



F - Forme sonate

par Jean-Philippe Guye

Une cinquantaine de mouvements, sur les cent trois que comportent les sonates de Beethoven, s'apparentent à l'une ou l'autre des trois espèces de forme sonate : « *Allegro de sonate* » (de type « premier mouvement[1] »), rondo-sonate*, forme sonate sans développement (cf. « Lents. Mouvements »). Toutes les sonates comportent au moins un mouvement utilisant une de ces formes ; cinq d'entre elles uniquement des mouvements de forme sonate (op. 10/1, 31/2, 31/3, 79, 81a) ; deux seulement n'utilisent aucun « *Allegro de sonate* » : les op. 26 et 27/1.

Comme toute forme musicale, ce que nous appelons « forme sonate » est d'abord solidaire d'un style : une texture homophone, clairement thématique ; des articulations temporelles symétriques à tous niveaux, de l'élément à la structure d'ensemble (carrures paires par multiples de deux mesures, périodes antécédent-conséquent, couples de reprises*, symétrie de l'exposition et de la réexposition) ; l'emploi de motifs brefs, clairement définis par le rythme aussi bien que la tonalité, et articulés par un système hiérarchisé de cadences ; une tonalité polarisée autour d'un ton principal et de ses régions satellites, fonctionnant à l'échelle du mouvement comme des dissonances appelant résolution[2].

Le « classicisme » viennois demeure l'époque qui a réalisé l'entière adéquation de l'expressivité et de l'intelligibilité de la structure – la forme sonate restant le paradigme de cette structure *efficace*. Pour l'auditeur – ou l'interprète – d'aujourd'hui, l'enjeu est double. D'une part l'accession à une conscience distincte (fût-elle non verbale) de chaque épisode dans sa *fonction* formelle : exposition, transition, codetta, développement, retransition, réexposition, ou coda. Une perception en relief, en quelque sorte, se substituant à l'agréable mais monotone continuité d'une écoute moins formée. D'autre part, et surtout, la perception différenciée des écarts, seule susceptible d'un plaisir d'écoute accédant à la dimension du poétique, c'est-à-dire de chaque moment d'une œuvre, en sa singularité. Non plus la vérification de la plus ou moindre grande conformité des œuvres à un schéma normatif conçu *a posteriori* (« le compositeur *respecte* la forme » de l'analyste débutant), mais la description dynamique de chaque élément, tant dans son aspect régulier, statistiquement conforme, que dans l'écart qu'elle produit. Tel peut paraître, au-delà des descriptions régulées, l'enjeu : celui de percevoir – et de jouer – de chaque accident du discours, trouée dans la prévisibilité de la langue commune, comme d'un événement, d'un retentissement face à l'horizon d'attente d'une perception autrement assoupie. Mais cette saisie dynamique ne peut avoir pour prémisse que la connaissance de ces attendus du style, de cet ensemble d'*habitus* qui forment *a minima* un style – non au sens barthésien d'une verticalité, d'une profondeur, d'un corps[3] (ici le style beethovénien) – mais au niveau du vernaculaire qu'il définit, qu'il invente, tord et désintègre à la fois : le style classique viennois.

La forme sonate donc. Trois sections symétriques (exposition / développement / réexposition) enchâssées dans le cadre bipartite des anciennes formes binaires à reprises. Un parcours tonal ouvert dans l'exposition (vers la dominante, le relatif ou de plus rares autres tonalités) se refermant, unifié, dans la réexposition, autour du ton principal. Des zones de stabilité, de symétrie, de définition thématique : les phases d'exposition ; des zones d'instabilité dirigée : la transition modulante du « pont » entre les deux groupes thématiques, la retransition de la fin du



développement et parfois de la fin de l'exposition vers la reprise ; des zones d'instabilité non dirigées : le développement central, le développement terminal parfois, le développement secondaire souvent, que nous appelons « [surgeon\[4\]](#) », en début de réexposition. Une structure bithématique* enfin, en général contrastée, faisant – chez Beethoven – presque toujours coïncider ces deux thèmes – ou plus souvent groupes thématiques – avec les deux régions tonales de l'exposition. Le reste n'est que variante, redéfinition constante du cadre et de ses possibles.

Sans tenter du tout ici l'inventaire des inventions formelles, qui ont nourri et nourriront encore des volumes entier, on peut noter seulement ce qui, chez Beethoven, limite cette forme, et tout en s'y intégrant la dissout de l'intérieur, et impose parfois son dépassement.

