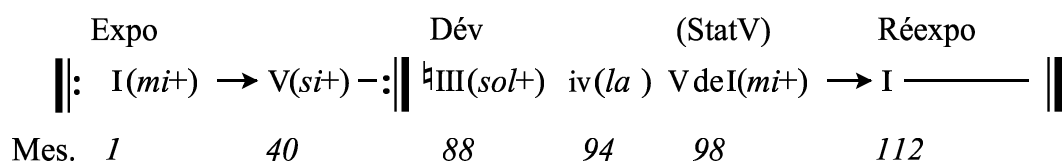
22. VITERCIK, *The Early Works of Felix Mendelssohn*.

23. *Ibid.*

classique en avant-plan, et les subtilités sous-jacentes témoignant des tendances romantiques du compositeur.

Mendelssohn ne s'éloigne pas du schéma traditionnel de la forme sonate dans son op. 6, ce qui n'est pas le cas pour les sonates de Schumann et de Brahms, comme nous le verrons dans les chapitres subséquents de cette thèse²⁴. Un thème principal en *mi* majeur est suivi d'une transition modulante qui se termine sur un accord de *fa* dièse majeur, dominante de la tonalité subordonnée, *si* majeur. Aucune autre tonalité ne vient déranger l'équilibre de l'exposition, tel qu'indiqué dans le schéma tonal présenté à la figure 3.1.

Figure 3.1 – MENDELSSOHN, *Sonate pour piano en mi majeur*, premier mouvement, schéma tonal



Dans le développement de sa *Sonate en mi*, Mendelssohn s'appuie sur une marche harmonique qui repose tour à tour sur *sol* majeur et *la* mineur pour ensuite revenir sur l'accord de *si* majeur, dominante qui prépare le retour de la tonique au moment de la réexposition. Bien qu'il ne choisisse pas de commencer son développement dans un ton plus conventionnel comme la sous-médiane ou la sous-dominante, il maintient la convention structurelle et tonale la plus importante de cette section en terminant sur l'accord de dominante de la tonalité principale. La réexposition, également, adopte le schéma tonal classique de la sonate : les deux thèmes de l'exposition sont repris en *mi* majeur, ce qui résout le conflit tonal établi dans l'exposition²⁵. Mendelssohn n'est donc pas très aventureux à 11 ans lorsqu'il écrit sa première sonate, mais il se révèle un peu plus hardi en 1827 lorsqu'il compose sa *Sonate en si bémol majeur*. Cette dernière compte un thème

24. Se référer au schéma présenté à la fig. 0.1, p. 6.

25. Malgré sa cadence en *mi* majeur, le retour du thème principal présente certaines difficultés qui seront analysées dans une section ultérieure.

subordonné en *sol* majeur, soit la tonalité de VI[♯]. Le tableau 3.I compare les schémas tonaux des trois sonates pour piano du compositeur.

En plus du schéma tonal normatif, Mendelssohn construit ses thèmes en utilisant des procédés semblables à ceux de ses prédécesseurs. Ses phrases demeurent proches de la carrure classique, et les fonctions formelles employées peuvent aussi être analysées en utilisant le modèle caplinien, sans avoir à trop le déformer. Le thème principal de la sonate constitue une période composée, dans laquelle l'antécédent et le conséquent sont chacun des phrases hybrides simples comportant un antécédent et une continuation. L'antécédent de ces phrases hybrides dévie cependant de la norme, sans toutefois abandonner l'esprit classique. Caplin explique dans son modèle théorique que la première phrase d'un thème musical, peu importe sa construction particulière, est normalement constituée de deux parties distinctes comportant chacune deux mesures²⁶. Cependant, comme le montre l'exemple 3.3, l'antécédent de ce thème hybride n'est pas symétrique : le premier coulé regroupe les trois premières mesures sous un seul phrasé – puisque selon la définition de Caplin le temps fort compte pour la mesure entière, et que ce coulé s'étale sur trois temps forts – pour former ce qui serait l'idée fondamentale, ce qui laisse une seule mesure (un seul temps fort) à l'idée contrastante. Les nuances indiquées par le compositeur soulignent ce regroupement : le *mezzo-forte* devient *piano* au moment où l'idée contrastante fait son entrée sur la troisième croche de la mes. 3. L'enchaînement harmonique appuie cette analyse : une prolongation de tonique occupe les trois premiers temps (prolongation qui est elle-même inhabituelle, tel qu'indiqué à la page 172), tandis que le conséquent contient une progression cadentielle comprenant une dominante secondaire, la septième de dominante, et la tonique concluante. Le changement de note de pédale au ténor (de *mi* vers *si* à la deuxième croche de la mes. 3) aide aussi à confirmer la structure de regroupement de ces quatre mesures. Du point de vue rythmique, cet antécédent est très uniforme :

26. CAPLIN, *Classical Form*, p. 85. Caplin note que les thèmes principaux tendent à être construits de façon resserrée ; une des caractéristiques d'un thème resserré est le regroupement d'un thème en multiples de deux mesures.

Tableau 3.1 – Comparaison des schémas tonaux des trois sonates pour piano de Mendelssohn

Sonate (Date)	Th.p.	Exposition		Th.S	Développement			Réexposition			
		Tr.						Th.p.	Tr.	Th.S	
Op. 105 (1820)	i <i>sol min.</i>	i ⇒ III		III <i>st^b maj.</i>	iv <i>do min.</i>	i <i>sol min.</i>	VI <i>mi^b maj.</i>	v <i>ré maj.</i>	i <i>sol min.</i>	i <i>sol min.</i>	i <i>sol min.</i>
Op. 6 (1826)	I <i>mi maj.</i>	I ⇒ V		V <i>si maj.</i>	^b III <i>sol maj.</i>	iv <i>la min.</i>	v <i>si maj.</i>		I <i>mi maj.</i>	I <i>mi maj.</i>	I <i>mi maj.</i>
Op. 106 (1827)	I <i>st^b maj.</i>	I ⇒ VI [♯]		VI [♯] <i>sol maj.</i>	ii <i>do min.</i>		v <i>fa maj.</i>		I <i>st^b maj.</i>	I <i>st^b maj.</i>	I <i>st^b maj.</i>

seul le deuxième temps de la deuxième mesure, composé de trois croches en mouvement conjoint descendant, brise l'uniformité du rythme noire-croche qui prévaut pour le reste de l'antécédent. Or, Caplin insiste sur le fait que le principal moyen par lequel une idée contrastante se distingue de l'idée fondamentale consiste en la présentation de motifs clairement différents²⁷. Du point de vue rythmique, ces deux idées sont très semblables. Leur contour mélodique est cependant contraire : l'idée fondamentale dessine une courbe ascendante contenant le point culminant sur *mi* alors que l'idée contrastante trace une courbe descendante. L'uniformité rythmique, qui unifie fortement cet antécédent et donne une impression d'indivisibilité, est donc assez fortement contrecarrée pour permettre de repérer ses deux idées constitutives, comme le veut la théorie de Caplin.

Exemple 3.3 – MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 1-8, structure du thème principal

HYBRIDE
Antécédent

i.f. (3) i.c. (1)

mf *p*

mi maj.:I IV IV⁶ I⁶ V₄₂ I⁶ ii⁷ V⁷ I cai

Continuation
frag. i.cad.

5 *cresc.* *dim.*

V₄₃ I⁶ V₄₃ I V₄₃ I⁶ IV [V₆]₅ ii —⁶ V₆₄ —₅₃ CD

27. CAPLIN, *Classical Form*, p. 49.

L'asymétrie n'est pas en soi un trait non-conventionnel. Plusieurs exemples de thèmes classiques asymétriques sont traités dans l'ouvrage de Caplin²⁸. Dans son analyse du thème principal du troisième mouvement du *Quatuor en sol*, op. 54 n° 1 de Haydn, par exemple, Caplin note l'extension de la dominante après la cadence de la mes. 4, ce qui donne un antécédent de cinq mesures, ainsi que l'expansion de l'idée contrastante du conséquent, ce qui permet de maintenir un équilibre entre les phrases asymétriques de la période (voir exemple 3.4)²⁹. Bien sûr, cet exemple représente un cas un peu plus audacieux d'asymétrie que celui de Mendelssohn, qui préfère maintenir un antécédent conventionnel de quatre mesures, à l'intérieur duquel se trouve une asymétrie fondamentale entre les deux motifs constitutifs. Le quatrième mouvement d'un autre quatuor de Haydn, l'op. 74, n° 3, contient un thème de huit mesures construit d'après un patron asymétrique. Toujours selon l'analyse de Caplin, les deux premières mesures expriment l'idée fondamentale, mais celle-ci est immédiatement suivie d'un groupe de trois mesures qui remplit une fonction de continuation, et d'un dernier groupe de trois mesures avec une fonction cadentielle (exemple 3.5)³⁰. Cela crée un thème de 2 + 3 + 3 mesures, plutôt que des 4 + 4 mesures habituelles, mais conserve toujours un total de huit mesures. Le thème principal de Mendelssohn s'inscrit donc dans une continuité avec les procédés de déviation thématique classiques.

La phrase de continuation qui se trouve aux mes. 5-8 de l'op. 6 de Mendelssohn est très conventionnelle en soi. Les mes. 5-6 contiennent des groupes d'une mesure, donc un effet de fragmentation par rapport aux mes. 1-4. En même temps, le rythme de trois croches successives, qui, comme on l'a vu plus haut, apparaît seulement sur le deuxième temps de la mes. 2, devient plus présent aux mes. 5-6, ce qui crée un effet d'accélération rythmique de surface qui aboutira aux mes. 7-8 à un rythme de croches continues. Si le rythme harmonique des mes. 5-6 demeure lent,

28. Voir CAPLIN, *Classical Form*, p. 55-57. Plusieurs auteurs, entre autres Schönberg, de Médicis et Caplin, ont relevé des exemples de ce genre d'asymétrie dans des thèmes classiques. Voir SCHÖNBERG, *Fundamentals*, chap. 14 ; DE MÉDICIS, « Structures thématiques », chap. 4 ; CAPLIN, *Classical Form*.

29. Cet exemple reprend l'analyse de l'exemple 4.10 de Caplin.

30. Cet exemple reprend l'analyse de l'exemple 13.1 de Caplin.

Exemple 3.5 – HAYDN, *Quatuor en sol mineur*, op. 74, quatrième mouvement, mes. 1-8, analyse de Caplin

Allegro con brio i.f continuation

sol min.: i...

5 cadentiel

iv V
CD

L'exemple 3.6 illustre la structure de regroupement et les principales cadences de ce thème³². La première phrase de huit mesures se termine par une cadence à la dominante et la seconde par une cadence authentique parfaite (CAP). Cette dernière suit une extension de deux mesures qui, après avoir transféré la mélodie de la main gauche vers la main droite, permet la préparation de

32. Les irrégularités cadentielles présentes dans ce thème seront analysées plus loin.

ladite cadence. Ce thème est structuré de façon plutôt resserrée, suivant la convention classique ; il adhère aux proportions standard pour ses grandes divisions, ses sections sont construites en employant des fonctions bien définies et reconnaissables, et ses deux principales cadences obéissent à la hiérarchie habituelle. Mis à part l'asymétrie du petit antécédent, seule une distorsion de la hiérarchie cadentielle (analysée à la page 178) dérange l'organisation conventionnelle de ce thème.

La transition, illustrée à l'exemple 3.7, débute dès la première note de la mes. 18, où l'accélération du rythme de surface, due aux doubles croches de la basse, augmente l'intensité du mouvement, malgré la nuance soudainement pianissimo, un trait typiquement classique³³. Cette transition s'établit en deux parties : une première partie prolonge la tonique de *mi* majeur, et une seconde effectue la modulation vers la tonalité subordonnée. La tonalité de *mi* majeur s'étend des mes. 18 à 26 à l'aide d'une longue pédale de tonique qui sous-tend un enchaînement I – vii^{°7} – vii^{°7}/ii–ii–v⁷–I, dans lequel l'accent est placé sur la tonique. Cette prolongation de la tonique, I–ii–V–I, contient une approche du ii par sa septième diminuée secondaire. Le tout est surmonté d'une simple mélodie composée d'arpèges ascendants qui dessinent les accords des harmonies sous-jacentes. Dès la mes. 26, Mendelssohn déploie une nouvelle mélodie en deux parties qui constitue la transition tout en anticipant le matériau du thème subordonné. Les quatre premières mesures de cette mélodie, mes. 26-29, prolongent l'accord de sous-médiate de *mi* majeur, soit *do* dièse mineur, qui devient l'accord pivot pour la modulation en *si* majeur. (*Do* dièse mineur agit comme vi en *mi* majeur et comme ii en *si* majeur : ce type d'équivalence [vi de I = ii de V] est très fréquemment utilisé.) À l'aide d'un glissement chromatique à la mes. 30, cet accord se transforme en dominante secondaire de V en *si* majeur, ce qui confirme la modulation. La dominante de *si* majeur advient à la mes. 33 ; elle est prolongée pendant sept mesures avant que n'apparaisse le thème subordonné.

33. CAPLIN, *Classical Form*, p. 125.

Exemple 3.6 – MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 1-18, structure du thème principal

ANTÉCÉDENT (Hybride)
Antécédent

i.f. (3) i.c. (1) Continuation frag.

mf *p*

cad. CONSÉQUENT (Hybride)
Antécédent i.f. (3)

cresc. *dim.* *mf*

CD

11 i.c. (1) Continuation frag.

p *cresc.*

cad.

15 *dim.* *p* *pp*

CAP

Exemple 3.7 – MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 18-33, structure de la transition

TRANSITION

19

mi maj.: Péd. I

22

sempre pp

26

p

i.f.c.

$[V_3^4]$ $\frac{vi}{ii}$
si maj.

30

legato cresc. *al* *f* *p e dol.*

cont.

$[V_2^4]$ V^6

Mendelssohn insère un petit lien entre la fin de cette transition et son thème principal. Aux mes. 35-36, lors du renforcement de dominante, il emploie une pédale de dominante à la voix de basse, un procédé tout à fait habituel. Cependant, au ténor, il ajoute une deuxième note de pédale, le *do*[#], qui sert tour à tour de fondamentale de la dominante secondaire de *fa* dièse majeur, la nouvelle dominante, et de quinte de ce dernier accord (voir exemple 3.8). La pédale au ténor emploie le même rythme que celle aux mes. 3-4 et remplit la même fonction de dominante qu'auparavant. Ce subtil emploi d'un élément du thème principal à un moment significatif du processus formel révèle un travail structurel soigneux de la part du jeune compositeur.

Le thème subordonné de la *Sonate en mi majeur* présente une organisation plus relâchée que celle du thème principal. Elle respecte le modèle conventionnel tout en permettant au compositeur d'introduire quelques expressions individuelles. À l'intérieur du thème subordonné, les compositeurs classiques avaient recours à plusieurs procédés pour créer un espace musical plus libre dans lequel pouvait s'épanouir une mélodie plus lyrique : expansions et extensions de phrases, interpolations, fonctions formelles floues, cadences évitées, rompues ou autrement déformées, et parfois même élisions avec la transition antérieure pour camoufler le début de la section. Les conventions essentielles sont les suivantes : d'abord, le changement de tonalité (dont le plus fréquent pour une sonate en mode majeur est la modulation vers la dominante) et la nécessité d'une cadence authentique parfaite (CAP) qui confirme le plus fortement possible cette nouvelle tonalité. À celles-ci s'ajoute, dans la majorité des compositions, la longueur relative du thème subordonné : il occupe généralement un espace beaucoup plus long que le thème principal, grâce aux procédés de relâchement, afin de permettre à la tonalité subordonnée de s'établir le plus fortement possible et, ainsi, d'augmenter la tension ressentie dans le conflit tonal de l'exposition³⁴.

Le thème subordonné de Mendelssohn occupe 43 mesures de musique, soit environ 53 % de l'exposition. On peut le diviser en deux parties distinctes : le thème lui-même, qui occupe 26

34. CAPLIN, *Classical Form*, p. 99-111.

Exemple 3.8 – MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 35-37, lien entre le ThP et le ThS

35

Pédale de ténor

dim.

si maj.: V Péd. V

[v7] V [v7] V

mesures, puis une section conclusive qui s'étend sur 17 mesures. Le thème, qu'on trouve aux mes. 40 à 65, emprunte la forme d'une sentence relâchée³⁵. La fonction de présentation qui introduit le thème occupe les mes. 40-47 et reprend l'idée mélodique des mes. 26-29³⁶, tandis que les fonctions de milieu et de conclusion de la continuation sont scindées, la fonction de milieu correspondant aux mes. 47-55 et celle de conclusion aux mes. 56-65. La scission des fonctions de milieu et de conclusion, chacune répartie dans une phrase distincte, est un procédé de relâchement typiquement classique³⁷.

Les premières quatre mesures du thème (mes. 40-43) semblent de prime abord constituer un antécédent conventionnel : une idée fondamentale de deux mesures qui prolonge la tonique est suivie d'une idée contrastante. Cependant, parce que celle-ci n'aboutit pas à une cadence, il s'agit, en fait, plutôt d'une idée fondamentale composée. La reprise de la même idée aux mes. 44-47 appuie cette analyse. Bref, le début du thème contient une présentation de 8 mesures. Or, une surprise

35. La sentence (parfois aussi traduit pas l'expression « proposition ») est un thème conventionnel de huit mesures qui se subdivise en deux parties, la présentation et la continuation, chacune comportant quatre mesures. La présentation est constituée d'une idée fondamentale de deux mesures qui est immédiatement répétée. La continuation se caractérise par un sens d'accélération qui peut survenir grâce à un certain nombre de facteurs, et se termine par une fonction cadentielle de deux mesures. Voir *Ibid.*, p. 35-48. Caplin identifie en outre plusieurs techniques qu'il associe au relâchement d'un thème aux pages 97-121 du même volume.

36. L'anticipation de la mélodie du thème subordonné dans la transition est inhabituelle par rapport aux conventions classiques. Ni Caplin ni Rosen ne mentionnent la possibilité de commencer un thème subordonné de cette façon, et Hepokoski et Darcy discutent seulement du retour du matériel de la transition vers la fin du thème subordonné (HEPOKOSKI et DARCY, *Elements*, p. 141).

37. CAPLIN, *Classical Form*, p. 99-100.

attend l'auditeur à la mes. 47. Dans la sentence, il est habituel que les deux idées fondamentales soient identiques ou presque, et qu'elles prolongent l'harmonie de tonique. La continuation intervient ensuite pour développer le mouvement harmonique, mélodique et rythmique du thème, et mène à la cadence. Cependant, à la mes. 47, la dernière mesure de l'idée fondamentale répétée est remplacée par du matériel nouveau, ce qui donne l'impression d'une fusion entre la fin de la présentation et le début de la continuation. Le saut vers le *fa*[#], point culminant mélodique de la phrase, répété et accentué, suggère clairement une nouvelle fonction, celle de continuation (exemple 3.9). Les neuf mesures subséquentes possèdent les caractéristiques de milieu habituelles de la phrase de continuation : il y a accélération du rythme harmonique, fragmentation et une marche d'harmonie légèrement déguisée. La marche d'harmonie est formée de deux cycles de quintes descendantes, repérables à l'aide de leurs basses : d'abord aux mes. 47-48 (basse *sol*[#] – *do*[#] – *fa*^x), puis aux mes. 52-56 (fondamentales *do*[#] – *fa*[#] – *si*). Le traitement de la dominante dans ces mesures empêche d'y entendre une cadence. Les mes. 52-53 présentent une prolongation de la dominante secondaire, suivie d'une prolongation de la dominante aux mes. 54-55 qui débute sur le deuxième renversement de la septième de dominante et n'atteint la position fondamentale que sur la toute dernière croche de la mes. 55.

Ce qui se produit à la mes. 56 crée une deuxième surprise par rapport aux attentes de l'auditeur de musique classique : Mendelssohn reprend la tête de son idée fondamentale au moment où il entame la cadence, un geste typiquement romantique discuté par de Médicis³⁸. Cette reprise renforce le patron tripartite de ce thème, les trois sections occupant un rôle différent, soit d'initiation, de milieu et de conclusion. Le retour de l'idée fondamentale à la mes. 56 correspond ainsi au lancement de la fonction conclusive. En réalité, l'idée fondamentale est modifiée à son retour pour donner une nouvelle idée de quatre mesures. La nouvelle idée contient des accords de

38. DE MÉDICIS, « Structures thématiques », p. 85-90. Selon la pratique classique, la cadence emploie un matériau purement conventionnel, dénué de profil motivique caractéristique. De Médicis affirme que l'utilisation du matériau de l'idée de base au moment de la cadence est une pratique typiquement romantique.

Exemple 3.9 – MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 40-55, structure du thème subordonné

THÈME SUBORDONNÉ

Sentence composée

Présentation

40

si maj.: I V^4_3 V^6_5 V^9_7 I $\begin{matrix} 9 & 8 \\ 7 & 8 \\ 4 & 3 \end{matrix}$

44

pp

I V^4_3 V^6_5 V^9_7 V^4_2 I⁶ [V⁷]

48

cresc. *cresc.* *f*

ii⁷ [vii^{o7}] vi I⁶ ii⁶ IV⁶ [vii^o 6]₅ "6"₄ Pass.

52

ff *sf* *dim.* *p*

$\begin{matrix} 6 & "5" & 4 & "5" & 6 & "5" & 4 \\ 5 & 4 & 3 & 4 & 5 & 4 & 3 \end{matrix}$ Pass. Pass. Pass. Pass. Pass. Pass. $\begin{matrix} 4 & "1" & 6 & "1" & 4 & "1" & 6 & 5 & 3 \\ 3 & Pass. & 5 & Pass. & 3 & Pass. & 5 & 3 \end{matrix}$

[v] V

Exemple 3.10 – MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 56-65, troisième partie du ThS

THÈME SUBORDONNÉ (PARTIE 3)
PÉRIODE

Antécédent i.f. i.c.

56

p *cresc.* *mf*

si maj.: I IV ii V₄⁶₄⁷₅⁴₃ I V₄⁶₃

CAI

Conséquent i.f. i.c. => cad. (avec extension de 2 mes.)

60

cresc. *f* *cresc.*

I⁶ IV ii V₄⁶ 6₄⁶₃

63

ff *dim.*

5₃[#] 6₄^{#6} 6₄^{#6} V₇ I

CAP

principal, transposée en *si* majeur, pour créer une série de codettas. La première de ces codettas déplace la métrique de l'idée fondamentale par rapport au début du mouvement, ce qui donne une première cadence parfaite qui tombe sur un temps faible à la mes. 68. (Exemple 3.11) Ce déplacement est cependant immédiatement corrigé : la deuxième idée fondamentale, comme la cadence qui suit, tombe sur le temps approprié. Mendelssohn fragmente l'idée aux mes. 71-73, puis liquide

le matériel harmonique et motivique aux mes. 74-75 – deux procédés typiques de ce moment du processus formel. Dans une sonate classique, où l'exposition est généralement répétée, une courte section de retransition suit normalement une telle section conclusive afin de préparer soit le retour à la tonalité initiale, soit la tonalité de départ du développement. Mendelssohn évite cependant la répétition traditionnelle, éliminant ainsi le besoin d'une retransition. Il insère aux mes. 76-78 un passage arpégé construit sur une septième diminuée, à l'aide d'une note commune avec la tonique (*si* majeur), pour renforcer une dernière fois la tonalité subordonnée. Cette septième diminuée se transforme en accord arpégé de *si* majeur aux mes. 79-80, agrémenté d'une progression plagale aux mes. 80-81, et aboutit sur trois accords plaqués, joués *pianissimo morendo*, à la toute fin de l'exposition.

Dans le développement de ce mouvement, Mendelssohn se laisse encore une fois guider par les procédés qu'il a hérités des sonates classiques. Il commence par un retour du matériel mélodique du thème principal, qui, au départ, est dépourvu d'un cadre harmonique stable. Avec la répétition du motif mélodique, la tonalité se construit pour s'établir finalement en *sol* majeur. Un nouveau modèle de cinq mesures, toujours basé sur le début du thème principal (voir l'exemple 3.12), est ensuite joué en *sol* majeur aux mes. 89-93, puis immédiatement répété à la seconde supérieure aux quatre mesures suivantes (une mesure interne est éliminée, mais l'effet séquentiel reste parfaitement reconnaissable). C'est le seul moment du développement où le procédé qui caractérise le plus cette section dans une sonate classique – soit la technique modèle-séquence – est employé dans ce mouvement. À la fin de la répétition, le parcours harmonique retourne à *mi* majeur et prolonge la dominante de cette tonalité au moyen d'une pédale. Sur le plan mélodique, il y a fragmentation, puis liquidation ; le développement est déjà terminé, n'ayant occupé que 22 mesures.

La réexposition de la *Sonate en mi* obéit elle aussi, dans ses grandes lignes, aux conventions de la sonate classique. Le thème principal revient à la tonalité de *mi* majeur, confirmée par une cadence authentique imparfaite à la mes. 112. Mendelssohn choisit d'écourter cet énoncé du thème

Exemple 3.11 – MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 65-75, section conclusive

SECTION CONCLUSIVE

Codetta 1 Codetta 2

i.f. du thème principal frag.

65 69

73

p *pp*

si maj.: I I⁶ V⁴/₂ I⁶ V⁷ I I

i.f. frag.

I⁶ V⁴/₂ I⁶ V⁴/₃ I V⁴/₂ I⁶ V⁴/₃

I V⁴/₂ I⁶ V⁴/₃ I

liq.

principal pour passer plus rapidement à une transition recomposée, ce qui représente deux options parfaitement conventionnelles⁴⁰. Le thème subordonné, transposé en *mi* majeur, advient dès la levée de la mes. 121. Le geste de conclusion dans cette tonalité aux mes. 163-164 semble répondre au besoin d'une cadence parfaite dans la tonalité principale à la fin du thème subordonné. Cette cadence n'est cependant pas du tout normative du point de vue structurel : elle n'arrive pas à $\hat{1}$

40. Voir CAPLIN, *Classical Form*, p. 161 ; et HEPOKOSKI et DARCY, *Elements*, p. 233-235.

Exemple 3.12 – MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 89-104, structure du développement

DÉVELOPPEMENT

89 modèle

p *cresc.* *pp stacc.*

sol maj.: [v4] IV⁶₂ I⁶ IV V la min.: [vii^{o7}]

93 séq. variée

mf *cresc.* *pp sempre stacc.*

i iv⁶ i⁶ iv si maj.: [vii^{o7}]

RETRANSITION
frag.

97

p legato

Péd. I => Péd. V
(mi maj.)

101

dim. *pp*

au soprano, et donc ne donne qu'une illusion de fermeture à ce moment crucial de la forme. De plus, le thème subordonné est modifié lui aussi par rapport à l'exposition : le thème entier est décalé sur le plan du rythme, commençant sur le temps faible de la mesure ; les harmonies de la présentation sont simplifiées ; la fin de la continuation est modifiée ; et le nouveau départ est entièrement supprimé (comparer la mes. 136 au moment équivalent de l'exposition aux mes. 55 et suivantes). Mendelssohn choisit plutôt d'amorcer la section conclusive (mes. 140) sans avoir réalisé de cadence parfaite dans les mesures précédentes, premier indice de l'ouverture structurelle de ce mouvement, analysée à la fin de ce chapitre⁴¹. La reprise de la codetta cède la place à du nouveau matériel pendant quelques mesures (mes. 147-155), puis revient au grand geste conclusif de l'arpège de septième diminuée qui figurait à la toute fin de l'exposition (comparer mes. 156-162 et 76-82). Elle reprend une dernière fois, tout doucement, l'idée contrastante initiale en *mi* majeur aux mes. 163-164 et se conclut à la mes. 165.

3.3 Travail motivique

Le travail motivique de cette sonate rappelle aussi l'influence de l'esthétique classique sur le jeune Mendelssohn. Qu'il s'agisse des sonates dites « monothématiques » de Haydn ou des grandes sonates de Mozart ou, surtout, de Beethoven, on retrouve la présence de liens qui relèvent du domaine motivique. Selon Vitercik, Mendelssohn devient spécialiste de ce genre de jeu ; la manipulation habile des motifs est une caractéristique fondamentale de son style⁴². Dans sa *Sonate en mi*, deux traits en particulier sont développés par le compositeur pour unifier l'œuvre.

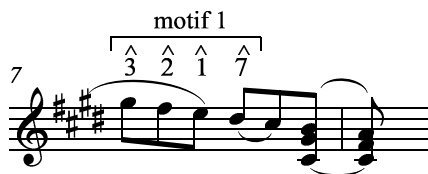
41. Une telle interpolation n'est pas entièrement sans précédent. Hepokoski et Darcy notent qu'une interpolation de matériel qui possède les caractéristiques d'une coda est parfois placée avant la cadence finale. Cette analyse n'explique cependant pas entièrement le procédé employé par Mendelssohn. Voir l'analyse dans la section 3.5 à la page 182 ci-dessous.

42. VITERCIK, « Mendelssohn the Progressive », p. 335.

Le premier de ces gestes vient du mouvement mélodique à la septième mesure, indiqué par le crochet dans l'exemple 3.13a. Ce simple petit motif, qui descend de $\hat{3}$ vers $\hat{7}$, est le germe de plusieurs moments importants sur le plan formel. Déjà anticipé par le premier trait continu de croches à la mes. 2 avec la descente de $\hat{1}$ vers $\hat{5}$, le motif se trouve à plusieurs endroits parmi les thèmes. Il conclut les arpèges ascendants de la première partie de la transition, sur la tonique à la mes. 19 avec les mêmes notes exactement, puis il est transposé sur *ii* à la mes. 21 (exemple 3.13b). À la mes. 27, la première note de la quarte descendante est liée à une noire pointée au premier temps de la mesure. Notons la ressemblance rythmique avec l'anticipation à la mes. 2 : Mendelssohn supprime simplement la broderie (exemple 3.13c). Les fonctions mélodiques sont les mêmes qu'à la mes. 7, avec des notes identiques aux mes. 2-3, à une altération près, mais transposées sur le sixième degré, *do* dièse mineur. Une nouvelle transposition du motif, en *si* majeur, figure en tête du thème subordonné, tel qu'illustré à l'exemple 3.14. Le lien parfaitement audible entre le matériel thématique de la transition (mes. 27-28) et du thème subordonné (mes. 44-45) trouve donc ses sources dans les premières mesures du mouvement. La même quarte est aussi présentée en renversement, donc de $\hat{5}$ à $\hat{1}$, servant de geste conclusif dans la codetta aux mes. 68 (décalée d'une demi-mesure), 71, 72 et 73, par exemple. Mendelssohn n'épargne ainsi aucun détail, reliant le début et la fin de son exposition à l'aide de la transformation d'un motif tellement anodin qu'il passe d'abord inaperçu.

Un autre motif qui permet à Mendelssohn d'unifier sa structure relève aussi bien du domaine harmonique que mélodique. Il s'agit de la prolongation de la tonique initiale aux premières mesures du mouvement. Ce qui d'abord semble être un simple balancement de quarte s'avère plus complexe : au premier temps de la deuxième mesure, le *la* disparaît à la basse, ce qui, à cause de la réalisation résultante d'un accord de *do* dièse mineur, crée une ambiguïté tonale entre *mi* majeur et sa relative. L'accord en question agit comme une prolongation de l'accord de *la* majeur précédent, malgré son déplacement métrique. Le contour mélodique de la prolongation, qui combine

Exemple 3.13 – MENDELSSOHN, op. 6, I, motifs



(a) Motif, mes. 7

(b) Motif, mes. 18-19

(c) Motif transposé, mes. 27-28

Exemple 3.14 – MENDELSSOHN, op. 6, I, motif transposé, mes. 40-43

un arpège de la tonalité principale de *mi* majeur sur les temps faibles avec un arpège de *la* majeur sur les temps forts, est également inhabituel. L'arpège de *mi* majeur à la main droite est au premier renversement ; la sixte *sol*[#] – *mi* de cet arpège deviendra un motif important dans la sonate. Quant à l'arpège de *la* majeur, il est soutenu par des dixièmes parallèles, c'est-à-dire par un arpège de *fa* dièse mineur à la basse. Seule la pédale de *mi* dans la voix intérieure donne l'impression que le ton est *mi* majeur, quoique même cette pédale demeure un peu ambiguë, puisqu'elle pourrait être interprétée comme quinte de l'accord de *la*. Le *mi* du premier temps de la deuxième mesure agirait alors comme point mélodique culminant de la phrase et comme point d'arrivée des deux arpèges de la main droite. Il faut attendre le deuxième groupe de deux mesures pour que la tonalité soit claire. Une nouvelle note de pédale confirme la dominante sur *si*, et une cadence authentique imparfaite à la mes. 4 confirme la tonalité principale⁴³ (exemple 3.15).

Exemple 3.15 – MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 1-3, motif de sixte

Motif de 6te

arpège de *mi* (I)

mf

arpège de *la* (IV)

L'accord de *do* dièse mineur revient à deux reprises pour souligner des moments importants sur le plan formel. Le premier retour se produit à la mes. 27, au moment de la transition (voir exemple 3.7), où il agrmente la modulation à la tonalité subordonnée, occupant son rôle de pivot traditionnel (*vi=ii*), tel qu'illustré à la figure 3.3. Le saut de sixte, *sol*[#]–*mi*, qui introduit la mélodie

43. En même temps, toutes ces caractéristiques – notes pédales, doublures en dixièmes parallèles, et diatonisme – jointes au mètre en 6/8 sont typiques du style pastoral, un style qui se distingue d'ailleurs par son grand naturel et son euphonie.

au moment de l'arrivée de l'accord de *vi*, reviendra aussi au deuxième moment-clé signalé par cet accord. Ce moment arrive à la toute fin du mouvement, aux mes. 161-162. Après avoir présenté le matériel de codetta, et n'ayant pas encore fourni une cadence authentique pour conclure le mouvement, Mendelssohn reprend d'abord en accords plaqués l'accord de *mi* majeur, puis l'accord de *do* dièse mineur, avant de présenter la deuxième moitié du petit antécédent du thème principal. L'exemple 3.16 montre ce dernier emploi de l'accord de *vi*. Mendelssohn recourt encore une fois au saut de sixte au soprano, et, deux mesures plus tard, se sert du même saut de sixte pour aboutir sur un accord de tonique. Ainsi, le soprano s'arrête sur un accord de *mi* majeur, mais ne rejoint que tardivement le $\hat{1}$. Il est aussi intéressant de noter qu'au début de la réexposition, mes. 105-112, l'accord de *do* dièse est remplacé par des dominantes secondaires de V (*si* majeur). À la mes. 106, une septième diminuée sur *la*[#] (dans laquelle la note *do*[#] est supprimée) souligne l'élosion entre la fin du développement et le début de la réexposition en créant une prolongation de la dominante là où la forme traditionnelle demande plutôt la tonique initiale. Au début de la réexposition (mes. 105), la reprise du thème principal en *mi* majeur se produit sur une pédale de dominante, ce qui embrouille quelque peu la frontière entre le développement et la réexposition⁴⁴. L'antécédent est ensuite répété aux mes. 109-112 avec une nouvelle basse qui clarifie la tonalité principale. Plus précisément, à la mes. 110, la septième de dominante secondaire, construite sur *fa*[#], met l'accent sur la nature cadentielle de la dominante qui apparaît à la mes. 111, ce qui aide à confirmer le retour de la tonalité initiale de *mi* majeur. L'absence de l'accord de *do* dièse en conjonction avec la sixte *sol*[#]-*mi* au début de la réexposition ouvre en quelque sorte la voie à son retour aux mes. 161-162, ce rappel servant aussi de geste conclusif lorsque l'ambiguïté inhérente aux premières mesures est résolue à l'aide de la répétition du saut de sixte qui aboutit, à la dernière mesure, sur un accord de *mi* majeur.

44. Smith montre des procédés semblables dans la musique de Brahms. Voir en particulier SMITH, « Liquidation ». Nous allons revenir sur cette idée dans le chapitre sur Brahms.

Figure 3.3 – MENDELSSOHN, op. 6, I, réduction de l'exposition

1 18 27 40 47

mi maj.: I vi / (ii) V) V

Exemple 3.16 – MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 161-165, motif de sixte et cadence finale

161 6te espress. ritard. 6te!

mi maj.: I vi * ii ⁶/₅ I⁶ ii⁷ V⁷ I *

CAI

Le schéma tonal et l'organisation thématique et motivique de la sonate, pris ensemble, témoignent de la pensée structurale de Mendelssohn, à la fois profonde pour un adolescent de 17 ans et surtout consciente de l'héritage allemand en ce qui concerne la forme sonate. Le dialogue avec la tradition de cette forme est évident dans le soin que Mendelssohn met à construire sa sonate. Toutefois, le jeune compositeur alimente celle-ci de nouvelles idées sur l'harmonie et sur la forme musicale qu'il tente d'assimiler aux conventions dont il est l'héritier.

3.4 Chercher sa voix : expérimentations subtiles

La *Sonate en mi majeur* de Mendelssohn contient de nombreux passages qui démontrent la maîtrise du jeune compositeur, mais plusieurs commentateurs ont aussi relevé d'abondantes erreurs de composition, remettant en question la qualité de l'œuvre et les habiletés du compositeur. Parmi ces défauts, l'un des plus graves est souligné par Rosen. En parlant du thème principal de la sonate, il écrit, au sujet du style de Mendelssohn : « Ses phrases, ses paragraphes et même ses sections s'achèvent tous dans une suavité confortable⁴⁵. » Cette délicatesse s'exprime sous la forme de cadences qui bouclent le mouvement harmonique de chaque phrase, ne laissant aucun doute sur la forme du thème. Contrairement aux processus dynamiques retrouvés dans les sonates de Beethoven, où les mouvements cadentiels soulignent l'impulsion vers l'avant, les cadences de Mendelssohn semblent arrêter la musique, créant un effet statique dans la sonate.

Les premières mesures du thème principal illustrent cette imperfection. L'antécédent de la première partie du thème, mes. 1-4, est soutenu par un enchaînement harmonique complet : les trois premières mesures prolongent la tonique au moyen d'un enchaînement I-IV-IV⁶-I⁶, suivi d'une progression cadentielle ii-v⁷-I, où le ii est préparé à l'aide d'une dominante secondaire et où le soprano revient sur $\hat{3}$ au-dessus de la tonique (voir l'exemple 3.3, p. 155). La cadence authentique imparfaite résultante (mes. 4) représente une cadence relativement forte pour clore un antécédent. En soi, ce n'est pas un geste non conventionnel, mais lorsque la continuation qui suit cet antécédent se termine, quatre mesures plus tard, par une cadence à la dominante – plus faible que la cadence authentique précédente⁴⁶ – la hiérarchie conventionnelle se trouve renversée.

La cadence à la dominante de la mes. 8, comme la cadence authentique qui la précède, tombe sur le deuxième temps, faible, de la mesure. Cette cadence est agrémentée d'un double retard (sixte et quarte cadentielle) qui reporte à la partie faible du temps l'arrivée de l'accord de dominante.

45. ROSEN, *Génération romantique*, p. 707.

46. CAPLIN, *Classical Form*, p. 51.

La deuxième cadence est donc encore affaiblie par rapport à la première. Lors de la répétition de l'antécédent aux mes. 9-12, la cadence authentique est répétée, identique à celle de la mes. 4. Le thème se conclut, à la mes. 18, par une cadence authentique parfaite. La relation entre les principales cadences du thème – celle du grand antécédent à la mes. 8 et du grand conséquent à la mes. 18 – est donc conventionnelle : l'antécédent se termine par une cadence à la dominante (faible), le conséquent par une cadence authentique parfaite (forte). L'ajout de cadences internes (les cadences authentiques imparfaites), bien que possible dans le contexte d'une période de 16 mesures, est moins fréquent dans les conventions classiques. En revanche, le renversement des fonctions cadentielles fortes et faibles à l'intérieur des membres de cette période composée n'appartient pas à ce style. La subtilité du traitement de la cadence à la dominante et l'expansion de phrase qui prépare la cadence parfaite de la mes. 18, prises ensemble, témoignent de la confiance d'un compositeur déjà sûr de ses moyens. Or, il faut peut-être juger du traitement cadentiel chez Mendelssohn à partir de critères différents de ceux des classiques. Dans le thème en question, il s'agit de lire les cadences sur deux niveaux⁴⁷. Tel que proposé plus haut, la cadence à la dominante de la mes. 8 et la CAP de la mes. 18 obéissent à la hiérarchie traditionnelle d'une période et structurent le thème dans son ensemble. Les CAI des mes. 4 et 12 s'inscrivent plutôt dans une logique de surface qui n'influence pas la structure plus profonde du thème⁴⁸. Ils font partie d'une structure hybride (antécédent + continuation) dont la première phrase (mes. 1-8) comprend un renversement de la hiérarchie traditionnelle des cadences⁴⁹.

Le rapport inhabituel de cette composition avec la hiérarchie des cadences conventionnelle est encore souligné dans la transition. Notamment, un geste potentiel de conclusion authentique

47. De Médicis commente un passage semblable dans Brahms en montrant que dans le répertoire romantique, « le relâchement des catégories conclusives s'observe [parfois] dans la contradiction entre le type de cadence employé et le contexte de son utilisation. » DE MÉDICIS, « Structures thématiques », p. 38.

48. Pour une description des différences entre le contenu cadentiel et la fonction cadentielle, voir William CAPLIN, « The Classical Cadence : Conceptions and Misconceptions », *JAMS* 57, n° 1 (2004) : p. 81-84.

49. Ce renversement ouvre la possibilité d'une structure théorique qui n'est pas discutée par Caplin, mais dont la description dépasse le cadre de cette thèse.

apparaît à la mes. 26. Ici, un geste $v-i$ en *mi* se produit au-dessus d'une pédale de tonique qui dure depuis la CAP de la mes. 18. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une CAP traditionnelle, la structure de regroupement, tant harmonique que mélodique, donne l'impression d'une phrase évoquant quelques traits d'une sentence qui se termine à ce point, et appelle un geste conclusif. Plus problématique encore est l'absence de cadence à la dominante forte pour souligner la fin de cette transition et préparer la tonalité subordonnée. Dans la sonate classique, deux principales options sont disponibles au compositeur, selon Caplin : une cadence à la dominante (ou arrivée à la dominante) dans la tonalité principale, ou une cadence à la dominante dans la tonalité subordonnée. La première, plus simple, permet une modulation directe dans laquelle la dominante de la première tonalité est réinterprétée pour devenir la tonique de la seconde. La deuxième option, plus commune à la fin du XVIII^e siècle, implique un processus plus dynamique dans lequel la modulation est effectuée pendant la transition, ce qui crée une certaine attente pour l'arrivée du thème subordonné dans la nouvelle tonalité. Dans l'op. 6, la modulation s'effectue au moyen de la tonicisation de l'accord de *do* dièse mineur qui advient une première fois à la mes. 27 et est prolongé jusqu'à la mes. 30. Mais l'arrivée sur la dominante à la mes. 33 ne peut constituer une véritable cadence. L'enchaînement qui la précède n'est pas assez complet pour créer une cadence, d'autant plus que la modulation n'est encore à peine établie, et que le mouvement mélodique continu contrarie l'impression d'arrivée. En revanche, la prolongation de la dominante qui suit, d'une durée de sept mesures, stabilise la dominante et prépare adéquatement l'arrivée du thème subordonné en *si* majeur.

