

# Étude de l'asymétrie phraséologique dans les dernières sonates pour piano de F. J. Haydn.

Typologie et réflexions sur les choix d'interprétation

**Membres du jury :**

Brigitte Van Wymeersch (UCLouvain),

promotrice

Anne-Emmanuelle Ceulemans (UCLouvain),

promotrice

Marc Maréchal (IMEP),

promoteur

Ewald Demeyere (IMEP),

lecteur

Christophe Pirenne (ULg),

lecteur

Benoît Mernier (CRB),

lecteur

Sébastien Van Bellegem (UCLouvain),

président

Thèse réalisée par

**Michel Lambert**

en vue de l'obtention du grade de

**Docteur en art et  
sciences de l'art**



*À André Finck*

*À mes parents*

*À Hélène, Nathan, Sacha et Manoé*

Merci à mes promoteurs, Brigitte Van Wymeersch, Anne-Emmanuelle Ceulemans, Marc Maréchal, mais également Ewald Demeyere et Benoît Mernier pour leurs précieux conseils.

Je remercie tout particulièrement Madame Anne-Emmanuelle Ceulemans pour sa disponibilité, sa patience et son formidable soutien sans lequel je n'aurais pas pu mener à bien cette recherche.

Merci à Madame Jacqueline Lecarte pour son écoute attentive, ses conseils avisés et sa générosité.

Merci à Charlie Guillaume et à Simon Renard pour leurs compétences et leur dynamisme dans la réalisation du DVD.

Merci à Chris Maene d'avoir mis gracieusement à ma disposition des *pianoforte* de sa magnifique collection.

Merci à Marie-Paule Stuyckens, Dominique Rappe et Philippe Ankoudinoff pour leur relecture et leurs commentaires pertinents.

Et enfin merci à ... Igor Stravinsky, sans qui cette recherche n'aurait peut-être pas existé.



## Introduction

Cette recherche doctorale en art et sciences de l'art est consacrée aux trois dernières sonates pour piano composées par Franz Joseph Haydn (1732-1809) entre 1793 et 1795, à savoir la sonate Hob. XVI:50 en *do* majeur, la sonate Hob.XVI:51 en *ré* majeur et la sonate Hob. XVI:52 en *mi* bémol majeur. C'est à cette époque que Haydn séjourne à deux reprises à Londres. L'interprétation de ces œuvres se fonde sur une approche analytique de la phrase musicale permettant de poser des choix à la fois originaux et personnels sur un piano moderne, mais qui ne trahissent pas le contexte historique<sup>1</sup>. Il n'est pas question de chercher des interprétations les plus authentiques possibles sur piano d'époque, mais plutôt de décrire la posture d'un pianiste d'aujourd'hui confronté à une œuvre musicale du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui ambitionne de réaliser un nouvel enregistrement de sonates d'un compositeur majeur de l'histoire de la musique occidentale. Cette recherche est née de questions pertinentes suscitées par des préoccupations analytiques et organologiques pour mieux comprendre et, par conséquent, mieux interpréter les sonates de Haydn.

Si l'angle de vue est analytique, avec l'étude de la phraséologie et de son articulation asymétrique<sup>2</sup>, il est impossible d'ignorer le contexte historique et une information sur le développement des *pianoforte* à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe est indispensable. En effet, à son arrivée à Londres, Haydn est immergé dans une ville cosmopolite, beaucoup plus grande que Vienne, mais surtout il y découvre une facture du *pianoforte* différente de celle du continent. Ces différences organologiques influencent l'esthétique des œuvres pianistiques de l'époque et nourrissent une rivalité certaine entre les pianistes actifs à

---

<sup>1</sup> La notion d'analyse historiquement informée a notamment été développée par Markus Jans. Cet auteur montre la nécessité de comprendre une œuvre d'art dans son contexte historique, de connaître les écrits et les concepts des théoriciens de l'époque afin de saisir les écarts des compositeurs de l'époque comme « un geste rhétorique » ou « comme le signe d'un changement général imminent de style ». « Historisch informierte Analyse versucht, im Gegensatz etwa zu der von theoretischen Systemen geleiteten, musikalische Kunstwerke vor dem Hintergrund ihrer Entstehungszeit zu verstehen und zu deuten. Dabei ist alles, was an Kontext überliefert ist, von Bedeutung, selbstverständlich auch die Aussagen der historischen Theoretiker beziehungsweise der theoretisierenden Musiker. Die wichtigste Voraussetzung für diese Art von Analyse ist jedoch die intime Kenntnis des Idioms, des Vokabulars, der Grammatik und der Syntax einer musikalischen Sprache. Darin inbegriffen ist die Kenntnis dessen, was zu einer gegebenen Zeit der Norm entspricht. Nur mit solcher Kenntnis können Abweichungen wahrgenommen und gedeutet werden, sei es als rhetorische Geste im Einzelfall oder als Zeichen einer sich anbahnenden generellen Stilveränderung. » Markus JANS, « Historisch informierte Analyse : Über den konstruktiven Umgang mit den Zeugnissen der Vergangenheit », *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 27, 2003, p. 93-99. Voir également Jan Philipp SPRICK, « Kann Musiktheorie 'historisch' sein ? » *ZGMTH*, <https://doi.org/10.31751/597> (page consultée la dernière fois le 12 octobre 2020), Thomas CHRISTENSEN, « Music Theory and its Histories », *Music Theory and the Exploration of the Past*, Chicago, University of Chicago Press, p. 9-39, 1993.

<sup>2</sup> La notion de symétrie dans le contexte de la phraséologie musicale et l'acception de ce terme dans le cadre de cette thèse seront explicitées ci-dessous.

Londres ou à Vienne. L'objectif de la présente recherche est de conforter des choix d'interprétation, d'articulation ou de pédalisation sur un piano moderne par des expérimentations sur des *pianoforte* similaires à ceux qu'a connus Haydn. Enfin, si les caractéristiques des *pianoforte* londoniens ont influencé la texture pianistique de Haydn, la question est posée de savoir si celles-ci ont pu directement induire des procédés phraséologiques asymétriques dans ces trois sonates.

La thèse se compose de deux documents complémentaires : un exposé écrit et un DVD. Le texte écrit développe essentiellement l'approche analytique. Celle-ci s'articule en cinq chapitres : la définition de la méthodologie d'analyse ; l'examen des influences sur le jeune Haydn ; l'analyse exhaustive et détaillée du premier mouvement de la sonate Hob. XVI:50 en *do* majeur et enfin la mise en perspective des observations tirées de cette analyse dans les autres mouvements des trois sonates étudiées. Le DVD constitue le cinquième chapitre et il contient l'enregistrement de ces trois sonates dans la salle de concert de l'Institut Royal Supérieur de Musique et de Pédagogie à Namur. Il inclut également des capsules vidéo réalisées dans l'auditorium des *Pianos Maene* à Ruiselede, qui donnent un aperçu du travail sur les *pianoforte* d'époque de la collection de Chris Maene<sup>3</sup> : un modèle authentique *Longman Clementi* (Londres, 1798) et la reconstitution d'un *pianoforte* d'Anton Walter (Vienne, 1795). Le texte ayant servi de base à la réalisation des capsules vidéo est intégré à la partie écrite (chapitre 5).

### ***Les éditions des sonates de Haydn***

L'analyse s'appuie sur l'édition *Wiener Urtext*<sup>4</sup> de 2010. Le sous-titre précise que le corpus des sonates de Haydn est « édité d'après les sources par Christa Landon<sup>5</sup> (1921-1977), révisé par Ulrich Leisinger<sup>6</sup> (1969) »<sup>7</sup>. Les notes sur l'interprétation, sur les cadences

---

<sup>3</sup> Voir cette collection via le site internet [www.chrismaene.be](http://www.chrismaene.be).

<sup>4</sup> Joseph HAYDN, *Sämtliche Klaviersonaten*, vol. 4, Wien, Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition, 2010.

<sup>5</sup> Christa Fuhrmann Landon est une musicologue, pianiste et claveciniste autrichienne, diplômée de l'*Akademie für Musik und Schöne Kunst* de Vienne. Elle a également suivi des cours privés d'analyse avec Anton Webern. Elle fut la collaboratrice de la Société Haydn créée par son mari H.C. Robbins Landon. Elle est aussi aujourd'hui reconnue pour son travail d'édition d'œuvres de Schubert. Rudolph KLEIN, « Landon (née Fuhrmann), Christa », <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/15948> (page consultée le 13 février 2017).

<sup>6</sup> Ulrich Leisinger est un musicologue allemand né à Baden-Baden en 1964. En 1992, Il termine une thèse intitulée : *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils*. Ancien collaborateur des Archives Bach à Leipzig, il est aujourd'hui directeur du département musicologique de l'institut Mozart (Département de Recherche de la Fondation Internationale Mozarteum). <http://www.mozarteum.at/en/research/mozart-institute.html> (page consultée le 13 février 2017).

<sup>7</sup> Joseph HAYDN, *Sämtliche Klaviersonaten*, vol. 4, *op. cit.*, p. III.

et sur les principes d'ornementation sont rédigées par Robert D. Levin<sup>8</sup> (1947). Cette édition fait suite au bicentenaire de la mort du compositeur qui fut l'occasion de remanier l'édition dirigée par Christa Landon et qui fut publiée en 1966<sup>9</sup>.

Le corpus de sonates pour piano de Haydn s'étend sur plus de quatre décennies, entre environ 1755 et 1797, date d'impression des derniers trios à clavier<sup>10</sup>. Ce corpus illustre l'évolution de la musique viennoise pour piano dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Haydn n'écrit plus de suite baroque mais il se tourne résolument vers la sonate de type italien généralement en trois mouvements. Si les premières compositions portent des titres divers (*divertimento*, *partita*), Leisinger précise que le terme de *Sonate* apparaît pour la première fois en 1771 dans le fragment manuscrit de la sonate en *do* mineur Hob. XVI:20<sup>11</sup>. Le terme de *Partita* devient inusité après 1760 tandis que celui de *Divertimento* perdure jusqu'en 1776. Aucune différence stylistique ne dissocie un *Divertimento* d'une *Sonate* et les deux termes sont parfois attribués à une même œuvre. L'édition *Wiener Urtext* emploie le terme de *Sonate* pour toutes les pièces pour piano solo en plusieurs mouvements.

Les musicologues se rejoignent sur le répertoire de sonates attribuées à Haydn, bien que les œuvres soient nombreuses, que les sources soient incertaines et que bon nombre de manuscrits autographes n'aient pas été conservés. Haydn a directement travaillé sur deux catalogues de ses œuvres : l'*Entwurf Katalog*<sup>12</sup> à partir de 1765 et le *Haydn Verzeichnis* en 1804-1805<sup>13</sup>. C'est le second cité qui a servi à la préparation de l'édition des *Oeuvres complètes*<sup>14</sup> par Breitkopf & Härtel du vivant du compositeur. Ces sources sont précieuses mais elles sont incomplètes et elles ne présentent aucune date. Comme ces catalogues sont

---

<sup>8</sup> Pianiste américain, professeur à Harvard. Il est reconnu comme un des interprètes les plus importants jouant sur des instruments à clavier historiques. <http://www.rayfieldallied.com/artists/robert-levin/> (page consultée le 13 février 2017).

<sup>9</sup> L'intégrale des sonates pour piano est publiée à partir de 1973 par *Wiener Urtext Edition*. Voir à ce sujet la préface rédigée par Ulrich Leisinger. Joseph HAYDN, *Sämtliche Klaviersonaten*, vol. 4, *op. cit.*, p. V.

<sup>10</sup> Les trios n° 38 (XV:24), n° 39 (XV:25) et n° 40 (XV:26) parurent en octobre de l'année 1795 chez Longman & Broderip. Ils sont dédiés à Rebecca Schroeder. Marc VIGNAL, *Joseph Haydn*, Paris, Fayard, 1988, p. 1249.

<sup>11</sup> Joseph HAYDN, *Sämtliche Klaviersonaten*, vol. 4, *op. cit.*, p. XX.