L'emploi de la variation* d'abord, phase de statisme obligée (la variation agit à parcours tonal fixe), antagoniste du dynamisme modulant – dissonant comme résolutif – de la « sonate ». La variation peut toucher, de manière brève, l'énoncé thématique, simple « bis » varié au lieu de l'énoncé périodique ou de « phrase ». Elle ne le fait quasiment jamais dans les premiers thèmes, où chaque répétition, différenciée, mène à un autre point : résolution d'une période, prolongation d'une phrase développante, modulation d'un pont. Elle est utilisée parfois pour la répétition immédiate des seconds thèmes, souvent plus lyriques et moins dynamiques, avant la phase de conclusion de la codetta : op. 2/2 : IV, op. 53 : I. Les passages variés intégrés aux formes sonates ne touchent en fait que deux éléments : les thèmes principaux de rondo, parfois variés lorsqu'ils sont répétés en ritournelle (op. 14/1), ou lors des retours du refrain (op. 2/2 : IV, op. 28 : IV, op. 53 : III), l'esprit de variation pouvant même irriguer l'ensemble des éléments (op. 31/1 : III) ; les thèmes « C » de rondo-sonate (couplet 3), quand ils se substituent pour partie (op. 2/1 : IV) ou en totalité (op. 2/1 : IV, op. 13 : III) à un développement. Même ces cas, pourtant, restent exceptionnels, et ne constituent qu'une pause à l'intérieur du schéma dynamique de la « sonate ». Les retours variés concernent surtout les mouvements lents*, ternaires ou assimilés, où les retours thématiques sont fréquemment traités de la sorte (op. 2/2, op. 13, etc.). Quand un mouvement à variations, à l'échelle d'un mouvement, intervient, c'est toujours l'esthétique de la « sonate » dans son ensemble qui est remise en cause – enjeu central du style tardif (cf. « Variations » [\[5\]](#)).

La fugue* ensuite – et jusqu'à un certain point le contrepoint, dès lors que sa continuité déborde la périodicité cadentielle inhérente au style classique. Dans les œuvres de jeunesse, seul le finale de l'op. 10/2 montre l'incompatibilité des deux techniques (cf. « Fugue »), mais c'est la texture homophone de la sonate qui, de justesse, l'emporte. Dans les dernières œuvres au contraire, l'intensité du travail contrapuntique dissout largement les frontières des zones d'exposition et de transition, de même que la différence globale entre exposition et développement, comme on l'entend dans le finale de l'op. 101. Le thème « B » contrastant empêche ici la forme d'être entièrement dissoute dans la spirale de l'élaboration contrapuntique. Avec le finale de l'op. 106, en revanche, la scission est achevée, et la fugue s'autonomise au point de faire disparaître tout cadre structurel de type sonate – au risque d'un retour à l'indétermination perceptive des formants, typique de certaines grandes œuvres du dernier baroque.

La technique du développement [\[6\]](#) enfin – et c'est un point des plus paradoxaux, dans la mesure où le travail thématique semble *a priori* inhérent à l'esthétique de la forme sonate, intégré qu'il est, tant à ses phases d'exposés thématiques complexes (« phrases développantes »), de transition, qu'aux zones formelles qu'il définit (développement central, secondaire, terminal). L'*Allegro con brio* de l'op. 111 constitue le point ultime de cette



dissolution. D'un côté, le développement central y est remarquablement réduit (22 mesures sur les 139 de *l'Allegro*), ramené à une ébauche de fugue et à une séquence ascendante de septièmes diminuées. D'un autre côté, le travail thématique s'y insinue partout, débordant le cadre des espaces qu'il définit habituellement, dans l'exposition comme surtout la réexposition, et laisse envisager le cadre ouvert d'une forme entièrement tendue vers la transformation continue, la poussée du processus de métamorphose, que le second mouvement réalise dans le cadre de la variation, comme d'autres des quatuors à cordes à venir, sous le signe de la fugue.

[1] Dénomination imparfaite, dans la mesure où elle peut concerner les finales (op. 2/1, 10/1, 10/2, 27/2, 31/2, 31/3, 57, 81a, 101) aussi bien que les mouvements lents (op. 22, op. 31/2, 106), voire même un Scherzo* (op. 31/3) ou un mouvement assimilé (op. 109 : II).

[2] « Résolution des dissonances à grande échelle », selon l'expression de Charles Rosen, dont les travaux (1978, 1993 en particulier) nous semblent constituer la meilleure des synthèses.

[3] Roland Barthes, le *Degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1953.

[4] Philippe Gouttenoire, Jean-Philippe Guye, 2007.

[5] À notre connaissance, Beethoven n'a tenté de véritable synthèse de la variation et de la « sonate » que dans le finale de la *Symphonie* n° 3, op. 55.

[6] Une ambiguïté terminologique existe, en français comme en d'autres langues, entre développement comme section particulière de la forme (central, « *surgeon* », terminal : *Durchführung*) et la technique particulière de travail thématique, par fragmentation, modulation, etc. (*Ausarbeitung*). Nous employons ici « travail thématique » pour ce sens compositionnel de « développement ».

[> retour au sommaire](#)

J. P. Guye : Les sonates de Beethoven - Un abécédaire © Tous droits réservés