Ce curieux jeu de cadences continue dans le thème subordonné. Tel qu'indiqué aux pages 162 à 166, les gestes cadentiels du thème subordonné renversent à quelques reprises les attentes de l'auditeur et contribuent au relâchement du thème.

Le jeu des cadences fait partie d'un ensemble de stratégies que Mendelssohn applique à la refonte de la structure musicale. Ces stratégies visent à définir, redéfinir, modifier, créer ou éliminer les éléments structurels qui engendrent la forme musicale. Ces éléments, ou marqueurs

formels, sont les aspects sur lesquels l'auditeur – et le compositeur – s'appuie pour comprendre les liens qui unissent une œuvre musicale. Ce sont généralement les mêmes points d'appui qui se retrouvent dans les théories de la forme : de façon générale, plus les observateurs qui repèrent un marqueur sont nombreux, plus ce marqueur prendra d'importance sur le plan formel. Les cadences, en tant que points de confirmation d'une tonalité et en tant que gestes conclusifs d'un bloc mélodique-harmonique, comptent parmi les marqueurs formels les plus importants de n'importe quelle œuvre, peu importe sa forme.

Plusieurs opérations de transformation peuvent être déployées pour remanier le sens d'un marqueur formel. En ce qui concerne les cadences du mouvement à l'étude, Mendelssohn opte pour quelques procédés simples. La cadence imparfaite de la mes. 4 et celle de la mes. 12 sont des marqueurs déplacés. Ce genre de manipulation vise le plus souvent à créer un effet de surprise ou encore à souligner un détail important de la pièce. Dans ces mesures, Mendelssohn emploie une surabondance de cadences, ce qui a pour effet d'alourdir son thème principal : ces cadences intensifient le contraste entre le thème principal et le thème subordonné en accentuant le caractère ordonné et enraciné du premier thème avant que ne soient lancés la transition et le thème subordonné, beaucoup plus libres dans leurs structures. Cette stratégie de composition vise à créer l'effet d'une accumulation d'énergie en freinant le mouvement vers l'avant dans le thème principal pour rehausser l'effet de la nouvelle énergie déployée dès la transition de la mes. 18. Cette nouvelle énergie, créée en partie grâce à l'accélération de rythme d'accompagnement, et soutenue tour à tour par la modulation à la dominante et par le chromatisme du développement, oppose en effet un moment plus libre à la stabilité du thème principal dans l'exposition.

Cette énergie ne se dissipe cependant pas à la fin du développement, et le retour à la stabilité, attendu au moment de la réexposition, ne se présente pas. Un certain dynamisme s'établit à partir de la mes. 18. Pour éviter de l'entraver, Mendelssohn continue de jouer avec les cadences espérées au moment de la réexposition : seulement deux cadences claires se trouvent dans ces 61 mesures

(voir le tableau 3.II). Le contraste présent dans l'exposition trouve un parallèle structurel plus grand : la structure de l'exposition maintient sa cohésion grâce aux cadences à peu près conventionnelles, tandis que la réexposition, qui ne contient presque pas de cadences, ne crée aucune impression de fermeture, ce qui est pourtant sa fonction principale. À l'aide de l'élan d'énergie qui pousse vers l'avant, Mendelssohn réalise une désagrégation graduelle des balises structurales.

L'absence de cadence à la fin du thème subordonné dans la réexposition constitue le point culminant de cette désagrégation (voir le tableau 3.II). La structure de ce thème, qui est déjà très relâchée dans l'exposition, devient encore plus libre à la fin du mouvement. La comparaison des deux thèmes révèle que Mendelssohn transpose à la quarte supérieure les mes. 40-55 – c'est-à-dire les deux premières parties du thème – mais omet complètement la reprise de l'idée fondamentale, équivalente à celle des mes. 56-57, qui lançait, dans l'exposition, la troisième partie (cadentielle) du thème. Mendelssohn laisse ainsi le thème sur la prolongation de sa dominante et liquide sa cadence conclusive. (Le thème subordonné de la réexposition est présenté à l'exemple 3.17, p. 183.) Au moment où devrait revenir l'idée fondamentale, à la mes. 136, Mendelssohn choisit de présenter un fragment du thème principal, structuré comme une série de codettas (mes. 136-146). Du matériel conventionnel sert au procédé de liquidation des mes. 146-155 et semble finalement préparer une cadence authentique à la mes. 156. Cette cadence est évitée grâce à l'utilisation d'un

Tableau 3.II – Comparaison des points d'articulation cadentielle dans le premier mouvement de la *Sonate en mi* de Mendelssohn

	Th. prin.				Trans.	Th. sub.		Post-cad.
Exp. mes. cad.	cai	CD	cai	CAP	(cai)	(Cab)	CAP	codettas
	4	8	12	18	(26)	(46)	65	66-82
Réexp. mes. cad.	cai	X	CAI	X	X	(Cab)	(codettas)	CAI→P
	108		112			(127)	140-161	164

accord de septième diminuée sur *mi* aux mes. 156-158, harmonie qui se résout au moyen d'une note commune sur *mi* majeur à la mes. 159. La conclusion de la sonate, avec sa cadence authentique problématique, a déjà été abordée (voir l'exemple 3.16 à la page 176). La seule cadence conclusive de la réexposition est donc entendue longtemps après la fin du thème subordonné.

Hepokoski et Darcy observent un phénomène semblable, qu'ils ont baptisé « *coda rhetoric interpolation* » dans plusieurs sonates. Selon leur définition, cette interpolation introduit du matériel qui découle habituellement des fonctions de la coda – retour du matériel du thème principal si celui-ci est tronqué lors de la réexposition, introduction de nouveau matériel, etc. – à l'intérieur même du thème subordonné. Les modifications au thème subordonné sont, en soi, minimales : quelques mesures peuvent être adaptées pour accommoder l'interpolation, mais le thème doit demeurer entier et, surtout, sa cadence doit être intacte⁵⁰. Or, dans l'op. 6, lorsque le matériel de codetta apparaît à la mes. 136, le thème subordonné disparaît complètement. Les mes. 136-160 ne sont donc pas une interpolation au sens de Hepokoski et Darcy. Il s'agit plutôt d'un nouveau jeu de marqueurs formels : en supprimant la reprise de l'idée fondamentale dans le thème subordonné – et, éventuellement, la cadence authentique qu'elle amène, marqueur essentiel de la réexposition – Mendelssohn ouvre un nouvel espace musical à fonction ambiguë. Les motifs qui y sont développés sont très semblables à ceux des mes. 65-82 – résultat d'une fragmentation du thème principal pour créer des codettas – ce qui établit un lien avec la section post-cadentielle de l'exposition. Cependant, cette même section post-cadentielle contient, aux mes. 76-80, un accord brisé de septième diminuée qui se résout sur la tonique temporaire de la mes. 80, geste qui est repris aux mes. 156-159. La figure ?? montre comment cette septième diminuée brode une progression de cadence authentique parfaite au point de faire disparaître la cadence. Mendelssohn crée donc une impression de cadence évitée, qui, rétrospectivement, se révèle être une cadence parfaite, où I est ornementé au moyen d'une variante de la cadence plagale. Cet accord, qui dans l'exposi-

50. HEPOKOSKI et DARCY, *Elements*, p. 288-292.

tion ne faisait que broder la tonique qui était prolongée depuis la mes. 68, est ici transformé en camouflage structurel pour déstabiliser une dernière fois la cadence conclusive de la structure.

Exemple 3.17 – MENDELSSOHN, op. 6, I, mes. 121-160, thème subordonné transformé dans la réexposition

THÈME SUBORDONNÉ (1ere Partie)
 SENTENCE COMPOSÉE
 I.F.C.

121 *pp* *i.f.* *i.c.* *pp*

125 *i.f.* *i.c.* Continuation **XX**

128 *i.c.*

131 *cresc.* *f* *dim.* *p* **XX**

Suite de l'exemple 3.17

THÈME SUBORDONNÉ (2eme Partie)

INTERPOLATION (Matériel de la section conclusive)

i.f. du thème principal

135

mf *cresc.* *dim.*

XX

139

p *pp*

frag. i.f. du thème principal frag.

XX

143

cresc. *dim.* *p*

frag. frag. frag. nouveau matériel (Fortspinnung)

XX

147

pp *p*

XX

Fin de l'exemple 3.17

151

legato *dol.*

"Retransition" en 7eme diminuée (comparer aux mesures 76-78)

155

dim. *Una corda pp e dolce*

Ped.

158

pp

** Ped.*

La fonction ultime de cette nouvelle section s'analyse en deux temps. D'abord, elle repousse la cadence espérée à la fin du thème subordonné, créant ainsi une certaine attente, un besoin de revenir à l'ordre après un détour imprévu. L'absence de cadence conclusive, du moins en surface, déçoit finalement cette attente au moment de l'arrivée de l'accord de septième diminuée, qui signale la fin de l'exposition. Une dernière section est donc nécessaire pour combler ce manque ; celle-ci est réalisée aux mes. 161-165. En retardant le moment d'arrivée de la cadence finale, cette section permet aussi de créer un équilibre temporel avec l'exposition. Mendelssohn réussit à créer une sonate où l'exposition occupe un temps équivalent à celui du développement et de la réexposition combinés – l'exposition compte 82 mesures, le développement et la réexposition,

83 – tout en variant le matériel qu’il reprend⁵¹. Bien qu’elle utilise en grande partie du matériel retrouvé ailleurs, l’interpolation de la réexposition constitue un marqueur déplacé important qui redéfinit la fonction des gestes musicaux qu’elle emploie pour en tirer un nouveau sens.

Le jeu des marqueurs formels adopté par Mendelssohn dans cette sonate confirme la connaissance profonde que possède le jeune compositeur des conventions de la sonate. Ces transformations subtiles de la forme habituelle sont dissimulées sous une surface musicale qui épouse les idéaux classiques de la clarté et de l’ordre. Mendelssohn réussit ainsi à scinder la surface musicale de la structure profonde tout en conservant un rapport intime entre les deux. Les conséquences de ces jeux de marqueurs retentissent jusque dans la structure profonde de l’œuvre.

3.5 Le sens profond : une structure imparfaite

La figure 3.5 révèle la structure schenkérienne du premier mouvement de l’op. 6 de Mendelssohn. Cette sonate possède une interruption marquée par le grand renforcement de dominante qui conclut le développement aux mes. 98-104 et par le retour subséquent de la tonique. Chaque note de la ligne fondamentale de l’exposition soutient des moments importants sur le plan formel. Le degré mélodique $\hat{3}$, le *sol*[#], qui figure en note de tête, entame un déploiement compositionnel en ligne de tierce qui décrit l’espace du thème principal : le *sol*[#] est maintenu pendant la majorité du thème alors que le *fa*[#] et le *mi* complètent la descente au moment de la cadence à la mes. 18. Ensuite, la transition reprend un détail motivique important, celui du saut de sixte ascendante (voir la figure 3.3), et prépare ainsi l’arrivée de la nouvelle dominante, *fa*[#] (en *si* majeur). Le deuxième degré fondamental, *fa*[#], arrive au moment de la continuation du thème subordonné (mes. 47), brodé par le *re*[#] de la présentation. Un déploiement compositionnel en ligne de quinte complète le thème.

51. Mercer-Taylor, en particulier, reproche à Mendelssohn le manque d’invention dans ses réexpositions. C’est le cas de la *Sonate en sol mineur*, op. 105. Voir MERCER-TAYLOR, *Mendelssohn*, p. 37-39.

Figure 3.5 – MENDELSSOHN, op. 6, I, réduction des mes. 1-98

Le développement continue de prolonger $\hat{2}$ au-dessus de la dominante de façon normale. Les étapes intermédiaires formées par les tonalités de *sol* majeur et *la* mineur ne sont que des moments subsidiaires qui brodent la dominante, qui réapparaît à la mes. 98 afin de préparer la réexposition. Ce n'est qu'à l'arrivée de cette dernière que Mendelssohn commence à dévier de la norme schenkérienne, pour enfin la transgresser entièrement.

Un détail de surface vient masquer le début de la réexposition autant du point de vue structurel que formel. Grâce à la continuation de la pédale de dominante sous le retour du motif du thème principal (mes. 105-108), la frontière entre le développement et la réexposition se résorbe quelque

peu, et ce n'est qu'à partir de la mes. 112 que la tonalité de *mi* majeur revient. Comme le montre le graphique, le *sol*[#] de la mes. 105 anticipe l'arrivée du *Kopfton*. D'un point de vue structurel, ce court délai ne pose pas un grand problème, mais il suggère tout de même que Mendelssohn n'entend pas composer une réexposition aussi limpide que l'exposition qui précède. Le véritable problème se trouve par contre dans le thème subordonné de cette réexposition.

La difficulté principale de cette dernière étape de la sonate réside dans l'absence d'un candidat plausible pour conclure l'*Urlinie*. Malgré l'apparente conclusion tonale à l'avant-plan, déjà mentionnée dans ce chapitre, Mendelssohn semble vouloir esquiver, sur le plan structurel, une conclusion appropriée. Après avoir prolongé la note de tête – elle demeure active pendant le thème principal, la transition et le début du thème subordonné –, la configuration du thème subordonné embrouille la structure profonde du mouvement. L'interpolation inattendue, qui supprime la cadence à la fin de ce thème, supprime en même temps la descente finale attendue : le degré $\hat{2}$ n'apparaît que vers la fin de cette interpolation, à la mes. 155, où on semble enfin préparer une cadence conclusive. L'accord de septième diminuée qui détourne encore une fois le parcours harmonique à la mes. 156 ne permet pas à l'*Urlinie* de terminer sa descente. Le *mi* à la voix supérieure de cet accord est transposé dans l'aigu, soit deux octaves plus haut que la ligne fondamentale et une octave plus haut que le $\hat{2}$ précédent. Même si cet accord se résout, au moyen d'une note commune, sur un accord de *mi* majeur à la mes. 159, le registre demeure toujours trop élevé pour produire un véritable effet conclusif. Mendelssohn souhaite clairement donner une impression d'ouverture à ce mouvement, voire un caractère inachevé. S'il est possible d'entendre une résolution de la structure grâce à l'accord de *mi* majeur de la mes. 159, celle-ci demeure inhabituelle et, surtout, insatisfaisante. La courte coda qui suit constitue, au sens où Schenker l'entend, une « réminiscence à la hauteur de la note de tête de la première partie⁵². » Encore une fois, aucune cadence conclu-

52. SCHENKER, *L'écriture libre*, p. 137.

sive, c'est-à-dire aucune cadence authentique parfaite, n'est employée : la structure demeure au mieux à demi fermée.

3.6 Un nouveau regard sur une tradition vivante

Cette analyse du premier mouvement de la *Sonate pour piano en mi majeur*, op. 6, de Mendelssohn ci-haut est la première à tenter d'expliquer les éléments thématiques et structurels de l'œuvre à la lumière de théories de la forme (Caplin, Hepokoski et Darcy) ou de la théorie schenkérienne. Elle révèle une composition qui, malgré certaines ressemblances avec des œuvres de la dernière période de Beethoven, puise souvent dans les stratégies typiquement classiques pour développer une forme qui obéit plutôt aux conventions de la sonate du XVIII^e siècle malgré quelques traits atypiques.

La sonate de Mendelssohn illustre plusieurs des valeurs romantiques dégagées dans les chapitres précédents. La cohérence à grande échelle et l'abstraction de la forme sont ici fortement jumelés à l'organicisme. Une bonne partie de la structure de l'œuvre est en effet basée sur le développement de deux motifs. Un motif de quarte descendante, d'abord trouvé à la mes. 7, sert de germe pour plusieurs autres parties de la forme, dont la transition (mes. 18-24) et le thème subordonné (mes. 40-50 et 56-67, déjà annoncé dans la deuxième partie de la transition, mes. 27-33). Le renversement de ce même motif, transposé, agrmente la codetta qui termine l'exposition (mes. 68, puis 71-73). À plus grande échelle, le motif de sixte ascendante qui sous-tend l'idée fondamentale du thème principal est épuré et revient à la toute fin du mouvement (mes. 161-162, répété aux mes. 164-165) : ce détail motivique participe à l'agencement de la structure à grande échelle, en plus d'expliquer, du moins en partie, la cadence inhabituelle qui conclut le mouvement. Dans le cas des deux motifs, Mendelssohn extrait les caractéristiques essentielles ou abstraites de son matériau et l'emploie de différentes façons. Ainsi, l'idée fondamentale du thème principal

peut être insérée en guise de rappel dans la codetta de l'exposition (mes. 69-70), et le motif absent de sixte qui sous-tend l'idée peut être comprimé, et il peut lier le thème principal au thème subordonné (voir l'annonce du thème subordonné dans la transition, mes. 27), et unir le début du mouvement à sa fin.

La noblesse de cette sonate provient de deux sources. On pense bien sûr tout d'abord à l'influence évidente de Beethoven. En modelant de si près son mouvement sur les premiers mouvements de l'op. 90 et de l'op. 101 de Beethoven, Mendelssohn s'insère dans la tradition de la forme sonate qui devient déjà à son époque un symbole de la profondeur et de la dignité de la musique allemande⁵³. Ensuite, l'élément pastoral du mouvement lui fournit une certaine noblesse : un thème principal calme, qui commence en dixièmes parallèles, composé dans un rythme 6/8 berçant. L'atmosphère de pastorale n'est que rarement interrompue, mais c'est durant ces moments qu'on voit apparaître ses traits plus sublimes. On observe des crescendos vers des nuances plus *forte* aux mes. 31, 51-53, ou encore aux mes. 60-63, presque toujours associés à une technique d'octaves et à un moment d'instabilité harmonique ou formel du mouvement. Notons également le passage des mes. 76-82, joué dans une nuance très douce mais où l'intensité est créée aussi bien par l'ouverture des registres que par la septième diminuée obtenue au moyen d'une note commune et par l'instabilité structurelle. Puisque, à ce moment du processus formel, le thème subordonné et la codetta sont terminés, la réouverture harmonique causée par la septième diminuée (mes. 76-78) risque de déstabiliser complètement la forme.

Si Mendelssohn montre son attachement pour la tradition de la sonate par son choix de modèles, il ne se contente cependant pas d'un simple pastiche. Plusieurs éléments de cette sonate illustrent l'esprit frais et novateur du jeune compositeur. La cadence finale du mouvement, déjà citée, n'est qu'un exemple. Mendelssohn sacrifie la cadence parfaite qu'on attend à ce moment pour

53. On sait qu'il en a fait autant pour sa *Sonate en si bémol*, op. 106, qui imite plusieurs traits de la *Hammerklavier* de Beethoven. L'op. 105 de Mendelssohn, un essai de jeunesse qui date de 1820, n'a pas de modèle précis, mais sa technique monothématique rappelle les sonates de Haydn, entre autres.

reprendre un lien motivique qui unifie plus fortement le début et le milieu du mouvement. Mais il va encore plus loin, au début de la réexposition, quand il reprend le motif du thème principal au-dessus d'une pédale de dominante. Bien que cette technique ne soit pas entièrement neuve, elle montre à quel point Mendelssohn cherche à mieux unifier la structure profonde de son mouvement. Cette technique devient d'ailleurs de plus en plus commune au XIX^e siècle, et est particulièrement chère à Brahms. En somme, tout en demeurant très proche du style classique, Mendelssohn sait insuffler dans ce mouvement un esprit individuel. Si ce mouvement aux allures classiques rejoint si bien l'esthétique romantique, c'est que cette dernière s'élabore sur les bases de l'œuvre d'un Mozart et d'un Beethoven. Schumann et Brahms, parmi tant d'autres, se laisseront guider sur des voies différentes ouvertes par cette même esthétique.

CHAPITRE 4

SCHUMANN : ÉLAN ROMANTIQUE

De la musique avant toute chose
Et pour cela, préfère l'Impair

P. VERLAINE
Art poétique

La production de Robert Schumann, tant critique que musicale, témoigne des multiples préoccupations esthétiques, politiques, créatives et personnelles de ce compositeur influent. Comme on l'a vu au chapitre 2, les écrits critiques de Schumann portant sur la sonate pour piano manifestent son désir de développer ce genre dans la voie qu'ont ouverte les maîtres de la tradition allemande classique qu'il révère. Nous verrons ici que par ailleurs, ses compositions en forme sonate dévoilent souvent une grande liberté dans le traitement de la forme académique de la sonate. Parmi les trois compositeurs à l'étude dans cette thèse, c'est Schumann qui pousse le plus loin l'expérimentation formelle, surtout dans ses formes sonates de jeunesse. Il remanie les relations entre les parties de la coupe traditionnelle, modifie cette dernière en explorant le parallélisme entre l'exposition et la réexposition, ou encore adopte une façon très individuelle de construire les thèmes de la sonate en manipulant la phraséologie. Comme nous allons le voir, ces nouvelles approches de la sonate résultent de l'emploi de techniques que Schumann maîtrise déjà dans la composition de ses miniatures, conjugué à une volonté de créer une œuvre à grande échelle qui répond aux exigences de l'esthétique romantique.

Il n'est pas étonnant que Schumann puise dans les techniques compositionnelles associées au genre de la miniature, contrepartie musicale du fragment littéraire romantique, pour renouveler la forme sonate. Entre 1828 et 1840 il compose dans un laps de temps plutôt bref un grand nombre de cycles de miniatures et de mouvements en forme sonate, le tout inspiré de l'esthétique romantique

du Cercle d'Iéna, des romans de Jean Paul et des contes d'Hoffmann. De plus, la miniature figure parmi les plus importantes nouveautés de l'esthétique romantique, et les miniatures de Schumann figurent parmi les joyaux du répertoire pour piano du XIX^e siècle. Charles Rosen, qui consacre un chapitre entier de son livre *La Génération romantique* à ce phénomène, affirme : « Si le prestige littéraire du fragment peut rendre compte du grand succès remporté, à l'aube du XIX^e siècle, par les séries de miniatures musicales, il restait à Chopin et à Schumann à tirer pleinement parti des possibilités de ce format¹. » Ces pièces de caractère de durée variable – certaines ne font que seize mesures et d'autres, plusieurs pages – adoptent une grande variété de coupes et de styles. Leur organisation tonale est mise au service de la création d'atmosphères ou d'effets colorés et descriptifs. Elles portent souvent des titres programmatiques (on pense par exemple au *Carnaval* op. 9 de Schumann), mais aussi des titres plus génériques (*intermezzo*, *capriccio*, mouvements de danse, etc.²), et sont souvent regroupées à des fins de publication.

Dans son livre sur le romantisme, Rey Longyear accorde un poids égal, sinon supérieur, à la structure sous-jacente des cycles de miniatures de Schumann, par rapport à la structure de ses sonates³. Dans un tableau à la page 100 de sa monographie, l'auteur analyse en détail la structure tonale et formelle des *Kreisleriana*, op. 16, mais n'offre aucun tableau semblable pour une sonate de la même période. Bien qu'il souligne la mode qui consiste à dévaloriser les productions tardives de Schumann, marquées par un tournant vers un style plus classique, Longyear ne défend ni ces œuvres, ni les sonates de jeunesse du compositeur. Le jugement de ce musicologue, qui n'en demeure pas moins positif, est représentatif d'une conviction répandue : la maîtrise de Schumann dans le domaine de la miniature s'est réalisée aux dépens de celle des grandes formes. Cette

1. ROSEN, *Génération romantique*, p. 125.

2. La typologie des miniatures ne fait pas l'unanimité. Certains auteurs, comme Rossana Dalmonte, excluent le prélude et l'étude (« Piano », p. 1157-1160) à cause de leur provenance distincte et leur fonction pédagogique. Cependant, la définition que je donne de la miniature montre que les préludes et les études de Chopin, par exemple, peuvent très bien être inclus dans ce corpus.

3. Rey LONGYEAR, *Nineteenth-Century Romanticism in Music*, 3^e éd. (Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, 1988), p. 96-102.

attitude se maintient pendant une grande partie du XX^e siècle, entre autres dans les travaux de Rosen, qui critique plutôt sévèrement les sonates de Schumann. En parlant de la *Sonate en fa dièse mineur*, op. 11, qu'il considère comme la meilleure des trois sonates de Schumann, Rosen note : « Tout cela est fort beau, mais il y manque la construction compacte et la logique irrésistible que garantissaient les modèles classiques⁴. »

Grâce en partie au renouveau des approches analytiques provoqué par les nouvelles méthodes musicologiques qui se répandent à la fin du XX^e siècle, on observe actuellement un nouvel élan de recherche sur la forme dans les œuvres de Schumann⁵. Certains chercheurs commencent à expliquer les structures employées par Schumann en s'appuyant sur des modèles extra-musicaux. Parmi ces derniers, les modèles s'inspirant de la critique littéraire se sont avérés particulièrement fructueux, vu la grande affinité du compositeur avec les lettres⁶. Cependant, en puisant dans d'autres domaines pour essayer de dévoiler les sources d'inspiration de Schumann, ces auteurs finissent par boudier les réalisations du compositeur qui s'inscrivent dans la tradition vénérée des formes

4. ROSEN, *Génération romantique*, p. 866. (Traduction modifiée) Rosen continue en notant que le début de la réexposition est particulièrement maladroit. Original : « All of it is beautiful, but it lacks the compactness and the compelling logic that the Classical models provided. Particularly awkward is the opening of the recapitulation after what seems like a splendid final cadence. » Charles ROSEN, *The Romantic Generation* (Cambridge : Harvard University Press, 1995), p. 704-705.

5. À titre d'exemple, voir William BENJAMIN, « Hypermetric Dissonance in the Later Works of Robert Schumann », in KOK et TUNBRIDGE, *Rethinking Schumann*, p. 206-234 ; Julie Ann Hedges BROWN, « A Higher Echo of the Past : Schumann's 1842 Chamber Music and the Rethinking of Classical Form » (Thèse de Ph.D., Yale University, 2000) ; DAVERIO, « Reading Schumann » ; John DAVERIO, *Robert Schumann : Herald of a New Poetic Age* (New York : Oxford University Press, 1997) ; John DAVERIO, *Crossing Paths : Schubert, Schumann, and Brahms* (Oxford : Oxford University Press, 2002) ; Zofia HELMAN, « Einheitlichkeit im Sonatenzyklus bei Frederic Chopin und Robert Schumann », in *Robert Schumann und die französische Romantik*, sous la dir. d'Ute BÄR et Klaus NIEMÖLLER (London : Schott, 1997), p. 89-96 ; Berthold HOECKNER, « Schumann and Romantic Distance », *JAMS* 50, n° 1 (1997) : p. 55-132 ; David KOPP, « Intermediate States of Key in Schumann », in KOK et TUNBRIDGE, *Rethinking Schumann*, p. 300-325 ; Harald KREBS, *Fantasy Pieces : Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann* (Oxford et New York : Oxford University Press, 1999) ; Harald KREBS, « Meter and Expression in Robert Schumann's Op. 90 », in KOK et TUNBRIDGE, *Rethinking Schumann*, p. 183-205 ; Joel LESTER, « Robert Schumann and Sonata Forms », *Nineteenth-Century Music* 18, n° 3 (1995) : p. 189-210 ; REIMAN, « Schumann's Piano Cycles » ; Linda Correll ROESNER, « Schumann's Parallel Forms », *Nineteenth-Century Music* 14, n° 3 (1991) : p. 265-278 ; SCHMALFELDT, *In the Process* ; SMITH, « Associative Harmony » ; SMITH, « Tonal Pairing and Monotonicity » ; SMITH, « Schumann's Continuous Expositions » ; SMITH, « *Hausmusik* for Cognoscenti » ; STERK, « Schumann as Sonata Critic ».

6. Voir surtout DAVERIO, *Herald*, et REIMAN, « Schumann's Piano Cycles ».

classiques⁷. En effet, outre le grand nombre de recueils de miniatures que Schumann produit au début de sa carrière, il adopte une coupe qui relève de la forme sonate dans un nombre appréciable de compositions produites entre 1829 et 1839, période durant laquelle Schumann compose surtout pour le piano⁸. Ce n'est qu'en 1841, après la célèbre *Liederjahr*, que Schumann présente une première œuvre orchestrale possédant une structure à grande échelle : la *Première Symphonie en si bémol majeur*, « *Frühlingssinfonie* », op. 38. Après de cette symphonie, Schumann compose un grand nombre de formes sonate pour ensembles d'instruments : symphonies, quatuors à cordes, trios, quatuors et quintettes avec piano, ouvertures et sonates pour violon. Il ne revient à la sonate pour piano qu'en 1853 avec ses *Drei Clavier-Sonaten für die Jugend*, op. 118⁹.

Les œuvres de jeunesse pour piano sont parmi les plus novatrices de ce répertoire en matière de forme sonate¹⁰. Le premier mouvement de la *Première Sonate en fa dièse mineur*, op. 11, renouvelle la forme sonate et dynamise l'opposition des tonalités qui y joue un rôle central en déployant des techniques rythmiques spéciales, sur lesquelles nous reviendrons plus tard, ainsi qu'une exposition à trois tonalités. Dans la *Troisième Sonate en fa mineur*, op. 14 (que Schumann nomme « Concerto sans orchestre »), c'est plutôt l'audace formelle du premier mouvement qui pose un défi de taille à l'analyste cherchant à saisir un lien avec un modèle quelconque. L'examen

7. La question complexe de la pensée critique de Schumann en matière de forme sonate est abordée au chapitre 2, p. 128. La thèse de Valerie Sterk en fait une admirable synthèse. Voir STERK, « Schumann as Sonata Critic ».

8. Parmi ces œuvres, on compte : *Toccate en do majeur*, op. 7 ; *Allegro en si mineur*, op. 8 ; *Première Sonate pour piano en fa dièse mineur*, op. 11, premier mouvement ; *Troisième Sonate pour piano en fa mineur*, op. 14, premier et quatrième mouvements ; *Deuxième Sonate pour piano en sol mineur*, op. 22, premier mouvement et quatrième mouvement (révision de 1838) ; *Faschingschwank aus Wien*, op. 26, quatrième mouvement ; voire la *Fantaisie en do majeur*, op. 17. Cette liste ne fait état que des mouvements que Schumann choisit de publier à cette époque. Quelques mouvements demeurent inédits.

9. Lester dresse une liste – se voulant exhaustive – de quarante mouvements en forme sonate dans l'œuvre de Schumann. Voir LESTER, « Schumann Sonata », p. 204. L'absence du premier mouvement de la *Fantaisie*, op. 17, est marquante, étant donné sa forme tout aussi expérimentale que celle de la *Sonate en fa mineur*. Rappelons que la *Fantaisie* était au départ conçue comme une grande sonate composée en hommage à Beethoven. Voir Linda Correll ROESNER, « The Autograph of Schumann's Piano Sonata in F Minor, Opus 14 », *The Musical Quarterly* 61, n° 1 (1975) : p. 124.

10. Pour les dates de composition et de publication des sonates, se référer au catalogue thématique ; Margit L. MCCORKLE et Robert-Schumann-Forschungsstelle, *Robert Schumann : Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, sous la dir. d'Akio MAYEDA et Robert-Schumann-Gesellschaft (Mainz et Toronto : Schott, 2003).

détaillé de ces sonates révèle à la fois les distorsions et les anomalies qui occultent leurs formes respectives ainsi que les stratégies et les gestes qui justifient leur rapprochement à la forme sonate traditionnelle. Le présent chapitre aborde ces deux mouvements du point de vue de leurs fonctions formelles et d'un paramètre que nous désignons sous le terme de « phraséologie », suivant l'usage de François de Médicis¹¹, pour dégager les particularités de la construction de la forme sonate chez Schumann. L'essentiel de cette particularité revient à une combinaison de deux facteurs : un rythme uniforme et une ambiguïté (ou une tension) métrique. Cette combinaison est adaptée dans les deux mouvements en question afin de participer à la projection des fonctions formelles, de produire l'élan nécessaire au style grandiose et épique associé à cette forme, de générer une forme organique, ou encore repenser le problème de l'articulation formelle à grande échelle.

4.1 Thèmes, découpages difficiles

La construction thématique occupe dans les sonates de Schumann une place très différente de ce qu'on retrouve dans les sonates classiques. Le découpage de ses sonates peut généralement être concilié avec la forme classique sur le plan des structures interthématiques¹² (thème principal, transition, thème subordonné) après une analyse approfondie et plusieurs réinterprétations rétrospectives. Cependant, l'organisation interne de ces grandes sections de l'exposition diverge de façon importante de la pratique du XVIII^e siècle. En particulier, les frontières entre les sections tendent à s'estomper, ce qui oblige l'auditeur ou l'analyste à constamment réinterpréter la fonction de la phrase en cours afin de l'associer à une fonction interthématique connue. Il en résulte des formes sonates dont l'unité et la cohérence dépendent de critères autres que la résolution

11. De Médicis définit la phraséologie comme « une combinaison du profil de groupement avec des traits d'accentuation et d'organisation rythmique. » Il la classe parmi les déterminants secondaires de la forme. Voir le chapitre 4 de sa thèse : « Structures thématiques », p. 93-138.

12. Voir la page 27 de l'introduction pour une brève description de ces concepts chez Caplin.

du « conflit tonal » sur lequel la plupart des théories modernes de la forme sonate fondent leurs analyses.

Un des écarts par rapport au modèle classique qu'on relève le plus souvent dans les œuvres de Schumann se trouve dans les transitions de ses formes à grande échelle. Ces dits écarts sont souvent attribués aux caractéristiques rythmiques qui seront analysées dans le présent chapitre¹³. Par ailleurs, la manipulation des tonalités et des points d'articulation (cadences) participe sans doute à la dissolution des frontières qui donne lieu à la critique. Combinées à la continuité rythmique, ces perturbations tonales contribuent au brouillage des fonctions spécifiques à chacune des sections. L'examen plus détaillé de la construction des thèmes dans deux des sonates de Schumann, du point de vue des fonctions formelles comme de la phraséologie, permettra de cerner certaines des particularités de leur construction.

4.2 Phraséologie : miniature ou sonate ?

Les caractéristiques rythmiques d'une composition sont un facteur clé qui permet d'établir la distinction entre plusieurs styles musicaux. Chez les romantiques, l'interaction d'éléments rythmiques et d'accentuation, ou « phraséologie », est souvent caractérisée par une grande uniformité rythmique et d'accentuation, en plus d'une uniformité de groupements¹⁴. Cette uniformité est souvent liée à une certaine redondance motivique, ce qui est le cas dans les sonates de Schumann où ces caractéristiques rythmiques établissent un lien avec le style que le compositeur emploie dans ses miniatures. L'analyse du paramètre rythmique et accentuel à l'intérieur de cette notion de phraséologie s'appuiera sur une théorie générale de l'accent et du mètre proposée par Joel Lester et sur la théorie de la dissonance métrique (dans l'œuvre de Schumann) développée par Harald Krebs.

13. Rosen soulève par exemple cette question dans *Romantic Generation*, p. 673.

14. Voir DE MÉDICIS, « Structures thématiques », p. 105.

4.2.1 Théories du rythme : Lester et Krebs

La théorie du rythme dans la musique tonale de Lester repose sur sa notion d'accent. Il distingue deux principaux types d'accent : l'accent non métrique, généré par différents paramètres, et l'accent métrique, plus abstrait¹⁵. Lorsqu'il est question d'accent non métrique, Lester fait d'abord la distinction entre ce qu'il nomme les « intensifications de nuances » (*dynamic intensification*)¹⁶, ou accents notés, et les accents créés par des événements musicaux. Généralement trouvés à l'amorce d'un nouveau geste musical, ces derniers constituent des moments d'intensité accrue que Lester subdivise en plusieurs catégories : durées longues ; nouveaux événements musicaux, y compris les changements de note, d'harmonie et de texture ; accents de texture (attaques simultanées dans plusieurs voix, ajout d'une voix, de registres) ; changements de contour mélodique ; nuances ; articulations ; débuts de motifs. Certains facteurs, comme ceux qui n'impliquent que les durées ou les hauteurs, affectent davantage l'accentuation que ceux qui font appel à la texture, aux nuances ou aux articulations. Par exemple, dans une série noire–blanche–noire, la blanche est accentuée, même si elle se trouve au milieu d'un coulé qui débute sur la première noire. Ces facteurs peuvent être combinés pour créer une gradation presque infinie de puissances accentuelles. Finalement, ces accents sont toujours en relation étroite avec le mètre de la pièce, comme nous allons le voir ci-après.

Lester définit le mètre en identifiant au moins deux niveaux hiérarchiques : au premier niveau, on trouve une série de pulsations, et, à un niveau plus élevé, leur organisation en groupes réguliers de pulsations accentuées et non-accentuées¹⁷. Au début de n'importe quelle pièce de musique

15. Joel LESTER, *The Rhythms of Tonal Music* (Carbondale, IL : Southern Illinois University Press, 1986). Sa théorie de l'accent est présentée au chapitre 2, celle du mètre au chapitre 3, et diverses considérations supplémentaires sur l'ambiguïté métrique, le mètre et le style musical, et l'hypermètre sont présentées aux chapitres 4, 5 et 6. Les trois derniers chapitres explorent l'interaction entre le rythme et l'analyse linéaire, la forme, et la polyphonie, respectivement. Dans son article « Annotated and Heard Meter », *Perspectives of New Music* 24, n° 2 (1986) : p. 116-128, Lester résume sa théorie de l'accent et du mètre avant de l'appliquer à des musiques post-tonales, surtout celle de Babbitt.

16. LESTER, *Rhythms*, p. 13-14.

17. *Ibid.*, p. 45.

tonale, plusieurs facteurs convergent pour établir un patron régulier de pulsations fortes et faibles, qui deviendra le mètre. Lester soutient que l'harmonie est le paramètre qui crée le plus fortement l'accent métrique, suivi des accents de durée et de texture¹⁸. Une fois le mètre établi, il devient (par inertie) un patron de fond contre lequel tous les autres patrons accentuels sont perçus. Chaque valeur de note (de la triple croche jusqu'à la ronde) occupe un certain niveau métrique : la présence continue d'une certaine valeur de notes, soit dans une seule voix soit dans le « rythme résultant »¹⁹, assure la présence de ce niveau. Ces valeurs sont regroupées en paires fort-faible sous les valeurs d'un niveau supérieur, et les valeurs de celui-ci sont à leur tour regroupées sous un autre niveau jusqu'à ce que le niveau métrique primaire soit généré, c'est-à-dire celui qui est généralement représenté par les chiffres indicateurs. Les regroupements de valeurs plus longues que celles qui occupent le niveau primaire, appelés hypermètres, sont possibles, mais Lester insiste sur le fait que ces niveaux sont instables et demeurent rarement inchangés pendant toute la durée d'une pièce, puisque les principaux facteurs qui créent le mètre, les changements d'harmonie et les durées, ne sont que rarement efficaces à ce niveau²⁰.

L'ambiguïté métrique résulte, à son tour, de l'absence ou de la forte contradiction des principaux paramètres créateurs de l'accentuation métrique. Une telle situation est beaucoup plus fréquente au début d'un mouvement – Lester propose à titre d'exemple le deuxième mouvement de la *Symphonie n° 41* de Mozart²¹ – puisque, une fois le mètre établi, celui-ci continue généralement à être perçu, à moins de perturbations rythmiques majeures. Les quelques ambiguïtés métriques que relève Lester semblent se produire après un point d'orgue ou un autre type de pause. Ainsi, elles constituent en quelque sorte un nouveau départ, et leur ambiguïté provient du fait que le mètre, qui doit être rétabli après la pause, n'est pas aussi précis que la musique qui précède la pause.

18. LESTER, *Rhythms*, p. 66-67.

19. En anglais « composite rhythm », abstraction rythmique qui reprend l'ensemble des attaques entendues dans les parties rythmiques d'une texture musicale. *Ibid.*, p. 6.

20. *Ibid.*, p. 160.

21. LESTER, *Rhythms*, p. 86-91.

Krebs reprend plusieurs des principes énoncés par Lester et les applique à l'une des grandes particularités de la musique de Schumann, l'ambiguïté qui résulte de ce qu'il nomme « dissonance métrique ». L'essentiel de la théorie de Krebs, tout comme chez Lester, repose sur la notion d'accent. Lorsque les différentes voix et les différents niveaux de la hiérarchie rythmique s'alignent, Krebs parle de « consonance métrique ». La dissonance métrique se produit au contraire lorsque le patron accentuel d'un niveau ne concorde pas avec celui d'un autre. Krebs relève deux principaux types de dissonances : les dissonances de groupement et les dissonances de déplacement. Le premier type se produit lorsque les patrons accentuels de deux voix suggèrent des groupements à cardinalités différentes. Par exemple, une voix regroupe des noires par trois tandis que l'autre les regroupe par deux. La dissonance de déplacement, comme son nom l'indique, se produit quand deux voix ou niveaux possèdent des ensembles de notes à cardinalité congruente (groupements par deux, par exemple), mais dont les accents ne tombent pas en même temps²². De plus, ces dissonances peuvent être suggérées plutôt qu'énoncées : même si l'un des niveaux contribuant au conflit n'est pas présent dans la musique, il peut néanmoins être déduit par l'auditeur. Pris ensemble, ces éléments permettent à Krebs d'analyser très finement plusieurs moments d'ambiguïté métrique dans la musique de la première période de Schumann²³.

Ces théories du rythme et de la phraséologie, combinées à l'étude des fonctions formelles, permettront maintenant d'aborder les premiers mouvements de la *Sonate en fa dièse mineur*, op. 11 et de la *Sonate en fa mineur*, op. 14, et de rendre compte de leurs particularités comme de leurs liens avec l'esthétique de la forme sonate au XIX^e siècle.

22. Les figures 2.1 et 2.2 ainsi que les exemples 2.7 à 2.13 dans la monographie de Krebs illustrent bien ces deux types. Voir *Fantasy Pieces*, p. 32-39.

23. Notons que Krebs ne tire aucun exemple de dissonance métrique des mouvements de sonate qui seront discutés dans ce chapitre.

4.3 *Sonate en fa dièse mineur, op. 11*

La coupe générale du premier mouvement de la *Sonate en fa dièse mineur*, op. 11, reste proche de celle de la sonate conventionnelle. Le mouvement débute par une introduction lente (mes. 1-52), suivie des trois sections habituelles : exposition (mes. 53-175), développement (mes. 176-332) et réexposition (mes. 333-fin). Le mouvement ne possède aucune coda.

Lorsqu'il s'agit de subdiviser ces grandes parties en thèmes, la ressemblance avec les sonates de l'époque antérieure devient plus ténue. L'absence fréquente de cadences claires aux moments préconisés par les théoriciens de la forme conventionnelle, ainsi que les jeux de rythme, d'harmonie et même d'attaques contribuent à la déstabilisation des frontières habituelles des thèmes de la forme sonate. L'organisation interne d'un seul thème – son découpage, son harmonisation, ses cadences internes – peut aussi être bouleversée au point d'éclipser sa fonction traditionnelle et d'en laisser émerger une autre.

4.3.1 Fonctions formelles

Comme c'est le cas de l'introduction lente du premier mouvement de l'opus 11, l'agencement interne du thème ne répond pas toujours exactement aux normes conventionnelles, sans pour autant que cela nuise au sens de sa fonction interthématique. Selon Caplin, l'introduction lente sert surtout à préparer l'entrée du thème principal : elle accomplit cette tâche le plus souvent en s'arrêtant sur la dominante de la tonalité principale²⁴. L'introduction lente comporte aussi deux séries de caractéristiques que Caplin estime opposées : « le majestueux, le cérémonial et le solennel est combiné à l'anticipation, à l'incertain et à l'instable²⁵. » En général, la première série de caractéristiques vient du tempo lent, des rythmes pointés, de la texture dense et de la nuance forte,

24. Caplin note que c'est le cas dans la majorité des introductions lentes, bien que ces sections se terminent parfois sur la tonique et s'élident avec le thème principal. Voir CAPLIN, *Classical Form*, p. 203-208.