<sup>12</sup> En 1765, Haydn est accusé d'oisiveté par Gregor Werner (1693-1796). Ce dernier était un compositeur et un organiste autrichien, maître de chapelle sous Paul Anton puis Nicolas Esterházy à Eisenstadt entre 1728 et 1766. Suite à ces accusations, Nicolas le Magnifique, alors en voyage à Vienne, ordonne notamment à Haydn d'établir un catalogue en trois exemplaires de tous les instruments et de toutes les compositions (y compris les œuvres d'autres compositeurs) qui étaient détenues au château d'Eisenstadt. Suite à ces événements, Haydn entreprend avec Joseph Elssler (ca. 1738-1782), copiste au service du prince Esterházy, le premier catalogue de ses œuvres nommé aujourd'hui *Entwurf Katalog*. Marc VIGNAL, *Joseph Haydn*, *op. cit.*, p. 100 à 111.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>14</sup> *Oeuvres complètes de Joseph Haydn*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1800-1806.

basés sur la mémoire du compositeur, on peut raisonnablement considérer qu'il ait commis des erreurs ou des omissions.

En 1907, Breitkopf & Härtel entreprit à l'approche du centenaire de la mort de Haydn une édition complète. Ce projet ne put être mené à bien à cause de la Première Guerre mondiale. Néanmoins, il en résulte la numérotation des sonates pour piano de 1 à 52 par Karl Päsler (1863-1942). Dans son édition critique de 1921-1922, ce dernier mentionne également huit sonates perdues mais qui étaient connues grâce à l'*Entwurf Katalog* et au *Haydn Verzeichnis*.

On doit la première étude critique des sources au musicologue danois Jens Peter Larsen (1902-1988) dans l'ouvrage *Die Haydn Überlieferung*<sup>15</sup>. Larsen publie également en fac-similé trois catalogues d'œuvres de Haydn en 1941 : *Drei Haydn Kataloge*<sup>16</sup> contenant l'*Entwurf Katalog*, le *Haydn Verzeichnis* mais aussi le *Kees Katalog*<sup>17</sup>. Ces recherches sont contemporaines du premier ouvrage de Karl Geiringer (1899-1989) consacré à Haydn et publié en 1932<sup>18</sup>. Son élève Howard Chandler Robbins Landon (1926-2009) s'imposera comme un grand spécialiste du compositeur.

Le catalogue thématique encore utilisé de nos jours est dû à Anthony van Hoboken (1887-1983)<sup>19</sup>. La caractéristique de ce catalogue est de présenter les œuvres par genres numérotés en chiffres romains puis de numéroter en chiffres arabes les œuvres répertoriées. Hoboken reprend pour les sonates pour piano (catégorie XVI) la numérotation de Karl Päsler. La sonate Hob. XVI:47 pose question quant à sa version originale mais l'authenticité semble avérée<sup>20</sup>.

---

<sup>15</sup> Jens Peter LARSEN, *Die Haydn Überlieferung*, Copenhague, Munksgaard, 1939.

<sup>16</sup> Jens Peter LARSEN, *Drei Haydn Kataloge*, Copenhague, E. Munksgaard, 1941.

<sup>17</sup> Haydn fréquenta dans les années 1780 les salons du chevalier Franz Bernhard von Kees (1720-1795). Conseiller impérial, mécène mais aussi musicien amateur, il possédait une bibliothèque musicale non dénuée d'intérêt. En 1790-1792, il établit un catalogue répertoriant des symphonies de Haydn. Il mourut en 1795 et sa bibliothèque fut vendue aux enchères à la famille princière Thurn und Taxis à Ratisbonne (Regensburg). C'est précisément dans cette bibliothèque que Larsen fit la découverte de ce catalogue certifié par Haydn lui-même. Marc VIGNAL, *Joseph Haydn, op. cit.*, p. 244-245.

<sup>18</sup> Karl GEIRINGER, *Joseph Haydn*, Postdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1932.

<sup>19</sup> Anthony van HOBOKEN, *Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, en 3 volumes, Mainz, B. Schott's Söhne, 1957.

<sup>20</sup> Il existe une version en *mi* mineur des deuxième et troisième mouvements de cette sonate. Ils constituent les premier et second mouvements d'une sonate complétée par un troisième mouvement en *mi* majeur. Cette sonate est la numéro 19 ou Hob. XVI:47 *bis* d'après Landon. Dans le catalogue dressé par Hoboken, Hob. XVI:47 désigne la version en *fa*. Il cite la version en *mi* mais comme une transposition de la version en *fa* qui apparaît comme originale. Anthony van HOBOKEN, *op. cit.*, p. 771.

En 1963-1966, Christa Landon réalise une nouvelle édition critique chronologique<sup>21</sup>. Les sonates Hob. XVI:15, Hob. XVI:16, Hob. XVI:17<sup>22</sup> dont l'authenticité est douteuse disparaissent. Par contre, elle répertorie cinq nouvelles sonates (n° 4, 7, 17, 18 et 28), ce qui porte le nombre total des sonates à 62<sup>23</sup>.

Tableau 1<sup>24</sup>

Date	Authenticité	Hoboken (1957)	Landon (1966)
Avant 1760		Hob. XVI:8	1
Avant 1760		Hob. XVI:7	2
Avant 1760		Hob. XVI:9	3
Avant 1760		Hob. XVI:G1	4
	Douteuse	Hob. XVI:11	5
Avant 1760		Hob. XVI:10	6
Avant 1760	Douteuse <sup>25</sup>	Hob. XVII:D1	7
	Douteuse	Hob. XVI:5	8
ca. 1765 ?		Hob. XVI:4	9
Avant 1760	Douteuse	Hob. XVI:1	10
Avant 1760		Hob. XVI:2	11
Avant 1760		Hob. XVI:12	12
Avant 1760		Hob. XVI:6	13
ca. 1765 ?		Hob. XVI:3	14
Avant 1760 ?		Hob. XVI:13	15
Avant 1760 ?		Hob. XVI:14	16
	Douteuse	Hob. XVI:Es2	17
	Douteuse	Hob. XVI:Es3	18
ca. 1765 ?		Hob. XVI:47 bis	19
ca. 1771-1773		Hob. XVI:18	20
ca. 1765-1770 ?	Perdue	Hob. XVI:2a	21
ca. 1765-1770 ?	Perdue	Hob. XVI:2b	22
ca. 1765-1770 ?	Perdue	Hob. XVI:2c	23

<sup>21</sup> En 1964 par Universal Edition (en 3 volumes) puis en 1973 par *Wiener Urtext* (en quatre volumes, le premier étant scindé en deux).

<sup>22</sup> Vignal référence cette sonate par Hob. II:17. Il émet l'hypothèse qu'elle ait été écrite par un certain Gottfried Schwanberger (1740-1804). Il est probable que la référence de Vignal soit erronée. La sonate Hob. XVI:17 disparaît de l'édition critique de Christa Landon. De plus, dans le catalogue d'Anthony van Hoboken, Hob. II:17 désigne un *divertimento* n'ayant aucun lien thématique avec la sonate en question. Marc VIGNAL, *op. cit.*, p. 789. Anthony van HOBOKEN, *op. cit.*, p. 309 et p. 746.

<sup>23</sup> Notons que parmi ces cinq sonates figurent une des huit sonates supposées perdues qui avaient été identifiées par Päsler (Sonate n° 28 ou Hob. XVI:5a).

<sup>24</sup> Sources : Anthony van HOBOKEN, *op. cit.*, p. 733 à 781. Marc VIGNAL, *op. cit.*, p. 1476 à 1478. László SOMFAI, *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn. Instruments and Performance. Practice, Genres and Styles*, trad. en anglais par l'auteur en collaboration avec Charlotte Greenspan, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1995, p. 353-365. László Somfai et Marc Vignal adoptent la numérotation de Christa Landon.

<sup>25</sup> Cette sonate est considérée comme douteuse par Somfai.

ca. 1765-1770 ?	Perdue	Hob. XVI:2d	24
ca. 1765-1770 ?	Perdue	Hob. XVI:2e	25
ca. 1765-1770 ?	Perdue	Hob. XVI:2g	26
ca. 1765-1770 ?	Perdue	Hob. XVI:2h	27
ca. 1768 ?	Incomplète	Hob. XVI:5a	28
1766		Hob. XVI:45	29
1767		Hob. XVI:19	30
ca. 1768-1770		Hob. XVI:46	31
1771-1773		Hob. XVI:44	32
1771		Hob. XVI:20	33
avant le 17 janvier 1778		Hob. XVI:33	34
avant le 26 juillet 1783		Hob. XVI:43	35
1773		Hob. XVI:21	36
1773		Hob. XVI:22	37
1773		Hob. XVI:23	38
1773 ?		Hob. XVI:24	39
1773 ?		Hob. XVI:25	40
1773		Hob. XVI:26	41
1776		Hob. XVI:27	42
1776		Hob. XVI:28	43
1776		Hob. XVI:29	44
1776		Hob. XVI:30	45
1776		Hob. XVI:31	46
1776		Hob. XVI:32	47
1780		Hob. XVI:35	48
1780		Hob. XVI:36	49
1780		Hob. XVI:37	50
1780		Hob. XVI:38	51
1780		Hob. XVI:39	52
1780		Hob. XVI:34	53
1784		Hob. XVI:40	54
1784		Hob. XVI:41	55
1784		Hob. XVI:42	56
	Forme non authentique <sup>26</sup>	Hob. XVI:47	57
1789		Hob. XVI:48	58
1789-1790		Hob. XVI:49	59
1794-1795		Hob. XVI:50	60
1794-1795		Hob. XVI:51	61
1794		Hob. XVI:52	62

Tableau 1 : Tableau comparatif de la numérotation des sonates par Christa Landon et par Anthony van Hoboken.

<sup>26</sup> D'après Landon et Vignal. La version en *fa* n'est pas éditée dans l'édition *Wiener Urtext* de 1973. Dans cette édition, Hob. XVI:47 désigne la sonate n° 19 en *mi*. Il n'y a pas de sonate n° 57.

Dans la préface de l'édition *Wiener Urtext* de 2010, Ulrich Leisinger précise :

« L'idée de Christa Landon, de pouvoir instaurer une suite chronologique fiable au sein de chaque volume, s'est révélée irréalisable dans la pratique. [...] La numérotation de 1 à 62 de l'édition de Landon n'a pu s'imposer dans la pratique par rapport à celle d'Hoboken ; ce qui explique l'adoption d'un principe pragmatique, facilitant la recherche des œuvres souhaitées : les sonates sont classées par ordre au sein de chaque volume tout en respectant les numéros attribués par Hoboken. Les œuvres dont l'authenticité n'est pas certaine ont été placées à la fin du volume respectif. »<sup>27</sup>

L'édition *Wiener Urtext* de 2010 en quatre volumes renonce à la numérotation de Christa Landon vu les nombreuses incertitudes concernant surtout les premières sonates. Le contenu de cette nouvelle édition présente trois différences majeures :

- La première et incontestablement la plus importante est la première édition d'une nouvelle sonate attribuée à Haydn : la sonate en *fa* majeur Hob. XVI:F3 appelée *Bozner Sonate*. Cette sonate a été découverte au Couvent des Franciscains de Bolzano avec les sonates Hob. XVI:2 et Hob. XVI:Es3.
- La sonate Hob. XVI:16 est cette fois éditée.
- La sonate Hob. XVI:47 est éditée, de même que la version Hob. XVI:47 *bis*.

L'édition de 2010 comptabilise donc 57 sonates auxquelles il faut ajouter les sept sonates perdues, soit un total de 64 sonates. Pour chaque volume, les sonates dont l'authenticité n'est pas avérée sont placées à la fin. L'édition précise pour chaque sonate les sources exploitées et propose des notes critiques à la fin du volume. Robert D. Levin ajoute des notes historiques concernant l'interprétation ainsi que des suggestions d'ornementation des points d'orgue.

Précisons enfin que le *Joseph Haydn Institut* de Cologne annonce une nouvelle édition des lettres de Joseph Haydn ainsi qu'une nouvelle version augmentée du catalogue de ses œuvres<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Joseph HAYDN, *Sämtliche Klaviersonaten*, vol. 4, *op. cit.*, p. XXI.