25. *Ibid.*, p. 205. « The realm of the stately, heraldic, and solemn is combined with the realm of the anticipatory, uncertain, and unstable. »

tandis que le sentiment d'anticipation provient d'une impression de discontinuité mélodique et rythmique, d'instabilité harmonique et de chromatisme. Pourtant, dans l'introduction de ce mouvement, l'harmonie demeure plutôt stable et la structure harmonique se subdivise en trois sections, dont les tonalités sont *fa* dièse mineur, *la* majeur et *fa* dièse mineur (soit les tonalités principale et subordonnée de l'exposition subséquente). De plus, le matériel thématique suggère une structure tripartite, et le tout se termine par une longue pédale sur *fa*[#], qui donne à la fin l'impression d'une codetta, suivie d'une pause avec point d'orgue (exemple 4.1).

Exemple 4.1 – SCHUMANN, *Sonate pour piano en fa dièse mineur*, op. 11, premier mouvement, introduction lente

INTRODUZIONE
Un poco Adagio

5

51 *f*

acce - - le - - ran - do

52

ff

pp

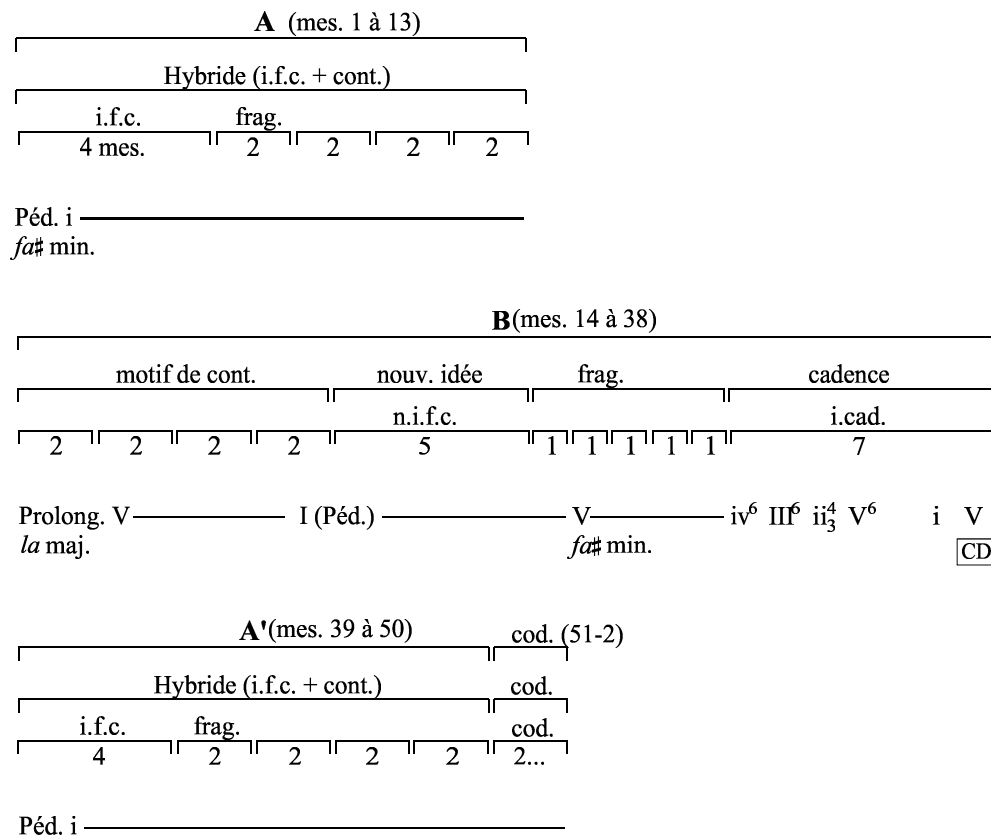
Une analyse un peu plus approfondie de cette section révèle une grande ressemblance avec la petite forme ternaire (voir figure 4.1). Les treize premières mesures forment un thème hybride (idée fondamentale composée + continuation), soutenu par la pédale de tonique, donc sans cadence harmonique. Ensuite, le motif provenant de la continuation de la section A, joué en *la* majeur, ouvre la section B. Celle-ci se poursuit par une nouvelle idée de cinq mesures, qui est elle aussi fragmentée. La fragmentation réintroduit la dominante de *fa* dièse mineur, prolongée sous forme d'un renforcement de dominante, qui conclut souvent la section centrale contrastante du thème ternaire. Finalement, le thème hybride du début est réitéré, mais un peu modifié, et suivi d'une codetta, le tout soutenu, encore une fois, par une pédale de tonique. Combinées à son étendue²⁶, ces caractéristiques donnent plutôt l'impression que l'introduction doit être considérée presque comme une miniature qui précède l'œuvre, tel un prélude, plutôt que comme l'introduction lente du mouvement.

Le thème principal, qui débute à la mes. 53, contient des éléments non conventionnels et des éléments contraires au style classique, qui se combinent pour créer un thème à la coupe non traditionnelle. Comme l'indique la figure 4.2, ce thème se divise en deux grandes parties parallèles et l'amorce d'une troisième partie qui, réinterprétée après coup, s'avère un début de transition.

La figure révèle aussi à quel point le thème principal est saturé d'un motif à base d'anapeste (indiqué par la lettre « b » dans la première ligne), qui deviendra le moteur rythmique du mouvement et qui sera analysé plus en détail lorsqu'il sera question de la phraséologie de ce mouvement. De plus, elle rassemble les trois axes de l'analyse de ce thème présentés ici : la structure harmonique contraire aux conventions classiques, l'ambiguïté des groupes et les fonctions formelles non conventionnelles.

26. L'introduction lente prend souvent d'ainsi vastes dimensions dans les formes sonates romantiques. Voir, entre autres, la *Symphonie n° 2 en ré*, op. 36, et la *Symphonie n° 7 en la*, op. 92, de Beethoven, la *Symphonie en do*, D. 944, dite « la Grande », de Schubert, ou encore le *Quatuor à cordes* de Franck.

Figure 4.1 – SCHUMANN, op. 11, I, structure de l'introduction lente



En soi, le début de ce thème sur un renversement de iv est non-conventionnel, mais, étant donné l'introduction lente qui précède, il n'est pas entièrement inhabituel dans le répertoire. Après une telle introduction, qui se termine sur la tonique, débiter le thème comme le fait Schumann évite la redondance harmonique et contribue à propulser la musique vers l'avant²⁷. Du reste, l'accord de fa dièse est presque systématiquement évité, et la tonalité principale n'est que très faiblement établie dans le thème principal. L'exemple 4.2 illustre comment l'accord de fa dièse mineur de la mes. 55, en second renversement, s'inscrit dans le contexte d'une polarisation de do dièse mineur, donc un accord de iv₄⁶, lui-même prolongé par l'accord de ii₂⁴ que permet l'ajout du ré[#], et crée

27. De Médicis note plusieurs thèmes principaux qui commencent dans une tonalité autre que la tonique après une introduction lente qui se termine sur une harmonie autre que la dominante. Voir DE MÉDICIS, « Structures thématiques », p. 73, note 15. Caplin note d'ailleurs qu'il y a parfois éliision entre la fin de l'introduction et le début du thème principal : la fin structurelle de l'introduction a lieu après que le thème principal soit entamé. Voir CAPLIN, *Classical Form*, p. 280, note 34.

Figure 4.2 – SCHUMANN, op. 11, I, structure du thème principal

Thème principal

A

	"Présentation"												"Continuation"				"Post-cadentiel"					
Fonc. form.	Intro		"i.f."				"i.f. /"				"i.f. /"				Stat. sur V				?			
	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74
Motifs	a		b				[]				[]				[]				[]			
Harmonie	i		iv ⁶ ₄				[V ⁷]v ⁶ ₄ VII ⁶				iv ⁵ ₃				vii ⁴ ₃ ⁶ ₅				V ⁹			
	do# min.		soutenue				fa# min.				arrivée prématurée sur la dominante											

A'

	"Présentation"												"Continuation"				"Post-cadentiel"					
Fonc. form.	Intro ?		"i.f."				"i.f. /"				"i.f. /"				Stat. sur V				?			
	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94
Motifs	[]		rythme anapeste sans contour				[]				[]				[]				[]			
Harmonie	i		iv				[V ⁷]v ⁶ ₄ VII ⁶				iv ⁵ ₃				vii ⁴ ₃ ⁶ ₅				V ⁹			
	do# min.						fa# min.				arrivée prématurée sur la dominante											

Transition

	Intro ?		"i.f."				"n.i"		liq.		frag.			
	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106
Motifs	[]		[]				c		d		[]			
Harmonie	i		iv				[]		V ⁷ v ⁶		5 ₃		VII ⁷	
	do# min.												All ⁶ ₆ mi ^b min.	

ainsi une certaine ambiguïté tonale entre *fa* dièse et *do* dièse²⁸. La phrase entière semble broder l'accord de dominante. Avec l'introduction du *re*[#] à la mes. 56, la tonicisation se confirme et continue jusqu'à la mes. 60, où l'on semble revenir à la sous-dominante de *fa* dièse mineur. Cette sous-dominante passe du mode majeur au mode mineur par glissement chromatique aux mes. 60-62 pour enfin tomber sur un accord de septième diminuée à la mes. 64, ce qui constitue une

28. Une lecture en *fa* dièse mineur verrait plutôt un enchaînement $v-i_4^6$ aux mes. 53-55 et $v-i$ aux mes. 73-75.

Figure 4.3 – SCHUMANN, op. 11, I, réduction des mes. 53-122

The musical score shows a piano reduction of Schumann's piece. The key signature is G major (one sharp). The score is divided into measures 53, 95, 101, 104, 107, and 122. The bass line has fingerings '5-6' and '5-6' indicated. There are 'x' marks above notes in measures 101 and 104.

la dominante ne figure pas parmi les options conventionnelles énumérées par Caplin), jumelée à l'extrême faiblesse de l'articulation de la tonalité principale dans cette partie du thème, sont contraires aux conventions établies.

Vu la structure parallèle du thème (à laquelle nous viendrons bientôt), la deuxième phrase pourrait mieux articuler la tonalité principale, soit en réaménageant le parcours harmonique, soit en confirmant la tonalité de *fa* dièse mineur par une cadence authentique. Cependant, comme on le voit à l'exemple 4.3, le début de la phrase est encore construit sur une polarisation de *do* dièse mineur, à la seule exception près que l'accord de *fa* dièse de la mes. 75 est en position fondamentale, ce qui affirme légèrement mieux le ton de *fa* dièse mineur. Du point de vue harmonique, la partie finale de la phrase (mes. 78 à 92, qui ne figurent pas dans l'exemple) demeure identique à la première phrase du thème : elle se termine sur l'arrivée prématurée de la dominante et n'articule pas plus la tonalité principale. Ainsi, ce thème se soustrait des conventions harmoniques de la sonate classique sur deux plans : il n'articule pas clairement la tonalité principale, et il évite l'articulation cadentielle tout court. Il en résulte une certaine ambiguïté quant à la fonction de ces mesures : s'agit-il vraiment du thème principal, ou plutôt d'une transition ? Malgré la très faible ressemblance avec le thème principal classique, cette analyse privilégie la première réponse parce que le thème suit ce qui est très clairement une section lente, et en partie à cause de la section

équivalente dans la réexposition. De plus, les autres paramètres, surtout les fonctions formelles et la phraséologie, clarifient ce qui demeure ambigu si on n'analyse que l'harmonie.

Exemple 4.3 – SCHUMANN, op. 11, I, mes. 73-78, début du deuxième membre du ThP

fa# min.: V
do# min.: i

i iv #vi⁴₂ ii⁴₂

La structure de groupement du thème recèle également plusieurs ambiguïtés, surtout à cause du rôle du motif de sauts de quintes (nommé « a » dans la figure 4.2). Aux mes. 53-54, ce motif possède clairement une fonction d'introduction. Sa répétition aux mes. 73-74 et 93-94 n'est cependant pas aussi claire. Dans la figure 4.2, ces mesures sont placées à la fin des première et deuxième lignes ainsi qu'au début des deuxième et troisième lignes pour illustrer les deux groupements possibles : d'une part, la fonction d'initiation est conservée à l'aide du rapport que ces mesures ont entre elles ; d'autre part, la prolongation de l'accord de dominante crée une éliision harmonique qui regroupe ces mesures avec la conclusion de la phrase précédente (où apparaît un renforcement de dominante, comme nous allons bientôt le voir.) Ce genre d'éliision entre deux phrases, éliision qui occupe deux mesures plutôt que l'espace d'un seul temps ou d'un seul accord, représente un écart important par rapport aux conventions de la forme et tend à confirmer l'ambiguïté inhérente de l'enchaînement harmonique.

Malgré l'harmonie et les groupements qui s'écartent du modèle, les fonctions formelles du thème principal s'expliquent en tant qu'éléments découlant des conventions. Le motif de sauts de quinte représente une introduction thématique relativement claire aux mes. 53-54. L'arrivée du

premier motif « b » aux mes. 55-58 constitue l'idée fondamentale, qui est immédiatement répétée aux mes. 59-62. Si cette répétition semble indiquer une fonction de présentation, la tonicisation de dominante qui sous-tend ces mesures contredit une telle fonction et introduit un élément non conventionnel³⁰. De plus, les mesures qui suivent ne possèdent pas les caractéristiques d'une continuation : l'harmonie est statique, le rythme de surface ne change pas et il n'y a pas de fragmentation. Seule l'accélération de la présentation du motif « b », dont l'exécution exige le chevauchement des mains à compter de la mes. 66, évoque l'impression de propulsion qui est caractéristique de la continuation. La fonction cadentielle est entièrement déjouée par l'arrivée prématurée sur la dominante, mais la fragmentation et les répétitions des mes. 69-72 relèvent du renforcement de dominante. Ainsi, il s'agit d'une section qui exprime la fonction post-cadentielle, sauf qu'elle ne suit pas, ici, une cadence. Il faut donc réinterpréter l'arrivée prématurée sur la dominante, qui devient plus conclusive à cause du geste musical qui la suit. Les fonctions mentionnées ci-dessus, à l'exception de l'éliision entre la fonction post-cadentielle et la fonction d'introduction du motif de quintes, sont répétées aux mes. 73-92.

La répétition des fonctions formelles crée une structure bipartite parallèle qui est elle-même non conventionnelle. Le parallélisme suggère une comparaison avec la structure périodique, mais l'absence de cadences ainsi que l'éliision entre les deux phrases s'éloignent beaucoup de ce type de thème. De plus, la répétition qui engendre ce parallélisme contribue à brouiller temporairement la frontière entre le thème principal et la transition.

Le début de la transition de ce mouvement est masqué par la répétition aux mes. 93-94 du motif de quintes qui marquait le début du thème principal (voir la troisième ligne de la figure 4.2). Cette répétition donne brièvement l'impression d'une troisième phrase du thème principal, qui pourrait potentiellement mieux confirmer la tonalité de *fa* dièse mineur, vu l'emploi insistant d'octaves sur *fa*[#] aux mes. 95-96 (exemple 4.4). Par contre, cet accord continue de participer à une tonicisation

30. Rappelons que la fonction d'initiation de la présentation repose en principe sur la prolongation de la tonique.

de *do* dièse mineur. L'introduction d'une nouvelle idée mélodique et le changement de nuance abrupt à la mes. 99 oblige à réinterpréter les mes. 93-98 comme un début de transition.

Exemple 4.4 – SCHUMANN, op. 11, I, mes. 93-97, début de la transition

fa# min.: V
i

i
iv

vi₅
ii₅

Le schéma de la figure 4.4 synthétise la structure de la transition et du thème subordonné, regroupés ici afin d'expliquer la forme de cette exposition à trois tonalités. Lorsqu'on analyse les mes. 93-177 en un seul bloc, on découvre deux sections essentielles : une première section, qui module vers *mi* bémol mineur, et une deuxième, qui module vers *la* majeur. Rosen compare ce mouvement avec la structure d'exposition à trois tonalités, mais lui refuse la logique harmonique ou structurelle qu'il trouve dans des modèles classiques. Il affirme que le seul but de l'ajout de la section en *mi* bémol dans l'op. 11 de Schumann est d'insérer un maximum de distance entre les tonalités principale et subordonnée. Cette distance est, pour Rosen, sa propre raison d'être³¹.

Contrairement à ce que croit Rosen, l'interpolation d'une section en *mi* bémol possède une certaine logique et la structure du mouvement présente une certaine sophistication, révélée par l'analyse détaillée des fonctions formelles, élément que Rosen n'inclut pas dans sa discussion. En plus du parallélisme entre la fin des sections en *mi* bémol et en *la*, la distance entre ces deux tonalités répond à un trait fondamental de l'esthétique romantique de la sonate. Le conflit tonal entre le thème principal et le thème subordonné étant au cœur du fonctionnement de la forme, la

31. ROSEN, *Formes sonate*, p. 397.

Figure 4.4 – SCHUMANN, op. 11, I, schéma de la transition et du thème subordonné

Thème principal=>Transition
Début comme ThP, sera réinterprété en Trans. dès la mesure 99

Intro	"i.f."	
93 94	95 96 97 98	//

do# min.: i iv [V 7]_v 6=i 6_{en sol# min.}

Transition 1 - vers *mi b min.*

Modulation				Péroraison en <i>mi b min.</i>							
				P.C.E.				P.C.E. / (varié)			
n.i.f.	n.i.c.	/	liq. liq.								
99 100	101 102	103 104	105 106	107 108	109 110	111 112 113 114	115 116	117 118	119 120 121 122		
	4 ^{te}	6 ^{te}	8 ^{ve} 10 ^e								
	exp. du dernier int. de n.i.f.										
<i>sol# min.</i> : i 6	V 4/3 i	V 4/3 i	V 4/3 [V 7] (VI)								
	= All 6			V	ii V i V V			ii V i V i			
	<i>mi b min.</i>							[CAI]			

Transition 2 - vers *la maj.* (motif tiré du thème principal)

Modulation				Confirmation de la majeure									
mod.		séqu.		séqu.		i.f.		i.f.		frag.		Stat. sur V	
123 124 125 126	127 128 129 130	131 132 133 134	135 136	137 138	139	140 141 142 143 144 145							
i V 4/2 v 6	i V 4/2 v 6	i IV 3/4 = V 4/3 I				[V 4/3] V							
<i>mi b min.</i>	<i>do# min.</i>	<i>si min.</i>	<i>la maj.</i>			arrivée sur V							

Thème subordonné

Proposition (incomplète)										Péroraison en <i>la maj.</i>					
i.f.		i.f.		cont.		mod.		séqu.		P.C.E.		P.C.E.		post-cad.	
146 147	148 149	150 151 152 153 154 155	156 157	158 159	160 161	162 163	164 165	166 167	168 169	170 171	172 173 174				
<i>la maj.</i> I	ii V 6/4 7 V 7		IV V	VI 5 6	vii 5 6	I V	vi 6 ii 6 V 7	I V	vi 6 ii 6 V 7	I V	vi 6 ii 6 V 7				
	cadence abandonnée			cadence évitée			cadence abandonnée								[CAP]

sonate en mode mineur avec un thème subordonné à la relative majeure pose problème. Puisque deux tonalités relatives tendent à se fondre l'une dans l'autre, surtout au XIX^e siècle, le contraste nécessaire à la structure de la sonate s'estompe avec ce choix de tonalités. En créant une structure à trois tonalités, dans laquelle la deuxième tonalité est placée à distance de triton de la véritable tonalité subordonnée, Schumann vérifie la possibilité de redynamiser un ensemble de tonalités qui sont parfaitement banales à son époque.

Cette exposition à trois tonalités fonctionne de manière générale comme celles relevées par Caplin dans le répertoire classique, mis à part quelques ambiguïtés. Après le thème principal présenté dans la première tonalité, Caplin considère que deux thèmes subordonnés sont exposés : le premier, dans la deuxième tonalité, est dépourvu de confirmation cadentielle forte, mais il est précédé de sa propre dominante à la fin de la transition ; le second, dans la troisième tonalité, qui est généralement le ton de la dominante, est confirmé par une cadence authentique parfaite³². Dans l'opus 11, la première transition (mes. 99-106) n'obéit pas tout à fait au modèle de Caplin, puisqu'elle se termine sur un accord de sixte augmentée en guise de préparation au premier thème subordonné en *mi* bémol mineur (mes. 107-122), qui commence sur une pédale de dominante. Néanmoins, ce dernier évoque le modèle de l'exposition à trois tonalités en terminant par un geste conclusif plus faible, soit une cadence authentique imparfaite (mes. 121). La seconde transition (mes. 123-145) est plus conventionnelle : elle se sert d'une marche d'harmonie par secondes descendantes pour parcourir le chemin de *mi* bémol mineur vers *la* majeur, troisième tonalité de cette exposition, et se termine par la dominante de *la* majeur (mes. 140-145.) Bien que la tonalité du deuxième thème subordonné (mes. 146-168) ne soit pas la dominante prescrite dans le modèle de Caplin, la relative majeure du ton principal demeure une tonalité subordonnée tout à fait habituelle selon le schéma d'une sonate en mode mineur. Le thème subordonné se conclut ensuite sur une cadence authentique parfaite à la mes. 168, ce qui répond aux normes relevées par Caplin.

Revenons à une analyse plus détaillée de ces sections du thème subordonné. La première transition débute par une nouvelle idée fondamentale (mes. 99-100) qui contient une nouvelle cellule motivique. Cette cellule, qui connaît de petites transformations rythmiques aux mes. 107 et 114, reste à la base non seulement de la première transition mais aussi du premier thème subordonné. La transition semble débiter en *sol* dièse mineur avec une idée fondamentale aux mes. 99-100. Cette

32. CAPLIN, *Classical Form*, p. 119-121.

dernière est suivie d'une continuation (formée de l'agrandissement progressif du dernier intervalle de l'idée fondamentale) aux mes. 101-102 et d'une nouvelle continuation, aux mes. 103-104, qui aboutit à un accord de septième de dominante sur *si*. Cet accord, que l'on peut réinterpréter comme un accord de sixte allemande ($si-ré^\sharp-fa^\sharp-sol^\times$ par rapport à ré dièse mineur, ou $do^b-mi^b-sol^b-la^\sharp$), sert de pivot pour la modulation en *mi* bémol mineur. À plus grande échelle, cet accord de sixte allemande fait partie d'un échange de voix qui montre que la tonalité de *sol* dièse mineur de la mes. 99 n'est qu'apparente, servant plutôt à faire le lien entre la dominante de *fa* dièse mineur et *ré* dièse mineur. La réduction de la figure 4.3, présentée à la page 208, illustre le tout. (Notons que les deux derniers accords [mes. 107 et 122] sont écrits enharmoniquement dans la partition.) Le premier thème subordonné (mes. 107-122) commence sur une prolongation de dominante, ce qui explique l'accord de sixte augmentée par enharmonie à la fin de la transition. Le motif caractéristique est liquidé et le rythme est transformé. Les seize mesures forment une période composée dont l'antécédent (mes. 107-114) est formé d'une sentence de huit mesures : une idée fondamentale (mes. 107-108), immédiatement répétée, puis une continuation de quatre mesures (mes. 111-114) avec fragmentation et ajout de l'harmonie de pré-dominante, qui se termine par une arrivée sur la dominante. Les mes. 115-122 prennent aussi la forme d'une sentence de huit mesures et occupent le rôle de conséquent, lequel est confirmé par la cadence imparfaite (exemple 4.5). Bien que ces mesures possèdent une fonction conclusive claire, les changements d'armature, de rythme et de nuance à la mes. 107 créent une rupture avec ce qui précède. Le maintien du rythme et de la nuance dans les mesures qui suivent renforcent particulièrement cette section. L'étiquette « péroraison en *mi* bémol » est ajoutée au schéma de la figure 4.4 pour identifier à la fois la fonction conclusive et l'accent que reçoivent ces mesures.

Pour entamer la modulation vers *la* majeur, Schumann replonge son discours dans l'ambiguïté. Aux mes. 123-126, le matériel motivique du thème principal revient, mais en *mi* bémol mineur. Ce bloc de quatre mesures est répété aux mes. 127-130 en *do* dièse mineur puis aux mes. 131-134

Exemple 4.5 – SCHUMANN, op. 11, I, mes. 107-122, péroraison en *mi* bémol

ANT.

107

sf *ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

mb min.: V⁷ i V⁷ i ii⁷

CONS.

111

f

V ⁸—7
6—5
4—3

i V

CD

115

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

119

sf *sf*

3

CAI

en *si* mineur. Bref, nous sommes toujours dans la transition. En fait, ce bloc modèle-séquence permet de descendre par tons entiers de *mi* bémol mineur à *la* majeur. Avant de commencer le thème subordonné, Schumann confirme la tonalité de *la* majeur par une courte phrase qui aboutit sur la dominante. S'ensuit un renforcement de dominante aux mes. 140-145.

Le thème subordonné (mes. 146-174) est lui-même divisé en deux parties. La nouvelle idée fondamentale est plus lyrique et moins rapide que tout ce qui précède, suivant en cela le caractère qu'on associe conventionnellement aux sections thématiques : thèmes principaux affirmés, thèmes subordonnés lyriques. L'idée fondamentale est immédiatement répétée, ce qui forme une présentation soutenue par la prolongation de la nouvelle tonique de *la* majeur. À la mes. 150, une accélération du rythme harmonique suggère le début d'une continuation, qui sera réinterprété en continuation ⇒ cadentielle à cause de la progression cadentielle étendue (PCE) aux mes. 150-156. Cette PCE contient une cadence évitée à la mes. 153, où l'accord de tonique attendu est remplacé par la dominante secondaire de IV. Le ralentissement soudain du rythme harmonique à compter de la mes. 153 aide à générer un sens d'étirement et aboutit à la cadence rompue de la mes. 156.

La deuxième partie du thème subordonné commence avec l'accord-cible de la cadence rompue. Un motif ascendant, tiré de l'idée fondamentale du thème subordonné, crée un modèle de deux mesures (156-157), répété immédiatement à la seconde supérieure (mes. 158-159), pour former un petit bloc modèle-séquence qui permet de revenir à *la* majeur. Dès la mes. 160, ce motif est employé dans une nouvelle série de PCE qui se termine à la mes. 168 avec une cadence authentique parfaite en *la* majeur. La première PCE (mes. 160-163) aboutit sur une cadence évitée, ce qui nécessite la répétition aux mes. 164-168, laquelle mène finalement à la cadence parfaite.

La section conclusive du thème subordonné peut être mise en parallèle avec la péroration en *mi* bémol mineur des mes. 107-122. Dans les deux cas, il y a un effet de nouveau départ créé par le changement de tonalité, de rythmique et de nuance, par la transformation du motif et par le retour à la tonique. Toutefois, ces nouveaux départs n'équivalent pas à une fonction de début : ils arrivent

après une cadence insatisfaisante, complètement abandonnée dans le premier cas et rompue dans le deuxième. Ces nouveaux départs remplissent plutôt une fonction de continuation, c'est-à-dire de milieu, qui propulse la phrase vers sa cadence conclusive. Finalement, la présence d'une progression cadentielle étendue, qui est partagée par les deux segments, les unit plus fortement. C'est pourquoi les mes. 160-168 sont identifiées comme « péroration en *la* majeur » dans le schéma de la figure 4.4.

Après la cadence de la mes. 168, on retrouve une série de codettas aux mes. 168-174. La liquidation motivique à la fin de cette section conclusive (mes. 172-174) réintroduit le motif de quintes du thème principal, ce qui fait qu'à la répétition, l'exposition reprend immédiatement le rythme anapestique sans le motif de quintes. Le trajet tonal de l'exposition est résumé à la figure 4.5.

Figure 4.5 – SCHUMANN, op. 11, I, réduction des mes. 1-331

Intro.	Expo.						Dév.	
	Th. prin.	Trans.		Th. sub.				
1 20 21 37 38 52	53 95	107 122	139 140	146 167	168	330	331	

Le développement de cette sonate, qui occupe quelque 155 mesures (c'est-à-dire plus du tiers du mouvement), est construit à partir de blocs modèle-séquence³³. Cette technique relève de la forme sonate conventionnelle et Schumann l'emploie pour explorer plusieurs régions tonales :

33. Il s'agit en effet d'une technique que Caplin nomme le noyau (« *core* ») du développement. Le bloc modèle-séquence initial est souvent fragmenté – en utilisant les idées du premier bloc ou d'autres motifs – avant d'atteindre une dominante structurelle qui sera prolongée par un renforcement de dominante, lequel prépare le double retour de la réexposition. Voir CAPLIN, *Classical Form*, p. 142-147.

la majeur, *do* dièse mineur, *fa* mineur, *si* majeur. Chemin faisant, il exploite surtout le motif anapestique du thème principal, mais aussi le motif des mes. 99-100 et la mélodie de l'introduction lente aux mes. 271-280. À la toute fin du développement, il retourne assez brusquement à *fa* dièse majeur et conclut avec une reprise du motif de quintes des mes. 53-54, cette fois en accords plaqués aux deux mains, après un long crescendo et plusieurs *sforzandi*. Rosen note la nature triomphale de ce geste et sous-entend que celui-ci possède déjà assez de poids pour conclure le mouvement, rendant superflue la réexposition qui suit³⁴. Bien que ce geste triomphal soit déplacé par rapport aux normes, il répond à une exigence particulière de ce mouvement.

Puisque le parallélisme entre le début de l'exposition et le début de la réexposition constitue un principe important de la forme sonate, Schumann aurait pu composer une reprise qui maintient toute l'ambiguïté du début du mouvement. Cependant, il choisit d'affirmer la tonalité principale de *fa* dièse mineur beaucoup plus clairement au début de la réexposition qu'il ne l'a fait durant l'exposition. Le geste conclusif triomphal de la fin du développement établit clairement la tonique à la basse (mes. 331) et cette tonique se prolonge au début de la réexposition. Si le motif de quintes qui créait l'ambiguïté durant l'exposition est toujours présent, le retour du *fa*[#] au registre grave à la levée de la mes. 334 résout l'ambiguïté au début de la réexposition. Autre élément qui créait une ambiguïté harmonique, le *re*[#] de la mes. 335 est ici limité à un rôle harmonique local, une simple dominante secondaire. Si l'on compare la structure de cette sonate au modèle abstrait, Schumann déplace l'établissement de la tonique du début de l'exposition à la fin du développement. Ainsi, tout comme pour l'exposition, la réexposition donne l'impression de commencer *in medias res*, ce qui crée, dans les deux cas, un effet d'élan.

En ce qui concerne la réduction, rappelons que Schenker accorde un statut ambigu à la tonique qui apparaît au début de la réexposition : d'une part, il la subordonne à la prolongation de la dominante, et ce, jusqu'à la descente finale ; d'autre part, il lui assigne parfois une plus grande im-

34. ROSEN, *Génération romantique*, p. 704-705.

portance et en fait un nouveau départ après une véritable interruption³⁵. Parce que le retour de la tonique dans le premier mouvement de l'op. 11 de Schumann se trouve à la fin du développement, la réintroduction du motif de quintes à la fin du développement, aux mes. 330-331, souligne l'ambiguïté. Dans l'exposition, l'ambiguïté se trouvait sur le plan des fonctions formelles : l'éliision lui donnait à la fois un sens d'introduction et un sens de conclusion. Aux mes. 330-331, l'ambiguïté est transposée au niveau de la structure profonde, c'est-à-dire à l'arrière-plan : on peut entendre le retour à la tonique à la fin du développement ou au début de la réexposition.

Outre cette nouvelle ambiguïté, la réexposition de Schumann se poursuit comme celle d'une réexposition conventionnelle. Le thème principal est tronqué, un choix logique vu la présence importante de son contour mélodique pendant le développement. Le thème subordonné est transposé en *fa* dièse mineur et conclut le mouvement, à la mes. 414, avec la seule cadence authentique parfaite qui confirme cette tonalité. Afin de transposer la structure de l'exposition à trois tonalités, Schumann reprend l'idée présentée en *sol* dièse mineur aux mes. 99-100 et la transpose en *fa* dièse mineur aux mes. 350-351. Ainsi, la péroraison qui était au départ en *mi* bémol mineur se voit transposée en *do* dièse mineur aux mes. 358-373. Le bloc modèle-séquence est modifié aux mes. 374-381 afin de permettre le retour à *fa* dièse mineur et les codettas qui suivent le thème subordonné (mes. 411-419) reprennent une dernière fois le motif de quintes aux mes. 415-419, revêtant cette fois une fonction indéniablement post-cadentielle.

35. Comparer l'analyse du premier mouvement de l'op. 57 de Beethoven à celle de sa *Sixième symphonie* dans SCHENKER, *L'écriture libre*, vol. I, p. 134-137. Les graphiques qui représentent ces deux mouvements se trouvent aux exemples 154.4 et 154.5 du second volume, p. 118-119. Schachter rappelle que le statut de la dominante (et, par conséquent, de la deuxième tonique) dans le modèle abstrait de l'interruption est tout aussi vague dans les écrits de Schenker. Schachter préconise une analyse contextuelle, au cas par cas, plutôt qu'une solution théorique prescriptive ; voir Carl SCHACHTER, *The Art of Tonal Analysis : Twelve Lessons in Schenkerian Theory*, sous la dir. de Joseph N. STRAUS (New York : Oxford University Press, 2016), p. 37-40.

4.3.2 Phraséologie

Deux facteurs rythmiques participent à l'élaboration de la forme dans ce mouvement : l'uniformité rythmique et la dissonance métrique. À divers degrés, ces facteurs ont un impact sur la phraséologie du mouvement et aident à en assurer l'unité, à créer un élan irrésistible tout au long du mouvement, à distinguer les thèmes et à produire – ou brouiller – les fonctions formelles.

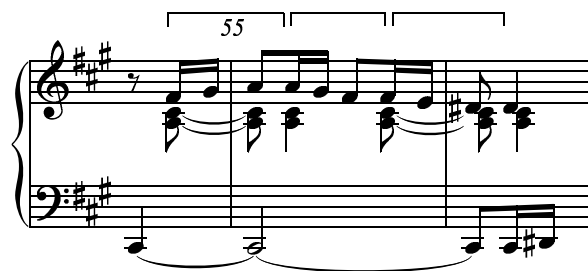
Le premier facteur, soit l'uniformité rythmique, permet de distinguer le style romantique du style classique³⁶. De Médicis, suivant Cone, note que la combinaison de groupes réguliers et de formules rythmiques et accentuelles constantes est typique des thèmes d'œuvres romantiques³⁷. Il va sans dire qu'une telle uniformité aura un impact sur la forme, tant sous l'angle de l'unité que sous celui des fonctions formelles. Deux principales formules rythmiques sont employées dans ce mouvement : une première formule, qu'on retrouve surtout dans l'introduction lente, est caractérisée par la combinaison d'un accompagnement de triolets et d'un rythme pointé à la mélodie (voir l'exemple 4.1, p. 203) ; une courte formule rythmique (l'anapeste) domine le reste du mouvement, comme nous l'avons vu (exemple 4.6)³⁸. Ces formules rythmiques très caractéristiques contribuent à la création d'une ligne de démarcation claire entre l'introduction lente et le reste du mouvement. L'anapeste n'est abandonné qu'à quelques moments : durant les sections de transition (aux mes. 115-122 et au moment parallèle de la réexposition, aux mes. 366-373), durant le thème subordonné (mes. 146-174 et mes. 396-fin) et à deux ou trois moments du développement (aux mes. 192-205 et 296-309, et au moment de reprendre la mélodie de l'introduction aux mes. 268-279). De toute évidence, le rythme anapestique participe fortement à la caractérisation du motif mélodique qui, en tant que cellule germinatrice, sert la conception organique du mouvement.

36. Voir Edward T. CONE, *Musical Form and Musical Performance* (New York et Londres : Norton, 1968), p. 78-81 ; DE MÉDICIS, « Structures thématiques », p. 94 ; ROSEN, *Formes sonate*, p. 422.

37. DE MÉDICIS, « Structures thématiques », p. 108.

38. C'est le rythme du motif b, retrouvé pour la première fois à l'exemple 4.2, p. 207.

Exemple 4.6 – SCHUMANN, op. 11, I, mes. 55-56, motif rythmique



Le motif anapestique, lancé sur la partie faible d'un temps en anacrouse, participe aussi à l'impression d'élan inlassable qui dirige ce mouvement. En même temps, l'alliance entre ce rythme et le début inhabituel du thème sur la dominante donne l'impression d'avoir commencé en plein vol. Caplin note que le profil rythmique de la sonate classique tend à se dessiner lentement, à « se chercher », pendant le thème principal³⁹. Au contraire, les transitions

sont souvent le premier moment du mouvement où l'on emploie un accompagnement rythmique continu (tel qu'une basse d'Alberti). De plus, la transition est généralement accompagnée d'une augmentation importante d'intensité et de momentum. En fait, le début de la transition constitue souvent le moment où le mouvement semble se « mettre en route ».⁴⁰

Or l'élan rythmique qui est donné au début du thème principal s'ajoute aux groupements et à l'harmonie pour rehausser l'ambiguïté quant à la fonction des premières mesures qui suivent l'introduction lente. L'élan original que donne le rythme anapestique unit le thème principal et la transition et ne cède qu'au moment du thème subordonné. Ce dernier sera caractérisé par un mouvement continu en croches, reprenant ainsi une unité rythmique différente.

39. « Many main themes exhibit a certain hesitancy or uncertainty in the course of their unfolding, often bringing sudden, striking changes in texture and marked discontinuities in rhythmic momentum. In fact, it often is not until the beginning of the transition that the movement seems finally to “get under way.” » CAPLIN, *Classical Form*, p. 197.

40. « Transitions are often the first place in the movement where a continuous rhythmic accompaniment (such as an “Alberti” bass) is employed. Furthermore, a transition is typically characterized by a significant increase in dynamic intensity and forward drive. Indeed, the beginning of the transition is often the moment when the movement seems to be “getting under way.” » *Ibid.*, p. 125.

Si Schumann a choisi de maintenir le rythme caractéristique de sa cellule germinatrice, il sait le transformer subtilement pour en donner plusieurs versions, en lien avec les différentes sections de la forme à grande échelle. Par exemple, à la mes. 192, le rythme de la cellule a maintenant quatre doubles croches, tel qu'illustré à l'exemple 4.7. Notons que le début de la figure rythmique est marqué par la syncope qui l'accompagne (élément auquel nous reviendrons) et que les doubles croches qui constituent l'essentiel de la figure forment un motif mélodique ascendant. Le changement de registre vers l'aigu amplifie la tension mélodique, qui se dirige vers le temps fort, et crée un petit accent de contour. La dernière double croche, qui revient au registre plus grave, fait chuter cette tension ; vu l'activité rythmique environnante, elle est beaucoup moins perceptible. Le résultat est une réinterprétation de l'anapeste de départ⁴¹.

Exemple 4.7 – SCHUMANN, op. 11, I, mes. 192-195, motif anapestique transformé

L'anapeste est aussi transformé d'autres façons. Parfois, la valeur longue (la croche) est transformée en double croche et quart de soupir (exemple 4.8), ou encore elle est augmentée à certains moments de l'accompagnement (exemple 4.9).

Dans cette première sonate de Schumann, les transformations des rythmes de surface, comme les changements d'accentuation, aident à différencier les grandes sections de la coupe. Le rythme

41. Le rapport entre l'anapeste emboîté de la variante et l'anapeste de la version originale est renforcé par la dissonance métrique que contient la variante, et qui sera discutée plus loin.







Exemple 4.8 – SCHUMANN, op. 11, I, mes. 107-110, nouvelle transformation de l'anapeste

Exemple 4.9 – SCHUMANN, op. 11, I, mes. 118-120, anapeste en augmentation à la m.g.

de l'exemple 4.8 fait partie de la transition, tandis que celui, plus ambigu, de la variante (exemple 4.7) n'apparaît que dans le développement. Les combinaisons d'attaques associées à l'anapeste, résumées au tableau 4.I, varient subtilement cette figure rythmique et soutiennent le découpage des sections de l'exposition. En même temps, les changements d'articulation correspondent souvent à un renouvellement de l'accentuation. Par exemple, les *sforzandi* aux mes. 107-110 (exemple 4.8) ou encore ceux des mesures 118-122 (exemple 4.9) sont absents des premières mesures et disposés différemment dans l'un et l'autre cas. Le motif rythmique se perpétue, mais son profil mélodique et accentuel se renouvelle. Malgré ce renouvellement, l'ambiguïté et l'élan se maintiennent.

L'uniformité rythmique de cette sonate la différencie d'une autre façon de ses antécédents classiques. Selon Lester, l'élément rythmique de la sonate sert surtout à distinguer les thèmes, comme

Tableau 4.I – Patrons d’attaque du rythme anapeste dans l’exposition du premier mouvement de l’op. 11 de SCHUMANN

Mesures	Patron	Forme
54-72, 123-134		ThP A, Trans
74-88, 94-98		ThP A', ThP ⇒ Trans
89-92		ThP A' (fin)
100-103		Trans vers <i>mi</i> ^b
106-113		Péroraison en <i>mi</i> ^b
135-139		Trans (confirmation de <i>la</i> maj.)

il le démontre dans son analyse de la *Sonate pour piano en sol majeur*, op. 14, n° 2, de Beethoven⁴². Lester soutient que dans la sonate conventionnelle, les thèmes sont des unités distinctes qui jouent chacun un rôle particulier dans le contexte d’ensemble de la sonate. Les rythmes, quant à eux, servent à créer une dynamique interne pour chacun des thèmes et ainsi les démarquent, tandis que le plan tonal organise la forme à grande échelle. Dans la *Sonate en sol* de Beethoven, Lester montre comment la construction du thème subordonné dépend d’une accélération du rythme résultant pour propulser les motifs vers la première cadence authentique. L’accélération, conjuguée à l’expansion rapide des registres, met en relief les cadences des mesures 44-45 et 46-47.

Schumann procède de façon bien différente dans sa *Sonate en fa dièse mineur*. Le rythme du thème subordonné l’isole du reste de l’exposition, entre autres parce qu’il n’accélère pas comme le suppose le modèle de Lester ; il maintient plutôt un rythme résultant constant de croches pendant ses 23 mesures⁴³. La coupe répétitive du thème principal, en évitant les cadences authentiques, évoque plutôt les techniques de relâchement d’un thème subordonné classique. Le thème principal est fortement relié à la transition – qui commence par une troisième répétition (putative) du thème

42. LESTER, *Rhythms*, p. 230-233. Lester illustre son analyse dans son exemple 8 – 3, qui n’est pas reproduit ici.

43. Les deux rythmes pointés (mes. 149 et 155) sont trop courts pour constituer de véritables accélérations.

– à cause du rythme constant des mes. 55-114, à l'exception des énoncés du motif de quintes aux mes. 53-54, 73-74 et 93-94. Cette continuité est intensifiée par l'absence de cadences durant tout le passage. L'auditeur doit se fier aux arrivées sur la dominante, créées par le rythme harmonique, et aux nuances pour reconnaître les articulations des phrases. De surcroît, la légère accélération du rythme résultant aux mes. 114-122 (l'ajout de triples croches crée une mélodie encore plus sautillante et introduit un niveau de diminution supplémentaire dans ce thème, qui jusqu'ici ne comptait aucune note plus courte que la double croche) mène à la première cadence authentique (imparfaite) de l'exposition aux mes. 120-121 (voir l'exemple 4.10).