<sup>28</sup> Voir à ce sujet le site internet : <http://www.haydn-institut.de/index.php/gesamtausgabe/briefausgabe> (page consultée le 6 août 2020).

### *Approches historiques de la symétrie et de l'asymétrie phraséologiques*

En 1959, Igor Stravinsky déclare : « De tous les compositeurs de son temps, Haydn fut le plus conscient à mon avis du fait qu'être parfaitement symétrique signifie être parfaitement mort »<sup>29</sup>. Ce constat fut un détonateur de la présente thèse. Aborder le concept de symétrie en musique, présuppose que l'œuvre musicale, qui se caractérise comme un flux sonore déployé dans le temps, soit organisée. Cette organisation se révèle sous la forme d'une structure dans laquelle l'analyse fait apparaître divers segments de longueur variable. L'œuvre musicale présente des niveaux syntagmatiques différents. Le premier segment est l'œuvre complète ; sa première subdivision correspond, le cas échéant, aux mouvements constitutifs segmentés par un arrêt, un changement de mesure, de caractère, de tempo ou encore un cadre tonal différent. Chaque mouvement est susceptible de se segmenter en unités de plus en plus petites. Pour les identifier, il est essentiel de définir une méthodologie claire usant de concepts caractérisés, reconnaissables et historiquement contextualisés.

Dans l'examen historique des traités liés à la théorie musicale et à la composition, il apparaît que ces concepts se sont développés en empruntant une terminologie liée à la description du langage parlé. Cette analogie peut être remise en question<sup>30</sup> mais il est difficilement réfutable que le corpus envisagé par cette thèse, à savoir les dernières sonates pour piano de Haydn et plus généralement la musique instrumentale du XVIII<sup>e</sup> siècle, se base sur une syntaxe commune. Par syntaxe, il faut entendre que les diverses unités constitutives sont organisées dans un certain ordre dont les fondements sont reconnaissables et communs à toutes les sonates. La difficulté est de nommer ces unités et de les identifier.

L'objectif de la première partie de cette thèse n'est pas de faire table rase de la terminologie de la phraséologie classique en abandonnant des concepts usés par les siècles et les différents auteurs. Son but est de clarifier la terminologie où chaque concept a un fondement historique et désigne une unité de base de l'œuvre musicale. Il importe que la définition d'un concept soit dynamique et non dogmatique. Cette définition doit pouvoir se nuancer par la réalité de la partition. Le concept peut donc présenter des caractéristiques

---

<sup>29</sup> « Of all the musicians of his age Haydn was the most aware, I think, that to be perfectly symmetrical is to be perfectly dead. » Igor STRAVINSKY et Robert CRAFT, *Conversations with Igor Stravinsky*, New York, Garden City, 1959, p. 16.

<sup>30</sup> Il n'est pas question ici de discuter du fait que la musique est un langage ou non, ou que la musique est porteuse de sens (relation signifiant-signifié). Voir à ce sujet toute la littérature sur la sémiologie de la musique et particulièrement Jean-Jacques NATTIEZ, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois, 1987.

fondamentales minimales et des caractéristiques secondaires. Si une des caractéristiques fondamentales est absente, l'unité ne peut être associée au concept envisagé. Les caractéristiques secondaires sont susceptibles d'être variées, nuancées ou absentes sans remettre en cause l'appartenance à un concept. Elles permettent de mettre en lumière l'originalité et la spécificité de l'unité analysée. Les fondements historiques de la phrase musicale ainsi que de tous les concepts liés à la phraséologie exploités dans ce texte pour tenter de définir une typologie de procédures phraséologiques dans les dernières sonates de Haydn, ont été condensés dans le premier chapitre. Cette démarche est cruciale pour atteindre cet objectif de la thèse. Aussi, ce chapitre a pris une ampleur importante mais néanmoins nécessaire pour établir une méthodologie d'analyse claire.

Ce premier chapitre aborde quatre auteurs dont les écrits ont durablement marqué la pratique de l'analyse phraséologique, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle à ce jour : Heinrich Christoph Koch (1749-1816), Hugo Riemann (1849-1919), Arnold Schoenberg (1874-1951) et William E. Caplin (1948). Ce chapitre synthétise les points de vue de ces auteurs au sujet du concept de phrase musicale mais il aborde aussi leurs principes de segmentation. Il met également en perspective quatre visions et quatre démarches différentes. Celle de Koch est à la fois inductive et déductive. Son traité de composition, *Versuch einer Einleitung zur Composition*, se veut pratique et fondé sur l'observation du répertoire de son époque (approche empirico-inductive) mais le choix des œuvres citées est aussi déterminé par ses propres partis-pris esthétiques<sup>31</sup> (approche hypothético-déductive). La démarche de Riemann, musicologue érudit et pluridisciplinaire, est avant tout déductive. Il envisage l'œuvre musicale à l'aune de son propre postulat de départ. Il corrige l'œuvre pour qu'elle se plie à sa norme et le compositeur est parfois présenté comme ignorant de la règle ou maladroit. Si Riemann est controversé, il n'en reste pas moins un auteur incontournable dont certaines idées ne sont pas dénuées d'intérêt. *A contrario*, la démarche de Schoenberg est essentiellement inductive. Autodidacte, il a forgé sa technique sur l'examen minutieux du répertoire. Ses théories sont formalisées pour l'enseignement quand il est déjà un

---

<sup>31</sup> Voir à ce sujet l'article de Felix F. Diergarten « "At times even Homer nods off" : Heinrich Christoph Koch's Polemic against Joseph Haydn ». Dans cet article, Diergarten reproduit et commente un texte critique de Koch à l'égard de la symphonie n°60 « Il Distratto » de Haydn. Si cet article a le mérite de reconsidérer le lien entre Haydn et Koch, il montre aussi des décalages entre la musique instrumentale composée au XVIII<sup>e</sup> siècle et les théories de l'auteur de *Versuch einer Einleitung zur Composition*. Felix F. DIERGARTEN, « "At times even Homer nods off" : Heinrich Christoph Koch's Polemic against Joseph Haydn » (trad. Michael Schubert), *MTO, a journal of the Society of Music Theory*, vol. 14, n° 1, 2008, <https://mtosmt.org/issues/mto.08.14.1/mto.08.14.1.diergarten.html> (dernière consultation le 6 juin 2020).

compositeur reconnu. Enfin, Caplin développe une méthodologie d'analyse inductive et historiquement informée.

Dans le domaine de la composition, Heinrich Christoph Koch a laissé une œuvre colossale. Il apparaît comme un auteur essentiel, d'une part parce qu'il est contemporain de Haydn, qu'il cite dans son traité, et d'autre part parce qu'il évoque avec précision des mécanismes mélodiques qui nous permettront d'établir une typologie d'asymétries chez Haydn. Même s'il ne conceptualise pas la notion de symétrie musicale, ses écrits sont encore aujourd'hui d'une grande modernité et il n'est pas exagéré de dire que pratiquement aucun élément neuf n'a été révélé à sa suite. De plus, sa terminologie a profondément influencé la littérature théorique et analytique de langue allemande dont la seconde figure étudiée ci-dessous, Hugo Riemann, qui en est un représentant incontournable. Ce dernier cite régulièrement Koch comme précurseur. Ses idées sont originales et ont influencé l'analyse musicale du XX<sup>e</sup> siècle. Elles sont aussi discutables, mais elles invitent le lecteur à une réflexion approfondie. Chez Riemann, le concept de phrase est indissociable de celui de période. Il l'utilise dans un sens strict et normatif où tout écart est corrigé pour pouvoir épouser le cadre inamovible de la période de huit mesures.

Au XX<sup>e</sup> siècle, Arnold Schoenberg est une pierre angulaire de l'analyse musicale. Dans l'héritage de Koch et de Riemann, il s'emploie à une première clarification des concepts liés à la phraséologie, précisant la signification de certains termes, abandonnant d'autres, inventant ses propres concepts. Il théorise deux types de phrases classiques basées sur des structures de composition différentes et objectivables : la *sentence* et la *period*. Le concept de période voit donc sa signification se recentrer sur une technique de composition déterminée et fondée sur l'analyse de la littérature de la musicale occidentale.

Chez Schoenberg, la structure tonale est fondée sur une vision moderne et élargie du concept de modulation. Elle s'inscrit dans le concept plus large de monotonalité. Cette vision influence considérablement l'appréhension de la forme générale de l'œuvre qui est un parcours autour d'une seule et même tonique. Chaque partie de l'œuvre se voit attribuer une fonction dans le cadre de ce parcours.

Enfin, Schoenberg est le premier à avoir énoncé avec force et clarté l'importance de la répétition de brèves unités musicales dans la structuration d'une œuvre, en ce qu'elle assure sa cohérence et son intelligibilité. Il explore le microcosme musical en décrivant des éléments musicaux non encore organisés en unités mais qui constituent le matériel fondamental assurant la caractérisation et l'originalité du plus petit segment organisé. De ce

point de vue, Schoenberg peut être considéré aussi comme fondateur des méthodologies qui ont voulu rompre avec la phraséologie classique pour se baser sur un principe de segmentation objectif : le principe de répétition.

Ses théories sont aujourd'hui reprises et développées par William Caplin. Ce dernier s'est appliqué à clarifier la notion de cadence comme fonction syntaxique. Ce travail lui a permis de développer les théories de Schoenberg en évacuant les zones d'ombre. Sa méthodologie est dynamique car elle est au service de l'œuvre analysée et non au service de ses propres normes.

La notion de symétrie découle directement du concept de période théorisé par Riemann et qui trouve un écho dans les théories de Schoenberg<sup>32</sup>. Pour Riemann, la période contient systématiquement huit mesures divisibles en son centre en deux segments de quatre mesures. Il est donc possible d'établir un axe de symétrie au centre de cette phrase. En outre, le segment de quatre mesures se divise à nouveau en 2+2 et ces sous-segments se divisent également en nouveaux segments de dimension égale, générant, en quelque sorte, des axes de symétrie secondaires. L'exemple I illustre la période riemannienne mais aussi la période telle qu'elle est définie par Schoenberg.

### Exemple I

Exemple I : Wolfgang Amadeus MOZART,  
Andante Grazioso, *Sonate KV 300 i (331)*,  
Wien, Wiener Urtext Edition, 1973, premier  
mouvement, mesures 1-8.

<sup>32</sup> Voir les chapitres 1.2.2. et 1.3.

Les deux progressions cadentielles permettent de réaliser la segmentation principale de cette phrase de Mozart en deux segments de quatre mesures chacun. La barre séparant les mesures 4 et 5 trace un axe de symétrie. La gestion mélodique de Mozart permet d'ailleurs d'obtenir des axes de symétries secondaires. La symétrie est donc étudiée non pas dans le contenu musical de part et d'autre d'un axe mais du point de vue du temps musical. Un segment sera considéré comme symétrique s'il est divisible par un événement musical créant un axe avec une répartition équivalente de mesures et, par conséquent, d'une durée musicale de part et d'autre de cet axe.

L'exemple II illustre, *a contrario*, une construction phraséologique particulière qui permettra de définir clairement le niveau syntagmatique qui est envisagé dans le cadre de cette thèse.

### Exemple II

Rupture de phrasé : progression cadentielle en sol majeur : 7 mesures (3+4)

Exemple II : Franz Joseph HAYDN, *Quatuor à cordes op. 76 n°1*, premier mouvement, München, Henle Verlag, 2003, mesures 18-32.

Dans cet exemple, la rupture du phrasé qui s'opère à la mesure 26 permet de diviser ce passage en deux segments de 7 mesures. Les mesures 19 à 32 constituent par conséquent un segment symétrique dont l'axe est la barre entre les mesures 25 et 26. Mais les mesures 19 à 25 proposent une construction asymétrique de 4+3 mesures. Les progressions cadentielles des mesures 26 à 32 assurent une subdivision en 3+4 mesures. Il est donc possible de considérer ce passage à la fois comme symétrique et asymétrique, en fonction du niveau syntagmatique qui est observé. Cette thèse se focalisera sur l'organisation des parties constitutives de la phrase musicale ce qui rend d'autant plus crucial la définition de celle-ci ainsi que les principes de segmentation qui seront développés dans le premier chapitre.