Les répétitions séquentielles modulantes des mes. 123-126 aux mes. 127-130 et 131-133 (tronquée), qui englobent le rythme anapestique à l'intérieur de segments plus vastes, créent une deuxième transition, qui mène du premier thème subordonné (en *mi* bémol mineur) au deuxième thème subordonné (en *la* majeur). Aux mes. 140-145, le contour mélodique est ensuite liquidé et le rythme anapestique devient une simple pédale de dominante avant de céder aux croches du thème subordonné à la mes. 146. L'emploi du rythme moteur, procédé souvent retrouvé dans les suites de miniatures de Schumann, lui permet de modifier le parcours cadentiel habituel de la forme sonate et contribue à brouiller les fonctions habituelles de certaines de ses parties.

La *Deuxième sonate en sol mineur*, op. 22, déploie elle aussi certains éléments rythmiques de façon à unifier l'ensemble du premier mouvement, et ce, d'une manière semblable à la première sonate. Dans l'op. 22, un rythme soutenu de doubles croches s'installe dès la deuxième mesure et ne sera interrompu que très rarement. En plus de créer un mouvement perpétuel rappelant la toccate ou certaines miniatures⁴⁴, le rythme permet à la fois d'unifier l'ensemble du mouvement et de marquer l'importance des quelques moments où il s'arrête. Si cette technique ressemble à

44. Entre autres, les numéros 2 et 7 de *Papillons*, op. 2, plusieurs numéros de *Carnaval*, op. 9, dont « Papillons », « Reconnaissance », « Pantalon et Colombine », « Paganini » et « Aveu ». À cette liste, nous pouvons ajouter certaines miniatures des *Phantasiestücke*, op. 12, *Kreisleriana*, op. 16, *Faschingsschwank aus Wien*, et ainsi de suite. Le même procédé de doubles croches continues dans les *Sechs Concert-Etuden nach Capricen von Paganini*, op. 10, suggère aussi un lien avec la technique virtuose.

Exemple 4.10 – SCHUMANN, op. 11, I, mes. 115-122, anapeste en triples croches

Ajout de triple croche = accélération du rythme composite

115

sf *sf* *sf*

118

sf *sf* *sf*

120

sf

V i

CAI

celle de la première sonate, l'élément rythmique unificateur de cette dernière participe au matériau mélodique des motifs et thèmes, tandis que le rythme continu de la deuxième sonate relève plutôt de l'accompagnement. L'exemple 4.11 illustre comment la rupture du rythme continu peut jouer un rôle dans l'élaboration de la forme. Le rythme de l'accompagnement est modifié et irrégulier

aux mes. 21-22, mais l'ensemble des parties maintient un rythme résultant de doubles croches. L'arrêt momentané de ce rythme résultant à la mes. 23 entérine la première cadence authentique du mouvement, celle qui conclut le premier thème principal et que suit immédiatement la transition. Celle-ci reprend immédiatement le rythme résultant de doubles croches, qui continue pendant encore 24 mesures avant de céder à un rythme résultant plus lent pour le thème subordonné. Cette suspension du mouvement de doubles croches, d'une durée totale d'une noire, coïncide avec l'arrivée de la dominante cadentielle, un court repos qui souligne l'importance de cette dominante et sa fonction cadentielle avant que le mouvement de doubles croches ne reprenne au temps suivant.

Exemple 4.11 – SCHUMANN, *Deuxième sonate pour piano en sol mineur*, op. 22, premier mouvement, mes. 16-24, interruption du rythme résultant à la cadence

sol min.: i ————— [vii°₄]

iv⁶ V $\frac{6-5}{4-#}$ VI [vii°₆] V $\frac{6-5}{4-#}$ i CAP

Interruption des doubles croches

Le deuxième grand paramètre rythmique qu'il faut considérer dans le premier mouvement de l'op. 11, la dissonance métrique, transforme l'uniformité rythmique de la cellule génératrice répétée et ajoute un autre niveau à l'analyse de la phraséologie de ce mouvement. Dès l'introduction

lente, les effets de dissonance et de consonance rythmique décrits par Krebs contribuent à étayer la structure formelle du mouvement. En fait, l'emploi stratégique de dissonances métriques aux mes. 22-24 et 33-37 encadre la section centrale de l'introduction et confirme une structure ternaire. Il s'agit ici d'une dissonance de groupements au niveau de la pulsation (exemple 4.12). Ce type de dissonance, le « trois contre deux » bien connu des pianistes, n'est pas du tout inhabituel. C'est plutôt le fait qu'il ne soit contenu que dans cette section, et que les sections des mes. 1-21 et 39-52 ne contiennent aucune dissonance métrique semblable, qui retient l'attention⁴⁵. Le jeu rythmique s'ajoute au jeu des tonalités, des cadences et des fonctions formelles : un patron rythmique de consonance–dissonance–consonance sous-tend le schéma A–B–A'.

Exemple 4.12 – SCHUMANN, op. 11, I, mes. 22, dissonance de groupement « 2 contre 3 »

La dissonance métrique joue un rôle semblable dans le thème principal qui suit. Le motif anapestique des mes. 53-72 est d'abord présenté dans un environnement où la dissonance métrique, c'est-à-dire une dissonance de déplacement, est présente. Cette dissonance provient de l'écart entre les accents des deux voix de la main droite, illustrées à l'exemple 4.13. Dans la partie (a) de l'exemple, on voit la main droite des mes. 55-56, telle qu'écrite dans la partition. On note le motif anapestique dans la partie supérieure et un accompagnement en syncope dans la partie inférieure. Les deux voix sont jouées sur un rythme à deux temps, mais ces temps sont décalés. La

45. Selon notre analyse, les rythmes pointés des première et dernière sections de l'introduction lente ne représentent pas une dissonance métrique significative. Vu l'extrême brièveté des triples croches, elles ne forment pas une dissonance perceptible avec les triolets de l'accompagnement, mais s'interprètent plutôt comme des notes ornementales.

note longue du rythme anapestique, placée sur le temps, concorde avec la barre de mesure, tandis que la voix d'accompagnement la contredit et crée l'impression d'une mesure différente. La partie (b), recomposée, place le motif de façon à ce que l'accompagnement concorde avec la barre de mesure. Ici, la note longue place un accent sur les parties faibles du temps : même si la syncope disparaît, l'ambiguïté rythmique demeure. Cette ambiguïté, qui est le propre d'une dissonance métrique de déplacement, est présente aux mes. 55-72, c'est-à-dire pour toute la première phrase du thème principal.

Exemple 4.13 – SCHUMANN, op. 11, I, mes. 54-56, dissonance métrique de déplacement dans l'anapeste

(a) original

(b) recomposé

Or, dans la deuxième phrase (mes. 73-92), l'ambiguïté est éliminée : l'anapeste débute toujours en anacrouse, mais la voix syncopée est remplacée par un accompagnement qui double l'anapeste (comparer l'exemple 4.14 à l'exemple 4.13.) Bref, sans cette ambiguïté, il devient possible de parler d'une phrase métriquement consonante par rapport à la phrase précédente. Plus qu'une simple répétition variée, la phrase des mes. 73-92 procure une forme de résolution des tensions rythmiques qui est absente des fonctions formelles et harmoniques du thème principal. Le changement de rythme aide à démarquer les mes. 73-92 de ce qui les précède et de ce qui les suit, et vient ainsi appuyer le découpage des sections. Cette analyse est renforcée par le retour de la dissonance métrique, engendrée par les accents placés sur les parties faibles de temps à la main gauche, au moment de la répétition tronquée de la phrase aux mes. 93-98 (voir exemple 4.15 et comparer aux deux exemples précédents).

Exemple 4.14 – SCHUMANN, op. 11, I, mes. 74-76, anapeste sans dissonance métrique

pattern d'accents . . > . . > . . > . .

Exemple 4.15 – SCHUMANN, op. 11, I, mes. 95-98, retour de la dissonance métrique

95

Le jeu de dissonances et de consonances métriques se fait aussi à plus grande échelle entre le thème principal et le thème subordonné. La dissonance métrique, présente dans les premières mesures du thème principal, continue d'être exploitée de différentes façons pendant la transition, mais au début du thème subordonné, la dissonance métrique disparaît. Ce thème est formé de rythmes consonants, à l'exception de deux mesures de syncopes dans une voix de l'accompagnement (mes. 150-151). (Ces mesures, combinées à l'accélération du rythme harmonique, poussent la phrase vers une cadence, qui sera évitée, à la mes. 153.) L'effet de repos procuré par la soudaine consonance métrique s'accorde bien avec le concept romantique d'un thème subordonné plus lyrique. Enfin, lorsque ce thème revient dans la réexposition, on peut y voir une double résolution de tension : résolution du conflit tonal entre *fa* dièse mineur et *la* majeur, et résolution de la dissonance métrique grâce à un thème rythmiquement consonant.

4.4 *Sonate en fa mineur, op. 14*

Le premier mouvement de la *Sonate en fa mineur*, op. 14, de Schumann propose d'autres défis à l'analyste. Linda Roesner y voit un mouvement entièrement construit sur le principe du parallélisme, qu'elle qualifie de nouvelle approche à la forme à grande échelle dans la musique de Schumann⁴⁶. L'analyse proposée ici reprend certaines observations de Roesner, sans toutefois arriver à la conclusion que cette sonate est structurée sur un principe nouveau qui ne répond pas aux exigences de la forme sonate. Au contraire, notre analyse dégage un traitement très sophistiqué de la forme sonate qui dépend du traitement novateur d'une coupe répandue, soit la forme sonate sans développement⁴⁷. En effet, Schumann propose, dans ce mouvement, une idée de la forme sonate qui maintient le lien avec les valeurs qu'il associait à la sonate classique – cohérence et unité à grande échelle, noblesse, construction rigoureuse – tout en l'animant d'un esprit expressif romantique.

Le tableau 4.II présente une synthèse de l'analyse de Roesner. Cette analyse relève plusieurs aspects formels caractéristiques du mouvement, parmi lesquels la fréquence de la réutilisation du matériel mélodique et la place décisive qu'occupent les tonalités. Selon Roesner, l'exposition compte deux thèmes principaux, une transition, un thème subordonné et un thème conclusif⁴⁸. Chacun de ces thèmes – entendus comme la combinaison de motifs mélodiques et leur soutien harmonique – revient au cours du développement. Roesner fait commencer la réexposition à la mes. 113, mais observe l'activation du principe de parallélisme dès la mes. 146, où la musique

46. D'ailleurs, elle dresse un parallèle entre ce mouvement et plusieurs autres, dont le dernier mouvement de cette sonate, le dernier mouvement de l'opus 11, et les premier et dernier mouvements de la *Fantaisie*, op. 17, entre autres. Voir ROESNER, « Schumann's Parallel Forms ».

47. Caplin note l'emploi fréquent de cette forme dans les mouvements lents de sonates classiques et, moins fréquemment, dans les mouvements rapides de sonate et dans les ouvertures. CAPLIN, *Classical Form*, p. 216. Hepokoski et Darcy accordent à cette forme une catégorie distincte, la sonate de type 1, et indiquent qu'elle est souvent nommée forme sonate lente ou encore forme sonatine. Ils donnent comme exemples l'ouverture des *Noce de Figaro* de Mozart et plusieurs ouvertures d'opéra de Rossini. HEPOKOSKI ET DARCY, *Elements*, p. 343-352.

48. L'analyse de Roesner est présentée sous forme schématique dans ROESNER, « Schumann's Parallel Forms », p. 268, figure 2.

module vers *la* bémol majeur, plutôt que de rester en *fa* mineur comme l'exige le principe de résolution tonale. En effet, la musique continue de s'éloigner de *fa* mineur, alors que Schumann réitère la section de développement à la mes. 182. Roesner note ainsi un parallèle presque exact entre les mes. 1-112 et 113-226.

L'analyse de Roesner s'appuie sur quelques observations qui méritent d'être explorées ici. En premier lieu, Roesner note : « Après la forte accentuation de l'accord de tonique du motif d'entrée [. . .], le reste de « l'exposition » est curieusement assourdi sur les plans de la tonalité, des nuances et de la rhétorique⁴⁹. » Elle affirme qu'outre la forte ouverture en *fa* mineur, aucune tonalité ne ressort nettement de cette exposition ; il n'y a aucun « point focal » de tonalité, c'est-à-dire aucune cadence forte. Cette analyse confirme par ailleurs le rôle capital que Roesner accorde à la réinterprétation lyrique du second thème principal en *la* bémol majeur aux mesures 62-69. Roesner considère que ce passage, qui exploite pour la première fois dans l'œuvre la tonalité subordonnée habituelle d'une sonate en mode mineur, est stable du point de vue tonal, malgré l'absence de cadence. Elle défend son hypothèse en notant la fonction usuelle de la relative majeure dans une exposition traditionnelle en mode mineur et en soulignant l'enchaînement plus spontané des thèmes principal, subordonné et conclusif de cette section⁵⁰. La structure très resserrée et la cadence authentique du thème conclusif confirment la tonalité « classique ».

Quelques détails importants de ce mouvement sont cependant laissés pour compte dans l'analyse de Roesner. D'abord, ses conclusions au sujet du mouvement négligent certains aspects capitaux de l'œuvre. Elle affirme sans réserve que ce mouvement, malgré des gestes qui imitent certains aspects de la forme, ne participe d'aucune façon à la tradition de la sonate⁵¹. Ce faisant, elle ignore la construction et la disposition des thèmes, le caractère de développement présent dans

49. « After the strong tonic accentuation of the opening “motto” [. . .] the remainder of the “exposition” is curiously muted—tonally, dynamically, and rhetorically. » ROESNER, « Schumann's Parallel Forms », p. 268.

50. Elle qualifie le thème conclusif en *mi* bémol mineur, mes. 38-46, d'« apostille ».

51. ROESNER, « Schumann's Parallel Forms », p. 270.

Tableau 4.II – SCHUMANN, *Sonate pour piano en fa mineur*, op. 14, 1^{er} mouvement, schéma de l'analyse proposée par L.C. Roesner

Exposition		Développement					
ThP1	ThP2	Tr	ThS	ThC	(ThP2)	(ThS)	ThC ⇒ Retrans.
1-7	8-22 ¹	22 ² -26 ¹	26 ² -38 ¹	38 ² -62 ¹	62 ² -69	70-76 ¹	76 ² -112
<i>fa -</i>	<i>fa -</i>	<i>v/do -</i>	<i>do - → si^b +</i>	<i>mi^b + → la^b +</i>	<i>la^b +</i>	<i>la^b +</i>	<i>la^b + → v/fa -</i>
Ré-exposition		Interpolation					
ThP1	ThP2	Tr	ThS	ThC	(ThP2)	(ThS)	(ThC) ⇒ Retrans.
113-120 ¹	120 ² -142 ¹	142 ² -146 ¹	146 ² -158 ¹	158 ² -182 ¹	182 ² -189	190-196 ¹	196 ² -226
<i>fa - → v/si - si - → do - → v/fa -</i>		<i>v/fa -</i>	<i>fa - → mi^b +</i>	<i>la^b + → ré^b +</i>	<i>ré^b +</i>	<i>ré^b +</i>	<i>ré^b + → v/fa -</i>
		Coda					
		(ThP1)					
		227-250					
		<i>fa -</i>					

le mouvement et l'organisation sous-jacente de la structure tonale. De plus, en faisant du parallélisme le principe structurel du mouvement, Roesner suggère une uniformisation des fonctions formelles et tonales des sections parallèles, dont une exégèse approfondie révèle une structure de surface plus diversifiée qu'elle ne le prétend.

Le parallélisme que fait ressortir Roesner révèle comment l'expérimentation de Schumann permet de renouveler la forme sonate. En effet, Schumann ne remplace pas la forme traditionnelle, il la transforme en repensant quelques-uns de ses paramètres fondamentaux, soit la structure formelle, le schéma tonal et la construction des thèmes. Au contraire de Roesner, qui tente d'assimiler ce mouvement à une forme sonate tripartite (avec développement), l'analyse qui suit y voit une forme sonate sans développement. Comme on le voit au tableau 4.III, le parallélisme relevé par Roesner découle pourtant de l'emploi d'une structure bipartite. De plus, les particularités tonales et motiviques de la sonate s'expliquent en grande partie à l'aide de cette structure.

Selon cette optique, le parallélisme et la construction thématique observés par Roesner découlent d'une progression naturelle de la forme selon l'idéal organique. Le parallélisme latent de toute forme sonate sans développement adopte un rôle structurellement constitutif, alors qu'un aspect du développement de la forme sonate tripartite – l'exploration de tonalités variées – est incorporé dans les deux sections du mouvement de Schumann. La résolution tonale est réservée uniquement à la structure tonale de l'œuvre, plutôt que d'être le résultat d'une collaboration entre ladite structure et le plan thématique. Ainsi, le moment de résolution tonale est réservé à la toute fin du mouvement, lorsque la première unité thématique est répétée en guise de coda (voir figure 4.6).

Ayant démontré la cohérence à grande échelle, qui est assurée par la structure tonale et par l'organicisme déjà présent dans la reformulation de la structure parallèle de la forme sonate sans développement, nous pouvons maintenant explorer le détail des fonctions formelles et de la rythmique de ce mouvement.

Figure 4.6 – SCHUMANN, op. 14, I, réduction analytique du mouvement complet

2 7 32 38 60 113 114 138 151 152 157 158 174 182 218 250

i (iv VII) III v i (VII) III (VI) v i

4.4.1 Fonctions formelles

Du point de vue des fonctions formelles, plusieurs thèmes de la *Sonate en fa mineur* remplissent deux ou trois fonctions que l'on retrouve dans la sonate classique grâce aux détails de sa composition. Les thèmes ne répondent jamais entièrement aux critères d'une seule fonction. Bien qu'il soit parfois possible, à l'analyse, de dégager une tendance plus prononcée vers une fonction particulière, il est souvent impossible de distinguer les caractéristiques qui permettent de trancher en faveur d'une interprétation précise. Pour cette raison, la présente section offre un découpage préliminaire des thèmes en montrant les caractéristiques particulières de chacun. La comparaison avec le modèle de Roesner, suivant une discussion des traits rythmiques de la sonate, permettra ensuite de faire le point sur les fonctions thématiques de sa coupe.

Les premières mesures de cette sonate (exemple 4.16) relèvent assez clairement du thème principal conventionnel. Elles établissent et prolongent la tonique principale du mouvement et précisent généralement l'ambitus sonore dans lequel la pièce se déroulera. Le graphique schenkérien à la figure 4.7 illustre comment les premières mesures de l'opus 14 accomplissent ces tâches. Le point culminant du thème, soit l'arrivée sur une dominante à la mes. 6, répond cependant moins bien aux critères du thème principal conventionnel. Celui-ci se termine habituellement sur une cadence. L'arrivée sur la dominante, et plus encore, son arrivée prématurée à la mesure 5, est hors

norme tant par son entrée bien avant la fin du déroulement thématique que par sa faiblesse⁵². Ce geste cadentiel pointe, faiblement, vers la fonction d'introduction, bien que le tempo exclue cette possibilité. Néanmoins, l'organisation formelle relativement relâchée de ces mesures – absence de cadence, regroupements asymétriques, absence de structure thématique conventionnelle – renforce l'aspect introductif de ce thème principal. L'auditeur traditionnel est donc confronté à un dilemme : il devra attendre la suite avant de savoir où il était. Bref, cette sonate demande une écoute active ; ses repères ne sont pas absolus, mais interdépendants. Schumann réactive ainsi la forme sonate : en créant une tension entre la forme traditionnelle et l'ambiguïté structurelle réalisée, il suggère un principe de construction pour sa sonate et oblige l'auditeur à penser ce processus alors même qu'il écoute la musique.

Figure 4.7 – SCHUMANN, op. 14, I, réduction analytique des mes. 1-7

fa min.: I

La deuxième phrase de la sonate est plus difficilement assimilable aux fonctions habituelles de la sonate classique. En se basant sur l'analyse des mes. 1 à 7, on peut logiquement entendre les mes. 8 à 22 comme un thème principal ou comme une transition. Cette deuxième phrase commence, encore une fois, en prolongeant la tonique de *fa* mineur à l'aide d'une idée fondamentale de deux mesures qui est elle-même incorporée à l'intérieur d'une idée fondamentale composée de cinq mesures. L'idée contrastante, qui prolonge la dominante mineure au moyen de sa

52. Voir CAPLIN, *Classical Form*, p. 196-197, et surtout le tableau 13.I de la page 196. Caplin développe ses idées sur les cadences dans William CAPLIN, « The Classical Sonata Exposition : Cadential Goals and Form-Functional Plans », *Tijdschrift voor Muziektheorie* 6, n° 3 (2001) : p. 195-209.

Exemple 4.16 – SCHUMANN, op. 14, I, mes. 1-7

Allegro

f *sf* *f* *f*

fa min.: i *iv*₆

f

-5/3 *vii*^o₅⁶

arrivée prématurée de la dominante

8^{va} *sf*

*V*₆ *δ Fr.* *V*₄
= [*V*_{3/4}]

propre septième de dominante secondaire, se trouve aux mes. 10-12. Les mes. 13-15 ressemblent à une fonction de continuation : il y a fragmentation en groupes d'une demi-mesure et l'harmonie est organisée selon un modèle presque séquentiel, sous-tendu par une basse en quintes descendantes, *sol-do-fa* (le *fa* arrivant à la mesure 16, au début du groupe suivant). La partie suivante,

mes. 16-22, semble aussi obéir à une logique de continuation à cause d'une séquence mélodique aux mes. 16-17 et 18-19, suivie d'une progression cadentielle qui aboutit sur la dominante de *do* mineur à la mes. 22 (exemple 4.17). En revanche, la construction formelle plus relâchée – absence de fonctions formelles se regroupant en un type thématique bien défini, absence d'une cadence claire – suggère une transition. L'arrivée sur la dominante secondaire de *do* mineur à la mes. 22, suivie d'un renforcement de dominante, soutient l'impression de transition.

Il serait aussi possible de scinder les mes. 8-22 en deux groupes, un premier aux mes. 8-16 et un second aux mes. 17-22. Si l'on considère le second groupe comme le début d'une transition modulante, les mes. 8-10 donnent l'idée fondamentale, les mes. 11-12, l'idée contrastante, et les mes. 13-16, la continuation. Une telle interprétation est toutefois plus difficile à soutenir, puisque les mes. 13-16 constituent une prolongation de V au moyen de sa propre dominante, tandis que la fragmentation du motif principal, qui débute au deuxième temps de la mes. 16, reprend le matériel de la mes. 8 pour l'assimiler au thème principal. Ainsi, la frontière entre le thème principal et la transition est encore une fois mise à l'arrière-plan, voire supprimée, afin de générer une plus grande fluidité entre les sections.

Pour bien expliquer le fonctionnement de la section suivante, il est utile d'évoquer la notion du complexe de double tonique. Cette théorie harmonique est particulièrement utile pour les œuvres chromatiques du XIX^e siècle qui semblent évoluer autour de plus d'un pôle harmonique. Elle propose qu'à n'importe quel moment, une tonalité prime pendant que l'autre lui demeure subordonnée, et qu'il y a alternance entre les deux⁵³. De Médicis ajoute que la perception du complexe de double tonique est influencée par l'organisation formelle, en particulier par les cadences qui

53. Voir Robert BAILEY, « An Analytical Study of the Sketches and Drafts », in *Richard Wagner : Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde*, sous la dir. de Robert BAILEY (New York : Norton, 1985), p. 113-146 et Christopher LEWIS, « Mirrors and Metaphors : Reflections on Schoenberg and Nineteenth-Century Tonality », *19th-Century Music* 11, n° 1 (1987) : p. 26-42.

Exemple 4.17 – SCHUMANN, op. 14, I, analyse des mes. 8-22

idée fondamentale

8 *sf* *sf* *sf*

fa min.: i (VI) [v7]

idée contrastante

11 *pp*

Vm [v⁶/₄ cad?] *v7*

14 *sf*

Vm^b *V^b* **PLI: 10**
i

arrivée prématurée sur V?

17 *sf* *sf* *sf*

7 (VI) 10 ii7 7 (ii7)

Suite de l'exemple 4.17

10...
P
 i^6
/
 iv^6
do min.

ii^4_3

V

articulent les degrés caractéristiques des deux tons du complexe, tout en participant à l'ambiguïté générale de la section⁵⁴.

La mes. 26 amène un nouveau motif, plus calme et lyrique, qui, au départ, semble posséder une fonction de thème subordonné. Après deux mesures d'introduction, qui anticipent l'idée fondamentale, un thème ascendant au rythme moins effréné mène rapidement à une cadence parfaite en *si* bémol majeur – du moins en apparence, car nous allons voir plus loin que les choses sont en réalité plus complexes (exemple 4.18). Pourtant, tout le début du thème semble fortement relié à la tonalité de *do* mineur. Les six premières mesures du thème sont construites sur une pédale de *sol*, préparée par une arrivée sur la dominante de *do* (qui semblait être *v* de *v* en *fa* mineur à la mes. 22), c'est-à-dire une préparation typique pour une modulation à la dominante. La cadence de la mes. 32 peut être réinterprétée comme une cadence à la dominante en *mi* bémol majeur à l'intérieur d'un thème qui propose un complexe de double tonique. Ce thème serait donc à la fois en *do* mineur et en *mi* bémol majeur (tonalités relatives) avec un début clair dans la première tonalité et une conclusion dans la seconde⁵⁵. La tonicisation de *si* bémol à la mes. 36 sert de cadence à la dominante en *mi* bémol majeur tout comme la tonicisation à la mes. 34, tandis que la pédale

54. DE MÉDICIS, « Structures thématiques », p. 54-57.

55. Dans le tableau de la page 235, seule la tonalité de *mi* bémol majeur est indiquée, pour montrer la continuité tonale profonde du cycle de quintes descendant, qui sous-tend l'exposition.

sur *sol* au début du thème et sa tonicisation à la mes. 36 suggèrent que la tonalité de *do* mineur prime à ces moments. Tel qu'illustré à l'exemple 4.18, ce thème débute par une idée fondamentale de deux mesures (28-29) ; il est précédé d'une introduction thématique de deux mesures (26-27), qui présente le motif principal à la main gauche, puis il est suivi d'une idée contrastante de deux mesures et un temps (30-32¹), qui mène à une cadence à la dominante en *mi* bémol. Cette première partie prolonge la pédale de *sol* à la basse des mes. 26 à 31, suggérant la tonalité de *do* mineur jusqu'au moment où on entend la cadence à la dominante en *mi* bémol. La deuxième partie du thème commence par une idée fondamentale (mes. 32-34¹) qui esquisse un mouvement V-I en *mi* bémol, puis l'idée contrastante (mes. 34²-38) retient la tonalité de *mi* bémol, mais tonicise son sixième degré, *do* mineur. Cette partie se termine aussi par une cadence à la dominante en *mi* bémol.

Enfin, un dernier groupe thématique commence à la mesure 38. Ce groupe est composé de deux thèmes (mes. 38²-46¹ et mes. 46²-54¹), reliés par leur emploi d'un rythme pointé. Le groupe au complet établit la tonalité de *mi* bémol majeur avec quelques références à *do* aux mes. 39-40 et 43-44. À cause de leur légèreté, de leur structure plutôt resserrée et de leur uniformité rythmique, ces deux thèmes semblent occuper le rôle de « thèmes conclusifs »⁵⁶. Le thème des mes. 38-46 est organisé en groupes de deux mesures et mène à une cadence authentique parfaite en *mi* bémol à la mes. 42 et encore à la mes. 46. Le thème entier est une simple phrase de quatre mesures répétée à l'octave. Le thème des mes. 46-54, qui fait des éléments de répétition un facteur structurant, contient une deuxième phrase qui reprend la première à l'octave inférieure. Ce dernier thème est structuré en période renversée : la cadence de la mes. 54 est plus faible que celle de la mes. 50 (cadence à la dominante plutôt que CAP). Caplin note que ce genre d'organisation thématique se produit souvent lorsque la répétition d'un bloc thématique sert de début de transition. L'em-

56. Caplin n'emploie pas le concept de « thème conclusif » dans sa théorie des fonctions formelles ; il préfère parler d'un second (ou troisième) thème subordonné, qui peut englober les caractéristiques mentionnées ci-haut. Le concept de thème conclusif, plus récemment repris dans la « Sonata Theory » de Hepokoski et Darcy, semble cependant expliquer quelques particularités de la sonate de Schumann en plus de maintenir un lien avec l'analyse de Roesner présentée en début de section.

Exemple 4.18 – SCHUMANN, op. 14, I, analyse des mes. 26-38

do min.: V_(pédale) (i) V⁷ *lento* i vi V (i)
 mi♭ maj.: b

V⁷ i V i
 (mi♭ maj.) vi [V⁷] V $\frac{4}{2}$ I⁶

(do min.) [vii⁴₃] VII⁶ [vii⁴₃] v⁶ [V⁴₃]
 V⁴₃ I V⁶₅ 7 I [vii⁴₃] V⁶ [vii⁴₃] iii⁶ [V⁴₃]
 b + cad.

(do min.) v
 (mi♭ maj.) iii [V⁷] [V⁷] V CD

ploi de ce genre d'organisation thématique à ce moment de la sonate de Schumann suggère tout aussi bien une rhétorique de transition, ce qui contredit l'impression initiale d'un thème conclusif (exemple 4.19).

Exemple 4.19 – SCHUMANN, op. 14, I, analyse des mes. 46-54

46

49

52

mi♭ maj.: V7 I
CAP

smorzando

It♭ V
CD

Une section modulante relativement courte suit le thème en *mi* bémol aux mes. 54-61 et prépare le retour du matériau des mes. 8-10, qui revient cette fois en *la* bémol majeur – une nouvelle tonalité qui suggère que le développement est commencé. Cependant, cette section ne fonctionne

pas du tout comme un développement. Plutôt que de moduler, tous les grands groupes thématiques décrits plus haut (à l'exception du premier) reviennent, variés, et tous en *la* bémol majeur. Les mes. 62-69 reprennent le motif de tête du thème de la mes. 8 avec une continuation différente. Les mes. 70-75 présentent une version abrégée du thème des mes. 26-38. Le thème des mes. 38-46 est repris en *la* bémol aux mes. 76-84, commençant cette fois à l'octave supérieure dans une nouvelle version en doubles croches. Ces trois thèmes en *la* bémol occupent les mes. 62-84, puis une retransition aux mes. 84-112 amorce le retour du tout premier thème en *fa* mineur à la mes. 113.

La reprise en *la* bémol de ces trois groupes thématiques clarifie le schéma formel du mouvement : l'auditeur comprend à ce moment-là que la section en *la* bémol constitue le véritable groupe de thèmes subordonnés de la forme sonate. La tonalité de *la* bémol majeur, relative de *fa* mineur, est un choix de tonalité subordonnée habituel dans une sonate en mode mineur. Le mouvement vers *do* mineur dès la mes. 22 représente une autre possibilité de tonalité subordonnée conventionnelle. Cependant, cette tonalité n'est jamais confirmée, restant plutôt embrouillée à cause du complexe de double tonique, qui se résout finalement au profit de *mi* bémol majeur, première tonalité d'un mouvement de quinte descendante qui aboutit sur *la* bémol. L'absence de confirmation de *do* mineur, combinée au mouvement de quinte descendante qui mène vers *la* bémol, indique que la véritable tonalité subordonnée du mouvement est bien *la* bémol et que la section qui commence avec la dominante de *do* mineur relève de la transition.

De plus, le choix de reprendre le matériel motivique des mesures précédentes n'est pas inhabituel pour un thème subordonné. Ce choix associe le mouvement de Schumann au genre de la sonate monothématique. Du point de vue des valeurs de la forme sonate au XIX^e siècle, la reprise des motifs à ce moment-là est d'autant plus importante qu'elle remplit une condition de l'unité organique de l'œuvre. L'absence du second thème du dernier groupe thématique (celui des mes. 46-54) dans la section en *la* bémol s'explique par la nécessité d'une cadence authentique parfaite pour la confirmation de la tonalité subordonnée. La CAP de la mes. 46, transposée en *la*

bémol, boucle bien le thème subordonné. L'ajout du dernier thème, la période renversée, aurait demandé encore une variation, sans ajouter d'élément important au thème subordonné ; il peut donc être supprimé. Schumann pousse plus loin : la transposition du thème des mes. 46-54 est modifiée pour donner une période renversée. La cadence interne à la mes. 80 constitue la cadence authentique parfaite nécessaire pour conclure le thème subordonné, et le conséquent de la période, avec sa cadence à la dominante à la mes. 84, amorce la retransition.

Après la cadence à la mes. 84, la retransition emploie des motifs de la dernière partie de la transition (mes. 54-62) ainsi que le motif d'accompagnement (entendu pour la première fois aux mes. 8-10) pour rétablir la tonalité principale. Vient ensuite la réexposition et le parallélisme qui en résulte.

On peut noter ici que la réexposition échappe aussi à son rôle conventionnel sur le plan de la forme à grande échelle. Plutôt que de reprendre le thème subordonné dans la tonalité principale, Schumann choisit d'explorer la tonalité de *ré* bémol majeur, soit VI de la tonalité principale. Ce choix, très habituel pour un début de développement, contredit la fonction essentielle de la réexposition, qui est de résoudre l'opposition de tonalités présente dans l'exposition. Il en résulte une forme qui exige une coda, dont la fonction ici sera de retourner à la tonalité principale et de boucler le parcours tonal du mouvement. En même temps, l'exploration d'une nouvelle tonalité, qui est souvent reliée à la fonction formelle du développement, est pertinente dans la réexposition d'un mouvement en forme sonate sans développement.

4.4.2 Phraséologie

Un survol rapide de la rythmique de ce mouvement révèle que Schumann construit trois groupes thématiques sur fond de rythmes différents (mes. 1-26, 26-38 et 38-62). Nous reviendrons plus en détail sur l'organisation métrique de ces passages après avoir présenté les caractéristiques

générales de ces trois groupes. Le premier groupe emploie des doubles croches intermittentes à l'accompagnement, mais sa principale caractéristique est la dissonance de déplacement qui résulte de l'accent métrique reporté au deuxième temps des mes. 8 à 11, puis encore aux mes. 16 à 20, ce qui crée une différence entre la barre de mesure notée et le mètre perçu par l'auditeur (que nous appellerons « mètre projeté »). Au contraire, l'accompagnement du deuxième groupe (mes. 26-38), qui ne comporte qu'une seule section, consiste en croches, et l'accentuation suit l'agogique normale d'une mesure à quatre temps, sans dissonance métrique. Finalement, le troisième groupe (mes. 38-62) est composé de rythmes pointés, organisés de façon à embrouiller la métrique, tant par la dissonance de déplacement que par les multiples syncopes entre doubles croches et croches.

Comme dans certains numéros de miniatures – « Aufschwung », « FABEL » et « Traumes Wirren » des *Fantasiestücke*, op. 12, par exemple –, les contrastes rythmiques du premier mouvement de l'opus 14 délimitent les trois atmosphères importantes qui habitent l'œuvre. Dans la miniature comme dans la sonate, ces modèles rythmiques peuvent ensuite être développés sur une grande échelle et dans une nouvelle direction, qui vise à articuler la forme sonate à l'aide de nouveaux moyens.

Les sept mesures d'introduction fixent rapidement une hiérarchie métrique complexe. La première mesure établit la pulsation de noire. À compter de la mes. 2, la subdivision de celle-ci en doubles croches est clairement articulée. Ensuite, si les croches sont intermittentes, on peut les induire là où elles ne sont pas explicites. À un niveau plus profond, le rythme harmonique, qui s'articule aux deux mesures (la tonique initiale de la mes. 2 cède à la sous-dominante à la mes. 4 ; la dominante arrive à la mes. 6), crée un niveau hypermétrique régulier. Le rythme harmonique s'appuie sur une accentuation basée sur les durées, dont notamment les rondes liées de la main gauche aux mes. 2 et 4 que soutiennent le registre grave et le *sforzando* de la première d'entre

elles⁵⁷. Cependant, le saut vers l'accord de *do* majeur en blanche pointée à la mes. 7 bouleverse un peu la régularité du niveau profond – cette nouvelle valeur longue contredit celles des mes. 2 et 4 – tout en agissant comme un point d'orgue qui embrouille temporairement la métrique, qui devra être rétablie par la suite.

Après une courte pause à la mes. 7, les noires et doubles croches reviennent à la mes. 8, mais de manière toujours intermittente : les doubles croches cessent aux premiers temps des mes. 9 et 10 et pendant toute la mes. 11. Schumann opère ici un déplacement qui cause une dissonance métrique : le mètre, c'est-à-dire celui qui est ressenti par l'auditeur, tel que défini par la coordination des différents accents, ne correspond plus à la barre de mesure écrite ; il y a décalage d'une noire. Les changements d'harmonie, facteur décisif pour fixer la mesure, surviennent aux deuxièmes temps de la mesure notée aux mes. 8-10. Ces changements sont à leur tour appuyés par les notes longues (blanches) à la mélodie aux mes. 8-11 et par des *sforzandi* aux mes. 8-10. Le silence à la basse au premier temps de la mes. 8 et la répétition des motifs des deux mains de la mes. 8 à la mes. 9 (et du motif à la basse à la mes. 10) contribuent aussi à définir ce nouveau mètre. L'exemple 4.20, montre le passage tel que Schumann l'écrit (a) et la recomposition de ces mêmes mesures avec les barres de mesure là où l'auditeur serait porté à les entendre (b).

Ce type d'accent n'est cependant pas le seul à opérer dans ces mesures. Bien qu'une convergence importante de facteurs indique un accent au deuxième temps de la mesure notée, l'accompagnement contient deux facteurs rythmiques contradictoires. Les *fa* graves sur les deuxième et quatrième temps de la mesure écrite semblent confirmer le mètre projeté par la mélodie. En même temps, ces notes font partie d'un mouvement de doubles croches continues qui s'arrête sur un *fa* aigu, exprimé sur une durée d'une noire, au premier temps de chaque mesure. Cette valeur longue de l'accompagnement (deuxième facteur qui définit la mesure selon la théorie de Lester) coïncide

57. Ces caractéristiques font référence aux facteurs d'accentuation décrits dans le deuxième chapitre de LESTER, *Rhythms*, p. 18-40.

Exemple 4.20 – SCHUMANN, op. 14, I, rythme des mesures 8-12

8 *sf* *sf* *p*

fa min.: i ⁵ ————— ^{"VI"} ₆ —————

10 *sf* *p*

—⁵ [v⁷] ————— Vm

(a) original

sf *sf* *p*

fa min.: i ⁵ ————— ^{"VI"} ₆ ————— 5

sf *p*

[v⁷] ————— Vm

(b) recomposé

avec le temps le plus faible du mètre projeté. Le fait que le *fa* devienne une pédale renforce son importance accentuelle et introduit un rythme croisé qui ajoute une certaine ambiguïté à la mesure entendue, sans toutefois être assez forte pour la bouleverser entièrement.

Dès la mes. 11, la perception du mètre est bouleversée et s'arrime brièvement à la douzième mesure notée. Une simple syncope à la main gauche remplace l'accompagnement des mesures précédentes et aboutit sur un accord de *do* mineur (après sa dominante secondaire) au premier temps de la mes. 12. L'arrimage est de courte durée : déjà affaiblie par le silence à la main gauche au premier temps de la mes. 12, l'accentuation de la mesure notée cède immédiatement à la dissonance métrique de déplacement. Le retour du motif d'accompagnement en doubles croches au deuxième temps rétablit le mètre projeté des mes. 8-10, que Schumann exploite maintenant de façon différente : le rythme dactyle – blanche–noire–noire – qui formait la mélodie de ces mesures est remplacé par un rythme syncopé en noires et en croches dès la mes. 12. Ce rythme produit un autre niveau de dissonance métrique de déplacement à cause des syncopes sur les parties faibles des premier et troisième temps de la mesure notée. De plus, les changements d'harmonie sur les premiers temps (notés) des mes. 12-14 constituent une *appoggiatura* à la main droite qui renoue avec la mesure notée⁵⁸. Il en résulte une détérioration temporaire du mètre projeté. À la mes. 14, on peut observer un deuxième changement d'harmonie (glissement chromatique de *do* mineur vers *do* majeur) au quatrième temps de la mesure notée. La mes. 16 rétablit le mètre projeté, décalé d'un temps de la mesure notée, avec le retour du motif blanche–noire–noire et la figure d'accompagnement, qui débutent tous les deux sur le deuxième temps de la mesure notée (exemple 4.21).

Les procédés rythmiques employés par Schumann dans cette partie de sa sonate l'aident à construire un thème principal qui répond aux exigences d'organicisme et de cohérence à grande échelle héritées de la sonate classique, et fraient un nouveau chemin à l'intérieur de ce genre.

58. Notons que ces changements d'harmonie représentent un décalage de plus avec les mes. 8-11. Dans la première phrase, la noire qui termine le coulé appartient à l'accord précédent, tandis que, dans la deuxième phrase, la noire qui termine le coulé représente une nouvelle harmonie.

Exemple 4.21 – SCHUMANN, op. 14, I, rythme des mes. 12-16

Ambiguïté rythmique débute à la main droite

12

pp

fa min.: v_4^6

Pattern rythmique de la m.g. rétabli

[v_7^7]

Changement d'harmonie sur le premier temps

14

sf

v_4^6

Changement d'harmonie sur le premier temps

v_7^7

i

Retour du décalage rythmique

L'emploi d'un rythme obstiné, les ambiguïtés métriques et la tension qui résulte de l'opposition entre deux mètres, l'un dominant et l'autre secondaire, animent ce thème, lui accordant une grandeur et une noblesse qui exige une suite. La grande variété d'ambiguïtés rythmiques aide à délimiter les différentes parties du thème. La relative stabilité métrique et la prolongation de la tonique, prises ensemble, attribuent une fonction d'initiation aux mes. 8-12. Le retour à un seul niveau de dissonance métrique à la mes. 16 souligne le retour de la tête du thème, cette fois augmentée d'une marche harmonique, qui mène à une deuxième tentative de cadence. Entre ces deux moments de relative stabilité, l'ambiguïté métrique des mes. 12-15 engendre un effet d'interpolation. Du point de vue harmonique, ces mesures contiennent un renforcement de dominante : à la mes. 12, l'accord de *do* mineur en deuxième renversement constitue une arrivée sur la dominante, faiblement réalisée ; la dominante mineure est prolongée sur les deux mesures suivantes au moyen

d'une dominante secondaire ; et à la mes. 15, l'accord de *do* devient majeur ; enfin, lorsque le thème recommence à la mes. 16, il est précédé d'un accord de septième de dominante sur *do*, tout comme il l'était à la mes. 8.