### *État de la question*

L'asymétrie phraséologique a été étudiée par Judith L. Schwartz dans les premiers mouvements des symphonies composées probablement entre 1757 et 1765<sup>33</sup>. Si l'auteure ne livre pas de statistiques précises, elle a pu constater que sur 34 mouvements rapides, moins de la moitié proposent des constructions thématiques basées sur des unités de deux, de quatre ou de huit mesures. Schwartz a également tenté de donner une perspective historique à cette étude en comparant les procédures thématiques observées chez Haydn avec d'autres symphonies de compositeurs italiens, allemands et autrichiens composées entre 1720 et 1765. Elle a pu observer une grande variété de constructions thématiques. Si la phrase de huit mesures émerge progressivement, il n'est pas rare que les compositeurs de cette époque exploitent des motifs qui sont basés sur des périodicités de trois mesures plutôt que de deux mesures. Ces unités de trois mesures peuvent se combiner en phrases de six mesures ou être fragmentées en unités d'une mesure. Schwartz pointe aussi le paradoxe entre la pratique et les écrits des théoriciens du XVIII<sup>e</sup> siècle qui préfèrent les phrases basées sur des multiples de quatre mesures. Les périodicités fondées sur des multiples impairs d'une unité motivique constituent une alternative quantitativement importante à la carrure régulière.

Dans son article, Schwartz dresse une typologie des constructions thématiques, symétriques et asymétriques, les plus récurrentes chez Haydn et elle les compare avec ses

---

<sup>33</sup> Schwartz s'est basée sur la numérotation et la chronologie de Robbins Landon. Les symphonies examinées sont les suivantes : Hob. I :107 ; Hob. 108 ; n°37, 1-5, 10-11, 15, 18, 27, 32-33, 19, 20, 6-8, 16, 17, 25, 36, 9, 14, 12-13, 40, 72, 21-24. Judith L. SCHWARTZ, « Thematic asymmetry in first movements of Haydn's early symphonies », *Haydn studies : proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C., 1975*, éd. par Jens Peter Larsen, Howard J. Serwer et James Webster, New York, W. W. Norton, 1981, p. 501-509.

contemporains. Le premier type de phrase observé est fondé sur la périodicité d'un motif comprenant un nombre pair d'unités impaires de mesures. Dans ce cas, la phraséologie est symétrique mais elle échappe à la carrure. Les exemples les plus courants présentent des périodicités d'une mesure et demie (exemple III), de trois mesures ou de cinq mesures (exemple IV).

### Exemple III

a) Haydn, Symphony Hob. I:108 ("B") in B-flat major (c. 1757-61), i, 14-16



b) Holzbauer, Symphony in A major, i, 1-3 (Vienna Gesellschaft der Musikfreunde, XIII 8472)

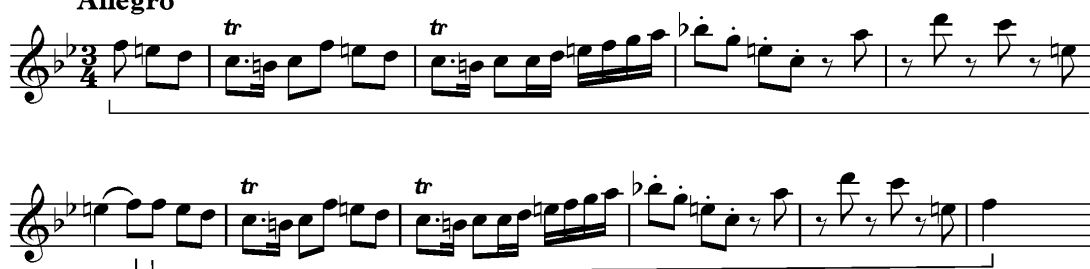
**Allegro moderato**



Exemple III : Judith L. SCHWARTZ,  
« Thematic asymmetry in first movements  
of Haydn's early symphonies », *Haydn  
studies: proceedings of the International  
Haydn Conference, Washington, D.C., 1975*,  
éd. par Jens Peter Larsen, Howard J. Serwer  
et James Webster, New York, W. W. Norton,  
1981, p. 503.

Exemple IV<sup>34</sup>

a) Haydn, Symphony No. 16 in B-flat major (c. 1761-62), i, 43-52

**Allegro**b) Galuppi, Sinfonia, *La calamità de' cuori* (1752), 5-14 (London, British Museum, Add. 31645)**Allegro**

Exemple IV : Judith L. SCHWARTZ, *op. cit.*,  
p. 504<sup>35</sup>.

Le second type propose des motifs de longueurs égales multipliés par un nombre impair. Schwartz met en exergue la phrase de six mesures articulées en 3x2 exploitée par Haydn dans une dizaine de symphonies et plus particulièrement dans la symphonie n°27 en *sol* majeur. Elle précise que ce type de phrase est largement exploité dans le répertoire symphonique d'Italie, de Mannheim, d'Allemagne du Nord et de Vienne<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Dans cet exemple, les crochets notés par Schwartz s'étendent du premier temps de la mesure 43 à la fin de la mesure 47, puis du premier temps de la mesure 48 au premier temps de la mesure 52. Ces crochets ont été adaptés par nos soins afin de tenir compte de l'anacrouse, ce qui est musicalement plus approprié.

<sup>35</sup> Dans cet exemple, Schwartz ne propose pas de crochets pour mettre en exergue les deux unités de cinq mesures. Ils ont été ajoutés par nos soins.

<sup>36</sup> Judith L. SCHWARTZ, *op. cit.*, p. 504.

## Exemple V

a) Haydn, Symphony No. 27 in G major (c. 1760), i, 1-6



b) Wagenseil, Symphony in B-flat major (Kucaba, "Wagenseil", No. 63) (before 1757), i, 1-6  
(Prague, National Museum, XXVII B 18)



Exemple V : Judith L. SCHWARTZ, *op. cit.*,  
p. 504.

Le troisième type présente des phrases constituées d'unités de longueurs différentes, généralement une unité basée sur un nombre pair de mesures et une unité basée sur un nombre impair, par exemple 2+3 ou 4+3. L'exemple 69 montre une construction thématique de 3+2+3 mesures.

## Exemple VI

Haydn, Symphony No. 36 in E-flat major (c. 1761-65), i, 1-9

**Vivace**

Exemple VI : Judith L. SCHWARTZ, *op. cit.*,  
p. 505.

Sont incluses dans cette catégorie les phrases de huit mesures qui ne sont pas constituées de subdivisions symétriques, comme le montre l'exemple VI.

Au-delà de ces trois types principaux, Schwartz relève des procédures décrites par Koch et qui seront commentées dans le premier chapitre de cette thèse. Les exemples VII et VIII sont presque aux antipodes du point de vue du style d'écriture. Les quinze premières mesures de la symphonie Hob. I:107 en *si* bémol majeur montrent une fragmentation progressive d'une unité de quatre mesures vers une unité de trois mesures puis deux unités de deux mesures et enfin trois unités d'une mesure. D'un point de vue motivique, les deux premières mesures nourrissent l'ensemble de la phrase écrite avec une technique de développement (réitération immédiate d'idées, technique progressante).

### Exemple VII

a) Haydn, Symphony Hob. I:107 ("A") in B-flat major (c. 1757-61), i, 1-15

**Allegro**

Exemple VII : Judith L. SCHWARTZ, *op. cit.*,  
p. 506.

### Exemple VIII

a) Haydn, Symphony No. 1 in D major (c. 1759-60), i, 1-9

**Presto**

Exemple VIII : Judith L. SCHWARTZ, *op. cit.*,  
p. 507.

La phrase de neuf mesures qui ouvre la symphonie n°1 en *ré* majeur (exemple VIII) montre, quant à elle, des successions plus libres d'idées.

L'étude de Judith L. Schwartz est précieuse car elle met en lumière un certain nombre de procédures thématiques asymétriques et en livre une première typologie. En outre, la mise en perspective historique qu'elle réalise confirme l'idée que l'asymétrie phraséologique faisait partie du vocabulaire de base de la musique instrumentale du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour Schwartz, le *melting-pot* culturel et musical à Vienne à cette époque rend épineuse la définition d'influences individuelles sur Haydn mais pourrait expliquer, en tout cas partiellement, la grande imagination musicale du compositeur.

Anthony Girard s'intéresse quant à lui à l'asymétrie phraséologique dans les quatuors à cordes *op. 76* composés en 1796 et 1797<sup>37</sup>. Si les analyses de Girard s'inscrivent dans une démarche de vulgarisation, mettre en perspective son travail avec l'étude de Schwartz permet de mesurer l'évolution de Haydn entre des œuvres de jeunesse et des œuvres de maturité. Il en ressort que Haydn abandonne les unités motiviques d'une mesure et demie ou de trois mesures pour favoriser des motifs de base de deux mesures et des propositions de quatre mesures. Girard constate dans cet *opus* que l'asymétrie joue un rôle expressif et qu'elle est souvent confrontée à une symétrie bien marquée. L'asymétrie assure alors presque un effet théâtral qui peut être renforcé par une modification subite de la nuance. Girard apporte essentiellement deux éléments neufs dans la description des procédés asymétriques : la rupture de phrasé et l'allongement de l'unité de quatre mesures (allongement de l'anacrouse ou allongement de la désinence)<sup>38</sup>.

Le premier mouvement du premier quatuor de l'*op. 76* illustre parfaitement la rupture de phrasé. Périodicités symétriques et asymétriques se confrontent, provoquant la surprise. Après les deux mesures d'introduction, quatre propositions de quatre mesures s'enchaînent dans un style *fugato* (exemple IX). Ces seize premières mesures installent un rythme phraséologique régulier pour l'auditeur. Elles sont suivies par une nouvelle proposition de quatre mesures (2+2). Alors qu'on s'attend à une nouvelle proposition de quatre mesures, celle-ci est subitement tronquée d'une mesure, créant la rupture du phrasé (exemple X). L'effet provoqué par cette rupture est renforcé par l'abandon de la pédale de *sol* ainsi qu'une

---

<sup>37</sup> Anthony GIRARD, *Le langage musical de Haydn dans les six quatuors opus 76* (Les cahiers d'analyse musicale), Paris, Gérard Billaudot, 2007.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 8-16.

gestion plus verticale et harmonique des quatre parties. L'effet pourrait presque paraître grotesque ou, en tout cas, trahir un trait d'humour du compositeur. Une phrase de sept mesures assure alors la progression cadentielle en *sol* majeur.

### Exemple IX

**Allegro con spirito**

The musical score is presented in three systems, each containing four staves. The first system covers measures 1 through 7, the second system covers measures 8 through 13, and the third system covers measures 14 through 18. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro con spirito'. The score shows a clear cadential progression in G major across the seven-measure phrase.

Exemple IX : Franz Joseph HAYDN,  
*Quatuor à cordes op. 76 n°1*, premier  
 mouvement, München, Henle Verlag, 2003,  
 mesures 1-18.

## Exemple X

Rupture de phrasé : progression cadentielle en sol majeur : 7 mesures (3+4)

Exemple X : Franz Joseph HAYDN, *op. cit.*,  
mesures 19-32.

Le thème initial du finale du premier quatuor est caractérisé par un allongement de la désinence, créant une extension de la proposition de quatre mesures.

## Exemple XI

**Presto**

Exemple XI : Franz Joseph HAYDN,  
*Quatuor à cordes op. 76 n°1*, quatrième  
mouvement, *op. cit.*, mesures 1-6.

Le menuet du troisième quatuor (exemple 75) démontre à nouveau la diversité de Haydn dans ses structures thématiques. La première partie du menuet est constituée de deux

phrases respectivement de douze mesures et de huit mesures. Si une asymétrie est constatée entre les deux phrases, la gestion de la première phrase est aussi asymétrique et particulièrement complexe. Une rupture dans le contenu thématique renforce la confrontation des deux phrases.

Les douze mesures sont divisibles en deux propositions (5+7). La première proposition peut s'analyser comme une unité de quatre mesures dont l'anacrouse est élargie. La deuxième proposition est de six mesures dont l'anacrouse est élargie de la même manière.

### Exemple XII

**Allegro**

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system covers measures 1 to 10, and the second system covers measures 11 to 20. The music is in 3/4 time and G major. The first system shows a complex rhythmic structure with a 5+7 measure division. The second system continues the piece with similar complexity. Brackets are used to group measures into phrases and propositions.

Exemple XII : Franz Joseph HAYDN,  
*Quatuor à cordes op. 76 n°3*, troisième  
mouvement, *op. cit.*, mesures 1-20.

L'état de la question sur l'étude de l'asymétrie dans les procédures phraséologiques de Haydn permet de poser les considérations suivantes en vue d'établir une typologie dans les sonates Hob. XVI:50/51/52 :

- Les phrases divisibles en deux segments égaux seront qualifiées de symétriques.
- Les phrases divisibles en deux segments inégaux seront qualifiées d'asymétriques.
- Les phrases constituées d'un nombre impair d'unités égales seront qualifiées d'asymétriques.
- Les phrases constituées de plus de deux unités inégales seront qualifiées d'asymétriques.

Par exemple, pour une phrase de six mesures, l'analyse devra déterminer s'il est préférable de la segmenter en trois unités de deux mesures ou s'il convient de la segmenter en deux unités de respectivement deux et quatre mesures. Dans ces deux cas, la phrase sera considérée comme asymétrique. Par contre, si cette phrase est subdivisible en deux unités de trois mesures, elle sera considérée comme symétrique. Enfin, une phrase musicale divisible en 4+3+4 mesures sera considérée dans cette étude comme une phrase asymétrique, ce qui pourrait paraître paradoxal, d'un point de vue mathématique. Elle ne pourrait être considérée musicalement comme symétrique que si un évènement musical s'opère au milieu de la phrase (une rupture de phrasé ou une progression cadentielle, un *stop* rythmique...). Dans ce cas, cette même phrase serait présentée comme une phrase de 11 mesures divisibles en deux unités de  $5^{1/2}$  mesures.

Outre le concept de symétrie, dans le langage musical usuel, le terme de carrure est souvent utilisé pour désigner la succession d'unités constitutives d'un segment déterminé. Dans sa définition de la carrure, le dictionnaire en ligne *Littre* propose une acception musicale et il renvoie à l'adjectif « phraséologique » en donnant la signification suivante :

« Terme de musique. Rythme phraséologique, dit aussi carrure de phrases, consistant dans le retour périodique d'un certain nombre de mesures disposées symétriquement. »<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> *Dictionnaire de français « Littre », définitions, citations, synonymes, usage... d'après l'ouvrage d'Émile Littré*, <http://littrereverso.net/dictionnaire-francais/definition/phras%C3%A9ologique/56458> (page consultée le 15 décembre 2013).

Le dictionnaire cite Edmond de Coussemaker (1805-1876) comme référence<sup>40</sup>. Ce musicologue français du XIX<sup>e</sup> siècle qui a laissé plusieurs écrits sur la musique du Moyen Âge propose une définition de carrure de phrases comme « le retour périodique d'un certain nombre de mesures disposés symétriquement »<sup>41</sup>.

Dans son traité de théorie musicale, Eugène de Montalembert résume l'étymologie du terme « carrure »<sup>42</sup> en précisant qu'à partir de 1225-1230, il désigne une forme carrée mais que son utilisation est rare avant le XIX<sup>e</sup> siècle. De Montalembert propose ensuite l'acception musicale suivante :

« Procédé de construction d'une phrase musicale qui divise celle-ci en deux, trois ou n parties de même taille (2, 4 ou 8 mesures) ; par extension, désigne tout type de proportion d'une phrase qui peut alors être de carrure régulière ou irrégulière. »<sup>43</sup>

Philippe Gouttenoire et Jean-Philippe Guye donnent une définition très proche de celle de de Montalembert. Ils nuancent cependant l'idée de « carrure irrégulière » pour plutôt parler « d'absence de carrure »<sup>44</sup>.

À la lecture de ces définitions, la carrure peut sous-entendre une symétrie et non un asservissement au nombre quatre. Un lien est établi entre la carrure et les musiques populaires et plus particulièrement à la danse et ses figures symétriques. Charles Rosen le souligne également dans son livre consacré au style classique<sup>45</sup>. Dans son article de *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Clemens Kühn définit la forme des danses et leurs figures symétriques comme exemples des formes qui seront utilisées pour la musique

---

<sup>40</sup> Robert WANGERMÉE, « Coussemaker, Charles-Edmond-Henri de », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/06728> (page consultée le 15 décembre 2013).

<sup>41</sup> « Il est encore un autre rythme auquel les modernes ont donné le nom de rythme phraséologique ou de carrure de phrases, et qui consiste dans le retour périodique d'un certain nombre de mesures disposés symétriquement. » Edmond de COUSSEMAKER, *L'art harmonique au 12<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> siècle*, Paris, Durand, 1865, p. 112.

<sup>42</sup> Claude ABROMONT et Eugène de MONTALEMBERT, *Guide de la théorie musicale*, Paris, éd. Henry Lemoine, 2001 (collection Fayard/Les indispensables de la musique), p. 533.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Voici leur définition : « Structures mélodiques régulières, issues de la musique de danse et organisant le discours de manière symétrique, par nombre en général pair de temps et de mesures. Les carrures les plus fréquentes sont de 2, 4, 8 mesures et leurs multiples, mais d'autres configurations sont possibles. Par extension, une construction asymétrique sera dite « carrure irrégulière », où il vaudrait sans doute mieux parler d'absence de carrure. Ex : Mozart, Sonate Ut, K.309/ I : 7 (2+3+2) + 7 (id.) + 6 (3+3) ». Philippe GOUTTENOIRE, Jean-Philippe GUYE, *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*, Le Vallier, Delatour, 2006, p. 25.

<sup>45</sup> Charles ROSEN, *Le style classique. Haydn Mozart Beethoven*, trad. de l'anglais par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant, édition augmentée par Charles Rosen, Paris, Gallimard, 2000, (Collection Tel), p. 70.

instrumentale<sup>46</sup> et qui, par conséquent, induisent le recours à la succession d'unités de valeur égale (carrure régulière).

Mais le terme de carrure n'induit pas automatiquement une symétrie. Même en considérant qu'il ne renvoie pas systématiquement au nombre 4, une carrure régulière ne présente pas forcément une symétrie, par exemple, dans une phrase de six mesures divisibles en 2+2+2. Aucun évènement musical ne permet de dégager un axe de symétrie. De plus, une carrure irrégulière en 2+3+2+3 pourrait révéler une phrase de dix mesures clairement articulée par des progressions cadentielles en 5+5, auquel cas la phrase doit être considérée comme symétrique.

Précisons que Koch ne développe pas le concept de symétrie. Il s'inscrit plutôt dans une démarche d'analyse de la carrure, régulière ou irrégulière. Il décrit les successions d'unités musicales de valeur égale ou non. Néanmoins, ce faisant, il décrit des procédés mécaniques qui seront très précieux dans l'élaboration d'une typologie de procédures asymétriques. À plusieurs reprises, il décrit des phrases asymétriques sans utiliser ce terme. Le concept de symétrie est, par contre, développé par Riemann et il est à la base de son concept de période, articulée par des couples d'unités de valeur égale, à des niveaux syntagmatiques différents comme l'illustre l'exemple I ci-dessus. Schoenberg, quant à lui, distingue clairement des constructions symétriques fondées sur des segments contenant un nombre impair de mesures (par exemple, 5+5), des constructions irrégulières fondées sur la succession d'unités musicales de longueur différente et enfin des constructions asymétriques où un axe peut déterminer deux segments constitutifs de longueur différente. Caplin s'inscrit dans la lignée de son prédécesseur.

Une définition minutieuse de la phrase musicale articulée par des progressions cadentielles est indispensable. Aussi, l'examen de traités de Koch, Riemann, Schoenberg et Caplin, mis dans la perspective de la théorie contemporaine de Haydn, permet d'appliquer une méthodologie pour l'analyse du premier mouvement de la sonate Hob. XVI:50. Cette méthodologie pourra mettre en exergue dans les chapitres 3 et 4 des procédures récurrentes chez Haydn mais aussi parfois plus singulières. L'objectif n'est pas de proposer une analyse détaillée et exhaustive de l'ensemble des mouvements des trois sonates mais plutôt d'établir

---

<sup>46</sup> Clemens KÜHN, « Form », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil*, 2<sup>e</sup> éd. sous la dir. de Ludwig Finscher, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler ; Kassel-Basel-London-New York-Praha, Bärenreiter, 1997, 3 Bd, col. 611-612.

une typologie révélée dans le premier mouvement de la sonate Hob. XVI:50 et de la confronter aux autres mouvements. Plutôt que d'analyser systématiquement des phrases qui exploitent les mêmes procédures, le chapitre 4 mettra en lumière des constructions phraséologiques qui s'écartent de la typologie.

La thèse vise à développer des interprétations nourries par une analyse ciblée sur l'observation des constructions asymétriques. Ce type de recherche systématique dans l'œuvre de Haydn est encore peu développé à l'exception des études de Schwartz et de Girard. Une telle entreprise, pour un musicien, a dû s'appuyer sur une étape théorique importante où la clarification des concepts mis en jeu étaient indispensables. Mais l'analyse musicale a ses limites et *a fortiori* quand elle se focalise sur un aspect précis de l'écriture. Elle ne garantit pas la qualité de l'exécution pour laquelle le savoir-faire et la personnalité de l'interprète jouent une part importante. Les approches théoriques et analytiques peuvent troubler voire défaire la trame de l'imaginaire qu'un artiste du XXI<sup>e</sup> siècle développe autour d'un répertoire composé deux cents ans plus tôt. Mais c'est aussi pour mieux en tisser un autre.

Le DVD concrétise la réalité sonore de ces analyses et des choix d'interprétation qu'elles sous-tendent. Il n'en reste pas moins que les enregistrements disponibles sur le DVD ne sont que des captures d'une vision de ces sonates à un moment déterminé dans le processus de la recherche doctorale. Leurs interprétations continuent à évoluer au fur et à mesure que nous sommes confrontés aux détails de la partition, aux sources musicologiques, aux écrits d'autres artistes ou aux analyses des théoriciens de différentes époques.



## 1. Définition de la méthodologie d'analyse de la phrase musicale : fondements historiques et principes de segmentation

### 1.1. Heinrich Christoph Koch<sup>1</sup> (1749-1816)

Théoricien et violoniste allemand, Heinrich Christoph Koch est né à Rudolstadt le 10 octobre 1749 et il est mort dans la même ville le 19 mars 1816. Il devient violoniste de la cour de Rudolstadt en 1772. Après avoir étudié avec le maître de chapelle Christian Scheinpflug<sup>2</sup> (1722-1770), il poursuit sa formation lors de voyages à Weimar, à Dresde, à Berlin et à Hambourg avant de rentrer à Rudolstadt où il restera jusqu'à la fin de sa vie. En 1792, il occupe le poste de maître de chapelle mais il souhaitera un an plus tard reprendre les fonctions de premier violon dans l'orchestre de la cour. Un certain nombre de ses compositions ont été perdues et aujourd'hui Koch est avant tout connu pour ses écrits théoriques dont les deux plus importants sont : *Versuch einer Einleitung zur Composition*<sup>3</sup> et *Musikalisches Lexikon*<sup>4</sup>.

*Versuch einer Einleitung zur Composition* a été publié en trois volumes en 1782, en 1787 et en 1793. Cet ouvrage a été traduit en anglais par Nancy Kovaleff Baker<sup>5</sup>. Ian Bent et William Drabkin soulignent que « les aspects les plus significatifs de Koch » se retrouvent dans cet essai<sup>6</sup>. Koch expose différentes structures de phrases musicales et surtout la manière de modifier une phrase de quatre mesures sans en perdre l'équilibre. C'est notamment pour cet aspect qu'il est un auteur essentiel dans la définition de la méthodologie pour étudier l'asymétrie phraséologique et tenter d'en réaliser une typologie. Quant à Nicolas Meeùs, dans « De la forme musicale et de sa segmentation », il met en évidence l'organisation hiérarchisée dans la phraséologie développée par Koch et dans la segmentation qu'elle

---

<sup>1</sup> Nancy KOVALEFF BAKER, « Koch, Heinrich Christoph », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/15230> (page consultée le 25 février 2014).