Le thème des mes. 26-38 emploie un rythme résultant formé de croches plutôt que de doubles croches, et son mètre projeté coïncide avec la mesure notée, conférant à ce thème un plus grand sentiment de calme (voir exemple 4.22). Cependant, une ambiguïté métrique s'installe à deux niveaux. Sur le plan de la mélodie, les segments motiviques ne sont pas tous de la même longueur et se chevauchent aux mes. 31 et 32. De plus, certains éléments de la main gauche subdivisent ces segments mélodiques en parties inégales, ce qui crée des dissonances de groupement. Comme l'illustre l'exemple 4.22, ces groupements irréguliers produisent un effet d'instabilité qui accompagne bien l'ambiguïté harmonique du passage, qui recourt au complexe de double tonique. Seule la présence de trois groupements par trois noires à la toute fin du thème donne l'impression d'une quelconque régularité à l'approche de la cadence à la dominante. Celle-ci est cependant affaiblie par le groupement à la main gauche, dont l'accord d'arrivée a lieu sur la troisième noire d'un groupe de trois, ce qui contredit le temps fort de la mesure notée.

Le matériau thématique qui suit la cadence de la mes. 38 rétablit un état d'ambiguïté métrique plus profond, que nous abordons en trois points. Le premier point porte sur la dissonance métrique par déplacement qui recommence dès le deuxième temps de la mes. 38. Comme aux mes. 8-12 et dans d'autres sections semblables de l'exposition, il y a décalage aux mes. 38²-46 et 46²-54 entre le mètre noté et le mètre projeté. Plusieurs facteurs contribuent au rétablissement de ce décalage : d'une part, les trois groupements d'une durée d'une blanche pointée aux mes. 36-38¹ créent un déplacement d'un temps par rapport à la mesure, et d'autre part, le nouveau motif rythmique, qui commence au deuxième temps de la mesure, coïncide avec l'arrivée de la tonique de *mi* bémol en position fondamentale et avec l'avènement d'une pédale sur *mi*^b, qui crée un accent agogique, suggérant un nouveau temps fort. Le deuxième point relève d'une ambiguïté métrique en lien avec

Exemple 4.22 – SCHUMANN, op. 14, I, segmentation du theme aux mes. 26-38

The musical score is presented in three systems. The first system, measures 26-29, begins with a piano (*p*) dynamic and a *lento* tempo marking. The second system, measures 30-33, continues the piano texture. The third system, measures 34-38, includes *sotto voce* and *riten.* markings. The score shows complex harmonic textures with overlapping lines in both hands, including a prominent bass line in the left hand.

la dissonance de déplacement expliquée au premier point. En regardant les mes. 39, 40 et 42, on observe des changements d'harmonie importants sur les premiers temps des mesures notées. Ces changements d'harmonie soutiennent une lecture rythmique dans laquelle le temps fort noté et le temps fort projeté s'accordent et donc contredisent le temps fort qui est projeté en début de la phrase (voir exemple 4.23.) De plus, ces changements d'harmonie sont appuyés par des nouvelles pédales, cette fois à la basse et dans une voix intérieure, qui servent d'accent de durée débutant sur le premier temps noté. Ce niveau d'ambiguïté prolonge aussi l'effet du complexe de double

tonique : la pédale sur *do* à la mes. 40, qui regroupe le point d'arrivée du premier segment de deux mesures et le point de départ du deuxième segment, divise la phrase en deux parties égales dont les pôles sont *mi* bémol majeur et *do* mineur. Bien que le début et la fin de la phrase soient clairement ancrés dans le ton de *mi* bémol, l'arrivée sur l'accord de *do* mineur à la mes. 40, précédée de sa propre dominante secondaire, rappelle le jeu harmonique de la phrase précédente. Finalement, le troisième point de l'ambiguïté métrique de ce passage concerne un niveau inférieur à la mesure, soit celui du temps individuel. Il y a aussi une dissonance métrique de déplacement ici, causée par la différence entre le rythme de croche pointée–double croche et les liaisons qui unissent la double croche au temps suivant. Les coulés dans la partie mélodique créent un effet de rythme iambique, où chaque double croche est rattachée à la croche qui suit et où chaque croche crée un accent de durée. Mais en même temps, dans les parties d'accompagnement, les liaisons de certaines doubles croches produisent une valeur plus longue où l'accent tombe sur la double croche. Dans ce cas, il y a tension entre l'élan créé par les doubles croches de la partie mélodique et l'accentuation syncopée de la voix pédale (exemple 4.24).

La section des mes. 46²-54 continue la dissonance métrique par déplacement expliquée au premier point du paragraphe précédent, mais élimine les autres ambiguïtés. La texture plus polyphonique du passage maintient le profil rythmique de base, le rythme pointé, et conserve l'accent métrique sur le deuxième temps de la mesure notée, appuyé par les accents de durée et les changements d'harmonie.

En elle-même, l'ambiguïté métrique n'est pas unique à Schumann, ni étrangère à la forme sonate. Ce qui fait la particularité de Schumann, c'est la combinaison des éléments discutés ici, soit le rythme uniforme et l'ambiguïté ou la tension métrique. Cette combinaison est empruntée au style de la miniature, où Schumann l'emploie avec succès. Lorsqu'il l'adapte à la forme sonate, les modifications subtiles du rythme et la manipulation des dissonances métriques lui permettent de délimiter ses thèmes et, ainsi, de projeter certaines fonctions formelles, comme c'est le cas dans

Exemple 4.23 – SCHUMANN, op. 14, I, metre projeté des mes. 38-40

38

Mètre
projeté:

	1	2	3	4	1	2	3	4
ou	2	3	4	1	2	3	4	1

Exemple 4.24 – SCHUMANN, op. 14, I, syncopes et accents aux mes. 38-40

38

(1) 2 3 4

1 2 3 4 1 2 (3) 4

(renversement des voix
mélodique et pédale)

la *Sonate en fa mineur*. Le texte ci-dessus démontre à quel point la manipulation des dissonances métriques, en conjonction avec les éléments mélodiques, crée des divisions thématiques qui projettent une certaine impression de la forme, tandis que les régions tonales projettent un découpage très différent. C'est l'un des principaux moyens employés par Schumann pour renouveler l'articulation de la forme à grande échelle dans ce mouvement. D'ailleurs, l'usage d'un rythme obstiné, comme on le retrouve dans la *Sonate en fa dièse mineur*, est un facteur important dans la création d'une cellule germinatrice, laquelle est au cœur d'une conception organique de la forme. Les manipulations rythmiques des deux sonates génèrent à leur façon un élan important qui contribue à l'esthétique grandiose et noble de la sonate. En somme, l'emploi des rythmes, en plus de créer un lien entre l'esthétique de la miniature et celle de la sonate dans l'œuvre de Schumann, permet au compositeur de renouveler d'autres paramètres de la forme sonate sans toutefois en abandonner

les caractéristiques principales de cohérence interne, de forme abstraite ou de conception à grande échelle.

4.5 Vers une esthétique nouvelle

Les efforts considérables déployés par Schumann dans les premières années de sa carrière pour composer des sonates ne s'accordent pas aisément avec la réception historique du compositeur comme génie romantique, dont les miniatures captent l'inspiration fraîche et désordonnée d'une jeune génération qui s'insurge contre la tradition. L'esthétique de la sonate, fondée sur les principes d'ordre, de clarté et de construction réglée, est aux antipodes de l'esthétique libre et variée de la miniature. Que Schumann ait entrepris à la fois la composition de sonates et de miniatures demeure un fait négligé dans plusieurs récits de l'histoire de cette période. En effet, la volonté déjà citée du compositeur de renouveler la forme sonate passe par une nouvelle vision de son esthétique qui tente de jumeler la structure de la sonate au caractère inachevé et à la fraîcheur de la miniature.

La discontinuité apparente entre la surface musicale et la structure profonde de la *Sonate en fa mineur*, discutée dans la section précédente, représente une tentative de combiner les deux esthétiques. La répétition du motif initial et le développement continu du bloc thématique principal ressemblent en effet à plusieurs miniatures. Combinés à cette technique, l'ambiguïté de plusieurs frontières thématiques à l'intérieur de l'exposition et les techniques rythmiques discutées en début de chapitre ouvrent la voie à une interprétation de la sonate comme miniature explosée. La structure de fond respecte toujours la forme sonate, mais la surface musicale laisse planer l'incertitude grâce au jeu constant entre les balises traditionnelles de la forme sonate et leur réalisation. Cette incertitude évoque la spontanéité et la fantaisie associées à l'esthétique de la miniature. L'absence

de cadences conventionnelles à plusieurs moments essentiels de la forme, voire à la toute fin de l'œuvre, contribuent aussi à insuffler un élément romantique à la sonate.

Le développement continué préconisé par Schumann dans cette œuvre est une clef importante pour comprendre la nouvelle esthétique qu'il déploie, qui découle en partie de la nature abstraite de la forme musicale. En effet, le modèle traditionnel de la sonate – dont l'objectif principal est la résolution d'un conflit tonal, conflit amplifié par un développement harmonique et par un tiraillement thématique – est renversé pour faire du concept du « développement » la valeur fondamentale de ce mouvement⁵⁹. Lorsque le premier mouvement de l'opus 14 est analysé comme une forme sonate sans développement, la transformation de ses thèmes prend une dimension structurelle plus importante que celle des jeux motiviques de sonates classiques. Schumann manipule ainsi une caractéristique qui découle essentiellement de la miniature pour ajouter de la profondeur à son œuvre et lui attribue des éléments de structure abstraite qui relèvent de la forme sonate. Cette structure s'ouvre à la fois à une profondeur de sens reliée à la tradition de la sonate et à une multiplicité d'interprétations, deux valeurs essentielles de l'art selon l'esthétique romantique.

Le même souci pour la structure à grande échelle et la manipulation d'une forme abstraite se manifestent de façon évidente dans la structure du premier mouvement de la *Sonate en fa dièse mineur*, op. 11. Le parallélisme à grande échelle qui relie la fin de l'introduction lente à la fin du développement et, par conséquent, le début de l'exposition au début de la réexposition, montre à quel point Schumann s'est approprié les principaux enjeux de la sonate, soit la structure à retour à grande échelle et les liens harmoniques à longue portée, et les transforme pour aborder cette forme ancienne d'une nouvelle manière. La réexposition de ce mouvement n'est pas sans rappeler

59. Les théoriciens modernes s'accordent en grande partie pour dire que la principale caractéristique de la forme sonate est le retour du thème subordonné dans la tonalité principale lors de la réexposition. C'est ce que Hepokoski et Darcy nomment « *essential structural closure* », par exemple. Voir HEPOKOSKI et DARCY, *Elements*, p. 19-20. En même temps, la principale fonction du développement est de déstabiliser le plus possible l'emprise des deux tonalités contrastantes de l'exposition ainsi que la régularité des structures motiviques : le développement emploie diverses techniques de rupture telles que la fragmentation, la liquidation ou le modèle-séquence pour reconfigurer les thèmes de façon beaucoup plus relâchée. Voir CAPLIN, *Classical Form*, p. 139-147.

celle du mouvement de Brahms que nous verrons au chapitre suivant. Dans les deux cas, les compositeurs tâchent d'éviter un simple retour du thème principal dans la tonalité principale, quoique leurs approches soient bien différentes. Les manipulations rythmiques dans ce mouvement de Schumann peuvent aussi être liées à la technique monothématique de Mendelssohn, mentionnée au chapitre 3. Les deux découlent d'une vision organique de la construction thématique, adaptée, encore une fois, à la vision individuelle du compositeur.

En bref, Schumann tente d'agencer l'esthétique de la sonate à celle de la miniature en accordant à la sonate le statut de fragment. La principale caractéristique du fragment, soit l'expression complète d'une idée inachevée ou partielle, qui permet un nombre illimité (dans un sens figuré, du moins) d'interprétations, s'applique tout à fait à ce mouvement. Sa nature cyclique, le retour du motif d'introduction et son achèvement dans la tonalité principale au moment de la coda donnent l'impression d'une sonate complète et font preuve d'un grand souci pour la cohérence à grande échelle, caractéristique essentielle de l'esthétique romantique de la sonate. Comme la présente analyse le démontre, cependant, il y a plusieurs moments d'ambiguïté qui mènent à une certaine instabilité dans l'interprétation. De plus, la nature incomplète du mouvement guide la pensée de l'interprète, de l'auditeur ou de l'analyste vers une réflexion sur la nature du développement et de son rôle dans la sonate, et par là sur la nature même de la sonate et de l'œuvre musicale à grande échelle. Du point de vue philosophique, Schumann compose une œuvre à grande échelle qui perpétue une tradition non seulement puissante, mais érigée, à cette époque, en symbole artistique d'une nation allemande unifiée. La nature fragmentée du mouvement suggère un lien avec la pensée romantique qui voit dans l'œuvre d'art la possibilité d'exprimer le sublime et l'incommensurable, tout en reconnaissant l'impossibilité d'exprimer parfaitement le chaos et la perfection de l'Absolu.

Schumann, dans cette sonate, fait preuve de grande ingéniosité dans sa reprise des modèles du passé. Cette réappropriation transforme en effet la sonate à un point tel qu'elle ouvre, à certains

égards, des voies pour les sonates à venir⁶⁰. Au contraire de Mendelssohn, il s'approprie entièrement le concept de la sonate et la transforme au point où plusieurs analystes ne reconnaissent plus, dans le premier mouvement de l'opus 14, un lien avec la sonate classique. La manipulation des fonctions du mouvement de sonate afin de créer une impression d'ouverture à la toute fin du mouvement s'inscrit possiblement dans une volonté d'agencer plus étroitement ce mouvement aux autres mouvements de l'œuvre. D'un autre côté, on peut deviner, à certains endroits du mouvement et très vaguement, les affects que l'on retrouve habituellement dans le mouvement lent et dans le scherzo : le thème conclusif, à cause de ses rythmes pointés et de son air enjoué, ressemble vaguement à un scherzo, et le retour lyrique du thème principal au moment du développement correspond en partie à un mouvement lent. Peut-être Liszt a-t-il eu en tête ces mouvements au moment de composer sa *Sonate en si mineur*, dédiée à Schumann⁶¹.

60. Bien sûr, plus tard dans sa carrière, Schumann compose des formes sonates plus traditionnelles, comme c'est le cas, par exemple, dans sa *Première symphonie* ou dans la musique de chambre des dernières années de sa vie.

61. En plus, bien sûr, de l'influence documentée de la *Wanderer-Fantasie* de Schubert. Voir Kenneth HAMILTON, « Liszt's Early and Weimar Piano Works », chap. 4 in *Cambridge Companion to Liszt*, sous la dir. de Kenneth HAMILTON (New York : Cambridge University Press), p. 75-76. Hamilton note que Liszt réfléchit à l'idée d'un concerto en un seul mouvement dans une critique d'œuvres pour piano de Schumann qui comprend le *Concert sans orchestre*.

CHAPITRE 5

BRAHMS : HÉRITAGE RENOUVELÉ

On ne saurait nier que le plaisir qu'on retire de la beauté des formes n'est pas inférieur à celui qu'on retire d'une riche expression des émotions.

A. SCHÖNBERG¹

Le style et l'héritage musical de Brahms ont fait couler beaucoup d'encre de son vivant et après sa mort. Cela s'explique par deux facteurs : d'une part, Brahms est associé à une tendance plus conservatrice, notamment en raison de sa sortie contre les politiques de la *Neue Zeitschrift für Musik* dirigée par Brendel, qui appuyait la Nouvelle École Allemande de Wagner et Liszt² ; d'autre part, les écrits de Schönberg, chef de file d'une deuxième tendance critique qui présente Brahms comme un compositeur dont les harmonies novatrices et les phrases à structure souple relèvent d'une tendance progressiste³. Daniel Beller-McKenna note que l'interprétation que fait Schönberg de la production et de l'influence de Brahms dépasse le cadre d'une simple tentative de s'approprier un ascendant célèbre. Schönberg répond en même temps à une partie de la critique allemande des années 1930 qui associe Brahms à un idéal conservateur socio-politique en Allemagne, point de vue dont s'empare le national-socialisme⁴. Autrement dit, la réception de la musique de Brahms dépasse de loin les techniques de composition qu'il emploie et rejoint la sphère politique. Bien que la tension entre les tendances progressiste et conservatrice dans la mu-

1. Arnold SCHÖNBERG, « Brahms, le progressiste », in *Le Style et l'idée*, sous la dir. de Leonard STEIN, trad. de l'anglais par Christiane DE LISLE (Paris : Buchet/Chastel, 1977), p. 340.

2. Leon PLANTINGA, « Schumann's Critical Reaction to Mendelssohn », in *Mendelssohn and Schumann : Essays on Their Work and Its Context*, sous la dir. de J.W. FINSON et R.L. TODD (Durham : Duke University Press, 1984), p. 411-412. L'auteur note qu'après cette célèbre saillie, cosignée par Joseph Joachim, Brahms lui-même n'accorda guère d'importance à ce conflit apparent.

3. SCHÖNBERG, « Brahms, le progressiste ».

4. Daniel BELLER-MCKENNA, *Brahms and the German Spirit* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 2004).

sique de Brahms fasse encore aujourd'hui l'objet de discussions, les analyses actuelles semblent plutôt dirigées par l'idée d'une fusion de styles. Il est donc utile d'explorer la musique de Brahms sous l'angle d'un renouveau de la pensée formelle, qui passe, cependant, par une fusion de l'esthétique romantique et des formes traditionnelles.

L'idée de la fusion des formes classiques avec l'expressivité romantique est admirablement résumée par Alfred Einstein :

Brahms est le plus grand représentant de ce Romantisme qui cherche à établir un contact fécond avec le passé au lieu d'afficher un souverain mépris envers Bach et Händel, Haydn et Mozart, et surtout Beethoven. [...] Il s'efforce de montrer qu'il est encore possible d'écrire sonates, trios et quatuors⁵.

Cet effort, fruit de la nostalgie que les artistes romantiques ressentent vis-à-vis d'un passé idéalisé, est évident dans les formes sonates de Schumann et surtout de Mendelssohn, mais il atteint son apogée dans l'œuvre de Brahms. Schumann est parmi les premiers à reconnaître cette apogée lorsqu'il présente Brahms dans son dernier article publié, « Neue Bahnen » (« Nouvelles voies »), déjà cité plus haut (voir le chapitre 2, p. 135). Schumann admire chez son jeune collègue tant les qualités lyriques et expressives des compositions qui lui sont présentées que leurs qualités de construction évidentes. Usant du style coloré qui lui est propre, Schumann compare Brahms à la jeune Minerve jaillissant de la tête de Chronos [*sic*], l'érigeant en figure messianique, que d'autres musiciens précurseurs ont annoncée, et l'appelant à incarner le meilleur de son époque⁶.

Les méthodes d'analyse de la musique de Brahms se multiplient depuis quelques décennies, chacune s'évertuant à expliquer les particularités de la forme à grande échelle chez le compo-

5. Alfred EINSTEIN, *La Musique romantique*, trad. de l'anglais par Jacqueline DELALANDE (Paris : Gallimard, 1959), p. 180. Mis à part Plantinga, cité plus haut, les auteurs qui partagent cette impression sont nombreux. Voir ROSEN, *Romantic Generation* ; Roger GRAYBILL, « Brahms' Integration of Traditional and Progressive Tendencies : A Look at Three Sonata Expositions », *Journal of Musicological Research* 8, n^{os} 1-2 (1988) : p. 141-168 ; James WEBSTER, « Schubert's Sonata Form and Brahms' First Maturity », parties I et II, *Nineteenth-Century Music* 2, n^o 1 (197) : p. 18-35 ; 3, n^o 1 (1979) : 52-71 ; DALMONTE, « Piano » ; SMITH, *Expressive Forms* ; DAVERIO, *Crossing Paths* ; Michael MUSGRAVE, préface à *The Cambridge Companion to Brahms*, sous la dir. de Michael MUSGRAVE (Cambridge : Cambridge University Press, 1999).

6. Robert SCHUMANN, « Neue Bahnen », *NZfM* 39, n^o 18 (28 oct. 1853) : p. 185-186. Il faut noter que Schumann se trompe dans ses références mythologiques, Minerve étant bien la fille de Jupiter.

teur⁷. Un certain consensus s'établit chez les différents auteurs : après la mort de Beethoven, c'est dans l'œuvre de Brahms que la forme sonate trouve son expression la plus achevée, sans toutefois maintenir toutes les caractéristiques de la forme classique. L'ambiguïté des articulations formelles, l'affinité des structures thématiques avec le modèle classique (ou l'absence d'une telle affinité), la structure tonale continue (et le déplacement du centre de gravité vers la fin du mouvement qui en résulte) et le développement de motifs constituent les traits brahmsiens les plus souvent relevés. Dans tous les cas, ces notions font l'objet d'études approfondies et sont illustrées à l'aide des œuvres de maturité du compositeur. Les compositions de Brahms antérieures au *Trio avec piano en si majeur*, op. 8 (1853-1854, rév. 1889), au contraire, ne sont étudiées que superficiellement, soit dans les chapitres d'introduction de biographies soit dans des recueils d'introduction à la musique pour clavier⁸.

7. Citons, à titre d'exemple, les travaux qui portent, en totalité ou en partie, sur la forme sonate chez Brahms : David BEVERIDGE, « Non-Traditional Function of the Development Section in Sonata Forms by Brahms », *Music Review* 51, n° 1 (1990) : p. 25-35 ; Mark Evan BONDS, *After Beethoven : Imperatives of Originality in the Symphony* (Cambridge, MA : Harvard University Press, 1997) ; George S. BOZARTH, éd., *Brahms Studies : Analytical and Historical Perspectives* (Oxford : Clarendon Press, 1990) ; Reinhold BRINKMANN, *Late Idyll : The Second Symphony of Johannes Brahms*, trad. de l'allemand par Peter PALMER (Cambridge, MA : Harvard University Press, 1995) ; BRODBECK, *Brahms Studies* ; BRODBECK, *Brahms Studies 2* ; DAVERIO, *Crossing Paths* ; DE MÉDICIS, « Structures thématiques » ; Walter FRISCH, *Brahms and the Principle of Developing Variation* (Berkeley : University of California Press, 1984) ; Walter FRISCH, *Brahms and His World* (Princeton, NJ : Princeton University Press, 2009) ; Yosef GOLDBERG, « The First Movement of Brahms's Fourth Symphony Revisited : A Study of the Fanfare and the 'Cloud of Mystery' », in *Bach to Brahms : Essays on Musical Design and Structure*, éd. établie et introd. par David W. BEACH et Yosef GOLDENBERG (Rochester : University of Rochester Press, 2015), p. 97-114 ; Gernot GRUBER, *Die Kammermusik von Johannes Brahms : Tradition und Innovation* (Laaber : Laaber-Verlag, 2001) ; Michael MUSGRAVE, « Le développement de la symphonie chez Brahms : Le contexte du genre et du style », *Ostinato rigore* 13 (1999) : p. 7-21 ; PARMER et GRIMES, « Tradition Transcended » ; SMITH, « Formal Ambiguity » ; SMITH, « Liquidation » ; SMITH, « Brahms and Schenker » ; SMITH, *Expressive Forms* ; SMITH, « Harmonic Cross-Reference » ; SMITH, « You Reap What You Sow » ; Peter H. SMITH, « New Perspectives on Brahms' Linkage Technique », *Intégral* 21 (2007) : p. 109-154 ; H. TRUSCOTT, « Brahms and Sonata Style », *Music Review* 25, n° 3 (1964) : p. 186-201 ; WEBSTER, « Schubert's Sonata Form and Brahms' First Maturity ». Voir également deux numéros entiers de la revue *Ostinato rigore* dédiés au compositeur (numéro 10, 1997, et numéro 13, 1999).

8. À titre d'exemple, voir Walter FRISCH, « Brahms : From Classical to Modern », in TODD, *Nineteenth-Century Piano Music*, p. 320-325 ; ou Leon BOTSTEIN, éd., *The Complete Brahms* (New York : Norton, 1999), p. 156-164. Notons quelques exceptions importantes : Frisch propose une analyse détaillée des développements par variation des motifs l'opus 5 (ainsi que des commentaires parallèles sur les deux autres sonates) dans *Developing Variation*, p. 36-56 ; et Stefan Keym propose une analyse différente de la même sonate, dans le but de la comparer à la *Sonate pour violon et piano* de Franck, dans « César Franck's Violinsonate und ihre Stellung in der Geschichte der zyklischen Sonate », in *César Franck : Werk und Rezeption*, sous la dir. de Peter JOST (Stuttgart : Steiner, 2004), p. 122-123.

Le manque de travaux portant sur les sonates de Brahms résulte sans doute de leur statut au sein du corpus des œuvres du compositeur. En tant que compositions de jeunesse, mises en chantier ou, dans quelques cas, complétées avant la rencontre avec Schumann, elles recèlent toutes des carences pianistiques et compositionnelles qui font en sorte qu'on les relègue à l'arrière-plan lorsqu'elles sont comparées aux ouvertures, aux quatuors ou aux symphonies de la maturité. Le compositeur lui-même aurait répudié ses œuvres de jeunesse, croyant qu'elles n'offraient pas une base solide sur laquelle fonder son développement en tant que compositeur⁹. La rigueur avec laquelle Brahms savait critiquer son propre travail est bien connue : il a lui-même détruit plusieurs compositions plutôt que de les voir publiées, y compris au moins deux sonates contemporaines aux opus 1, 2 et 5, les seules sonates pour piano que Brahms a publiées. Parmi ces sonates, celle en *fa* dièse mineur (op. 2) est la plus ancienne, suivie de la *Sonate en do majeur* (op. 1), dont le manuscrit révèle qu'elle est la quatrième sonate que le jeune musicien entame¹⁰. Ce sont ces sonates que Schumann encense. Malgré les difficultés qu'elles contiennent, ces sonates, comme celles de Mendelssohn et de Schumann, offrent une perspective fascinante sur l'approche spontanée que le jeune compositeur choisit d'adopter face à la forme sonate. Cette perspective est d'autant plus intéressante que ces sonates présentent déjà certaines caractéristiques des œuvres de maturité de Brahms.

C'est la dernière des sonates de Brahms, en *fa* mineur (op. 5), qui a reçu le plus d'attention analytique (quoique encore très peu), peut-être en raison de la subtilité du travail motivique dont parle Frisch¹¹. C'est cependant sur la première sonate que Brahms compose, la *Sonate en fa dièse mineur*, que notre étude se concentrera. Cette sonate, la plus ancienne forme sonate de Brahms qui nous soit parvenue, montre un jeune compositeur aux prises avec les diverses influences de

9. James WEBSTER, « Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity, II », *Nineteenth-Century Music* 3, n° 1 (1979) : p. 53.

10. FRISCH, « Classical to Modern », p. 320-321.

11. FRISCH, *Developing Variation*, p. 36-40.

son temps. S'inspirant tant des virtuoses de l'époque que des maîtres plus anciens, Brahms tente de réconcilier plusieurs facettes de la pensée musicale de son époque, et de créer une sonate qui exprime tout ce qui anime son imaginaire sonore. À travers toutes ces références, le jeune compositeur trouve déjà le moyen de défricher sa propre « voie » à l'aide du procédé de développement thématique et de la structure globale.

En même temps, le travail de Brahms s'arrime bien à certains des grands thèmes de l'esthétique de la sonate qui forment l'objet principal de la présente thèse. Après un survol de la forme du premier mouvement de la *Sonate en fa dièse mineur*, op. 2, ce chapitre explorera certaines sources qui influencent le style du mouvement, soit la structure thématique et la structure à grande échelle. Ces parties permettront d'observer comment l'influence et la tradition musicale, la cohérence à grande échelle, l'organicisme, la volonté d'individualité et l'expression d'un sentiment de noblesse ressortent de l'analyse de cette sonate.

5.1 *Sonate en fa dièse mineur*, op. 2 – survol

La *Sonate en fa dièse mineur*, op. 2, de Brahms suit, dans ses grandes lignes, la coupe traditionnelle d'une forme sonate. Le premier mouvement contient les trois sections habituelles : une exposition (mes. 1-82), un développement (mes. 83-122) et une réexposition (mes. 123-198). Le thème principal de l'exposition (mes. 1-15) est construit sous la forme d'une période qui comprend une première phrase de huit mesures et une deuxième de sept mesures. Le thème principal et le thème subordonné présentent cependant certaines ambiguïtés qui seront analysées plus loin dans le chapitre. La transition (mes. 16-39) reprend un motif du thème principal et le développe pour moduler vers la tonalité subordonnée, *do* dièse mineur, et aboutit sur la dominante à la mes. 30. Les mes. 30-39 forment ensuite un renforcement de dominante qui liquide graduellement le matériel motivique pour terminer sur un simple *sol*[#] grave. Le thème subordonné (mes. 40-79) est le

plus complexe du mouvement, tant sur le plan tonal que sur le plan formel. Il est construit en trois parties entrelacées : une partie en *do* dièse mineur (mes. 40-50), une partie en *mi* majeur (mes. 51-68) et une partie où figure le retour à *do* dièse mineur (mes. 69-79) et la seule cadence harmonique forte de l'exposition, une cadence authentique parfaite en *do* dièse mineur à la mes. 77, suivie de quelques mesures de prolongation de la tonique. La structure particulière de ce thème fera aussi l'objet d'une analyse plus détaillée plus loin dans le chapitre. Finalement, les mes. 80-82 servent de pont vers le début du développement.

Le développement de cette sonate ne contient pas d'instabilité tonale marquée, d'abondantes modulations ou de technique modèle-séquence comme on en retrouve souvent dans les développements. Il y a tout de même deux modulations, une vers *la* majeur (qui ne s'établit clairement qu'à la mes. 92) et une autre qui force le retour de *do* dièse mineur. La section qui s'analyse en *la* majeur commence par un retour du motif du thème principal (mes. 83-88), qui est liquidé pendant trois mesures avant que le motif de la deuxième partie du thème subordonné ne revienne confirmer *la* majeur aux mes. 92-107. À la mes. 108, le motif du thème principal réapparaît en *la* majeur, mais module rapidement vers *fa* dièse mineur. L'arrivée de la dominante de la tonalité principale coïncide avec le retour du motif tiré de la deuxième partie du thème subordonné (mes. 112). Le renforcement de dominante qui suit est construit sur ce même motif avant d'être liquidé aux mes. 119-122.

Le retour du thème principal, qui marque le début de la réexposition à la mes. 123, se fait sur fond d'une prolongation de la dominante, un procédé cher à Brahms, sur lequel nous reviendrons. Le thème conserve sa construction périodique, modifiée par rapport à l'exposition, ce qui permet à Brahms de rétablir la tonalité de *fa* dièse mineur avec la phrase conséquent. Cette phrase (mes. 131-143) est rallongée par rapport à l'exposition, en partie à cause du traitement imitatif du motif de base et en partie à cause de la répétition du geste cadentiel. Brahms élimine entièrement la transition de la réexposition, préférant enchaîner directement avec le thème subordonné – une

option rendue possible par la cadence à la dominante qui termine le thème principal. Le thème subordonné de la réexposition est aussi modifié considérablement par rapport à l'exposition. La première section en *fa* dièse mineur (mes. 144-154) et la deuxième en *la* majeur (mes. 155-172) constituent les transpositions de leurs homologues de l'exposition, à quelques détails près, mais la troisième section est profondément modifiée. Les trois premières mesures (mes. 173-175) correspondent à celles de l'exposition (mes. 69-71), mais elles sont transposées à la tonique, et reprises à la tierce (mes. 176-178). Brahms compose ensuite une interpolation (mes. 179-189) qui repousse l'arrivée de la cadence finale encore plus que dans l'exposition. Les deux cadences évitées de l'exposition sont reprises aux mes. 190-192, et la cadence authentique parfaite finale arrive à la mes. 193. Brahms enchaîne avec la même codetta qu'à l'exposition (mes. 193-194) et ajoute une extension plagale sur une pédale de tonique pour conclure.

5.2 Influences

Les commentateurs de Brahms notent depuis longtemps une propension du compositeur à baser ses œuvres sur des modèles déjà connus. Parmi les compositeurs chez qui Brahms puise son inspiration, on retrouve notamment Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin et Liszt¹². L'étude des modèles auxquels Brahms fait appel en composant ses premières sonates révèle à la fois l'attachement du compositeur à la tradition musicale dans laquelle il cherche à s'inscrire et la voie nouvelle qu'il tente de se frayer dans la composition de sonates.

Parmi les influences les plus souvent notées, on retrouve particulièrement celle des œuvres de la seconde période de Beethoven. Brahms compose ses premières œuvres à une époque où la

12. Voir, par exemple, DAVERIO, « Brahms's Reception of Mozart » ; DAVERIO, *Crossing Paths* ; FRISCH, *Developing Variation* ; William MAHRT, « Brahms' Distortions of Classic Conventions », in *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music : Essays in Honor of Leonard G. Ratner*, sous la dir. de Wye J. ALLANBROOK, Janet M. LEVY et William P. MAHRT (Stuyvesant : Pendragon Press, 1992), p. 75-112 ; Michael MUSGRAVE, éd., *The Cambridge Companion to Brahms* (Cambridge : Cambridge University Press, 1999) ; PARMER et GRIMES, « Tradition Transcended » ; WEBSTER, « Schubert's Sonata Form and Brahms' First Maturity ».

légende de Beethoven avait crû au point de devenir écrasante¹³. On sait d'ailleurs que le jeune Brahms avait lu la biographie du compositeur publiée par Schindler en 1840¹⁴. L'éducation musicale plutôt conservatrice et axée sur l'interprétation au piano prodiguée par son professeur, Eduard Marxsen, assure elle aussi un certain contact avec les sonates pour piano de Beethoven. Cette influence se fait sentir tout particulièrement dans la première sonate, riche en références à de multiples œuvres. Ses rythmes, sa tonalité et même son thème principal évoquent l'opus 106, dite la « *Hammerklavier* », de Beethoven (voir l'exemple 5.1)¹⁵. Michael Musgrave y voit aussi une influence de la *Wanderer-Fantasie* de Schubert, tandis que R. Larry Todd affirme qu'elle est plutôt tributaire d'une autre sonate de Beethoven, la « *Waldstein* »¹⁶. Dans les deux derniers cas, les tonalités sont identiques. De plus, les rythmes de l'œuvre de Schubert ressemblent aussi à ceux de Brahms ; ces ressemblances, qui sont bien documentées ailleurs, ne seront cependant pas explorées ici.

Même dans la *Sonate en fa dièse mineur*, op. 2, de Brahms, composée en 1852, l'influence de Beethoven se fait sentir. La cadence à la dominante du thème principal, mes. 14-15, emploie un ralentissement graduel et une fragmentation rythmique qui rappellent la première cadence de la *Waldstein* (voir l'exemple 5.2).

L'imitation d'œuvres célèbres de Beethoven s'inscrit parfaitement dans l'esthétique de la sonate romantique. Outre la méthode d'apprentissage encouragée par des pédagogues aussi illustres

13. L'anxiété du jeune compositeur face à l'héritage de Beethoven s'observe notamment dans son hésitation à créer une première symphonie.

14. Il aurait emprunté cette biographie à son professeur. La copie conservée dans la bibliothèque de Marxsen porte des marques distinctes qui proviennent de Brahms ; voir Kurt HOFMANN, « Brahms the Hamburg Musician 1833-1862 », in MUSGRAVE, *Cambridge Companion to Brahms*, p. 11.

15. La réplique acerbe du compositeur notoirement renfrogné à un jeune compositeur qui lui en avait fait la remarque est d'ores et déjà bien connue : « N'importe quel âne peut le constater. » (Cité dans SCHÖNBERG, « Brahms, le progressiste », p. 306.) On peut aussi noter le parallèle avec l'opus 106 de Mendelssohn, publié de façon posthume et dont le numéro d'opus a probablement été réservé par l'éditeur pour relever encore une fois les similarités avec la *Hammerklavier*.

16. Michael MUSGRAVE, *The Music of Brahms* (Oxford : Clarendon Press, 1985), p. 19-20 ; BOTSTEIN, *The Compleat Brahms*, p. 158. Vincent d'Indy y voit même une ressemblance avec une Barcarolle d'Auber ! Vincent D'INDY, *Cours de composition musicale*, vol. 2, rédigé avec la collaboration d'Auguste SÉRIEYX (Paris : Durand, 1912), p. 416.

Exemple 5.1 – Comparaison des thèmes principaux de l’op. 1 de Brahms et de l’op. 106 de Beethoven

Allegro

(a) BRAHMS, op. 1, I, mes. 1-4

Allegro

(b) BEETHOVEN, op. 106, I, mes. 1-4

que Czerny et Reicha – et sans doute Marxsen –, l’emploi de modèles provenant de l’âge d’or de la sonate viennoise relève d’un attachement particulier au passé (voir la section 2.1.4.1, p. 117). Brahms recourt à ces modèles pour apprendre à maîtriser les formes classiques, et son retour fréquent à de telles formes tout au long de sa carrière témoigne d’une appréciation profonde pour la tradition dans laquelle il s’inscrit et qu’il essaie de perpétuer. La noblesse associée au genre sous-tend aussi son choix de modèles parmi les œuvres plus virtuoses des années de maturité du grand compositeur et permet à Brahms d’attribuer un sens de dignité à ses propres essais dans cette forme.

Toutefois, dans l’opus 2 de Brahms, ce n’est pas la ressemblance avec Beethoven qui frappe en premier, mais bien celle avec les œuvres de pianistes virtuoses de l’époque. Frisch note en particulier que cette sonate évoque des compositeurs tels que Liszt ou Thalberg¹⁷. Mais certains

17. FRISCH, *Developing Variation*, p. 36.

Exemple 5.2 – Comparaison des cadences de thèmes principaux dans l’op. 2 de Brahms et l’op. 53 de Beethoven

fa# min.: i ————— (VI) —————

————— VII^{nat}7 ————— iv⁶ V[#] CD

(a) BRAHMS, op. 2, I, mes. 9-15

do min.: V⁷ iv⁶ V⁷ iv⁶ V⁷ iv⁶

V⁷ i CD

(b) BEETHOVEN, op. 53, I, mes. 9-13

détails thématiques rappellent surtout la *Grande Polonaise brillante*, op. 44 (1841), de Chopin, qui est elle aussi en *fa* dièse mineur.

Un bref examen des premières mesures de la sonate permet d'établir ce parallèle. L'exemple 5.3 juxtapose les premières mesures de la sonate de Brahms et celles de la polonaise de Chopin. L'élan, en doubles croches, vers l'aigu est facile à observer dans les deux exemples. De plus, dans les deux cas, on souligne longuement la dominante : Brahms au moyen d'un trémolo à la main gauche, et Chopin à l'aide de l'arpège orné de l'accord. L'emploi de la technique d'octaves aux deux mains et le déploiement rapide des notes sur tous les registres complètent la liste des ressemblances en plus de démontrer une technique virtuose dans les deux cas. C'est peut-être à ces derniers traits que songe Frisch lorsqu'il note l'affinité de Brahms avec Liszt, que l'exemple 5.4, un extrait des *Harmonies poétiques et religieuses* (1833-1834, rév. 1853), permet de démontrer.

Le lien avec la *Polonaise* renvoie également à la relation établie entre le sentiment de noblesse et la sonate romantique, tout en évitant la stricte adhérence à la musique absolue. Bien que la noblesse associée à la sonate soit souvent perçue en fonction de l'agencement d'idées musicales qui repose sur leur logique interne, l'affiliation au genre de la polonaise crée un lien plus « programmatique » avec l'idée de la noblesse. En effet, l'opus 44 de Chopin est empreint à la fois de nostalgie et d'un caractère héroïque et militaire, éléments tangibles du souvenir de son pays d'origine et, surtout, traits assimilables au caractère de noblesse¹⁸. Brahms intègre donc la noblesse de la danse aristocratique, traduite ici en traits grandioses et exaltés du piano romantique (post-beethovénien) de Chopin, à la noblesse de la forme sonate, qui provient de sa structure cohérente et auto-référentielle.

Cette sonate dépasse ainsi le cadre strictement pédagogique. Elle évite la simple imitation du modèle en incorporant des éléments qui proviennent de genres distingués afin d'élargir le sens de

18. Voir Stephen DOWNES, « Polonaise », in SADIE, *New Grove*, vol. 20, p. 45-47 ; TODD, *Nineteenth-Century Piano Music*, p. 244 ; ou encore Adrian THOMAS, « Beyond the Dance », in *The Cambridge Companion to Chopin*, sous la dir. de Jim SAMSON (New York : Cambridge University Press, 1992), p. 152-153.

Exemple 5.3 – Comparaison des traits virtuoses chez Brahms et Chopin

Allegro non troppo, ma energico

8^{va}

ff *p* *cresc.*

5

ff

8^{va}

(a) BRAHMS, op. 2, I, mes. 1-7

Moderato

p *3* *3* *cre* *do* *ff*

6

scen *do* *ff*

(b) CHOPIN, op. 44, mes. 1-8

Exemple 5.4 – LISZT, *Harmonies poétiques et religieuses*, S. 173, N° 1 « Invocation », mes. 142-149

l'idée de noblesse qui leur est associée. Il n'en demeure pas moins que Brahms maintient un lien avec les compositions du passé d'une façon plus abstraite, soit à l'aide de la construction formelle.

5.3 Construction interthématique

La technique de construction à grande échelle dans les sonates de Brahms retient plusieurs des caractéristiques du modèle classique, surtout en ce qui concerne la construction interthématique de la sonate. Autrement dit, Brahms maintient la disposition classique des thèmes et des tonalités dans sa sonate. Ainsi, il se montre encore une fois conscient de l'héritage musical allemand dans lequel il tente de s'inscrire. La *Sonate en fa dièse mineur* n'est pas un pastiche de la forme sonate classique, mais une composition qui déploie les moyens nécessaires pour composer une forme sonate au sens large, soit un mouvement à grande échelle qui se distingue par une structure particulière et cohérente.

Dès le début, Brahms délimite clairement les trois principaux groupes thématiques de l'exposition à l'aide de points d'arrêt qui s'appuient fortement sur le rythme et le registre. Le premier point d'arrêt, qui marque la fin du thème principal, constitue une cadence à la dominante renforcée par un point d'orgue à la mes. 15. Il est précédé d'un ralentissement, au moyen de l'augmentation des valeurs de notes, qui s'amorce déjà à la mes. 10 (exemple 5.2a). La fin de la transition aux mes. 38-39 est marquée par une liquidation graduelle du matériel motivique qui aboutit à une simple note (*sol*[#], qui suggère V du ton de v) à la basse, répétée sur les temps forts (exemple 5.5). Le thème subordonné se termine par un arrêt plus soudain, sur un *do*[#] grave (mes. 79) qui suit la cadence authentique parfaite de la mes. 77 (exemple 5.6). Dans les trois cas, la ligne mélodique est tirée vers le grave, ce qui unit ces trois points d'articulation par ailleurs singuliers. Bien que la seule cadence qui ressemble à celles que Caplin relève aux points importants de la forme classique soit celle de la mes. 77, tous ces moments s'appuient sur une liquidation graduelle du matériel motivique, technique efficace pour démarquer les sections d'œuvres à grande échelle. Ce sectionnement ressemble à celui des sonates classiques dont le découpage des idées musicales est présenté de façon claire et ordonnée. Brahms respecte ainsi le découpage qui permet de créer de l'ordre à grande échelle dans son exposition, sans toutefois adopter tous les procédés de regroupement intrathématique qui caractérisent la forme classique.