<sup>2</sup> Maître de chapelle à Rudolstadt en Thuringe, C.G. Scheinpflug est connu pour avoir laissé des manuscrits autographes de 25 symphonies. Jan LARUE et Eugene K. WOLF, « Symphony, §I : 18th century », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/27254> (page consultée le 25 février 2014).

<sup>3</sup> Heinrich Christoph KOCH, *Versuch einer Einleitung zur Composition*, en 3 vol., Leipzig, Adam Friedrich Böhme, 1782-1793.

<sup>4</sup> Heinrich Christoph KOCH, *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, Frankfurt am Main, August Hermann der Jüngere, 1802.

<sup>5</sup> Heinrich Christoph KOCH, *Introductory Essay on Composition : the Mechanical Rules of Melody, Sections 3 and 4*, trad. de l'allemand par Nancy Kovaleff Baker, New Haven, Yale University Press, 1983 (Music Theory Translation Series).

<sup>6</sup> Ian BENT et William DRABKIN, *Analysis*, London/New York, Macmillan Press, 1987, p. 12.

implique<sup>7</sup>. Des unités musicales peuvent s'associer à d'autres pour constituer des segments plus importants et toute unité musicale est potentiellement divisible en unités plus petites.

Les paragraphes qui suivent portent essentiellement sur les trois premiers chapitres de la troisième section du second volume du traité. C'est dans cette partie que Koch développe la notion de ponctuation mélodique permettant la segmentation, les différents types de sections mélodiques et les procédés d'extension des phrases musicales. Ce dernier point pourra servir de base de réflexion précieuse dans l'examen des procédés phraséologiques de Haydn. Les paragraphes suivants définiront tout d'abord les unités de base des segments musicaux : *Einschnitt*, *enger Satz* (*Absatz*, *Schlußsatz*). Ensuite, les principes permettant la segmentation<sup>8</sup> seront développés avant d'aborder les phrases complexes (*erweiterter Satz*, *zusammengeschobener Satz*). L'étude de Koch est d'autant plus essentielle que les exemples musicaux proposés dans son traité sont dans le style des débuts de F. J. Haydn et de W. A. Mozart (1756-1791).

### 1.1.1. La phrase de base et les incisives

L'unité de base du système de Koch est la phrase (*Enger Satz*<sup>9</sup>). Celle-ci est considérée comme complète lorsqu'elle peut être comprise ou sentie comme se suffisant à elle-même. Il propose les quatre exemples suivants :

Exemple 1a



<sup>7</sup> Nicolas MEEÛS, « De la forme musicale et de sa segmentation », *Musurgia, Radiographie de la forme : la segmentation*, vol. 1 n° 1 (1994), p. 11-12.

<sup>8</sup> Il est important de souligner que Koch n'harmonise pas les exemples musicaux qui illustrent ses théories.

<sup>9</sup> Heinrich Christoph KOCH, *Versuch einer Einleitung zur Composition*, vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme, 1787, p. 357.

## Exemple 1b



## Exemple 1c



## Exemple 1d



Exemples 1a à 1d : Heinrich Christoph KOCH, *Versuch einer Einleitung zur Composition*, vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme, 1787, p. 357-358.

Il établit la distinction entre *Absatz*, une phrase qui n'est pas suffisamment conclusive pour conclure un tout, et *Schlußsatz*, une phrase dont la formule conclusive pourrait conclure une pièce musicale complète<sup>10</sup>. Les exemples 1a et 1b ci-dessus sont considérés par Koch comme *Absätze* et les exemples 1c et 1d sont des *Schlußsätze*. Il poursuit en précisant que c'est la caractéristique de la formule conclusive qui différencie ces deux phrases et qu'un type de phrase peut être modifié en un autre type de phrase en modifiant la conclusion. La phrase de base peut être subdivisée en unités plus petites appelées *Einschnitte*<sup>11</sup>. L'incise est donc plus petite que la phrase et elle ne se suffit pas à elle-même, elle doit être combinée avec une autre idée musicale pour former un segment cohérent.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 358.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 349.

### 1.1.2. Les principes de la segmentation

Koch fonde la segmentation sur deux principes : le point de repos de l'esprit (*Ruhepunct des Geistes*) et le nombre de mesures.

Pour Koch, le point de repos de l'esprit est indispensable à la compréhension de tout discours et il compare la musique à la poésie ou à la rhétorique. Il utilise deux signes distinctifs pour marquer les points de repos. Le triangle délimite une incise alors que le carré, absent de l'exemple ci-dessous, désigne la fin d'une phrase.

#### Exemple 2



Exemple 2 : Heinrich Christoph KOCH,  
*Versuch einer Einleitung zur Composition*,  
vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme,  
1787, p. 361.

L'importance de la notion de *Ruhepuncte des Geistes* dans la segmentation devient évidente dans la définition de l'incise par Koch :

« Lorsque des points de repos de l'esprit sont décelés dans des phrases complètes, que ce soient des phrases internes ou conclusives, les découpant ainsi en plus petites sections, ces segments incomplets qui ne finissent pas une idée complète sont appelés incisives. Donc l'incise elle-même est un segment incomplet appartenant à une phrase et elle devient repérable grâce à un point de repos de l'esprit. »<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> « Wenn also in vollständigen Sätzen, es sei nun in Absätzen oder in Schlußsätzen, sich Ruhepuncte des Geistes entdecken lassen, durch welche sie in kleinere an sich selbst unvollständigen Theile zerfallen, so werden alle diejenigen unvollständigen Theile, die den vollständigen Gedanken nicht endigen, Einschnitte genennet. Der Einschnitt selbst ist daher ein noch unvollständiger Theil eines Satzes, welcher durch einen Ruhepunct des Geistes merklich wird. » *Ibidem*, p. 362-363.

Le deuxième principe à la base de la segmentation est le nombre de mesures et la nature rythmique de la phrase. Il s'agit d'être bien clair sur la manière dont Koch définit le concept de rythme :

« La longueur de ces sections mélodiques, [...], et les proportions ou la relation qu'elles entretiennent les unes avec les autres en fonction du nombre de mesures sera appelé *rythmus*. »<sup>13</sup>

Cette conception du rythme à un niveau supérieur pourrait être qualifiée en français de rythme phraséologique obtenu par l'organisation des phrases et par le retour périodique de phrases d'un certain nombre de mesures. Si Koch ne la considère pas comme la norme, la phrase de quatre mesures est néanmoins présentée comme « la plus commune, la plus pratique et la plus plaisante »<sup>14</sup>. À travers de nombreux exemples, il donne des consignes précises pour compter les mesures lorsqu'une phrase ne commence pas par une mesure complète. De plus, il considère la mesure 4/4 comme une mesure composée et donc une phrase de deux mesures en 4/4 est analysée comme une phrase de quatre mesures simples. Il en va de même pour la mesure 6/8. Koch part donc du principe que la longueur d'une phrase de base est déterminée par le nombre de mesures simples<sup>15</sup>. Il décrit aussi des phrases de cinq mesures, six mesures et sept mesures<sup>16</sup>. Il analyse ces phrases, exemples à l'appui, comme étant généralement des extensions de la phrase de quatre mesures :

### Exemple 3



Exemple 3 : Heinrich Christoph KOCH,  
*Versuch einer Einleitung zur Composition*,  
vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme,  
1787, p. 374-375.

---

<sup>13</sup> « Der Umfang dieser melodischen Theile hingegen, und das Ebenmaas oder das Verhältniß derselben, welches sie in Ansehung der Anzahl der tacte unter einander haben, wird mit dem Ausdrucke *Rythmus* bezeichnet. » *Ibidem*, p. 346.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 366.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 371.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 374-383.

Dans l'exemple 3, les deux noires de la première mesure sont allongées, créant ainsi une extension d'une mesure. Une phrase de base de six mesures sera quant à elle interprétée comme un assemblage de 3 + 3 ou de 4 + 2 mesures en fonction du placement du point de repos. De même, une phrase de sept mesures se structurera en 5 + 2 ou en 4 + 3 mesures. C'est le *Ruhepunct des Geistes* qui détermine la longueur des incisives. De cette manière, sans la nommer comme telle, Koch décrit ce que nous considérons comme une asymétrie phraséologique. Dans l'exemple 4, il illustre une phrase de sept mesures divisées en 3 + 4 mesures.

Exemple 4



Exemple 4 : Heinrich Christoph KOCH,  
*Versuch einer Einleitung zur Composition*,  
vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme,  
1787, p. 383.

### 1.1.3. Les phrases élargies

Koch décrit les phrases élargies (*Erweiterte Sätze*) comme des phrases contenant plus d'éléments que ce qui est nécessaire pour être complètes<sup>17</sup>. Il décrit quatre procédés d'extension : la répétition, l'addition d'un appendice, la continuation immédiate d'une idée et la parenthèse.

Le premier procédé consiste à répéter un segment de la phrase. Il est possible de n'en répéter qu'une seule mesure. Cette répétition se fait toujours dans la même tonalité et sur le même degré de l'échelle<sup>18</sup>.

---

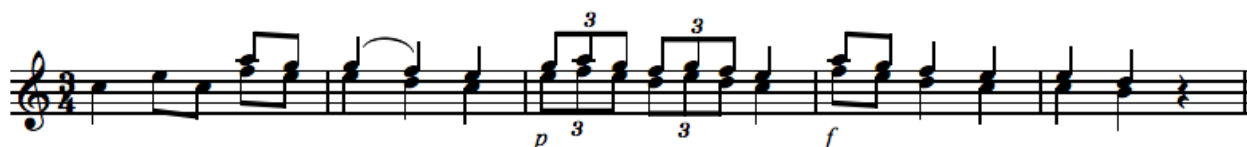
<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 424.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 427.

## Exemple 5a



## Exemple 5b



## Exemple 5c



Exemples 5a à 5c : Heinrich Christoph KOCH, *Versuch einer Einleitung zur Composition*, vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme, 1787, p. 426-428.

Dans l'exemple 5a, la deuxième mesure est strictement répétée. Dans l'exemple 5b, la deuxième mesure est répétée mais Koch montre que cette répétition peut comporter des variations ou un effet d'écho. Dans les deux cas, il considère que la phrase compte quatre mesures dans le cadre de l'analyse phraséologique<sup>19</sup>. Par contre, de manière assez surprenante, il estime que le renversement des voix de l'exemple 5c ne permet pas d'entendre de façon suffisamment claire la répétition. Dans ce cas, il considère que la phrase comporte cinq mesures<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> « (...) und ein solcher durch die Wiederholung eines Tactes entstehende Fünfer behält unter allen Umständen bey der Verbindung mehrerer melodischen Theile die Geltung eines Vierers, und wird bey der rythmischen Vergleichung der Sätze als ein Vierer betrachtet. » *Idem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 428.

Il est également possible de répéter une incise correspondant généralement à deux mesures. La répétition peut être textuelle (exemple 6a), variée (exemple 6b) ou présentant une inversion de voix (exemple 6c). Dans chacun des cas, elle se fait dans la même tonalité et sur le même degré de la gamme. Là encore, Koch estime que la phrase de six mesures ainsi obtenue doit être assimilée à une phrase de quatre mesures<sup>21</sup>. De manière peu convaincante, il affirme que, contrairement à la phrase de cinq mesures, l'inversion de deux voix dans la répétition ne peut empêcher de reconnaître l'incise. De ce fait, la phrase de six mesures sera toujours assimilée à une phrase de quatre mesures.

Exemple 6a<sup>22</sup>

Exemple 6b



Exemple 6c



Exemples 6a à 6c : Heinrich Christoph KOCH, *Versuch einer Einleitung zur Composition*, vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme, 1787, p. 429-430.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 429.

<sup>22</sup> Dans cet exemple, Koch indique une liaison dans la deuxième mesure mais pas dans la quatrième qui est pourtant identique. Cette liaison apparaît de façon aléatoire dans les différentes déclinaisons de cette mélodie. Nous avons fait le choix de l'indiquer systématiquement sur le même dessin mélodique dans les exemples 5a à 6c.

L'incise peut être répétée sur un autre degré de l'échelle (exemple 7b). Si plusieurs répétitions se succèdent sur des degrés différents, l'auteur emploie le concept de séquence (exemple 7c). Les intervalles de l'incise sont modifiés lors de la répétition pour rester dans l'échelle. Si la répétition se produit dans une autre tonalité, il parle de transposition (exemple 7d). Dans ce dernier exemple, tous les intervalles de l'incise sont respectés.

Exemple 7a



Exemple 7b



Exemple 7c



Exemple 7d



Exemples 7a à 7d : Heinrich Christoph KOCH, *Versuch einer Einleitung zur Composition*, vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme, 1787, p. 430-433.

Le deuxième procédé d'élargissement de phrases décrit par Koch est l'ajout d'un appendice<sup>23</sup>.

Cet appendice peut être la répétition d'éléments déjà entendus (exemple 8, technique de variation et de diminution sur les mesures 3 et 4) ou du matériel neuf (exemple 9).

#### Exemple 8



Exemple 8 : Heinrich Christoph KOCH,  
*Versuch einer Einleitung zur Composition*,  
vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme,  
1787, p. 436.

#### Exemple 9



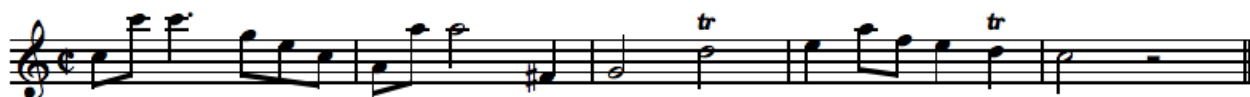
Exemple 9 : Heinrich Christoph KOCH,  
*Versuch einer Einleitung zur Composition*,  
vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme,  
1787, p. 437.

L'appendice peut être répété et suivi par un autre. Soulignons d'emblée que Koch ne tient pas compte de cet appendice dans l'analyse du rythme phraséologique. Selon lui, si la répétition se fait sur la même harmonie, il convient de varier les notes cadentielles pour éviter la monotonie. Cela est moins nécessaire si l'appendice est porté par une autre harmonie ou évolue vers une autre tonalité. L'appendice d'une phrase conclusive peut

<sup>23</sup> Koch parle de *Erklärung* et *Anhang* pour ce même concept. *Ibidem*, p. 435.

répéter la cadence ou proposer du nouveau matériel finissant par une cadence. La phrase conclusive peut alors présenter une cadence évitée (*Trugschluss*) pour plus de variété mélodique ou harmonique<sup>24</sup>.

#### Exemple 10



Exemple 10 : Heinrich Christoph KOCH,  
*Versuch einer Einleitung zur Composition*,  
vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme,  
1787, p. 445.

#### Exemple 11

Exemple 11 : Heinrich Christoph KOCH,  
*Versuch einer Einleitung zur Composition*,  
vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme,  
1787, p. 446.

<sup>24</sup> Comme le montrent les exemples 10 et 11, Koch décrit deux types de cadences évitées. Celles-ci peuvent être obtenues par un mouvement du V vers le VI mais aussi par un mouvement mélodique moins conclusif qui n'induit pas nécessairement l'enchaînement V – VI. Dans l'exemple 10, la cadence évitée est obtenue par le mouvement mélodique *ré - mi* moins conclusif que *ré - do*. De plus, la seconde ascendante semble exclure une harmonisation V – VI en position fondamentale qui provoquerait des quintes parallèles. Dans l'exemple 11, le premier appendice est suivi par un autre appendice. La formule conclusive est répétée. La monotonie est évitée par une légère variation mélodique et la cadence évitée. La première mesure de l'exemple 11 correspond à la quatrième mesure de l'exemple 10.

L'appendice peut présenter une demi-cadence introduisant une nouvelle phrase dans la même tonalité. Si la phrase suivante est dans une autre tonalité, la demi-cadence sera logiquement dans cette tonalité.

### Exemple 12



Exemple 12 : Heinrich Christoph KOCH,  
*Versuch einer Einleitung zur Composition*,  
vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme,  
1787, p. 444.

Tous ces types d'appendices sont ignorés dans l'analyse du rythme phraséologique et les phrases sont assimilées à celles de quatre mesures<sup>25</sup>.

La phrase peut également être élargie par la continuation immédiate d'une idée en son sein. Cette continuation se fait par de brèves répétitions de motifs variés, par des répétitions d'une cellule rythmique ou la répétition d'une cellule mélodique. Dans ce dernier cas, Koch parle de passages (*Passagie*)<sup>26</sup>.

### Exemple 13



Exemple 13 : Heinrich Christoph KOCH,  
*Versuch einer Einleitung zur Composition*,  
vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme,  
1787, p. 450.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 435-447.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 450.

Pour ce type d'extension de phrase, Koch ne précise pas s'il faut encore les considérer comme des phrases de quatre mesures dans le rythme phraséologique.

Le dernier procédé d'élargissement de phrase consiste à insérer une parenthèse, c'est-à-dire une section mélodique neuve dans une phrase. Koch utilise une phrase musicale écrite par Joseph Aloïs Schmidtbauer (c. 1717-1809)<sup>27</sup> pour illustrer le procédé de parenthèse<sup>28</sup>. L'exemple 14 montre la même phrase que l'exemple 15, dont Koch a néanmoins ôté la parenthèse.

#### Exemple 14



Exemple 14 : Heinrich Christoph KOCH,  
*Versuch einer Einleitung zur Composition*,  
vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme,  
1787, p. 451.

#### Exemple 15



Exemple 15 : Heinrich Christoph KOCH,  
*Versuch einer Einleitung zur Composition*,  
vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme,  
1787, p. 452.

<sup>27</sup> Schmidtbauer est un compositeur allemand, né à Bamberg le 8 novembre 1718. [http://data.bnf.fr/14048773/joseph\\_aloys\\_schmittbauer](http://data.bnf.fr/14048773/joseph_aloys_schmittbauer) (page consultée le 13 octobre 2015).

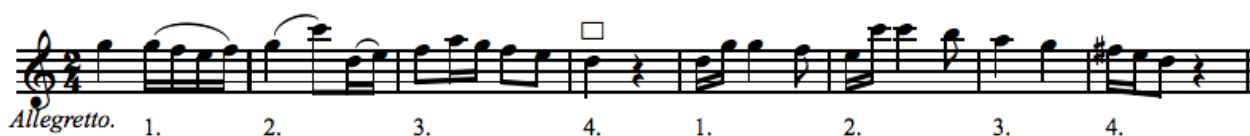
<sup>28</sup> Heinrich Christoph KOCH, *op. cit.*, p. 451.

### 1.1.4. La phrase complexe

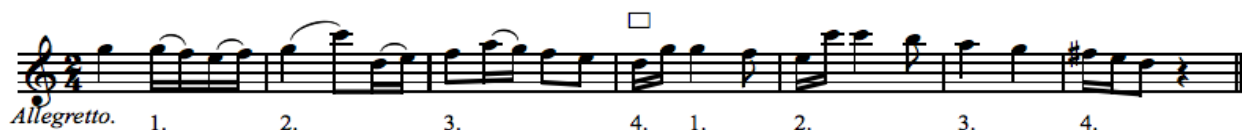
Après la phrase de base et la phrase élargie, le troisième type de phrase décrit par Koch est la phrase complexe (*Zusammengeschobener Satz*). Deux phrases complètes sont combinées ou compressées afin de créer une nouvelle phrase. Celle-ci est donc obtenue par la manipulation de deux autres. Pour ce faire, selon Koch, quatre techniques sont possibles : la suppression d'une mesure d'une phrase ; l'estompement du sentiment de complétude de la première phrase ; le mélange de deux sections de deux phrases différentes et l'insertion d'une phrase complète dans une autre phrase.

La suppression d'une mesure peut se faire par un procédé de tuilage : la dernière note de la première phrase devient la première note de la deuxième phrase, ce qui donne naissance à une phrase complexe, comme dans l'exemple 16b<sup>29</sup>.

Exemple 16a



Exemple 16b



Exemple 16a et 16b : Heinrich Christoph KOCH, *Versuch einer Einleitung zur Composition*, vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme, 1787, p. 454-455.

<sup>29</sup> *Tacterstickung* ou *Tactunterdruckung*, *ibidem*, p. 453.

La phrase de sept mesures qui résulte de cette compression est considérée par Koch comme une phrase de huit mesures. La mesure de jonction est comptée deux fois dans le calcul du rythme phraséologique.

Le deuxième procédé consiste à supprimer le sentiment de complétude de la première phrase constitutive<sup>30</sup>. L'exemple 17 montre une phrase de quatre mesures élargie en une phrase de six mesures par ce procédé. La phrase initiale est segmentée par une tournure mélodique conclusive caractérisée par une chute de quatre doubles croches sur la tonique. La troisième mesure assure la cohérence et la quatrième mesure donne le caractère conclusif. C'est précisément en atténuant le caractère conclusif de cette quatrième mesure que l'élargissement de la phrase devient nécessaire, comme le montre la variante de l'exemple 17. Dans ce cas, les troisième et quatrième mesures s'apparentent plus à la répétition de l'incise sur d'autres notes de l'échelle qu'à une continuation à vocation conclusive. La quatrième mesure ne satisfait pas le sentiment de complétude de cette phrase. Avec ce procédé décrit par Koch, la phrase expose donc deux incises.

#### Exemple 17



Exemple 17 : Heinrich Christoph KOCH,  
*Versuch einer Einleitung zur Composition*,  
vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme,  
1787, p. 458.

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 456.

Dans son article « Heinrich Koch and the Theory of Melody », Nancy Kovaleff Baker propose le premier thème de la sonate Op.10 n° 2 de Beethoven pour illustrer ce concept<sup>31</sup>.

Exemple 18

**Allegro**

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 6. Measure 1 starts with a piano (p) dynamic. Measures 2 and 4 each contain a triplet of eighth notes. The second system contains measures 7 through 12. Measure 8 features a trill. The score includes various musical notations such as slurs, brackets, and circles, which are used to highlight specific melodic and harmonic elements discussed in the text.

Exemple 18 : Ludwig v. BEETHOVEN,  
« Sonate pour le clavecin ou pianoforte  
Op. 10 n° 2 », *Sonaten für Klavier-  
Piano-pour piano*, Budapest, Könemann  
Music, 1994 (coll. Urtext), p. 114.

Dans les quatre premières mesures, la répétition de l'incise sur la fonction V est trop similaire au premier énoncé et elle ne permet pas d'avoir un sentiment de fin. Cette première partie nécessite un conséquent de quatre mesures. La fonction IV de la mesure 8 ne donne pas non plus un sentiment de fin et quatre mesures supplémentaires sont à nouveau nécessaires, cette fois bien ponctuées par une cadence parfaite.

Dans les dernières pages du second volume de son traité, Koch décrit brièvement deux derniers moyens d'écrire une phrase complexe, le mélange de deux sections, de deux

---

<sup>31</sup> Nancy KOVALEFF BAKER, « Heinrich Koch and the Theory of Melody », *Journal of Music Theory*, vol. 20, n° 1, Spring, 1976, p. 35.

phrases différentes et l'insertion d'une phrase complète dans une autre, comme le montrent les exemples ci-dessous.

Exemple 19a

Allegretto

Exemple 19a : Heinrich Christoph KOCH,  
*Versuch einer Einleitung zur Composition*,  
vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme,  
1787, p. 461.

Exemple 19b

Exemple 19b : Heinrich Christoph KOCH,  
*Versuch einer Einleitung zur Composition*,  
vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme,  
1787, p. 461.

Exemple 20a<sup>32</sup>

Exemple 20a : Heinrich Christoph KOCH,  
*Versuch einer Einleitung zur Composition*,  
 vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme,  
 1787, p. 462.

## Exemple 20b



Exemple 20b : Heinrich Christoph KOCH,  
*Versuch einer Einleitung zur Composition*,  
 vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme,  
 1787, p. 463.