Exemple 5.5 – BRAHMS, *Sonate pour piano en fa mineur*, op. 2, premier mouvement, mes. 35-39, cadence de la transition

35

dim.

3

V7
de *do*[#]

Exemple 5.6 – BRAHMS, op. 2, I, mes. 75-79, cadence du thème subordonné

do# min.: V⁷ VI⁶ All.[♯] V VI⁶ All.[♯] V i

cad. évitée cad. évitée CAP

Brahms reprend, du moins en surface, les caractéristiques principales de la forme sonate à grande échelle dans son ensemble. Outre les sections bien définies de l'exposition, Brahms conserve une suite de tonalités plutôt conservatrice : le thème subordonné est dans la tonalité de la dominante mineure, et le développement exploite surtout la relative majeure, tonalité que Brahms définit brièvement dans le thème subordonné de la réexposition. La coupe traditionnelle est également préservée. Après une exposition et un développement clairement délimités, la réexposition, qui commence à la mes. 123, reprend le thème principal et comprend la transposition du groupe du thème subordonné en *fa* dièse mineur à compter de la mes. 144. Brahms retravaille la réexposition, principalement en éliminant la transition – une option qui n'est pas étrangère au style classique¹⁹ –, mais aussi en modifiant plus substantiellement le thème subordonné, ce qui rappelle une stratégie de Mendelssohn discutée plus haut²⁰.

Plutôt que d'employer la technique du noyau (« *core* ») que Caplin présente comme étant le procédé le plus commun, le développement de la *Sonate en fa dièse* déploie en alternance les idées du thème principal et du thème subordonné. Le motif du thème principal est repris en *la* majeur aux mes. 83-91, suivi de celui du thème subordonné, aux mes. 92-107. Le retour du motif du thème

19. Voir CAPLIN, *Classical Form*, p. 165.

20. Une analyse détaillée du procédé de Mendelssohn est présentée à la page 164. L'illustration d'un procédé semblable dans la sonate de Brahms se trouve à la page 278 de ce chapitre. Ce type de stratégie est aussi retrouvé chez les compositeurs classiques, en particulier chez Haydn.

principal à la mes. 108 entame un processus qui permet de moduler à nouveau en *fa* dièse mineur et, par la suite, de préparer la réexposition. Ce passage modulant emploie des appoggiatures 6-5 pour créer une certaine ambiguïté harmonique. Le motif du thème principal est entendu deux fois en *do* dièse mineur avec une appoggiature à la main droite, ce qui donne l'impression d'un possible retour de la tonalité de *la* majeur, avant d'être répété en séquence sur l'accord de *ré* majeur, qui sert de pivot vers *fa* dièse mineur. Le retour du motif du thème subordonné coïncide ensuite avec l'arrivée de l'accord de dominante à la mes. 112, et Brahms liquide le matériel de ce thème sur une pédale de dominante qui dure neuf mesures (114-122) avant de commencer la réexposition à la mes. 123²¹.

Dans le premier mouvement de la *Sonate en fa dièse mineur*, Brahms crée une ambiguïté temporaire au début de la réexposition en ramenant le thème principal sans immédiatement faire entendre la tonique de *fa* dièse mineur. Dans une perspective ramiste, la réexposition commence sur une septième diminuée secondaire de v (à la mes. 123) avec un glissement chromatique à la basse qui mène à la septième de dominante (mes. 129) et, enfin, à une tonique de *fa* dièse à la mes. 131. D'un point de vue monotonal ou schenkérien, l'extension du graphique de la figure 5.4 (voir la page 300) montre que l'arrivée de la tonique est retardée. (Bien que la formule typique du double retour [tonal et motivique] se soit cristallisée au moment du classicisme viennois, Smith rappelle que les compositeurs de cette époque exploitaient déjà divers moyens de créer de l'ambiguïté. Déjà, dans ses tout premiers opus, Brahms développe cette technique qui lui sera chère tout au long de sa carrière²².) En fait, Brahms continue la prolongation de la dominante après le

21. Cette préparation du renforcement de dominante n'est pas sans rappeler une technique employée par Schubert dans sa *Sonate en si bémol*, D. 960, dans laquelle il se sert d'un motif du thème principal pour atteindre graduellement la dominante.

22. Smith rappelle, entre autres, à quel point le nom de Brahms est associé à la notion d'ambiguïté dans la musique. Voir SMITH, « You Reap What You Sow », p. 57. Il est à noter que, pendant la période classique, la technique la plus employée pour éviter le double retour du thème principal dans la tonalité principale était la « fausse réexposition », qui faisait commencer le thème principal dans la tonalité de la sous-dominante. L'expansion de l'harmonie de dominante après le développement, bien qu'elle ne soit pas unique à Brahms, est une technique qu'il emploie fréquemment.

renforcement de dominante (mes. 108 ou 112-122) jusqu'à la mes. 130. La dominante demeure active tout au long de la première partie (modifiée) du thème principal. Ainsi, l'accord de dominante secondaire (mes. 123-124, exemple 5.7), l'élaboration chromatique des mes. 124-128 et la septième de dominante des mes. 129-130 font durer l'harmonie de dominante jusqu'à la fin de la première partie du thème principal de la réexposition. La cadence évitée de la mes. 123 crée encore une attente du retour de l'accord de *fa* dièse, qui, dans les faits, n'advient qu'au moment de la deuxième partie du thème principal à la mes. 131. Par ailleurs, ce passage est modifié par rapport à l'exposition afin de présenter le motif initial du thème principal en fugato. Brahms conclut sur une cadence semblable à celle de l'exposition (mes. 137-143), et la répète. Ainsi, même si l'effet de chevauchement mélodique et tonal crée momentanément une certaine ambiguïté, le parallélisme du thème principal permet à Brahms de rapidement rétablir et confirmer la tonalité principale. La répétition du point d'arrivée à l'octave inférieure, aux mes. 140-143, stabilise le tout.

Exemple 5.7 – BRAHMS, op. 2, I, mes. 123-125, début de la réexposition sur la dominante secondaire de V

RÉEXPOSITION

ff furioso *poco sostenuto*

p

fa# min. [vii°7] de do# etc.

Une fois la tonalité principale rétablie, Brahms prolonge la deuxième partie du thème principal de la réexposition (13 mesures plutôt que les 7 mesures de l'exposition), ce qui a pour effet de stabiliser la tonalité principale. Puisque ce thème se termine par une cadence à la dominante, il n'y a aucun besoin de transition ; celle-ci est donc éliminée. En plus de supprimer certaines

transformations motiviques répétitives, cette contraction permet au compositeur de mieux accentuer les ressemblances motiviques entre le thème principal et le thème subordonné, comme on le voit à l'exemple 5.8. D'abord, l'arpège de *fa* dièse mineur en doubles croches (motif a) et celui en triolets (motif c) sont juxtaposés. Ensuite, la transposition du thème subordonné à la tonalité principale souligne l'unité des thèmes en consolidant le lien motivique de surface. Ainsi, la juxtaposition des thèmes dans la réexposition réalise à nouveau le principe esthétique romantique de l'unité malgré la rupture apparente en surface. Bien que l'unité se fasse déjà sentir au début du mouvement, Brahms expérimente, dès cet essai de jeunesse, dans un style simple et haut en couleurs, une technique qui lui permettra de construire des formes à grande échelle plus subtiles dans ses œuvres de maturité.

À l'approche de la cadence finale du mouvement, Brahms emploie une construction formelle dont Mendelssohn se sert déjà dans son opus 6. Ces deux sonates possèdent un thème subordonné composé en trois parties. Celui de Brahms est articulé plus clairement grâce à la tonicisation de la relative majeure dans la section centrale. Lors de la réexposition, Brahms, comme Mendelssohn, reprend intégralement les deux premières parties de son thème. La première partie du thème est transposée au ton principal, mais la seconde partie module toujours à la relative majeure, soit *la* majeur. À la différence de l'opus 6 de Mendelssohn, où la seconde partie du thème subordonné prolonge la dominante de la tonalité subordonnée dans l'exposition et, par conséquent, de la tonalité initiale lors de la réexposition, le thème de Brahms doit revenir à la tonalité principale après s'en être éloigné à un moment crucial de la forme. Un simple retour, parallèle à celui de l'exposition, accomplirait cette tâche, mais Brahms saisit encore l'occasion de modifier le parcours par rapport à l'exposition pour clarifier ses assises tonales, cette fois en fusionnant la fin du thème subordonné avec la coda. Au moment du retour de A¹, Brahms fait entendre deux fois le motif sur fond d'accord de sixte et quarte de cadence et de dominante secondaire de l'accord suivant, soit, respectivement, en *fa* dièse mineur et en *la* majeur (exemple 5.9). S'ensuit l'interpolation entre la

Exemple 5.8 – BRAHMS, op. 2, I, mes. 131-146, fin du thème principal et début du thème subordonné de la réexposition

Thème principal (conséquent)

motif principal
a tempo
sempre ff imitation (permet l'expansion)

131

fa# min.: i iv iv6

liquidation (comme exposition)

134

Spa

*V*₃

Thème subordonné

répétition de formule conclusive (extension)
a tempo
mf *p cresc.* *ff* *mf*

140

i

troisième section du thème et la cadence finale ; elle fait allusion à la fonction de coda, confirme la tonalité et souligne la fonction conclusive de la dernière cadence²³.

23. Ce procédé n'est pas sans rappeler le concept du « coda-rhetoric interpolation » développé par Hepokoski et Darcy ; voir HEPOKOSKI et DARCY, *Elements*, p. 288-292.

Exemple 5.9 – BRAHMS, op. 2, I, mes. 173-178, troisième partie du thème subordonné

173 *ff accel.* *a tempo*

do# min.: i

176

III

De plus, cette section fait allusion à un segment du thème subordonné. Les accords des mes. 179-181, soit *do* dièse sixte-et-quarte (majeur puis mineur) et l'accord de *la* septième majeure-mineure, font allusion, dans l'ordre rétrograde, à ceux des mes. 68-69, soit le *la* septième majeure-mineure (réinterprété comme un accord de sixte augmentée), et l'accord de *do* dièse mineur sixte-et-quarte. Par ailleurs, la texture des motifs dans ces deux passages est presque identique : le motif *c* en triolets revient à la main gauche et le balancement de la main gauche de la mes. 68 est transposé à la main droite à la mes. 79 pour varier les accords plaqués. Dans l'exposition, la sixte allemande prépare la véritable dominante de la cadence. Dans la réexposition, son contexte tonal est modifié, de sorte qu'elle se transforme en un accord de passage à l'intérieur d'une polarisation de la dominante, qui sert elle-même à prolonger l'accord de sixte-et-quarte de cadence amorcée à la mes. 173 (voir la figure 5.1).

Figure 5.1 – BRAHMS, op. 2, I, mes. 173-184, interprétation schenkérienne de la prolongation de dominante

The musical score shows measures 173 to 184. The right hand contains chords, and the left hand contains a chromatic line. A bracket above the right hand spans from measure 173 to 184. Below the left hand, a bracket spans from measure 173 to 184, with the label 'fa# min.: V 6/4' at the start and '7 5 #' at the end.

L'interpolation fonctionne à deux niveaux au sein de la forme à grande échelle. Premièrement, en ce qui concerne la fin de la réexposition, l'interpolation intensifie l'effet de la dominante et, par conséquent, renforce l'élan vers la cadence finale grâce à une série de cadences rompues. Après l'inflexion vers la relative majeure (mes. 176-178), Brahms retourne à la dominante de la tonalité principale, qu'il prolonge par des mouvements chromatiques et par une série de deux cadences rompues : la première, à la mes. 185, effectue un mouvement $V-VI$, tandis que la deuxième passe par l'enchaînement plus rare $V-iv$ (mes. 188). La cadence authentique se fait encore attendre quelques mesures : la troisième instance d'une dominante fortement accentuée (mes. 190) est suivie d'un accord de VI^6 sur le temps fort de la mes. 191. Cette mesure reprend le mouvement cadentiel au dernier temps à l'aide d'un accord de tierce diminuée (renversement de la sixte allemande) et de l'accord de dominante, et donne lieu à une dernière cadence évitée à la mes. 192, qui répète exactement la mesure précédente. La cadence authentique survient finalement au temps fort de la mes. 193 et conclut le mouvement de façon convaincante, tel qu'illustré à l'exemple 5.10. (La figure 5.2 montre comment la dominante est prolongée avant de mener à la première cadence rompue.)

Exemple 5.10 – BRAHMS, op. 2, I, mes. 179-193, cadence finale

Interpolation

179

ff sin' al Fine

ben marcato il basso

fa# min.: V de V All. δ (enh.) V₅⁶ de V V₄⁶

183

V⁷ VI V⁷

CR

188

iv V⁷

CR

191

V₆⁶ All. δ V⁷ V₆⁶ All. δ V⁷ i

cad. évitée (renv.) cad. évitée (renv.) CAP

Figure 5.2 – BRAHMS, op. 2, I, réduction harmonique de la prolongation de dominante des mes. 179-184

179 180 181 182 184

fa# min.: [V_4^6 $\frac{5}{3}$ 7] V VI

L'interpolation prend son deuxième sens, plus profond, lorsqu'on examine son lien avec les cadences évitées des mes. 75-76 et 191-192. À la fin de l'exposition, l'arrivée de la cadence finale est retardée par deux cadences évitées. À la fin de la réexposition, la prolongation de la dominante par un mouvement de double-broderie à la basse crée une expansion, retarde davantage l'arrivée de la cadence finale et ajoute de nouveaux gestes cadentiels avortés (les cadences rompues des mes. 184 et 188), qui sont eux-mêmes des expansions des cadences évitées de la fin de l'exposition.

L'organisation formelle des trois sections de la *Sonate pour piano en fa dièse mineur*, op. 2, de Brahms montre à quel point le jeune compositeur possédait déjà les moyens de créer des thèmes hautement individuels et présente certaines caractéristiques de son style de la maturité. Brahms crée des thèmes influencés par des coupes classiques tout en sachant y insuffler une ambiguïté romantique. Une vue d'ensemble du thème permet d'y découvrir des fonctions formelles bien définies dans lesquelles chacune des parties possède une fonction identifiable, mais seulement une fois que le thème entier est entendu. Cela rappelle encore une fois les réflexions de Hoffmann concernant l'apparent chaos derrière lequel se cache un certain ordre. Après avoir présenté le chaos, Brahms, offrant à l'auditeur la satisfaction de pouvoir tout mettre en place, nous révèle

l'ordre caché à la toute fin. Son emploi de cellules motiviques, présentes dès la première mesure pour structurer à la fois les thèmes individuels et le schéma tonal du mouvement dans son ensemble, montre à quel point l'esthétique de l'organicisme imprègne sa pensée dès le tout début de sa carrière de compositeur. Cette même pensée organiciste, omniprésente dans la pensée romantique, se retrouve aussi dans la pensée de Schenker.

5.4 Manipulations motiviques et relations intrathématiques

La technique de construction thématique de Brahms se prête particulièrement bien à l'analyse des procédés compositionnels découlant d'une esthétique de l'organicisme, et la *Sonate en fa dièse mineur*, op. 2 ne fait pas exception. Dès ses premières mesures, Brahms déploie un motif sur lequel se construira une grande partie de la sonate. De plus, il y compose des thèmes dont les fonctions intrathématiques dévoilent son sens personnel de la construction thématique.

Le premier thème débute par un motif de quatre notes, *fa[#]–la–si–do[#]*, qui devient le noyau de plusieurs développements motiviques (le motif « a » de l'exemple 5.11). De plus, les sommets mélodiques de cette mesure forment un arpège descendant de l'accord de *fa* dièse mineur, qui deviendra un autre motif important de la pièce (le motif « a' » du même exemple). On note immédiatement que le motif a est transposé à la mes. 2, mais aussi que son arpège constitutif (moins la note de passage *si*) est reproduit à un niveau supérieur pour structurer les trois premières mesures du mouvement (exemple 5.12). À leur tour, les trois niveaux de transposition du motif « a », *fa[#]–la–do[#]*, constituent une permutation de « a' ».

Ce genre de jeu motivique n'est pas unique à Brahms ; il est même loin d'être l'apanage des compositeurs dits « romantiques ». Le genre de relation motivique décrit ci-dessus, privilégié dans la pensée schenkérienne, se retrouve en effet dans plusieurs genres et styles musicaux bien avant le XIX^e siècle. Ce qui rend intéressantes ces relations motiviques dans ce contexte, c'est

Exemple 5.11 – BRAHMS, op. 2, I, mes. 1, motifs « a » et « b »

Two musical staves showing motifs 'a' and 'a'1'. Both are marked *ff*. Motif 'a' is shown in the first staff, and motif 'a'1' is shown in the second staff. Both motifs are marked with *8va* and a dashed line indicating an octave shift. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The motifs consist of eighth-note patterns in both hands.

(a) motif « a »

(b) motif « a' »

Musical notation for motif 'b' starting at measure 16. It is marked *pp mezza voce* and *a tempo*. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The motif consists of a triplet of eighth notes in the bass clef and a triplet of eighth notes in the treble clef, with a slur connecting them. A *3* is written above the treble clef triplet.

(c) motif « b »

Exemple 5.12 – BRAHMS, op. 2, I, mes. 1-3, analyse motivique

Musical notation for the first three measures of Brahms' Op. 2, I. The first two measures show motif 'a' marked *ff*. The third measure shows a development of motif 'a' marked *p*. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. A bracket labeled « a » spans the first two measures. A dashed line with *8va* indicates an octave shift in the first two measures.

justement que leur mise en valeur découle d'une pensée analytique fortement influencée par les courants romantique et idéaliste. La pensée schenkérienne s'appuie en partie sur l'observation de tels déploiements motiviques parce qu'elle valorise les procédés de composition pouvant éclairer des relations organiques. Lorsque Brahms emploie ce procédé, il le fait à la fois grâce à son étude des œuvres de compositeurs qui le précèdent et grâce au fait que ces études sont au moins en partie influencées par cette notion d'organicisme qui sous-tendait une grande part de la philosophie esthétique de son temps²⁴.

En ce qui concerne sa forme intrathématique, le thème principal est construit selon un modèle non-conventionnel, ce qu'on ne retrouverait habituellement pas dans une sonate²⁵. Brahms donne libre cours à son sens de l'invention pour construire un thème qui demeure plutôt resserré. Il est en deux parties, périodique, sans toutefois présenter l'enchaînement des fonctions formelles habituellement associé à ce type de phrase dans la sonate classique (voir le schéma à la figure 5.3). De plus, ce thème recèle une certaine ambiguïté quant à la fonction de son premier membre. Les mes. 1-8, qui forment l'antécédent, pourraient, au départ, également être perçues comme une introduction en forme de *cadenza*. Après une idée principale de deux mesures, formée par la répétition variée d'un motif d'une mesure, Brahms fait suivre un renforcement de dominante, à l'aide d'un tremolo à la main gauche, et une série de sauts à la main droite aux mes. 3-6 d'une descente en octaves qui ramène la tonique au début du conséquent. Ce long renforcement de dominante et l'effet de bravoure des octaves, en plus de l'absence de cadence claire à la mes. 8, donnent l'impression d'une introduction. Ce n'est que lorsque l'idée fondamentale est répétée

24. Il n'est pas question ici de suggérer que Brahms a été influencé par la pensée schenkérienne, mais plutôt que la pensée de Brahms et celle de Schenker sont issus d'un bagage culturel presque identique. Cette affinité entre compositeur et théoricien, d'ailleurs déjà explorée par Peter Smith dans « Brahms and Schenker », sera élaborée dans la prochaine section de ce chapitre.

25. Caplin note qu'il est tout à fait possible de construire un thème principal de façon non-conventionnelle dans le style classique, mais il semble indiquer que c'est plutôt rare. Pour Caplin, le thème principal est généralement le moment de la sonate où la phraséologie est la plus resserrée, et l'un des principaux critères de « resserrement » est le rapprochement aux normes conventionnelles. Voir CAPLIN, *Classical Form*, p. 197.

à la mes. 9 qu'on comprend rétrospectivement qu'il s'agit en fait du thème principal. De plus, l'idée fondamentale elle-même ne porte pas à une interprétation univoque : la répétition du motif peut porter à croire qu'elle comporte deux mesures, mais au moment de la répétition à la mes. 9, une seule mesure est entendue, puis fragmentée à la manière d'une continuation²⁶, puis liquidée. Par ailleurs, l'enchaînement harmonique des trois premières mesures (i–III–V) laisse croire que l'idée fondamentale englobe les trois premières mesures et que le début de l'accompagnement du renforcement de dominante chevauche le dernier accord de l'idée fondamentale. La structure périodique permet ainsi à Brahms de laisser momentanément planer le doute pour ensuite bien circonscrire son thème et lui donner une allure plus symétrique²⁷. Le retour du motif principal, qui l'emporte finalement sur la notion d'une idée fondamentale ici, et l'équilibre des deux membres de phrase (antécédent de 8 mesures, conséquent de 7 mesures) contribuent à la formation d'un thème à structure périodique dont la construction est plutôt resserrée. Le tout est complété par une cadence à la dominante, laquelle est préparée par une ligne mélodique descendante qui sera associée aux autres gestes conclusifs de l'exposition.

La partie la plus relâchée de l'exposition, la transition, est construite de façon assez simple. Elle développe, à la main gauche, un nouveau motif dérivé du motif « a » du thème principal, le motif « b » de l'exemple 5.11 (voir exemple 5.13) : les quatre premières notes du thème sont plus longues et le *si* du thème principal est remplacé par un *si*[#]. Le rythme de ce nouveau motif est ensuite répété en ostinato à la basse. La main droite répète d'abord l'ostinato rythmique et reprend ensuite le rythme des premières mesures²⁸. Brahms emploie aussi une variante de l'effet de césure que Hepokoski et Darcy identifient comme un trait particulier de la sonate classique.

26. Voir *Ibid.*, p. 41.

27. On peut noter que le thème principal de la réexposition, discuté plus haut, présente, sur le plan harmonique, l'ambiguïté que l'on trouve, dès l'exposition, sur le plan de la phraséologie.

28. Il s'agit d'un exemple simple de la technique de développement par variation décrite par Frisch. Brahms continue sa manipulation des éléments motiviques dans cette veine tout au long de la sonate. Il s'agit d'un exemple précoce d'une technique que Brahms approfondira et maîtrisera pendant toute sa carrière de compositeur pour créer les richesses musicales décrites dans FRISCH, *Developing Variation*.

Figure 5.3 – BRAHMS, op. 2, I, fonctions formelles du thème principal

THÈME PRINCIPAL (mes. 1 à 15)

Première partie : i.f. + fonction de dominante

idée fondamentale station sur la dominante ??

motif /

8^{ve} /

Deuxième partie : i.f. + fragmentation et liquidation

idée fondamentale fragmentation liquidation

8^{ve} /

descente chromatique

The image displays a musical score for the first movement of Brahms' Op. 2, I, focusing on the main theme (measures 1 to 15). The score is presented in two systems, each with a treble and bass clef. The first system covers measures 1 to 8, and the second system covers measures 9 to 15. The score includes various musical notations such as dynamics (ff, p, cresc.), articulation (accents, slurs), and performance instructions (poco ritenuito, a tempo, pesante, rit.). The annotations are placed above the score, with brackets and lines indicating specific sections and their formal functions. The first part (measures 1-8) is labeled as 'Première partie : i.f. + fonction de dominante' and contains an 'idée fondamentale' and a 'motif'. The second part (measures 9-15) is labeled as 'Deuxième partie : i.f. + fragmentation et liquidation' and contains 'idée fondamentale', 'fragmentation', and 'liquidation'. A 'descente chromatique' is also indicated at the end of the score.

Pour ces auteurs, la césure est un silence qui, à la suite de la cadence harmonique, conclut la transition. Brahms n'écrit pas de cadence harmonique, préférant terminer la transition par une cadence par attrition. Lorsque la dominante de la tonalité subordonnée apparaît à la mes. 30, on entend une cadence à la dominante, qui a été préparée par la fragmentation et par l'accélération du rythme harmonique aux mes. 28-29. L'effet de cadence est cependant atténué par la nuance, qui demeure très douce pendant toute la transition, et par la persistance de l'ostinato rythmique à la basse, qui donne plutôt un effet de continuation. Les dix mesures suivantes (mes. 30-39) forment un renforcement de dominante qui liquide peu à peu le matériel motivique jusqu'à ce qu'il n'y ait que le *sol*[#] grave des mes. 38-39 (ex. 5.14). Les silences sur les deuxième et troisième temps de ces mesures font office de césure malgré la préparation inhabituelle.

Exemple 5.13 – BRAHMS, op. 2, I, source du motif « b » dans le motif « a »

The image shows two pages of a musical score. The left page starts at measure 16, marked 'a tempo' and 'pp mezza voce'. It features a triplet in the bass line. The right page shows a more complex rhythmic pattern with eighth notes and triplets, marked 'ff'. An arrow labeled 'vient de' points from the triplet in measure 19 to the start of the right page.

Le thème subordonné est le plus complexe des thèmes du mouvement. Sa structure relâchée comporte plusieurs parties reliées par leurs motifs ; ici aussi, on observe une certaine ambiguïté, d'autant plus que le thème oscille entre deux tons : *do* dièse mineur et *mi* majeur. La première partie du thème (mes. 40-50) est composée en *do* dièse mineur sur les motifs « c » et « c' » (voir ex. 5.15). La tonalité bascule subitement en *mi* majeur pour la deuxième partie, qui est construite sur le motif « d » (mes. 51-68, ex. 5.16), sans confirmer l'une ou l'autre de ces tonalités par une

Exemple 5.14 – BRAHMS, op. 2, I, mes. 30-39, cadence à la fin de la transition

non legato

30

pp a tempo poco marcato

do# min.: V⁹

Péd. V

[vii^o7]

33

35

frag.

liq.

dim.

V⁷

cadence. La véritable tonalité du thème n'est affirmée que par le retour, à la mes. 69, du thème et du motif « c » en *do* dièse mineur, tonalité que souligne la cadence authentique parfaite de la mes. 77.

La première section du thème subordonné ouvre sur la combinaison des deux motifs, « c » et « c' ». Brahms compose ici deux motifs imbriqués à caractères fortement opposés. Aux mes. 40-

Exemple 5.15 – BRAHMS, op. 2, I, mes. 40-42, motifs « c » et « c' »

Exemple 5.16 – BRAHMS, op. 2, I, mes. 51-52, motif « d »

41, la main gauche déploie le motif « c », un motif dynamique, dans le registre grave, composé d'un mouvement ascendant, joué staccato et crescendo, et qui présente une hémiole inhabituelle qui lui confère une certaine instabilité rythmique. Ce motif possède aussi un statut incertain : on peut le considérer comme ligne de basse ou comme ligne mélodique. À la levée de la mes. 42, la main droite fait entendre le motif « c' », plus lyrique, dans un registre aigu, constitué d'une série de soupirs descendants composés de coulés de deux notes, d'appoggiatures dans un rythme régulier, le tout au-dessus d'une pédale et marqué d'un léger decrescendo. Le passage entre « c » et « c' » est toutefois presque imperceptible. À la mes. 41, la main droite double la main gauche, ce qui crée un lien entre les deux parties du motif et aide à faire la transition entre la fonction de ligne de basse du motif « c » et la fonction mélodique du motif « c' ».

Cette combinaison de motifs forme une cellule de trois mesures (mes. 40-42), laquelle est reprise deux fois entre les mes. 43 et 48 pour créer un enchaînement harmonique qui prolonge la tonique par voie d'une unité syntaxique complète, soit $i-i^7-v^7-i$. (On note un retard à la basse à la mes. 42 qui se résout sur l'accord de ii^7 à la mesure suivante.) Cette répétition du motif, à laquelle s'ajoute une prolongation après un long renforcement de dominante, crée une fonction d'initiation très forte, mais qui sera toutefois abandonnée. Brahms entame une troisième reprise, variée, à la mes. 46. La ligne mélodique continue de monter aux mes. 47 et 50, mais le caractère répétitif (qui devient évident à ce moment) ainsi que l'absence de cadence donnent l'impression d'une continuation qui sera ensuite interrompue par une nouvelle section de départ.

Avec l'arrivée de *mi* majeur, on entend le motif « d », qui reprend les rythmes et le contour du motif « c' » dans un contexte plus stable. Deux facteurs d'instabilité métrique sont éliminés : le motif dynamique (« c ») n'est pas entendu, et la note allongée (et accentuée) se trouve maintenant au début de la mesure, en accord avec le mètre écrit. Les mes. 51-68 sont composées de deux phrases, qui adoptent toutes deux une structure de sentence. L'ensemble suggère une forme de période composée, car la première phrase se termine par une cadence faible (mes. 57), et la seconde débute par le retour du matériau initial de la première (mes. 58-61). Toutefois, elles s'enchaînent à une nouvelle section (débutant à la mes. 69) sans avoir produit la cadence finale d'un conséquent (voir l'exemple 5.17). Chacun des membres de cette période est composé d'une structure de sentence : l'antécédent comporte une présentation de quatre mesures comprenant une idée fondamentale de deux mesures (51-52), répétée, qui prolonge la tonique, suivie d'une continuation de trois mesures qui se termine par une cadence à la dominante à la mes. 57. Le conséquent de la période composée commence avec l'idée fondamentale, qui est répétée en mode mixte (*mi* mineur, mes. 60), et se poursuit avec une continuation qui contient une expansion incluant une sixte napolitaine (mes. 63-65) et une sixte allemande, qui permettront d'abandonner la cadence en *mi* majeur et de s'aligner sur *do* dièse mineur. L'absence de cadence forte en *mi* majeur, avant le retour en

do dièse mineur, combinée au retour *fortissimo* du motif « a » à la main gauche, prive la section en *mi* majeur d'une partie de sa force thématique et oblige encore une fois à repenser rétrospectivement les fonctions de ce thème. Se pourrait-il que la première section en *do* dièse mineur possède effectivement une fonction d'initiation (quelque peu diluée par les répétitions excessives) et que la section en *mi* majeur soit une interpolation ?

Le retour à la tonalité de *do* dièse mineur commence par un long renforcement de dominante (sixte et quarte de cadence, mes. 69-74), ce qui suggère une fonction conclusive. À la mes. 69, le motif de l'idée fondamentale du thème principal revient au moment de l'accord de sixte et quarte de cadence, mais bifurque rapidement au moyen d'une fragmentation, ce qui suggère une fonction de continuation. Après la sixte et quarte de cadence, Brahms génère deux cadences évitées en remplaçant la tonique par un accord de *la* majeur au premier renversement (VI⁶) aux mes. 75-76, avant de composer la seule cadence authentique parfaite de l'exposition à la mes. 77. Les mes. 77-79 forment une codetta tout en reprenant le matériel de la mes. 73. Le mouvement descendant de la mes. 73, qui renverse le mouvement ascendant des mes. 69-72, décrit une chute encore plus marquée lorsqu'il revient durant la codetta, pour terminer sur *do* dièse, note la plus grave du mouvement, ce qui renforce l'effet conclusif. Bien que l'ambiguïté soit l'une des caractéristiques qui font le charme de ce thème, une simple recomposition, qui élimine la section en *mi* majeur (ex. 5.18), permet de voir que les sections en *do* dièse présentent véritablement des fonctions d'initiation et de conclusion, et que la section en *mi* majeur fonctionne comme une interpolation. On note également que les deux sections en *do* dièse possèdent une certaine continuité : l'effet de continuation de la mes. 69 devient plus évident, et la continuité est rehaussée par les sommets progressivement plus aigus qui sont atteints lors des montées en octaves (voir le *sol*[#] à la mes. 47, le *sol*[#] à la mes. 70, les *la* et *la*[#] à la mes. 71 et, finalement, le *si*[#] et le *do*[#] au moment de la cadence ; ils sont tous indiqués par des hampes de croche pointillées dans l'exemple 5.18.)

Dans son thème, Brahms récupère les éléments d'un thème subordonné très relâché, comme on peut en observer dans une sonate classique. Cependant, le degré d'incertitude relié aux fonctions du thème ainsi que l'emploi de cellules motiviques qui réunissent les thèmes rappellent la tradition romantique de l'expositions à trois tonalités, dont on trouve les précurseurs à l'époque classique²⁹. En revanche, la structure d'interpolation dans laquelle s'insère cette troisième tonalité est tout à fait inhabituelle et découle d'une conception plus individuelle de la forme. Brahms réussit à brouiller les fonctions de son thème juste assez pour forcer l'auditeur à réinterpréter ce qu'il entend, et ce, jusqu'à la dernière cadence. Le tout est unifié par le sens de construction organique que l'on peut attribuer à la transformation de la cellule motivique de l'arpège ascendant. La cellule, présente dès la première mesure du mouvement, se retrouve dans chacune des parties de l'exposition ainsi que dans chacune de ses contreparties de la réexposition. Si l'arpège ascendant qu'on entend d'abord dans le motif « a » est à la source des transformations thématiques qui unissent les thèmes, l'arpège descendant de *fa* dièse mineur du motif « a¹ » souligné en début de section sous-tend l'organisation tonale de l'exposition et du développement. La plupart des théoriciens de la forme sonate, dont Caplin et Hepokoski/Darcy, affirment que le choix de tonalité subordonnée le plus fréquent pour une sonate en mode mineur est la relative majeure. Dans la sonate à l'étude, Brahms choisit plutôt la deuxième option par défaut, soit la dominante mineure (*do* dièse). Il ne néglige cependant pas la relative majeure, *la* majeur, l'utilisant comme unique tonalité de développement, aussi faiblement établie soit-elle. Par ailleurs, la force structurelle de cette tonalité dans le développement est minée par plusieurs facteurs : elle n'est confirmée par aucune cadence, et sa tonique n'apparaît jamais en position fondamentale³⁰. En fait, on peut in-

29. De Médicis discute du développement des expositions à trois tonalités et de leur théorisation dans sa thèse ; voir « Structures thématiques », p. 46-49. Outre les références déjà cités par de Médicis, ajoutons un article de Graham Hunt, qui trace un lien entre l'exposition à trois tonalités et une structure de sonate relevée par Hepokoski et Darcy ; voir Graham HUNT, « The Three-Key Trimodular Block and Its Classical Precedents : Sonata Expositions of Schubert and Brahms », *Intégral* 23 (2009) : p. 65-119.

30. Rappelons que, pour Caplin, même les tonalités du développement sont confirmées par des cadences parfaites. CAPLIN, *Classical Form*, p. 140-141.

Exemple 5.17 – BRAHMS, op. 2, I, mes. 51-68, thème subordonné

Thème subordonné 2
"Antécédent"

Idée fondamentale

51 *espressivo*

mi maj.: I Péd. I vii°7 I vii°7

"Continuation" (cadence faible)

55 I 6 6/4 app. vii°7 V7 [CD]

"Conséquent"

Idée fondamentale

58 *più agitato*

I Péd. I vii°7

Suite de l'exemple 5.17

"Continuation" (expansion)

60

i vii°7 ♯VI6 ♭II

64

[V 4]
3 II7 ————— 6

66

8 5
All. (enh.)
(retour en do#)

Exemple 5.18 – BRAHMS, op. 2, I, thème subordonné recomposé

Sentence

Présentation (avec extension)

40 *p cresc.* *ff* *mf* *p cresc.* *i.f.* *i.f. /*

do# min.: i

ii 3
6 7
4 5
2 3

44 *ff* *mf* *p cresc.* *ff* *i.f. (extension)*

V₇ i

Continuation=>cadence

48 [V₇] *ff a tempo* *sf* *frag.* *frag.*

V 8
6 4

Suite de l'exemple 5.18

Sentence

Présentation (avec extension)

40 *p cresc.* *ff* *mf* *p cresc.* i.f. i.f. /

44 *ff* *mf* *p cresc.* *ff* i.f. / (extension)

48 *ff a tempo* *sf* frag. frag.

do# min.: i ii 3 4 5 6 7 2 3

V₇ i

Continuation=>cadence

69 [V₇] V 8 6 4

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble and bass staff. The first system (measures 40-43) features a piano introduction with dynamics ranging from *p cresc.* to *ff* and *mf*, and includes a fingering diagram for the right hand. The second system (measures 44-47) continues with dynamics like *ff*, *mf*, and *p cresc.*, and includes a fingering diagram for the left hand. The third system (measures 48-51) shows a continuation leading to a cadence, with dynamics *ff a tempo* and *sf*, and includes a fingering diagram for the left hand. The score is annotated with performance instructions such as 'i.f.' (fingerings) and 'frag.' (fragments).

interpréter la tonalité de *la* majeur du développement comme une prolongation de *do* dièse mineur au moyen d'un mouvement linéaire 5-6 au-dessus de la basse de *do* dièse³¹. Malgré la faible af-

firmation de *la* majeur, l'arpège descendant du motif « a¹ » se manifeste à plus grande échelle à travers l'ordre des tonalités de l'exposition et du développement, soit *fa*[#], *do*[#] et *la*.

Au cours du développement, Brahms, sans employer la « technique du noyau » (« *core technique* ») dont parle Caplin, brode son discours en alternance autour des idées du thème principal et du thème subordonné. Le contraste thématique est renforcé par le rythme à l'aide d'une subdivision en doubles croches pour le matériau du thème principal et d'une subdivision en triolets pour celui du thème subordonné. Ce choix de motifs rappelle l'opposition des deux rythmes durant la transition. Le motif du thème principal est repris aux mes. 83-91. Aux mes. 92-107, Brahms reprend les motifs contrastants des différentes sections du thème subordonné : la forme ascendante de la main gauche vient du motif « c » (mes. 40-41 ou 69-70) et la forme descendante vient du motif « d », lequel est tiré de la deuxième section du thème subordonné (mes. 51). Le retour du motif du thème principal à la mes. 108 entame un processus qui permet le retour en *fa* dièse mineur, qui prépare la réexposition. Le motif du thème principal est entendu deux fois sur la même appoggiature de l'accord de *do* dièse mineur qui commence l'exposition et crée ainsi une ambiguïté harmonique entre l'accord de *do* dièse mineur et de *la* majeur. Le même motif est ensuite répété en séquence sur l'accord de *ré* majeur – encore une fois avec l'appoggiature 6-5 –, soit l'accord napolitain de *do* dièse mineur (voir figure 5.4)³². Le retour des motifs du thème subordonné coïncide avec l'arrivée de l'accord de dominante, en renversement, à la mes. 112. Brahms liquide le matériel de ce thème sur une pédale de dominante pendant neuf mesures avant de commencer la réexposition à la mes. 123. L'accord de *do* dièse est déployé à la basse en trois temps : à la mes. 108, le *mi* de la basse supporte un accord de *do* dièse mineur au premier renversement ; à la

31. Il y aura à nouveau tonification de cette tonalité dans le thème subordonné de la réexposition, où la tonalité de *la* majeur sera un peu mieux établie grâce à des accords en position fondamentale et à une cadence à la dominante.

32. Notons qu'il est aussi possible de lire le passage comme une modulation de *la* majeur vers *fa* dièse mineur : l'harmonie des mes. 108-109 est 1^6 en *la* majeur ; à la mes. 110, un accord de ii_5^6 sert de pivot vers *fa* dièse mineur (iv_5^6 en *fa* dièse) ; s'ensuit une septième diminuée secondaire de v en *fa* dièse mineur pour enfin mener à la dominante de la tonalité principale à la mes. 112.

mes. 112, le *sol*[#] de la basse supporte un accord de septième de dominante sur *do*[#] au deuxième renversement ; et à la mes. 114, le *do*[#] de la basse représente finalement la fondamentale de l'accord de septième de dominante en position fondamentale. Ainsi, non seulement l'arrivée de la tonique de *fa* dièse mineur est retardée au début de la réexposition, mais l'arrivée de la dominante en position fondamentale n'est elle-même approchée que très graduellement.

Figure 5.4 – BRAHMS, op. 2, I, analyse schenkérienne du développement

The figure shows a musical score for Brahms, Op. 2, I, with a Schenkerian analysis of the development section. The score is in F# minor (three sharps). The treble clef contains a melodic line, and the bass clef contains a bass line. A large bracket above the treble clef spans measures 77 to 114. Below the bass line, Roman numerals indicate the harmonic structure: *fa*[#] min.: I, V $\frac{5}{3}$, 6, #6, and 7 $\frac{3}{\#}$. The notes in the bass line correspond to these chords: F# (I), C# (V), G# (6), D# (#6), and E# (7).

Le début de la réexposition illustre une caractéristique de la musique de Brahms que relève Peter Smith. Comme le note ce dernier dans sa thèse et dans plusieurs de ses études subséquentes, Brahms manipule souvent les récurrences thématiques afin d'éviter les retours exacts³³. Les retours deviennent ainsi des instances de transformation thématique et participent souvent à ce que Smith considère comme une réexposition dans laquelle on retrouve des éléments du développement (« *developmental recapitulation* »). Comme le rappelle Smith, c'est une des principales caractéristiques qu'admire Schönberg lorsqu'il discute de la logique et de l'économie de moyens dont Brahms fait preuve dans ses compositions³⁴. Le résultat donne souvent une ambiguïté temporaire dans laquelle les fonctions formelles et l'harmonie ne s'accordent pas. Pour le reste de la

33. Voir SMITH, « Formal Ambiguity » ; SMITH, « Liquidation » ; SMITH, *Expressive Forms* ; SMITH, « Harmonic Cross-Reference ».

34. Voir en particulier le troisième chapitre de SMITH, *Expressive Forms*.

réexposition, Brahms reprend essentiellement les motifs comme dans l'exposition, sauf en ce qui concerne les manipulations que nous avons déjà exposées dans la section précédente.

5.5 Brahms et Schenker : Affinité conceptuelle

L'un des traits fondamentaux de l'esthétique de la forme sonate est sa capacité de créer une structure cohérente à grande échelle par le biais de sa coupe. La notion schenkérienne d'interruption (de la ligne fondamentale) est un puissant outil pour expliquer les détails structurels de la coupe qui sous-tendent cette cohérence. Cependant, cette théorie contient des ambiguïtés qui ont été notées par plusieurs auteurs. Smith évoque ces difficultés pour montrer qu'il existe une certaine affinité entre les œuvres de Brahms et les positions esthétiques et théoriques de Schenker : Brahms compose des structures musicales qui contournent les difficultés de l'élaboration théorique de l'*Urfinie* interrompue. Le problème vient du fait que Schenker tente d'assimiler une structure à reprise, dans laquelle le parallélisme joue un rôle primordial, à une structure harmonique unitaire qui provient d'un seul geste mélodique descendant. Le principal conflit entre les deux conceptions de la forme est centré sur une méprise au sujet de l'emplacement de la dominante structurelle au moment de l'interruption, ce qui entraîne une question quant au statut du retour de la note de tête au moment de la reprise de la ligne fondamentale.

Smith élabore deux dérivés théoriques de la notion d'interruption tirés de *L'écriture libre*³⁵. Le premier dérivé, que Smith adapte de la figure 21a de *L'écriture libre* – la représentation graphique de Schenker est moins précise –, propose que le mouvement vers $\hat{2}$ de la première section est subordonné au mouvement principal de la ligne fondamentale. Après l'interruption, la note de tête reprend, et la dominante de la cadence finale soutient le $\hat{2}$ structurel. Cette proposition peut cependant donner l'impression que le premier $\hat{2}$ et le retour subséquent à $\hat{3}$, lorsque ce dernier est

35. SMITH, « Brahms and Schenker ». L'explication des dérivés de la notion d'interruption et des irrégularités qui en découlent se trouve aux pages 80-86.

la note de tête, peuvent s'interpréter comme un mouvement de broderie structurelle, une possibilité que Schenker écarte. Un second dérivé est donc nécessaire. (Les graphiques des deux dérivés sont repris à la figure 5.5³⁶.)

Figure 5.5 – Interruption de l'*Urlinie* selon Schenker

(a) Type 1

(b) Type 2

Le deuxième dérivé (type 2) propose que le premier $\hat{2}$ possède le plus grand poids structurel, ce qui élimine la possibilité d'y voir une broderie de la note de tête. Cependant, cette proposition pose plusieurs problèmes théoriques, dont le plus important concerne la cadence finale. La théorie schenkérienne tend à accorder un plus grand poids structurel aux notes de la descente plus près de la fin d'une structure. C'est pourquoi le $\hat{2}$ structurel est presque toujours soutenu par la dominante de la cadence finale, ce qui n'est pas le cas dans le second dérivé. De plus, celui-ci minimise l'importance du parallélisme motivique et tonal entre le début de l'exposition et le début de la réexposition. Même si Schenker semble préférer cette deuxième acception d'« interruption », les problèmes théoriques qui l'entourent demeurent complexes³⁷. Smith poursuit son argumentation en montrant que plusieurs formes sonates composées par Brahms durant la période de sa maturité contournent ces problèmes structurels en proposant des schèmes qui s'appuient sur une ligne fondamentale unitaire et sans interruption. Toute l'explication de Smith est basée sur $\hat{3}$ comme note de tête. Certains gestes posés par Brahms, dans son opus 2, pointent vers ce type d'intégration

36. La fig. 5.5a correspond à l'exemple 1 de Smith, et la fig. 5.5b, à l'exemple 2.

37. Smith repère encore plus de problèmes en lien avec la ligne fondamentale qui part de la note de tête $\hat{5}$.

de la continuité tonale et structurelle au parallélisme motivique de la forme sonate. Toutefois, ce mouvement conserve une interruption.

Schenker propose deux possibilités pour l'interruption en mode mineur à l'exemple 26 de *L'écriture libre*, reprises à la figure 5.6. La première possibilité illustre l'interruption lorsque le thème subordonné est composé dans le ton de la relative majeure, et la seconde, lorsque ce même thème est composé dans le ton de la dominante mineure. Comme le thème subordonné de l'opus 2 est en *do* dièse mineur, soit le ton de la dominante mineure, le second modèle de Schenker mérite une explication plus détaillée. Ce type d'interruption fonctionne plus ou moins comme l'interruption en mode majeur : la ligne fondamentale descend pour atteindre $\hat{2}$ au cours du thème subordonné. Le rôle du développement comprend alors la préparation du retour de la note de tête, laquelle est rendue possible par l'introduction de la sensible, qui soutient le $\hat{2}$, afin d'avoir un véritable accord de dominante³⁸. La réexposition reprend la note de tête et recommence la descente de la ligne fondamentale, qui aboutira cette fois à une résolution complète sur $\hat{1}_v$. Dans ce cas, comme dans son premier exemple, les graphiques produits par Schenker sous-entendent un dérivé du second type proposé par Smith.

Dans le premier mouvement de sa *Sonate en fa dièse mineur*, Brahms exploite cette deuxième possibilité, mais y ajoute un élément déstabilisateur. L'exposition et le développement se déroulent normalement, avec une ligne fondamentale partant de $\hat{3}$, comme on le voit à la figure 5.7³⁹. Le $\hat{2}$ apparaît avec le thème subordonné, et la tonalité du développement, *la* majeur, provient d'une broderie 5-6-5 de la mélodie structurelle. Toutefois, au moment de la réexposition, Brahms crée un décalage entre le retour du thème principal et le retour de la tonalité principale (voir mes. 129 du graphique de la figure 5.7), ce qui donne lieu au chevauchement entre l'harmonie de dominante et le retour du thème principal dont il a été question plus haut. Bien qu'il y ait interruption au

38. Ce type d'interruption fonctionne aussi bien, que la note de tête soit $\hat{5}$ ou $\hat{3}$.

39. Bien que le graphique de Schenker parte de $\hat{5}$, une *Urlinie* qui part de $\hat{3}$, comme le fait l'*Urlinie* de cette sonate, obéit aux mêmes principes essentiels.

Figure 5.6 – Interruption à partir de $\hat{5}$ en mineur; exemples reproduits avec l'aimable autorisation de Universal Edition A.G. Heinrich SCHENKER, *Der freie Satz*, Bd. III aus « Neue musikalische Theorien und Phantasien » (Édition texte ©1935 Universal Edition A.G., Wien; édition musicale ©1935 Universal Edition A.G., Wien; édition révisée ©1956 Universal Edition A.G., Wien.)

(a) Schenker, ex. 26a

(b) Schenker, ex. 26b

niveau de la ligne fondamentale, cette interruption se produit au milieu du thème principal de la réexposition.

Comme le retour thématique n'est pas aligné avec le retour de la tonalité de départ, mais avec une dominante secondaire, la réintroduction de la note de tête est retardée. Le thème principal est introduit par une cadence auxiliaire employant la dominante secondaire de v (fig. 5.8). Ainsi, la fonction harmonique qui conclut le développement est prolongé jusqu'au milieu du thème principal de la réexposition. Ce genre de chevauchement pourrait laisser croire que le retour au fa^\sharp , à la mes. 131, constitue l'arrivée du $\hat{1}$ dans une forme sans interruption, comme celles décrites par Smith. Cependant, le remaniement du thème principal et de la transition affirment le retour de la note de tête, couverte par un $\hat{5}$.

Figure 5.7 – BRAHMS, op. 2, I, analyse schenkérienne du mouvement, plan global

Figure 5.7 shows a Schenkerian analysis of the first movement of Brahms' Op. 2, I. The score is presented in two staves (treble and bass clef). Above the staff, measure numbers 2, 19, 47, 92, 129, 131, 144, 179, 181, 182, 190, and 193 are marked. The analysis identifies several structural elements:

- Exposition:** Includes the main theme (ThP) from measure 2, a transition (Trans) from measure 19, and the secondary theme (ThS) starting at measure 47.
- Dév (Development):** Begins at measure 92.
- Réexposition:** Features the main theme (ThP) at measure 131, followed by the secondary theme with interpolation (ThS + interpolation) starting at measure 144, and concludes at measure 193.

Chord symbols (I, V) and Schenkerian symbols (hat symbols and numbers 1, 2, 3) are placed above the notes to indicate harmonic structure and voice leading.

Figure 5.8 – BRAHMS, op. 2, I, retour de la note de tête lors du thème principal de la réexposition

Figure 5.8 provides a detailed view of the return of the head note in the main theme during the recapitulation. The score shows measures 117, 125, 129, and 131. Key features include:

- Measure 117: A chord labeled *fa# min.: V* (F# minor, V chord).
- Measure 125: The beginning of the main theme, labeled "Début du thème principal".
- Measure 129: A Schenkerian symbol $\hat{2} //$ indicating a structural level.
- Measure 131: A Schenkerian symbol $\hat{3}$ indicating the final structural level.

5.6 Fusion des héritages classique et romantique

La structure tonale sous-jacente de ce mouvement, révélée par une analyse schenkérienne, montre à quel point Brahms, déjà dans une œuvre de jeunesse, savait équilibrer un discours de surface classique avec une structure profonde qui obéit à une esthétique toute romantique. Comme Schumann dans son opus 11, et même Mendelssohn dans son opus 6, Brahms crée ici une forme sonate qui obéit aux grandes lignes de la sonate classique dans sa coupe et dans ses choix de tona-

lités, mais n’y parvient que de façon non conventionnelle. Derrière les artifices d’un jeu virtuose se cachent à la fois une coupe formelle comportant les éléments trouvés dans les sonates de Beethoven ou Mozart – et théorisés par Marx et Czerny – et une structure tonale organique qui préfigure, quoique de façon approximative, quelques stratégies de composition que Brahms emploiera avec grand succès plus tard dans sa carrière. L’équilibre entre ancien et nouveau que Brahms crée ici est non seulement parfaitement approprié pour une sonate, dont l’équilibre constitue une valeur fondamentale ; il convient aussi à cette facette du romantisme nostalgique qui cherche à renouveler l’art musical plutôt que de le révolutionner. Brahms intègre ainsi un esprit de noblesse, autant par la forme bien agencée que par l’association à la polonaise de Chopin.

Comme cette analyse l’a démontré, le premier mouvement de la *Sonate en fa dièse mineur* de Brahms révèle une structure à grande échelle bien définie. Les grandes divisions de la coupe habituelle de la sonate se distinguent sans problème malgré le moment d’ambiguïté au début de la réexposition. Cette structure n’est cependant pas un simple calque de modèles anciens. Brahms compose des thèmes qui exemplifient son idée de construction thématique plutôt que de répondre aux normes classiques. Le thème subordonné, en particulier, est construit d’une façon peu employée au XVIII^e siècle, mais plutôt prisée par Brahms et d’autres compositeurs de son époque. Le thème principal, quant à lui, s’élance dès le départ dans un mouvement plein de fougue tout en rappelant certains passages virtuoses de Chopin et Liszt. Bien que la virtuosité ne soit pas absente des sonates du XVIII^e siècle, celle de Brahms évoque surtout Schumann et l’école romantique, et beaucoup moins la virtuosité plus élégante de Mozart ou du premier Beethoven. Somme toute, ce mouvement de sonate, comme ceux de l’opus 1 et de l’opus 5, montre combien Brahms représente l’idéal exprimé par Schumann en 1853.

CONCLUSION

Les interprètes souhaitent toujours avoir ému et inspiré leur auditoire. Les musicologues analystes ne peuvent qu'en espérer autant.

J. SCHMALFELDT¹

L'objectif de cette thèse était d'explorer le lien entre l'esthétique romantique de la musique et quelques mouvements de sonates pour piano de Mendelssohn, Schumann et Brahms, afin de mieux cerner comment ces réalisations en forme sonate répondent aux enjeux esthétiques exprimés par les philosophes, écrivains, critiques et théoriciens de la musique de la première moitié du XIX^e siècle. Pour accomplir cette tâche, nous avons, premièrement, parcouru les écrits de nombreux philosophes, écrivains, théoriciens et critiques musicaux pour en dégager les principales valeurs associées à la forme sonate. Ensuite, nous avons analysé en détail quatre mouvements en forme sonate : les premiers mouvements de la *Sonate en mi majeur*, op. 6, de Mendelssohn, de la *Sonate en fa dièse mineur*, op. 11, et la *Sonate en fa mineur*, op. 14, de Schumann, et de la *Sonate en fa dièse mineur*, op. 2, de Brahms, pour déterminer en quoi ces pièces répondent à l'esthétique qui leur est contemporaine. Cette recherche a révélé un certain lien esthétique parmi les compositeurs en question, malgré des divergences assez importantes dans leurs réalisations pratiques.

6.1 Esthétique de la sonate romantique

L'étude des écrits sur la musique de philosophes tels que Kant, Schelling, Hegel, Schopenhauer et Hanslick, ainsi que d'écrivains romantiques comme Jean Paul, Hoffmann, les frères Schlegel et autres membres du cercle d'Iéna, révèle six notions esthétiques qui caractérisent la pensée et la

1. « Performers inevitably hope that they have reached, moved, and inspired their listeners. Music analysts can only hope for the same. » SCHMALFELDT, *In the Process*, p. 21.

pratique de la forme sonate au XIX^e siècle. Trois de ces notions, la forme abstraite, la cohérence à grande échelle et l'organicisme, ont un impact fondamental sur la conception de la forme. Penser la forme à grande échelle est, en effet, étroitement lié à ces trois concepts. Nous considérons donc ces concepts comme des valeurs esthétiques fondamentales de la sonate romantique. Les trois autres notions esthétiques sont également importantes, car elles affectent la façon dont les valeurs fondamentales se déclinent dans la composition : le lien entre la tradition et l'individualisme, la notion de sublime et celle de noblesse affectent ainsi l'agencement des éléments fondamentaux de la forme, ainsi que le caractère et l'ampleur de thèmes, plutôt que d'affecter la conception de la forme à grande échelle comme telle, raison pour laquelle nous les considérons ici comme des valeurs secondaires.

6.1.1 Valeurs esthétiques fondamentales

Dès la fin du XVIII^e siècle, philosophes et poètes, de Diderot à Schopenhauer, revendiquent un statut particulier pour la musique instrumentale, et l'importance esthétique de ce répertoire ne cesse d'augmenter dans le monde germanique dès la première moitié du XIX^e siècle. Bien que tous n'accordent pas la même valeur à la musique instrumentale – Hegel en particulier semble préférer la musique vocale –, celle-ci s'impose néanmoins dès le début du romantisme. En philosophie, c'est Schopenhauer qui donne son expression la plus forte à la musique instrumentale. Selon lui, l'abstraction de la musique, c'est-à-dire son indépendance à la fois du langage et de la représentation visuelle, lui permet de représenter directement les mouvements de la volonté, ce qui signifie que la musique dépasse tous les arts dans sa capacité à communiquer l'essentiel. L'absence de référence au langage que souligne Schopenhauer est l'un des principaux vecteurs de l'abstraction en musique et fonde le concept esthétique de la musique absolue².

2. Carl DAHLHAUS, *L'idée de la musique absolue : Une esthétique de la musique romantique*, trad. Martin KALTENECKER (Genève : Contrechamps, 1997). Voir aussi l'explication de ce concept et son rapport avec un élément important de la forme musicale au XIX^e siècle dans SCHMALFELDT, *In the Process*. La section qui commence à la

Sans cette abstraction, la pensée sur la forme musicale se serait développée tout autrement pendant les deux derniers siècles. Reicha, Marx et Czerny, en particulier, conçoivent la forme comme un système autoréférentiel, sans renvoi à la métaphore du discours. Pour eux, la cohérence à grande échelle dépend de paramètres purement musicaux tels que l'harmonie, le schéma tonal, la construction de thèmes et l'exploitation de cellules motiviques. Les concepts de forme abstraite et de cohérence à grande échelle sont inséparables. De plus, les théoriciens étudiés dans cette thèse expliquent tous que diverses formes musicales peuvent servir dans des pièces de genres différents et pour ensembles variés. La conception de la forme autonome, indépendante de la fonction sociale ou du genre, n'avait pas cours au XVII^e ou au XVIII^e siècle quand la forme musicale dépendait de la fonction qu'elle devait remplir : musique d'église, musique de Cour, musique militaire, etc. Au contraire, c'est lorsque la musique se dissocie de ses fonctions sociales pour intégrer la salle de concert que l'autonomie de la forme devient un élément important.

La notion d'organicisme aide à faire le lien entre les concepts de forme abstraite et de cohérence à grande échelle. Schlegel affirme en 1798 que la musique possède ses propres idées, qu'elle peut s'exprimer et se développer par ses propres moyens. On voit comment une telle affirmation est compatible avec l'idée du développement organique de motifs musicaux. Schelling et Hegel soutiennent des points de vue similaires, chacun à sa façon. Pour Schelling, l'art est le pendant de la philosophie : il donne accès à une compréhension du monde *par ses propres moyens*, distincts de ceux de la pensée rationnelle, mais égaux à celle-ci. Hegel attribue à chaque art ses mécanismes expressifs uniques et analyse en détail l'interaction entre la mélodie, l'harmonie et le rythme. Reicha, Marx et d'autres théoriciens du XIX^e siècle emboîtent ensuite le pas, décrivant des techniques purement musicales de la construction mélodique ou thématique, sans compter les moyens d'agencer des structures à plus grande échelle qui resteront cohérentes et intéressantes.

p. 6 relève quatre facteurs cruciaux au concept du « devenir » que développe Schmalfeldt, dont la musique absolue est le premier.

Comme c'est le cas chez Momigny et Reicha, ces techniques de construction sont souvent fondées sur une nouvelle notion abstraite de la forme musicale, centrée sur le développement d'un petit nombre de motifs générateurs que l'on peut rattacher au concept de l'organicisme.

6.1.2 Valeurs esthétiques secondaires

En parallèle à ces concepts fondamentaux, qui rejoignent tous l'idée de la musique absolue, l'un des développements les plus importants dans la pensée musicale du XIX^e siècle réside sans doute dans l'essor de la conscience historique. Hegel lie explicitement l'art et la musique à la notion de développement historique. La critique musicale compare souvent les œuvres contemporaines à celles du passé, et certaines contributions s'épanchent sur les vertus de musiques dites « anciennes ». Certains, comme Schumann, tentent explicitement de créer ou d'expliquer l'héritage musical de certains compositeurs : la voie « mozartienne » ou la voie « beethovénienne », sans compter la « nouvelle voie » de Brahms. Les auteurs de manuels de composition musicale, Czerny et Reicha en tête, encouragent l'apprentissage de la forme par la méthode du calque : un jeune compositeur reprend les dimensions, les cadences et les modulations d'un modèle jugé important et y ajoute ses propres mélodies. On insère explicitement la composition de la sonate dans une tradition vivante.

En même temps, l'innovation et, surtout, l'expression individuelle sont des valeurs fondamentales du romantisme. Philosophes, critiques et théoriciens s'attachent à démontrer que la tradition vivante de la sonate n'est pas fondée sur l'imitation servile des modèles du passé, mais bien sur le désir d'adapter le modèle aux besoins expressifs de l'époque nouvelle. La critique musicale entretient un vif débat sur la possibilité même d'une telle adaptation, ainsi que sur sa valeur esthétique. Bien que l'histoire musicale reprenne plus souvent les propos d'une tranche de la critique avant-gardiste, qui n'accordait que peu de valeur aux sonates romantiques, on voit que les arguments en

faveur d'un renouveau, dans la continuité, de la forme sonate permettent de comprendre les essais fructueux de certains compositeurs.

L'insertion de la sonate dans une continuité historique accorde aussi un certain prestige à la forme, prestige qui est souvent soutenu par l'évocation des concepts de noblesse ou de sublime. Les références à la grandeur de la musique instrumentale abondent dans la littérature romantique, et les écrits de Hoffmann (tant ses critiques musicales que ses contes) décrivent souvent le pouvoir sublime de la musique. La sublimité est souvent associée à l'abstraction et au sentiment d'impuissance face aux forces extérieures. La puissance émotionnelle de la musique est aussi souvent mentionnée en lien avec le sublime. La noblesse, quant à elle, est plus souvent associée à l'ordre ; elle dégage l'autorité et inspire le respect. Certains théoriciens abordent la question de la composition d'un thème digne d'être travaillé dans une forme sonate (Reicha, Marx, Czerny), mais ne formulent jamais de conclusions nettes. Ils laissent plutôt l'expertise ou l'oreille du compositeur décider de la conformité d'un thème à la forme sonate.

6.2 Réalisations musicales concrètes

Dans le premier mouvement de sa *Sonate pour piano en mi*, op. 6, Mendelssohn, qui demeure le plus traditionnel des trois compositeurs à l'étude, met fortement en valeur la notion esthétique de la tradition. Son attachement à la tradition est évident dans son choix de modèles (les opus 90 et 101 de Beethoven, en plus de certaines similarités avec l'opus 28). Ce même choix de modèles confère également une aura de noblesse à cette sonate, ainsi qu'un aspect calme et doux, qui découle de la pastorale.

Ce mouvement exemplifie l'abstraction, la cohérence à grande échelle et l'organicisme. Plusieurs détails de la composition montrent à quel point ces trois valeurs sont interdépendantes dans le premier mouvement de l'op. 6. Mendelssohn emploie un petit nombre de motifs fondamentaux

pour unifier l'œuvre. Ainsi, un détail motivique de la cadence du thème principal peut être déployé pour former l'idée fondamentale du thème subordonné, ou encore, l'idée fondamentale du thème principal – réduite à une simple sixte ascendante – peut revenir à la toute fin du mouvement, pour créer un lien qui réalise la cohérence à grande échelle du mouvement.

Si la tradition et la cohérence à grande échelle sont au centre de ce mouvement, cela ne signifie pas pour autant que Mendelssohn produit une imitation naïve des œuvres du passé. Certains moments sublimes, en particulier celui des mesures 76-82, fragilisent temporairement la cohérence à grande échelle. Cette section, qui déstabilise la tonique après une codetta mais avant le début de la prochaine grande section de la coupe, ajoute une touche d'originalité au mouvement. La réexposition ne suit pas non plus le modèle classique en raison du retour du thème principal sur une pédale de dominante et de la conclusion sur une cadence ouverte, qui découle du motif de sixte ascendante. Mendelssohn s'assure que, dans la réexposition, la structure à grande échelle et l'organicisme sont mis au profit de l'innovation au même titre que la tradition. La conscience historique qu'il possède, tant des modèles plus anciens qu'il découvre grâce à Zelter que du modèle romantique qu'est Beethoven, l'aide à se forger une place dans la tradition de la forme sonate au XIX^e siècle.

Les sonates de Schumann, pour leur part, tendent vers une plus grande rupture avec le répertoire classique. Dans les deux mouvements en forme sonate de Schumann analysés au chapitre 4, l'exploration du parallélisme de la forme constitue une innovation importante, qui se rattache par ailleurs aux notions d'abstraction et de forme à grande échelle. Schumann isole une caractéristique abstraite de la forme, celle de la ressemblance entre l'exposition et la réexposition, et en fait un aspect important de son exploration de la forme sonate. Il en résulte deux structures différentes. Dans la première sonate, op. 11, qui contient une introduction et un développement, Schumann trouve une nouvelle façon de souligner la correspondance entre l'approche de l'exposition (qui suit l'introduction) et celle de la réexposition (qui suit le développement). En articulant fortement

la tonique à la fin de l'introduction et du développement, pour ensuite commencer l'exposition et la réexposition sur un accord autre que la tonique, Schumann déjoue les attentes qui accompagnent habituellement la forme sonate tout en établissant un lien profond entre ces deux moments de la forme. Dans l'opus 14, une sonate sans développement, Schumann explore le parallélisme direct entre l'exposition et la réexposition que crée l'absence d'un développement. Étant donnée que le choix des tonalités de la réexposition souligne les analogies entre les deux sections, il faut une coda pour conclure dans la tonalité principale.

Schumann conserve malgré tout des structures traditionnelles dans ses deux mouvements de sonate. Les ressemblances s'arrêtent cependant lorsqu'il est question de la structure à grande échelle. Schumann emploie une technique motivique organiciste dans l'opus 11 afin de fournir une énergie inépuisable à son mouvement, sans que le motif anapestique obstiné ne rejoigne la structure profonde pour autant. Il fait appel à la notion de noblesse tant par les ambitus larges et les nuances *forte* que par l'emploi de caractéristiques de l'ouverture à la française. La notion du sublime se retrouve aussi dans les deux sonates, rattachée, dans les deux cas, aux moments-clés qui soulignent le parallélisme entre l'exposition et la réexposition. Ces moments mettent au défi la structure habituelle de la sonate, qui risque d'être éclipsée par certains gestes inattendus, dont le retour au motif de l'introduction et le climax grandiose sur la tonique à la fin du développement de l'opus 11, et la modulation vers bVI pour préparer le thème subordonné de la réexposition de l'opus 14. Ces deux moments pourraient facilement faire basculer la forme vers une continuation inattendue, qui n'a rien à voir avec la sonate. Schumann doit faire intervenir d'autres éléments, dont le retour du thème principal et une réexposition plutôt conventionnelle dans l'opus 11 et une coda dans l'opus 14, afin que la forme sonate soit rétablie et convenablement conclue. C'est ainsi que Schumann produit des sonates empreintes de son style unique.

Comme Schumann, Brahms compose le premier mouvement de sa *Sonate en fa dièse mineur* de manière à donner d'emblée une impression de noblesse et de sublime. Les nuances *fortissimo*,

l'opposition des registres grave et aigu et la virtuosité éclatante des premières mesures – évocatrices de la *Grande polonaise brillante*, op. 44, de Chopin – prodiguent à ce mouvement un air de noblesse et de sublime que l'on peut également observer dans les mouvements de Schumann, mais qui est absent de l'opus 6 de Mendelssohn. L'intensité virtuose de ce début n'empêche pas le mouvement d'être solidement construit. Brahms utilise quelques motifs générateurs pour assurer un lien organique entre toutes les parties du mouvement, et ce, aussi bien sur le plan local que sur le plan global. L'organicisme fonctionne donc clairement à deux niveaux dans cette sonate : seul, il sous-tend le développement à l'aide de la variation des thèmes ; en conjonction avec la cohérence à grande échelle, il engendre le schéma tonal du mouvement.

Brahms apporte aussi son lot d'innovations à ce mouvement. Les thèmes sont construits de façon non-conventionnelle, de manière à éviter certaines cadences, mais articulent clairement les trois sections de l'exposition. L'enchaînement de la fin du développement au début de la réexposition est cependant brouillé par la pédale de dominante, qui déborde du développement et qui continue pendant la première moitié du thème principal de la nouvelle section. Il en résulte un mouvement davantage unifié, d'un plus grand souffle. Le mouvement gagne en cohérence, mais aussi en sublimité.

6.3 Points de convergence et nouvelles voies

La méthode d'analyse de la forme sonate proposée dans cette thèse apporte plusieurs contributions à la connaissance de la forme sonate, tant du point de vue analytique que du point de vue théorique. Sur le plan analytique, cette thèse offre une nouvelle perspective sur un répertoire relativement peu étudié. Comme nous l'avons vu, les sonates pour piano de cette période font rarement l'objet d'études sérieuses, qu'elles soient historiques, analytiques ou esthétiques. Leur analyse permet cependant d'entrevoir le développement de techniques de composition qui seront

travaillées et raffinées, parfois au point de devenir une technique « signature ». De plus, en étudiant ce répertoire plus en détail, nous encourageons la perception d'une plus grande continuité entre les sonates de l'âge d'or viennois et de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Lorsque Brahms entreprend la composition d'œuvres de chambre dans de grandes formes, il ne s'agit pas d'un retour à des formes abandonnées depuis plusieurs décennies. Ces œuvres s'inscrivent plutôt dans une continuité qui n'a été que peu explorée jusqu'à maintenant³.

D'un point de vue épistémologique, la réconciliation des aspects esthétiques et philosophiques avec les aspects techniques et musicaux dans l'analyse des œuvres montre à quel point les considérations esthétiques jouent un rôle important dans la conception même de la forme sonate romantique. Celle-ci ne se réduit pas à un simple schéma musical. Notre travail fournit ainsi les bases qui permettent de comparer les esthétiques classique et romantique de la sonate, ainsi que d'évaluer leurs points de contact et leurs divergences. En même temps, on voit à quel point le rapport entre le discours esthétique et la pratique compositionnelle peut être élastique. Les compositeurs mettent parfois en pratique le discours des esthéticiens avec un certain retard ; parfois, ils ne le font pas du tout. Dans d'autres cas, une seule personne – Schumann ou Hoffmann, par exemple – peut tenir dans ses critiques et autres écrits un discours esthétique qu'on peine à déceler dans ses compositions. Ou encore, la même idée esthétique suit un développement graduel, se transformant d'une période à une autre ou d'un style à un autre. Par exemple, la notion d'organicisme prend

3. Parmi les quelques ouvrages qui s'intéressent à l'analyse de formes à grande échelle au XIX^e siècle, mis à part les travaux sur les trois compositeurs cités ailleurs dans cette thèse, et tous genres confondus, citons Julian HORTON, « Cyclical Thematic Processes in the Nineteenth-Century Symphony », in *The Cambridge Companion to the Symphony*, sous la dir. de Julian HORTON (Cambridge : Cambridge University Press, 2013), 190-231 ; Julian HORTON, « Tonal Strategies in the Nineteenth-Century Symphony », in HORTON, *The Cambridge Companion to the Symphony*, 232-267 ; Julian HORTON, « Formal Type and Formal Function in the Postclassical Piano Concerto », in VANDE MOORTELE, PEDNEAULT-DESLAURIERS et MARTIN, *Formal Functions in Perspective : Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*, p. 77-122 ; Steven VANDE MOORTELE, *Two-Dimensional Sonata Form : Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg and Zemlinsky* (Leuven : Leuven University Press, 2009) ; VANDE MOORTELE, « Sentences, Sentence Chains, and Sentence Replication : Intra- and Interthematic Functions in Liszt's Weimar Symphonic Poems ».

son essor vers 1800, à la fin de l'époque classique, et continue à prendre de l'ampleur tout au long du XIX^e siècle, mais d'une manière bien différente.

Cette approche permet aussi l'application de théories modernes de la forme – surtout celles de Caplin – à un répertoire pour lequel elles ne sont pas conçues. Comme nous l'avons vu, les principales valeurs esthétiques de la forme sonate, soit l'abstraction de la forme et la cohérence à grande échelle, sont communes aux époques classique et romantique. Les contrastes stylistiques qu'on peut observer entre les compositions de Mozart ou de Beethoven, d'une part, et de Schumann ou de Brahms, d'autre part, naissent des transformations de la forme sonate, laquelle est adaptée aux nouveaux contextes du XIX^e siècle, sans que les éléments plus profonds de la forme soient pour autant abandonnés.

L'approche amorcée dans cette thèse pourrait se prolonger de deux façons différentes. D'une part, on pourrait simplement continuer d'appliquer cette approche à un répertoire plus vaste : sonates romantiques de compositeurs tels que Weber, Chopin, Liszt, Hoffmann, Thalberg, Onslow, Ries, Berger, et même Wagner ; ou encore symphonies, musique de chambre et concertos de ces mêmes compositeurs. Une telle exploration pourrait contribuer à une meilleure explication de styles individuels ou de groupes stylistiques à l'intérieur de la même période, soit en notant un lien particulier entre les techniques musicales et les valeurs esthétiques, soit en découvrant qu'il existe des valeurs esthétiques divergentes selon les régions géographiques ou les écoles musicales.

Une autre avenue potentiellement fructueuse consisterait à considérer le parallèle entre ces paramètres esthétiques et analytiques et la notion de monumentalité dans la musique du XIX^e siècle⁴. Les concepts du sublime et de la noblesse, en particulier, sont communs aux conventions stylistiques de la sonate et à celles de la monumentalité en musique. Une telle approche approfondirait

4. Voir Alexander REHDING, *Music and Monumentality : Commemoration and Wonderment in Nineteenth-Century Germany* (New York : Oxford University Press, 2009) ; James HEPOKOSKI, « Monumentality and Formal Processes in the First Movement of Brahms's Piano Concerto no. 1 in D Minor, op. 15 : Essays in Analysis and Meaning », in *Expressive Intersections in Brahms : Essays in Analysis and Meaning*, sous la dir. d'Heather PLATT et Peter H. SMITH (Bloomington, IN : Indiana University Press, 2012), p. 217-251.

notre appréciation de la contribution de la musique au développement de l'identité nationale allemande pendant cette époque.

Pour revenir aux propos de Gershwin cités en épigraphe à l'introduction de cette thèse, on peut résumer l'apport du présent travail en répondant à la question suivante : En quoi les mouvements en forme sonate analysés dans les pages précédentes expriment-ils les pensées et les espoirs de leur temps ? À une époque aussi remplie de contradictions que le XIX^e siècle, où l'on espère la résolution d'un dualisme philosophique que l'on ressent comme un déchirement tout en doutant de la possibilité d'une telle résolution, à une époque où l'on érige des systèmes philosophiques immenses, qui tentent d'être exhaustifs, tout en doutant que la parole puisse exprimer quoi que ce soit de façon complète, à une époque où l'on célèbre la raison tout en croyant qu'elle ne peut expliquer qu'une partie de la réalité, et, enfin, à une époque où l'Allemagne embryonnaire se dote d'une histoire commune afin de s'inventer un nouvel État-nation, la sonate romantique fait cas de figure. Elle représente l'âge d'or de la musique allemande, une composition soutenue, reprise dans un nouveau contexte, retravaillée, cherchant à construire une forme cohérente à grande échelle, mais échappant toujours, au moins un peu, à la clarté et à la logique qui caractérisait les sonates de la génération précédente. Par leurs différences, leurs déformations et leurs défauts, ces sonates romantiques sont peut-être aussi représentatives de leur époque que les miniatures ou les lieder contemporains mieux connus.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

- « Frédéric Chopin, Sonate Op. 58 ». *AmZ* 48, n° 5 (4 fév. 1846) : p. 74-75.
- « Grande Sonate [...] par Ferd. Baake ». *BamZ* 3, n° 33 (16 août 1826) : p. 264-265.
- « Grande Sonate pour le Pianoforte, par Dalberg ». *AmZ* 6, n° 33 (16 mai 1804) : p. 561-562.
- « Grande Sonate pour le Pianoforte par Reichard ». *AmZ* 16, n° 21 (25 mai 1814) : p. 344-350.
- « Gustav Flügel, Sonaten ». *AmZ* 48, n° 14 (8 avril 1846) : p. 233-236.
- « Johannes Brahms ». *SmW* 11, n° 52 (déc. 1853) : p. 417-418.
- « Ladurner. Phantaisie, Fugue und Sonate ». *NZfM* 5, n° 29 (7 oct. 1836) : p. 115-116.
- « Sonate in B-dur ». *NZfM* 25, n° 4 (11 juil. 1846) : p. 14.
- « Sonate [...] von Eduard Thiele, Op. 1 ». *Iris* 5, n° 3 (17 janv. 1834) : p. 11.
- « Trois sonates [...] par Boieldieu ». *AmZ* 4, n° 14 (30 déc. 1801) : p. 226-227.
- « Trois Sonates [...] par Charles Dumonchau ». *AmZ* 11, n° 45 (9 août 1809) : p. 713-719.
- « Fontenelliana ou Bons mots recueillis des conversations de M. de Fontenelle ». In *Almanach littéraire ou Étrennes d'Apollon*. Paris : édité par cinq libraires dont la Veuve Duchesne, 1777.
- « Sonate für das Pianoforte componirt etc. von L. v. Beethoven. Op. 109. Berlin bei A. M. Schlesinger. Pr. 1 Thlr. » *BamZ* 1, n° 5 (4 février 1824) : p. 37.
- CZERNY, Carl. *School of Practical Composition*. Traduit par John BISHOP. 3 vol. Londres : R. Cocks. Réimpression, New York : Da Capo, 1979. Édition allemande : *Die Schule der praktischen Tonsetzkunst, oder vollständiges Lehrbuch des Composition [...] 600tes Werk*, 3 vol. (Bonn : Simrock, ca. 1849).
- DIDEROT, Denis. « Lettre à Mademoiselle de la Chaux (1751) ». In *Écrits sur la musique*, sous la direction de Béatrice DURAND-SENDRAIL. Paris : J.C. Lattès, 1987.
- . « Tablettes ». In *Œuvres complètes*. 15 vol. Paris : Club français du livre, 1972-1973.
- D'INDY, Vincent. *Cours de composition musicale*. Vol. 2. Rédigé avec la collaboration d'Auguste SÉRIEYX. Paris : Durand, 1912.
- DÖRFFEL, Alfred. « W. Steifensand. Sonate ». *NZfM* 27, n° 7 (22 juil. 1847) : p. 37-38.
- GALEAZZI, Francesco. *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*. 2 vol. Rome : Puccinelli, 1796.
- GEYER, Flodoard. « Schliebener Sonate [...] » *BmZ* 1, n° 20 (8 juin 1844) : s.p.

- HANSLICK, Eduard. *Du Beau musical*. Traduit de l'allemand et introduit par Alexandre LISSNER. Paris : Hermann, 2012.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Traduit de l'allemand par Samuel JANKÉLÉVITCH. 4 vol. Paris : Aubier, 1944.
- . *Esthétique*. Traduit de l'allemand par Charles BÉNARD, Benoît TIMMERMANS et Paolo ZACCARIA. Avec des annotations de Benoît TIMMERMANS et Paolo ZACCARIA. 2 vol. Paris : Le Livre de Poche, 1997.
- HOFFMANN, E.T.A. *Contes fantastiques*. Traduit de l'allemand par Adolphe LOÈVE-VEIMARS. 3 vol. Paris : GF-Flammarion, 1979.
- . *Écrits sur la musique*. Traduit de l'allemand par Alain MONTANDON et Brigitte HÉBERT. Avec des annotations de Brigitte HÉBERT. Avec une introduction d'Alain MONTANDON. Lausanne : Éditions l'Age d'Homme, 1985.
- . « Johannes Kreisler's, des Kapellmeisters, musikalische Leiden ». *AmZ* 12, n° 52 (1810) : p. 825-833.
- . *Schriften zur Musik, Nachlese*. Édition établie, annotée et postfacée par Friedrich SCHNAPP. Munich : Winkler Verlag, 1963.
- . « Sinfonie [...] par Louis v. Beethoven ». *AmZ* 12, n° 40 (4 juillet 1810) : p. 630-642 ; vol. 12, n° 41 (11 juillet 1810) : p. 652-659.
- . *Sämtliche Werke*. Sous la direction d'Hartmut STEINECKE et Wulf SEGEBRECHT. 6 vol. Frankfurt am Main : Bibliothek deutscher Klassiker, 1985-2004.
- HUME, David. « Dissertation sur la règle du goût ». In *La règle du goût*. Traduction anonyme de l'anglais, revue par Christophe SALAÜN. Paris : Mille et une nuits, 2012.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Traduit de l'allemand et introduit par Alexis PHILONENKO. Paris : Vrin, 1993.
- . *Critique de la raison pure*. 3^e éd. Traduit de l'allemand et introduit par Alain RENAUT. Paris : Flammarion, 2006.
- KOCH, Heinrich Christoph. *Versuch einer Anleitung zur Tonsetzkunst*. 3 vol. 1782. Réimpression, Hildesheim : Olms, 1969.
- LANGE, Otto. « Acht Sonaten [...] von Tschirch ». *NBM* 11, n° 11 (11 mars 1857) : p. 82.
- MAINZER, Joseph. « R. Schumann. Pianoforte-Sonate ». *NZfM* 5, n° 34 ([25 oct. 1836]) : p. 135-137.
- MARX, Adolf Bernhard. *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. 4 vol. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1837-1847.
- . « Sonate mélancolique [...] de Moscheles ». *BamZ* 5, n° 13 (26 mars 1828) : p. 98.
- MICHAELIS, C.F. « Ueber das Idealische in Tonkunst ». *AmZ* 10, n° 29 (1808) : p. 449-452.

- MOMIGNY, Jérôme-Joseph de. *La seule vraie théorie de la musique*. Paris : L'auteur, 1821. Réimpression, Genève : Minkoff, 1980.
- . « Ponctuation ». In *Encyclopédie méthodique de la musique*. Paris : Mme Veuve Agasse, 1818.
- NOVALIS [Friedrich VON HARDENBERG]. *Schriften*. Sous la direction de Paul KLUCKHOHN et Richard SAMUEL. 6 vol. Stuttgart : W. Kohlhammer Verlag, 1960-.
- REICHA, Anton. *Traité de haute-composition musicale*. Paris : Zetter, 1824-1826.
- RELLSTAB, Ludwig. « Grande Sonate [...] par J. Benedikt ». *BamZ* 2, n° 43 (26 oct. 1825) : p. 346-347 ; vol. 2, n° 44 (2 nov. 1825) : p. 351-353.
- . « Zwei Sonaten [...] von Weber ». *BamZ* 2, n° 41 (12 oct. 1825) : p. 325-328 ; 2, n° 42 (19 oct. 1825) : p. 336-338.
- RICHTER, Jean Paul. *Cours préparatoire d'esthétique*. Traduit de l'allemand par Anne-Marie LANG et Jean-Luc NANCY. Lausanne : L'Âge d'homme, 1979.
- RITTER, Carl. « C.D. van Bruyck, Sonate ». *NBM* 9, n° 26 (27 juin 1855) : p. 201.
- SCHÄFFER, Julius. « Simon Sechter. [...] Op. 79 ». *NBM* 9, n° 28 (11 juil. 1855) : 218.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Le Système de l'idéalisme transcendantal*. Traduit de l'allemand par Christian DUBOIS. Louvain : Éditions Peeters, 1978.
- . *Philosophie de l'art*. Traduit de l'allemand par Caroline SULZER et Alain PERNET. Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 1999.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *La doctrine de l'art : Conférences sur les belles lettres et l'art*. Traduit de l'allemand par Marc GÉRAUD et Marc JIMENEZ. Paris : Klincksieck, 2009.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Fragments*. Traduit de l'allemand par Charles LE BLANC. Paris : José Corti, 1996.
- SCHÖNBERG, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. Sous la direction de Gerald STRAND et Leonard STEIN. Londres : Faber / Faber, 1967.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation*. 2^e éd. Traduit de l'allemand par A. BURDEAU et Richard ROOS. Paris : Librairies Universitaires de France, 2006.
- . *Parerga & Paralipomena*. Traduit de l'allemand par Jean-Pierre JACKSON. Tanger : Coda, 2005.
- SCHUMANN, Robert. *Gesammelte Schriften*. 5^e éd. Sous la direction de M. KREISIG. 2 vol. 1914. Réimpression, Farnborough, Hants : Gregg International, 1969.
- . « Neue Bahnen ». *NZfM* 39, n° 18 (28 oct. 1853) : p. 185-186.
- . « Sonaten für das Klavier ». *NZfM* 10, n° 47 (10 déc 1839).

SCHUMANN, Robert. « Sonaten für das Klavier ». *NZfM* 10, n° 34 (26 avril 1839) : p. 134-135 ; vol. 10, n° 35 (30 avril 1839) : p. 137-138.

———. *Sur les musiciens*. Traduit de l'allemand par Henri DE CURZON. Paris : Stock, 1979.

WACKENRODER, Wilhelm Heinrich, et Ludwig TIECK. *Épanchements d'un moine* (1797) suivi de *Fantaisies sur l'art* (1799). Traduit de l'allemand et introduit par Charles LE BLANC et Olivier SCHEFER. Paris : José Corti, 2009.

Sources secondaires

Nattiez, Jean-Jacques. *Analyses et interprétations de la musique : La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner*. Paris : Vrin, 2013.

ADRIAN, Jack. « The Development Section That Begins with the Tonic ». Thèse de Ph.D., University of Rochester, Eastman School of Music, 1987.

———. « The Function of the Apparent Tonic at the Beginning of Development Sections ». *Integral* 5 (1991) : p. 1-53.

———. « The Ternary-Sonata Form ». *Journal of Music Theory* 34, n° 1 (1990) : p. 57-80.

ALLISON, Henry E. *Kant's Theory of Taste : A Reading of the Critique of Aesthetic Judgement*. Cambridge et New York : Cambridge University Press, 2001.

———. *Kant's Transcendental Idealism : An Interpretation and Defense*. 2^e éd. New Haven et Londres : Yale University Press, 2004.

APPLEGATE, Celia. « How German Is It ? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century ». *Nineteenth-Century Music* 21, n° 3 (1998) : p. 274-296.

———. « Robert Schumann and the Culture of German Nationhood ». In KOK et TUNBRIDGE, *Rethinking Schumann*, p. 3-14.

BAILEY, Robert. « An Analytical Study of the Sketches and Drafts ». In *Richard Wagner : Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde*, sous la direction de Robert BAILEY, p. 113-146. New York : Norton, 1985.

BAKER, Nancy K. Introduction à *Introductory Essay on Composition*, par Heinrich Christoph KOCH. Traduit de l'allemand par Nancy K. BAKER. New Haven : Yale University Press, 1983.

———. « Koch, Heinrich Christoph ». In SADIE, *New Grove*, t. 13 : p. 710-711.

BARDEZ, Jean-Michel. *Diderot et la musique*. Paris : Librairie Honoré Champion, 1975.

BASSO, Alberto. « Chopin et l'esprit de la musique instrumentale baroque ». In *The Works of Frederick Chopin*, sous la direction de Zofia LISSA, p. 271-274. Varsovie : Polish Scientific Publishers, 1960.

BASTIANELLI, Jérôme. *Félix Mendelssohn*. Arles : Actes Sud, 2008.

- BEACH, David. « Schubert's Experiments with Sonata Form : Formal-Tonal Design versus Underlying Structure ». *Music Theory Spectrum* 15, n° 1 (1993) : p. 1-18.
- BEISER, Frederick C., éd. *The Cambridge Companion to Hegel*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993.
- BELLER-MCKENNA, Daniel. *Brahms and the German Spirit*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 2004.
- BENJAMIN, William. « Hypermetric Dissonance in the Later Works of Robert Schumann ». In KOK et TUNBRIDGE, *Rethinking Schumann*, p. 206-234.
- BERGÉ, Pieter, éd. *Musical Form, Forms & Formenlehre : Three Methodological Reflections*. Leuven : Leuven University Press, 2009.
- BERGÉ, Pieter, William Earl CAPLIN et Jeroen D'HOE, éd. *Beethoven's Tempest Sonata : Perspectives of Analysis and Performance*. Leuven : Peeters, 2009.
- BERNER, Christian. « L'Idéalisme transcendantal de Friedrich Schlegel : F. Schlegel à Iéna ». In THOUARD, *Symphilosophie*, p. 133-62.
- BEVERIDGE, David. « Non-Traditional Function of the Development Section in Sonata Forms by Brahms ». *Music Review* 51, n° 1 (1990) : p. 25-35.
- BIBA, Otto. « Carl Czerny and Post-Classicism : Reassessing Carl Czerny ». In GRAMIT, *Beyond The Art of Finger Dexterity*, p. 11-22.
- . « Musical Autographs by Carl Czerny in the Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien : A Checklist : Reassessing Carl Czerny ». In GRAMIT, *Beyond The Art of Finger Dexterity*, p. 245-261.
- BLACK, Brian. « Schubert's 'Deflected-Cadence' Transitions and the Classical Style ». In VANDE MOORTELE, PEDNEAULT-DESLAURIERS et MARTIN, *Formal Functions in Perspective : Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*, p. 165-197.
- BLOOM, Peter Anthony. « 'Politics' and the Musical Press in 1830 ». *Periodica Musica* 5 (1987) : p. 9-16.
- BONDS, Mark Evan. *Absolute Music : The History of an Idea*. New York : Oxford University Press, 2014.
- . *After Beethoven : Imperatives of Originality in the Symphony*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1997.
- . « Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century ». *JAMS* 50, n°s 2-3 (1997) : p. 387-420.
- . *Music as Thought : Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. Princeton : Princeton University Press, 2006.
- . *Wordless Rhetoric*. Cambridge : Harvard University Press, 1991.

- BOTSTEIN, Leon. « The Aesthetics of Assimilation and Affirmation : Reconstructing the Career of Felix Mendelssohn ». In TODD, *Mendelssohn and His World*, p. 5-42.
- , éd. *The Compleat Brahms*. New York : Norton, 1999.
- BOWIE, Andrew. *Aesthetics and Subjectivity : From Kant to Nietzsche*. 2^e éd. Manchester et New York : Manchester University Press, 2003.
- BOZARTH, George S., éd. *Brahms Studies : Analytical and Historical Perspectives*. Oxford : Clarendon Press, 1990.
- BRINKMANN, Reinhold. *Late Idyll : The Second Symphony of Johannes Brahms*. Traduit de l'allemand par Peter PALMER. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1995.
- BRODBECK, David, éd. *Brahms Studies 2*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1998.
- , éd. *Brahms Studies*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1994.
- BROWN, Julie Ann Hedges. « A Higher Echo of the the Past : Schumann's 1842 Chamber Music and the Rethinking of Classical Form ». Thèse de Ph.D., Yale University, 2000.
- BUBNER, Rüdiger, éd. *German Idealist Philosophy*. New York : Penguin, 1997.
- BUCH, Esteban. *La Neuvième de Beethoven : Une Histoire politique*. Paris : Gallimard, 1999.
- BURNHAM, Scott. *Beethoven Hero*. Princeton : Princeton University Press, 1995.
- . « Form ». In CHRISTENSEN, *Cambridge History of Western Music Theory*, p. 880-906.
- , éd. *Musical Form in the Age of Beethoven : Selected Writings on Theory and Method*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
- CAPLIN, William. *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Works of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York : Oxford University Press, 1998.
- . « The Classical Cadence : Conceptions and Misconceptions ». *JAMS* 57, n^o 1 (2004) : p. 51-118.
- . « The Classical Sonata Exposition : Cadential Goals and Form-Functional Plans ». *Tijdschrift voor Muziektheorie* 6, n^o 3 (2001) : p. 195-209.
- CHANTLER, Abigail. *E.T.A. Hoffmann's Musical Aesthetics*. Burlington, VT : Ashgate, 2006.
- CHRISTENSEN, Thomas, éd. *Cambridge History of Western Music Theory*. New York : Cambridge University Press, 2002.
- CHUA, Daniel. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. New York : Cambridge University Press, 1999.
- CHURGIN, Bathia. « Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form ». *JAMS* 21, n^o 2 (1968) : p. 181-199.
- CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York et Londres : Norton, 1968.

- COOK, Nicholas. *The Schenker Project : Culture, Race and Music Theory in Fin de Siècle Vienna*. Oxford : Oxford University Press, 2007.
- DAHLHAUS, Carl. « Absolute Music as an Aesthetic Paradigm ». In *German Essays on Music*, p. 252-265. New York : Continuum, 1994.
- . *Aesthetics of Music*. Traduit de l'allemand par William W. AUSTIN. Cambridge : Cambridge University Press, 1982.
- . « E.T.A. Hoffmann's Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen ». *Archiv für Musikwissenschaft* 38, n° 2 (1981) : p. 79-92.
- . *L'esthétique de la musique*. Édition établie, annotée et introduite par Julien Labia. Traduit de l'allemand par Julien Farges, Julien Labia, Charlotte Lorient, Nathalie Lucas, Elise Marrou, Alain-Patrick Olivier, Francesco Peri et Nicolas Rialland. Paris : Vrin, 2015.
- . *L'idée de la musique absolue : Une esthétique de la musique romantique*. Traduit par Martin KALTENECKER. Genève : Contrechamps, 1997. Édition allemande : *Die Idee der absoluten Musik*, 2^e éd. (Kassel : Bärenreiter, 1987).
- . *The Idea of Absolute Music*. Traduit par Roger LUSTIG. Chicago : University of Chicago Press, 1989. Édition allemande : *Die Idee der absoluten Musik*, 2^e éd. (Kassel : Bärenreiter, 1987).
- DALMONTE, Rossana. « Le Piano au XIX^e siècle ». In *Histoires des musiques européennes*, vol. 4 de *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, sous la direction de Jean-Jacques NATTIEZ, p. 1151-1173. Arles : Actes Sud, 2006.
- DAMSCHRODER, David, et David Russell WILLIAMS. *Music Theory from Zarlino to Schenker : A Bibliography and Guide*. Stuyvesant, N.Y. : Pendragon Press, 1990.
- DAVERIO, John. *Crossing Paths : Schubert, Schumann, and Brahms*. Oxford : Oxford University Press, 2002.
- . « From 'Concertante Rondo' to 'Lyric Sonata' : A Commentary on Brahms's Reception of Mozart ». In BRODBECK, *Brahms Studies*, p. 111-138.
- . *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*. New York : Macmillan, 1993.
- . « Reading Schumann by Way of Jean Paul and his Contemporaries ». *College Music Symposium* 30, n° 2 (1990) : p. 28-45.
- . *Robert Schumann : Herald of a New Poetic Age*. New York : Oxford University Press, 1997.
- DE MÉDICIS, François. « 'Heavenly Length' in Schubert's Instrumental Music ». In VANDE MOORTELE, PEDNEAULT-DESLAURIERS et MARTIN, *Formal Functions in Perspective : Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*, p. 198-222.

- DE MÉDICIS, François. « La spécificité des structures thématiques à retour dans l'œuvre instrumental de Brahms ». Thèse de Ph.D., McGill University, 1997.
- DE PLACE, Adélaïde. « Quelques figures de la presse musicale au XIX^e siècle ». In *Musique, esthétique et société au XIX^e siècle : Liber amicorum Joël-Marie Fauquet*, p. 127-135. Liège : Mardaga, 2007.
- DEATHRIDGE, John, Martin GECK et Egon VOSS. *Wagner-Werke-Verzeichnis*. Mayence : Schott, 1986.
- DERUCHIE, Andrew. « Saint-Saëns' Cyclic Forms ». In VANDE MOORTELE, PEDNEAULT-DESLAURIERS et MARTIN, *Formal Functions in Perspective : Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*, p. 123-162.
- DOWNES, Stephen. « Polonaise ». In SADIE, *New Grove*, vol. 20, p. 45-47.
- DUCHESNEAU, Michel. « La critique musicale comme source musicologique et comme genre musicographique ». In *Esthétique de la réception musicale*, sous la direction d'Anne-Marie GOUIFFES et Emmanuel REIBEL, p. 29-40. Paris : Observatoire musical français, 2007.
- EINSTEIN, Alfred. *La Musique romantique*. Traduit de l'anglais par Jacqueline DELALANDE. Paris : Gallimard, 1959.
- ELLIS, Katharine. *Music Criticism in Nineteenth-Century France : La Revue et Gazette musicale de Paris (1834-80)*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.
- . « The Uses of Fiction : Contes and Nouvelles in the Revue et Gazette de Paris, 1834-1844 ». *Revue de musicologie* 90, n^o 2 (2004) : p. 253-281.
- FELLINGER, Imogen. « Journals on Music from the Beginning of Music Criticism to the Present Time ». In SADIE, *New Grove*, t. 19 : p. 404-436.
- FERRARA, Lawrence. « Schopenhauer on Music as the Embodiment of Will ». In JACQUETTE, *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts*, p. 183-199.
- FORCHERT, Arno. « Adolf Bernhard Marx und seine *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* ». In *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, sous la direction de Carl DAHLHAUS, p. 381-404. Regensburg : Gustav Bosse, 1980.
- FORSTER, Michael. « Hegel's Dialectical Method ». In *The Cambridge Companion to Hegel*, sous la direction de Frederick C. BEISER, p. 130-170. Cambridge : Cambridge University Press, 1993.
- FOSTER, Cheryl. « Ideas and Imagination : Schopenhauer on the Proper Foundation of Art ». In *The Cambridge Companion to Schopenhauer*, sous la direction de Christopher JANAWAY, 213-251. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.
- FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte. *Félix Mendelssohn*. Paris : Fayard, 2003.
- FRISCH, Walter. *Brahms and His World*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 2009.

- . *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley : University of California Press, 1984.
- . « Brahms : From Classical to Modern ». In TODD, *Nineteenth-Century Piano Music*, p. 316-354.
- FUBINI, Enrico. *Les Philosophes et la musique*. Traduit de l'italien par Danièle PISTONE. Paris : Honoré Champion, 1983.
- GERSHWIN, George. « Jazz is the Voice of the American Soul ». *Theatre Magazine*, juin 1926, p. 52B.
- GERSTHOFER, Wolfgang. « Musikbesprechung in Leipzig : AmZ-Rezensionen 1825-1835 ». In SEIDEL, *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt : Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig*, p. 49-57.
- GOEHR, Lydia. « Schopenhauer and the Musicians : An Inquiry into the Sounds of Silence and the Limits of Philosophizing About Music ». In JACQUETTE, *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts*, p. 200-228.
- . *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford : Clarendon Press, 1992.
- GOLDBERG, Yosef. « The First Movement of Brahms's Fourth Symphony Revisited : A Study of the Fanfare and the 'Cloud of Mystery' ». In *Bach to Brahms : Essays on Musical Design and Structure*, édition établie et introduite par David W. BEACH et Yosef GOLDENBERG, p. 97-114. Rochester : University of Rochester Press, 2015.
- GORDON, Stewart. *A History of Keyboard Literature : Music for the Piano and its Forerunners*. New York : Schirmer, 1996.
- GRAMIT, David, éd. *Beyond The Art of Finger Dexterity : Reassessing Carl Czerny*. Rochester : University of Rochester Press, 2008.
- GRAYBILL, Roger. « Brahms' Integration of Traditional and Progressive Tendencies : A Look at Three Sonata Expositions ». *Journal of Musicological Research* 8, n^{os} 1-2 (1988) : p. 141-168.
- GREEN, Douglass. *Form in Tonal Music*. New York : Holt, Rinehart / Winston, 1979.
- GRUBER, Gernot. *Die Kammermusik von Johannes Brahms : Tradition und Innovation*. Laaber : Laaber-Verlag, 2001.
- GUYER, Paul. « Pleasure and Knowledge in Schopenhauer's Aesthetics ». In JACQUETTE, *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts*, p. 109-132.
- HAMMERMEISTER, Kai. *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge et New York : Cambridge University Press, 2002.
- HELMAN, Zofia. « Einheitlichkeit im Sonatenzyklus bei Frederic Chopin und Robert Schumann ». In *Robert Schumann und die französische Romantik*, sous la direction d'Ute BÄR et Klaus NIEMÖLLER, p. 89-96. London : Schott, 1997.

- HENZEL, Christoph. « Das Konzertleben der preußischen Hauptstadt 1740-1786 im Spiegel der Berliner Presse ». Parties 1 et 2. *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung preußischer Kulturbesitz*, 2004, p. 216-291 ; (2005) : 139-242.
- HEPOKOSKI, James. « Monumentality and Formal Processes in the First Movement of Brahms's Piano Concerto no. 1 in D Minor, op. 15 : Essays in Analysis and Meaning ». In *Expressive Intersections in Brahms : Essays in Analysis and Meaning*, sous la direction d'Heather PLATT et Peter H. SMITH, p. 217-251. Bloomington, IN : Indiana University Press, 2012.
- 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.
- HERKLOTZ, Renate. « Mendelssohns Wirken in Leipzig im Spiegel der Leipziger Musikzeitschriften ». In SEIDEL, *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt : Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig*, p. 107-118.
- HOECKNER, Berthold. « Schumann and Romantic Distance ». *JAMS* 50, n° 1 (1997) : p. 55-132.
- HOFMANN, Kurt. « Brahms the Hamburg Musician 1833-1862 ». In MUSGRAVE, *Cambridge Companion to Brahms*, p. 3-30.
- HORTON, Julian. « Cyclical Thematic Processes in the Nineteenth-Century Symphony ». In HORTON, *The Cambridge Companion to the Symphony*, 190-231.
- . « Formal Type and Formal Function in the Postclassical Piano Concerto ». In VANDE MOORTELE, PEDNEAULT-DESLAURIERS et MARTIN, *Formal Functions in Perspective : Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*, p. 77-122.
- , éd. *The Cambridge Companion to the Symphony*. Cambridge : Cambridge University Press, 2013.
- . « Tonal Strategies in the Nineteenth-Century Symphony ». In HORTON, *The Cambridge Companion to the Symphony*, 232-267.
- HOSLER, Bellamy. *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in Eighteenth-Century Germany*. Ann Arbor : University Microfilms Inc., 1981.
- HUGHES, Meirion. *The English Musical Renaissance and the Press, 1850-1914*. Aldershot : Ashgate, 2002.
- HUNT, Graham. « The Three-Key Trimodular Block and Its Classical Precedents : Sonata Expositions of Schubert and Brahms ». *Intégral* 23 (2009) : p. 65-119.
- JACQUETTE, Dale, éd. *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.
- JIMENEZ, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris : Gallimard, 1997.
- JOHNSON-HILL, Erin. « Miscellany and Collegiality in the British Periodical Press : The Harmonicon (1823-1833) ». *Nineteenth-Century Music Review* 9, n° 2 (2012) : p. 255-293.

- KEMP, Friedhelm. « Mendelssohns Berliner Umwelt ». In *Das Problem Mendelssohn*, sous la direction de Carl DAHLHAUS, p. 11-22. Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1974.
- KEYM, Stefan. « César Franck's Violinsonate und ihre Stellung in der Geschichte der zyklischen Sonate ». In *César Franck : Werk und Rezeption*, sous la direction de Peter JOST, p. 112-130. Stuttgart : Steiner, 2004.
- KIM, Jin-Ah. « Johann Friedrich Rochlitz und seine Konzertkritiken in der Allgemeinen musikalischen Zeitung bis 1807-08 ». *Archiv für Musikwissenschaft* 70, n° 3 (2013) : p. 191-208.
- KNAPP, Raymond. *Brahms and the Challenge of the Symphony*. Stuyvesant, NY : Pendragon Press, 1997.
- KOK, Roe-Min, et Laura TUNBRIDGE, éd. *Rethinking Schumann*. New York : Oxford University Press, 2011.
- KOPITZ, Klaus Martin. « Beethoven und seine Rezensenten : Ein Blick hinter die Kulissen der 'Allgemeinen musikalischen Zeitung' ». In *Beethoven und der Leipziger Musikverlag Breitkopf und Härtel : 'Ich gebe Ihrer Handlung den Vorzug vor allen anderen' : Begleitbuch zu einer Ausstellung des Beethoven-Hauses Bonn*, sous la direction de Nicole KÄMPKEN et Michael LADENBURGER, p. 149-167. Bonn : Verlag Beethoven-Haus, 2007.
- KOPP, David. « Intermediate States of Key in Schumann ». In KOK et TUNBRIDGE, *Rethinking Schumann*, p. 300-325.
- KORSYN, Kevin. « Towards a New Poetics of Musical Influence ». *Music Analysis* 10 (1991) : p. 3-72.
- KREBS, Harald. *Fantasy Pieces : Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*. Oxford et New York : Oxford University Press, 1999.
- . « Meter and Expression in Robert Schumann's Op. 90 ». In KOK et TUNBRIDGE, *Rethinking Schumann*, p. 183-205.
- . « Sentences in the Lieder of Robert Schumann : The Relation to the Text ». In VANDE MOORTELE, PEDNEAULT-DESLAURIERS et MARTIN, *Formal Functions in Perspective : Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*, p. 225-251.
- KRUMMACHER, Friedhelm. « Composition as Accommodation ? On Mendelssohn's Music in Relation to England ». In *Mendelssohn Studies*, sous la direction de R. Larry TODD, p. 80-105. New York : Cambridge University Press, 2006.
- LAMBERT, José. Introduction à *Contes fantastiques*, par E.T.A. HOFFMANN, vol. I, p. 7-25. 3 vol. Traduit de l'allemand par Adolphe LOÈVE-VEIMARS. Paris : Flammarion, 1979.
- LANGLEY, Leanne. « The Life and Death of The Harmonicon : An Analysis ». *The Royal Musical Association Research Chronicle* 22 (1989) : p. 137-163.
- . « The Musical Press in Nineteenth-Century England ». *Notes : Quarterly Journal of the Music Library Association* 46, n° 3 (1990) : p. 583-592.

- LE HURAY, Peter, et James DAY, éd. *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*. Cambridge : Cambridge University Press, 1981.
- LESTER, Joel. « Annotated and Heard Meter ». *Perspectives of New Music* 24, n° 2 (1986) : p. 116-128.
- . « Robert Schumann and Sonata Forms ». *Nineteenth-Century Music* 18, n° 3 (1995) : p. 189-210.
- . *The Rhythms of Tonal Music*. Carbondale, IL : Southern Illinois University Press, 1986.
- LEWIN, David. « Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception ». *Music Perception* 3, n° 4 (1986) : p. 327-392.
- LEWIS, Christopher. « Mirrors and Metaphors : Reflections on Schoenberg and Nineteenth-Century Tonality ». *19th-Century Music* 11, n° 1 (1987) : p. 26-42.
- LONGYEAR, Rey. *Nineteenth-Century Romanticism in Music*. 3^e éd. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, 1988.
- MAGUIRE, Simon. *Vincenzo Bellini and the Aesthetics of Early Nineteenth-Century Italian Opera*. New York : Garland Publishers, 1989.
- MAHLING, Christoph-Hellmut. « Bemerkungen zur Bedeutung der musikalischen und allgemeinen Presse des 19. Jahrhunderts für die Darstellung der Musikgeschichte ». *Revista de musicología* 16, n° 3 (1993) : p. 1657-1662.
- MAHRT, William. « Brahms' Distortions of Classic Conventions ». In *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music : Essays in Honor of Leonard G. Ratner*, sous la direction de Wye J. ALLANBROOK, Janet M. LEVY et William P. MAHRT, p. 75-112. Stuyvesant : Pendragon Press, 1992.
- MAK, Su Yin. « Schubert's Sonata Forms and the Poetics of the Lyric ». *Journal of Musicology* 23, n° 2 (2006) : p. 263-306.
- MARTIN, Nathan John. « Schumann's Fragment ». *Indiana Theory Review* 21, n^{os} 1-2 (2010) : p. 85-109.
- MCCOLL, Sandra. *Music Criticism in Vienna, 1896-1897 : Critically Moving Forms*. Oxford : Clarendon Press, 1996.
- MCCORKLE, Margit L., et Robert-Schumann-Forschungsstelle. *Robert Schumann : Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Sous la direction d'Akio MAYEDA et Robert-Schumann-Gesellschaft. Mainz et Toronto : Schott, 2003.
- MCGUIRE, David. « Revisiting the Return : The Structural Dilemma of the Recapitulation in the Schenkerian Account of Classical Sonata Form ». Thèse de Ph.D., SUNY – Buffalo, 1996.
- MEEÛS, Nicolas. *Heinrich Schenker, une introduction*. Liège : Mardaga, 1993.
- MELLERS, Wilfrid. *Romanticism and the Twentieth Century (from 1800)*. Fairlawn, NJ : Essential Books, 1957.

- . *The Sonata Principle from c. 1750*. Fairlawn, NJ : Essential Books, 1957.
- MERCER-TAYLOR, Peter, éd. *The Cambridge Companion to Mendelssohn*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.
- . *The Life of Mendelssohn*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
- MILLÁN-ZAIBERT, Elizabeth. Introduction à *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, par Manfred FRANK. Traduit de l'allemand par Elizabeth MILLÁN-ZAIBERT. Albany : State University of New York Press, 2004.
- MOLLENAUER, Robert. « The Three Periods of E.T.A. Hoffmann's Romanticism : An Attempt at a Definition ». *Studies in Romanticism* 2, n° 4 (1963) : p. 213-243.
- MONGRÉDIEN, Jean. « Momigny, Jérôme-Joseph de ». In SADIE, *New Grove*, vol. 16, p. 911.
- MONTANDON, Alain. *Jean Paul romancier : l'étoile shandéenne*. Clermont-Ferrand : Adosa, 1987.
- MORGAN, Robert P. *Becoming Heinrich Schenker : Music Theory and Ideology*. New York : Cambridge University Press, 2014.
- MORROW, Mary Sue. *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century : Aesthetic Issues in Instrumental Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.
- MOYER, Birgitte Plesner. « Concepts of Musical Form in the Nineteenth Century with Special Reference to A.B. Marx and Sonata Form ». Thèse de Ph.D., Stanford University, 1969.
- MURPHY, Kerry. *Hector Berlioz and the Development of French Music Criticism*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1988.
- . « Meyerbeer, Judaism and French Music Criticism of the 1830s ». *Context : A Journal of Music Research* 22 (2001) : p. 69-77.
- MUSGRAVE, Michael. « Le développement de la symphonie chez Brahms : Le contexte du genre et du style ». *Ostinato rigore* 13 (1999) : p. 7-21.
- . Preface à *The Cambridge Companion to Brahms*, i-xxii. Sous la direction de Michael MUSGRAVE. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.
- , éd. *The Cambridge Companion to Brahms*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.
- . *The Music of Brahms*. Oxford : Clarendon Press, 1985.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Wagner androgyne*. Paris : Christian Bourgois, 1990.
- NEUMANN, Alfred. « Musician or Author ? E.T.A. Hoffmann's Decision ». *Journal of English and Germanic Philology* 52, n° 2 (1953) : p. 174-181.
- NEWCOMB, Anthony. « Those Images That Yet Fresh Images Beget ». *Journal of Musicology* 2, n° 3 (1983) : p. 227-245.

- NEWMAN, William. *The Sonata in the Classic Era*. Londres : Oxford University Press, 1983.
- OLIVIER, Alain Patrick. *Hegel et la musique : De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*. Paris : Honoré Champion, 2003.
- O'REAGAN, Kevin. « Autonomistic Aesthetics of Instrumental Music 1800-10 : Context, Precedence and Reception ». Thèse de Ph.D., East Anglia University, 1997.
- PARMER, Dillon, et Nicole GRIMES. « 'Come, Rise to Higher Spheres !' : Tradition Transcended in Brahms's Violin Sonata No. 1 in G major, op. 78 ». *Ad Parnassum* 7, n° 13 (2009) : p. 129-152.
- PEDERSEN, Sanna. « A.B. Marx, Berlin Concert Life and German National Identity ». *Nineteenth-Century Music* 18, n° 2 (1994) : p. 87-107.
- . « Marx, (Friedrich Heinrich Adolf Bernhard) ». In SADIE, *New Grove*, vol. 16, p. 13-15.
- PELTO, William. « Musical Structure and Extramusical Meaning in the Concert Overtures of Felix Mendelssohn ». Thèse de Ph.D., University of Texas at Austin, 1993.
- PISTONE, Danièle, éd. *Regards sur la presse musicale française, XIX^e-XX^e s.* Paris : Observatoire musical français, 2015.
- PLANTINGA, Leon. « Schumann and the Neue Zeitschrift für Musik ». In *Robert Schumann : The Man and His Music*, sous la direction d'Alan WALKER et Frank COOPER, p. 162-178. London : Barrie & Jenkins, 1973.
- . « Schumann's Critical Reaction to Mendelssohn ». In *Mendelssohn and Schumann : Essays on Their Work and Its Context*, sous la direction de J.W. FINSON et R.L. TODD, p. 11-19. Durham : Duke University Press, 1984.
- . « Schumann's View of Romanticism ». *Musical Quarterly* 52, n° 2 (1962) : p. 221-232.
- RATNER, Leonard G. *Classic Music*. New York : Schirmer Books, 1980.
- . *Romantic Music : Sound and Syntax*. New York : Schirmer Books, 1992.
- RATZ, Erwin. *Einführung in die musikalische Formenlehre : Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J.S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. 3^e éd. Vienna : Universal, 1973.
- REEVES, Hubert. *Je n'aurai pas le temps*. Paris : Seuil, 2012.
- REHDING, Alexander. *Music and Monumentality : Commemoration and Wonderment in Nineteenth-Century Germany*. New York : Oxford University Press, 2009.
- REIMAN, Erika. « Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul : Analogues in Discursive Strategy ». Thèse de Ph.D., University of Toronto, 1999.
- ROESNER, Linda Correll. « Schumann's Parallel Forms ». *Nineteenth-Century Music* 14, n° 3 (1991) : p. 265-278.

- . « The Autograph of Schumann's Piano Sonata in F Minor, Opus 14 ». *The Musical Quarterly* 61, n° 1 (1975) : p. 98-130.
- ROSEN, Charles. *Formes sonate : essai*. Traduit par Alain PÂRIS et Marie-Stella PÂRIS. Arles : Actes Sud, 1993. Édition anglaise : *Sonata Forms*, 2^e éd. (New York : W.W. Norton, 1988).
- . *La génération romantique*. Traduit par Georges BLOCH. Paris : Gallimard, 2002. Édition anglaise : *The Romantic Generation* (Cambridge : Harvard University Press, 1995).
- . *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven*. Traduit par Marc VIGNAL et Jean-Pierre CERQUANT. Paris : Gallimard, 2000. Édition anglaise : *The Classical Style*, 2^e éd. (New York : W.W. Norton, 1997).
- ROSSET, Clément. *L'esthétique de Schopenhauer*. Paris : Presses Universitaires de France, 1969.
- ROTHSTEIN, William. « The Americanization of Heinrich Schenker ». *In Theory Only* 9, n° 1 (1986) : p. 5-17.
- RUMPH, Stephen. « A Kingdom Not of This World : The Political Context of E.T.A. Hoffmann's Beethoven Criticism ». *Nineteenth-Century Music* 19, n° 1 (1995) : p. 50-67.
- SADIE, Stanley, éd. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2^e éd. 29 vol. Londres : Macmillan Publishers, 2001.
- SCHACHTER, Carl. *The Art of Tonal Analysis : Twelve Lessons in Schenkerian Theory*. Sous la direction de Joseph N. STRAUS. New York : Oxford University Press, 2016.
- SCHENKER, Heinrich. *L'écriture libre*. Traduit par Nicolas MEEÛS. 2 vol. Liège : Pierre Mardaga, 1993. Édition allemande : *Der Freie Satz*, 2^e éd., sous la dir. d'Oswald JONAS (Vienne : Universal, 1956).
- . « On Organicism in Sonata Form ». In *The Masterwork in Music II*, traduit par William DRABKIN, p. 23-30. Cambridge : Cambridge University Press, 1996. Édition allemande : « Vom Organischen der Sonatenform », in *Das Meisterwerk in der Musik II* (Munich, Vienne et Berlin : Drei Masken Verlag, 1926), p. 45-54.
- SCHMALFELDT, Janet. « Coming to Terms : Speaking of Phrase, Cadence and Form ». *In Theory Only* 13, n^{os} 1-4 (1997) : p. 95-116.
- . *In the Process of Becoming : Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. New York : Oxford University Press, 2011.
- . « Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories of Form ». *Music Analysis* 10 (1991) : p. 233-287.
- SCHMIDT-BESTE, Thomas. « Mendelssohn's Chamber Music ». In MERCER-TAYLOR, *Cambridge Mendelssohn*, p. 130-148.
- . *The Sonata*. New York : Cambridge University Press, 2011.

- SCHÖNBERG, Arnold. « Brahms, le progressiste ». In *Le Style et l'idée*, sous la direction de Leonard STEIN, traduit de l'anglais par Christiane DE LISLE, p. 304-343. Paris : Buchet/Chastel, 1977.
- SEATON, Douglass. « Symphony and Overture ». In MERCER-TAYLOR, *Cambridge Mendelssohn*, p. 91-111.
- SEIDEL, Wilhelm, éd. *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt : Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig*. Leipzig : C.F. Peters, 2004.
- . « Musikalische Publizistik und Kanonbildung : Über Franz Brendels Entwurf einer neuen Musikkritik ». *Musiktheorie : Zeitschrift für Musikwissenschaft* 21, n° 1 (2006) : p. 27-36.
- SHAMGAR, Beth Friedman. « Perceptions of Stylistic Change : A Study of the Reviews of New Music in the Harmonicon ». *Current Musicology* 42 (1986) : p. 20-31.
- SLY, Gordon. « The Architecture of Key and Motive in a Schubert Sonata ». *Intégral* 9 (1995) : p. 67-89.
- SMITH, Charles. « Musical Form and Fundamental Structure ». *Music Analysis* 15, n°s 2-3 (1996) : p. 191-297.
- SMITH, Peter H. « Associative Harmony, Tonal Pairing, and Middleground Structure in Schumann's Sonata Expositions : The Role of the Mediant in the First Movements of the Piano Quintet, Piano Quartet, and *Rhenish* Symphony ». In KOK et TUNBRIDGE, *Rethinking Schumann*, p. 235-264.
- . « Brahms and Schenker : A Mutual Response to Sonata Form ». *Music Theory Spectrum* 16, n° 1 (1994) : p. 15-38.
- . « Brahms and the Neapolitan Complex : Flat-II and flat-VII and Their Multiple Functions in the First Movement of the F-Minor Clarinet Sonata ». In BRODBECK, *Brahms Studies* 2, p. 169-208.
- . *Expressive Forms in Brahms's Instrumental Music : Structure and Meaning in His Werther Quartet*. Bloomington : Indiana University Press, 2005.
- . « Formal Ambiguity and Large-Scale Tonal Structure in Brahms's Sonata-Form Recapitulations ». Thèse de Ph.D., Yale University, 1992.
- . « Harmonic Cross-Reference and the Dialectic of Articulation and Continuity in Sonata Expositions of Schubert and Brahms ». *Journal of Music Theory* 50, n° 2 (2006) : p. 143-179.
- . « Liquidation, Augmentation, and Brahms' Recapitulatory Overlaps ». *Nineteenth-Century Music* 17, n° 3 (1994) : p. 237-261.
- . « *Hausmusik* for Cognoscenti : Some Formal Characteristics of Schumann's Late-Period Character Pieces for Instrumental Ensemble ». *Music Theory Spectrum* 37, n° 1 (2015) : p. 51-70.
- . « New Perspectives on Brahms' Linkage Technique ». *Intégral* 21 (2007) : p. 109-154.

- . « Schumann's Continuous Expositions and the Classical Tradition ». *Journal of Music Theory* 58, n° 1 (2014) : p. 25-56.
- . « Tonal Pairing and Monotonicity in Instrumental Forms of Beethoven, Schubert, Schumann and Brahms ». *Music Theory Spectrum* 35, n° 1 (2013) : p. 77-102.
- . « You Reap What You Sow : Some Instances of Rhythmic and Harmonic Ambiguity in Brahms ». *Music Theory Spectrum* 28, n° 1 (2006) : p. 57-97.
- SMYTH, David H. « 'Balanced Interruption' and the Formal Repeat ». *Music Theory Spectrum* 15, n° 1 (1993) : p. 76-88.
- STANLEY, Glenn. « The Music for Keyboard ». In MERCER-TAYLOR, *Cambridge Mendelssohn*, p. 149-166.
- STERK, Valerie. « Robert Schumann as Sonata Critic and Composer : The Sonata from Beethoven to 1844, as Reviewed by Schumann in the *Neue Zeitschrift für Musik* ». Thèse de Ph.D., Stanford University, 1992.
- STONE, Peter Eliot. « Reicha, Antoine(-Joseph) ». In SADIE, *New Grove*, vol. 21, p. 129-136.
- STOTT, Douglas W. Introduction à *The Philosophy of Art*, par F.W.J. SCHELLING. Édition établie et traduite de l'allemand par Douglas W. STOTT. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1989.
- SULZER, Caroline. « Schelling, l'art et l'absolu ». In *Philosophie de l'art*, par F.W.J. SCHELLING. Grenoble : Jérôme Millon, 1999.
- THOMAS, Adrian. « Beyond the Dance ». In *The Cambridge Companion to Chopin*, sous la direction de Jim SAMSON, p. 145-159. New York : Cambridge University Press, 1992.
- THOUARD, Denis, éd. *Symphilosophie : F. Schlegel à Iéna*. Paris : Vrin, 2002.
- TODD, R. Larry. « Familiar and Unfamiliar Aspects of Mendelssohn's Octet ». In *Mendelssohn Essays*, p. 171-179. New York : Routledge, 2008.
- . *Mendelssohn : A Life in Music*. Oxford : Oxford University Press, 2003.
- , éd. *Mendelssohn and His World*. Princeton : Princeton University Press, 1991.
- . « Mendelssohn(-Bartholdy), Felix ». In SADIE, *New Grove*, vol. 16, p. 389-424.
- . *Mendelssohn : The Hebrides and Other Overtures*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993.
- . *Mendelssohn's Musical Education*. New York : Cambridge University Press, 1983.
- , éd. *Nineteenth-Century Piano Music*. New York : Schirmer Books, 1990.
- . « Piano Music Reformed : The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy ». In TODD, *Nineteenth-Century Piano Music*, p. 178-220.
- TRUSCOTT, H. « Brahms and Sonata Style ». *Music Review* 25, n° 3 (1964) : p. 186-201.

- VANDE MOORTELE, Steven. « Form, Narrative and Intertextuality in Wagner's Overture to *Der fliegende Holländer* ». *Music Analysis* 32, n° 1 (2013) : p. 46-79.
- . « Sentences, Sentence Chains, and Sentence Replication : Intra- and Interthematic Functions in Liszt's Weimar Symphonic Poems ». *Intégral* 25 (2011) : p. 121-158.
- . *Two-Dimensional Sonata Form : Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg and Zemlinsky*. Leuven : Leuven University Press, 2009.
- VANDE MOORTELE, Steven, Julie PEDNEAULT-DESLAURIERS et Nathan John MARTIN, éd. *Formal Functions in Perspective : Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*. Rochester : University of Rochester Press, 2015.
- VITERCIK, Gregory John. « Mendelssohn the Progressive ». *Journal of Musicological Research* 8, n°s 3-4 (1989) : p. 333-374.
- . *The Early Works of Felix Mendelssohn : A Study in the Romantic Sonata Style*. Amsterdam : Gordon / Breach, 1992.
- WALTER, Michael. « Musikkritik und Kanonisierung : Über Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns Rezension der fünften Symphonie Beethovens ». *Musiktheorie* 12, n° 3 (1997) : p. 255-265.
- WASON, Robert. « *Musica practica* : Music Theory as Pedagogy ». In CHRISTENSEN, *Cambridge History of Western Music Theory*, p. 46-77.
- WATTS, Pauline. *Music : The Medium of the Metaphysical in E.T.A. Hoffmann*. Amsterdam : Rodopi, 1972.
- WEBER, Max. *Essais sur la théorie de la science*. Traduit de l'allemand par Julien FREUND. Paris : Plon, 1965.
- WEBSTER, James. « *Formenlehre* in Theory and Practice ». In *Musical Form, Forms & Formenlehre : Three Methodological Reflections*, sous la direction de Pieter BERGÉ, p. 123-139. Leuven : Leuven University Press, 2009.
- . « Schubert's Sonata Form and Brahms' First Maturity ». Parties I et II. *Nineteenth-Century Music* 2, n° 1 (197) : p. 18-35 ; 3, n° 1 (1979) : 52-71.
- WHITESELL, L. « E.T.A. Hoffmann and Robert Schumann : The Blending of Music and Literature in German Romanticism ». *Journal of the American Liszt Society* 13 (1983) : p. 73-101.
- WICKS, Robert. « Hegel's Aesthetics : An Overview ». In *The Cambridge Companion to Hegel*, sous la direction de Frederick C. BEISER, p. 348-377. Cambridge : Cambridge University Press, 1993.
- WYATT, Robert, et John Andrew JOHNSON, éd. *George Gershwin Reader*. New York : Oxford University Press, 2004.
- ZENK, Claudia Maurer. *Vom Takt : Untersuchungen zur Theorie und Kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*. Vienne : Böhlau, 2001.

Annexe I

Données chiffrées sur la critique musicale allemande au XIX^e siècle

Le tableau I.I dresse la liste complète des dix-huit périodiques dépouillés ainsi que des années de publication qui ont été examinées¹. Le tableau I.II présente le nombre d'années dépouillées et le nombre de recensions et d'articles pertinents relevés, par périodique. Si l'on ne retient que les périodiques en langue allemande – de loin ceux qui publient le plus grand nombre d'articles sur la forme sonate – on compte quelque 492 articles et recensions publiés sur un total de 173,5 années de publication possibles. Un calcul rapide montre que cela représente une moyenne de 2,8 articles ou recensions par année de publication qui portent sur la sonate pour piano ou la forme sonate. Le dernier tableau (I.III) trie les périodiques selon la moyenne d'articles par année consacrés à la forme sonate.

1. Notons que parmi les dix-huit périodiques, il y en a trois qui ne contiennent aucun article ou recension sur une sonate ou la forme sonate. Pour les fins du calcul statistique exposé dans cette annexe, seuls les 15 périodiques contenant un tel article sont retenus.

Tableau I.I – Périodiques consultés

Périodique	Éditeur	Ville	Publié	Lu
AmZ	Breitkopf & Härtel ²	Leipzig	1798-1848	1798-1848
AmZoK	Indépendant	Vienne	1817-1824	1817-1824
AWMZ	Indépendant	Vienne	1841-1848	1841-1848
BamZ	(Schlesinger)	Berlin	1824-1830	1824-1830
BmZ	Indépendant	Berlin	1844-1847	1844-1847
Cäc	Indépendant	Mayence	1824	1824
FM	Indépendant	Paris	1837-1980	1837-1860
Harm	Clowes	Londres	1823-1833	1823-1833
Iris	Indépendant	Berlin	1830-1841	1830-1841
Men	Indépendant	Paris	1833-1914	1833-1860
MT ³	Novello	Londres	1842-présent	1842-1860
MW	Novello	Londres	1836-1891	1836-1860
NBM	Bote & Bock	Berlin	1847-1896	1847-1860
NZfM	Indépendant	Leipzig	1834-présent	1834-1860
QMM	Indépendant	Londres	1818-28	1818-1828
RGM ⁴	Indépendant	Paris	1835-1870	1835-1860
SmW	Senff	Leipzig	1843-1941	1843-1860
WamZ	Indépendant	Vienne	1813	1813

2. Lorsqu'une maison d'édition de partitions musicales est responsable de la publication d'un périodique, son nom est mentionné en premier ; autrement, la mention « Indépendant » est insérée. Les noms des rédacteurs fondateurs des périodiques sont indiqués entre parenthèses là où ils sont connus. Toutes les informations proviennent de FELLINGER, « Journals ».

3. Le *Musical Times* de Londres voit le jour sous le titre de *Musical Times and Singing Class Circular*. Au départ, ce périodique se consacre en grande partie à la musique chorale, alors très populaire au Royaume-Uni. Cependant, la politique éditoriale de la publication devient beaucoup plus généraliste au fil des ans.

4. La *Revue et Gazette musicale* résulte de la fusion de deux périodiques, la *Revue musicale* et la *Gazette musicale*, en 1835. Les dates fournies dans ce tableau et les statistiques du tableau I.II à la page xxv ne reflètent la publication qu'à partir de la date du premier volume des périodiques fusionnés ; seulement quelques volumes ont pu être dépouillés.

Tableau I.II – Détail des articles par périodique

Périodique	Nombre d'années	Nombre d'articles	Moyenne par année
AmZ	51	218	4,27
AmZoK	8	12	1,50
AWMZ	8	19	2,38
BamZ	7	35	5,00
BmZ	4	12	3,00
Cäc	25	9	0,36
FM	24	0	0
Harm	11	7	0,64
Iris	11	11	1,00
Men	28	0	0
MT	19	3	0,16
MW	25	18	0,72
NBM	13,5	41	3,04
NZfM	27	112	4,15
QMM	11	21	1,91
RGM	27	9	0,33
SmW	18	4	0,22
WamZ	1	0	0

Tableau I.III – Périodiques triés selon l'importance de la présence d'articles sur la sonate

Rang	Périodique	Ville	Moyenne
1	BamZ	Berlin	5,00
2	AmZ	Leipzig	4,27
3	NZfM	Leipzig	4,15
4	NBM	Berlin	3,00
5	BmZ	Berlin	3,00
6	AWMZ	Vienne	2,38
7	QMM	Londres	1,91
8	AmZoK	Vienne	1,50
9	Iris	Berlin	1,00
10	MW	Londres	0,72
11	Harm	Londres	0,64
12	Cäc	Mayence	0,36
13	RGM	Paris	0,33
14	SmW	Leipzig	0,22
15	MT	Londres	0,16
16	FM	Paris	0
17	Men	Paris	0
18	WamZ	Vienne	0