Le traité de Koch se révèle d'une importance considérable dans l'analyse phraséologique. Ses écrits, contemporains de Haydn, sont des témoignages directs des techniques de composition du XVIII<sup>e</sup> siècle. Son influence sur les auteurs à sa suite comme Hugo Riemann ou Arnold Schoenberg est palpable. Dans le cadre de cette thèse, sa description des phrases fondées sur des unités constitutives de longueur différente est d'un intérêt primordial et sa méthodologie est aujourd'hui encore d'une grande modernité. Les

---

<sup>32</sup> Dans l'exemple 20a, le choix a été fait de placer le carré dans la cinquième mesure tel qu'il apparaît dans l'édition de 1787. Peut-être s'agit-il d'une coquille dans cette édition, le carré devant se placer sous le *mi*, comme pour l'exemple 19a ?

différents procédés théorisés par Koch constituent un point de départ précieux dans la tentative de la présente thèse de dresser une typologie des phrases asymétriques chez Haydn.

## 1.2. Hugo Riemann<sup>33</sup> (1849-1919)

Musicologue allemand, Hugo Riemann est un auteur important et influent à la charnière du XX<sup>e</sup> siècle. Il est considéré comme un des fondateurs de la musicologie moderne et comme un des professeurs les plus éminents de sa génération.

Riemann entreprend tout d'abord des études de philologie, d'histoire et de philosophie aux universités de Berlin et de Tübingen. Pianiste doué, il entame des études musicales à Leipzig en 1871. Il est alors très influencé par les théories de von Oettingen<sup>34</sup> (1836-1920) qui seront à la base de ses propres théories harmoniques<sup>35</sup>. Dès 1872, sous le pseudonyme de Hugibert Ries, il publie des articles dans la *Neue Zeitschrift für Musik*. Entre 1876 et 1895, Riemann enseigne à Bielefeld, Leipzig, Bromberg, Hambourg, Sondershausen et Wiesbaden. Il est nommé professeur à l'Université de Leipzig en 1901. S'il a joué un rôle important dans le développement de la musicologie comme discipline académique, il est aussi l'auteur d'une abondante littérature tout au long de sa vie. Ses écrits embrassent des domaines aussi divers que l'acoustique, l'écriture, l'édition, l'histoire, la paléographie et la théorie musicale.

Dans ce dernier domaine, Riemann consacra la totalité de sa carrière à tenter d'explicitier en termes scientifiques le phénomène de l'audition musicale (*musikalisches Hören*). Pour ce faire, il a recours à l'acoustique, à la physiologie et à la psychologie. Pour le théoricien allemand, le point central de l'acoustique et de la musique dans son approche cognitive est le son (*Klang*). Il part du postulat que les accords parfaits majeur et mineur sont donnés par la vibration d'un son fondamental (phénomène acoustique). L'accord parfait majeur est généré par les harmoniques supérieures et l'accord parfait mineur par les harmoniques inférieures. L'oreille (phénomène physiologique) est le médiateur entre la

---

<sup>33</sup> Brian HYER et Alexander REHDING, « Riemann, (Karl Wilhelm Julius) Hugo », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/23435> (page consultée le 6 mai 2015).

<sup>34</sup> Arthur Joachim von Oettingen est un scientifique et théoricien allemand. Professeur à l'Université de Dorpat, il s'installe à Leipzig en 1894 où il devient professeur honoraire de l'université. Il est connu pour avoir écrit *Harmoniesystem in dualer Entweckelung* en 1866. Mark HOFFMAN et Bert WIECHERT, « Oettingen, Arthur (Joachim) von », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/20267> (page consultée le 6 mai 2015).

<sup>35</sup> Oettingen considérait que l'accord parfait mineur était généré par des harmoniques inférieures au son fondamental en opposition à l'accord parfait majeur généré par les harmoniques supérieures.

sensation du phénomène acoustique et de l'action cognitive du cerveau. Enfin, Riemann défend l'idée qu'il existe une logique musicale innée déterminant le développement de la musique et du matériau sonore (phénomène psychologique). L'essentiel de ses conceptions harmoniques et tonales se trouvent dans le traité *Vereinfachte Harmonielehre*<sup>36</sup>. En 1905, dans un article écrit pour la *Neue Zeitschrift für Musik*, Riemann reconsidère les fondements de son système harmonique en se détournant du principe des harmoniques inférieures et énonce un nouveau principe de « dualisme harmonique » : l'accord parfait mineur devient l'inversion de l'accord parfait majeur<sup>37</sup>.

Le deuxième grand axe de recherche de Riemann dans le domaine de la théorie musicale concerne la phraséologie. Riemann a légué un nombre important d'écrits sur le sujet tout au long de sa vie. En 1997, Damien Ehrhardt<sup>38</sup> entreprend un examen approfondi des théories du professeur de Leipzig en lien avec l'étude du phrasé dans l'article « Aspects de la phraséologie riemannienne »<sup>39</sup>. Des écrits en lien avec la phraséologie ont été recensés entre 1872 et 1918 et témoignent d'une évolution constante des théories de Riemann et de ses critères de segmentation. En particulier, son *Handbuch der Phrasierung*<sup>40</sup> mérite un examen approfondi car l'auteur y détaille précisément ses principes de segmentation et surtout il décrit dans le dernier chapitre des modifications de la construction symétrique<sup>41</sup>.

### 1.2.1. Métrique, rythme et mesure

Il convient de replacer dans le contexte de l'époque le sens à conférer au concept de métrique, de mesure et de rythme. Simha Arom s'y est employé dans son article

---

<sup>36</sup> Hugo RIEMANN, *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, London, Augener's edition, 1893.

<sup>37</sup> « Nicht ganz verständlich ist mir, wie mehrere meiner Theorie näher stehende Männer in der Einführung der Funktionsbezeichnung (T S D etc.) etwas wie einen Rückzug vom Boden des harmonischen Dualismus haben erblicken können [...] Ich stehe heute noch auf demselben Standpunkte wie vor 30 Jahren ; nur habe ich mich endlich ganz von der Begründung der Prinzipien der Harmonie durch die akustischen Phänomene freigemacht und die eigentlichen Wurzeln des Dualismus freigelegt. » Hugo RIEMANN, « Das Problem des harmonischen Dualismus », *Neue Zeitschrift für Musik*, n° 51, Leipzig, 1905, p. 69-70.

<sup>38</sup> Damien Ehrhardt est maître de conférences, enseignant-chercheur à l'université d'Evry Val d'Essonne. Le texte « Aspects de la phraséologie riemannienne » a été présenté lors d'un colloque d'analyse musicale sur le thème : « Méthodologie de l'analyse : La théorie des fonctions harmoniques et la phraséologie chez Riemann ». Ce colloque était organisé en Sorbonne, la samedi 11 mai 1996.

<sup>39</sup> Damien EHRHARDT, « Aspects de la phraséologie riemannienne », *Musurgia, Dossiers d'analyse*, vol. 4, n°1, Paris, ESKA, 1997, p. 68-83.

<sup>40</sup> Hugo RIEMANN, *Handbuch der Phrasierung*, Berlin, Max Hesse, 1912 (Max Hesses Handbücher, 16).

<sup>41</sup> *Die Störungen des symmetrischen Aufbaues. Ibidem*, p. 76-92.

« L'organisation du temps musical : essai de typologie »<sup>42</sup>. L'auteur distingue d'emblée « les musiques mesurées, dans lesquelles chaque durée entretient un rapport strictement proportionnel avec toutes les autres, et celles qui ne relèvent pas de ce principe »<sup>43</sup>. Si la musique est mesurée, cela implique que chaque durée entretient un rapport proportionnel avec les autres, se déployant sur « un étalon de temps ». Il cite Rousseau qui écrit dans son *Dictionnaire de musique* que le terme « mesuré » répond à l'italien *a tempo* ou *a battuta*<sup>44</sup>. Les notions de temps et de battue sont associées par référence à la gestique liée à la direction qui n'a d'autre objectif que de marquer le temps. Le terme de « mesure » utilisé à partir du XVII<sup>e</sup> siècle en Europe occidentale désigne un regroupement régulier de figures de note séparées par des traits verticaux. La mesure se subdivise alors en alternant les temps accentués et non accentués. Arom rappelle qu'avant cela, « à l'époque de l'Ars Nova [...] la notion de mesure, au sens où on l'entend aujourd'hui, n'avait pas encore fait son apparition. Ce qui existait alors, [...] c'était un simple étalon de temps » appelé *tactus*<sup>45</sup>. La mesure qui n'était à son origine qu'une convention liée à l'écriture musicale va peu à peu influencer l'organisation rythmique d'une œuvre. Le choix qu'effectue un compositeur pour la mesure 3/4 ou 6/8 (contenant chacune six croches) implique une dynamique rythmique intrinsèque.

Dans son article, après un examen minutieux de la terminologie liée à la métrique, la rythmique et la mesure, Simha Arom constate une confusion dans les définitions : ces concepts sont inextricablement reliés et la mesure s'organise en successions de temps accentués et non accentués. La barre de mesure précède donc systématiquement un accent. Les notions de *tactus*, comme « temps neutre », et d'accents musicaux indépendants des barres de mesure ont disparu de la théorie musicale. Cette conception de la mesure basée sur une polarité temps fort – temps faible est essentielle dans la théorie de Riemann. La mesure implique pour lui une organisation rythmique mais aussi une organisation motivique et phraséologique devenant un critère de segmentation.

### 1.2.2. L'analyse phraséologique chez Riemann

Dans le domaine de la phraséologie, Damien Ehrhardt dénombre 25 publications essentielles dont Riemann est l'auteur, constituées de livres et d'articles publiés entre 1872

---

<sup>42</sup> Simha AROM, « L'organisation du temps musical : essai de typologie », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. 5. L'unité de la musique*, Jean-Jacques Nattiez (dir.), Paris, Actes sud/Cité de la musique, 2007, p. 927-944.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 927.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 928.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 929.

et 1918<sup>46</sup>. C'est en 1882 que Riemann écrit son premier article entièrement consacré au phrasé<sup>47</sup>. Il différencie motif et mesure, la barre de mesure étant néanmoins souvent considérée comme la limite du motif. Il distingue toutefois les motifs qui sont délimités par les barres de mesure (*volltaktig*) de ceux qui contiennent une levée (*auftaktig*). Riemann reste attaché à la théorie de l'accent (*Accenttheorie*) développée par Moritz Hauptmann<sup>48</sup> (1792 - 1868) où le motif contient des temps accentués et non accentués. L'unité accentuée doit correspondre au premier temps de la mesure. De cette théorie de l'accent découle le concept de symétrie<sup>49</sup>, développé en 1885 : à toute unité faible correspond une unité forte susceptible d'être prolongée. L'unité forte est systématiquement précédée d'une barre de mesure et par conséquent, l'unité forte du motif doit se trouver sur le temps fort de la mesure.

La théorie de l'accent et le concept de symétrie fondent la période riemannienne, schéma applicable à toutes les phrases musicales.

Le concept de période est utilisé par Riemann dès 1872. Il écrit alors un article dans la *Neue Zeitschrift für Musik* sous le pseudonyme Hugibert Ries<sup>50</sup>. Dans cet article, la période désigne une progression harmonique. À titre d'exemple, une cadence plagale de deux mesures peut constituer une période. Il faudra attendre 1885 et la notion de symétrie pour voir la notion de période se développer. Riemann énonce alors qu'à toute unité faible correspond une unité forte qui lui succède directement. Cela est valable à l'échelle syntagmatique des temps constitutifs d'une mesure mais également au niveau supérieur, qui correspond aux mesures constitutives de la période. Dans l'article « De la forme musicale et sa segmentation », Nicolas Meeùs constate que « la structure sous-jacente y est métrique,

---

<sup>46</sup> Voir « Tableau 1 : Liste des principaux ouvrages et articles riemanniens consacrés à la phraséologie ». Damien EHRHARDT, *op. cit.*, p. 69.

<sup>47</sup> Hugo RIEMANN, « Die Musikalische Phrasierung », *Präludien und Studien*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1967, p. 67-87.

<sup>48</sup> Violoniste, compositeur, théoricien allemand, Hauptmann est un ancien élève de Spohr. *Die Natur der Harmonie und der Metrik*, écrit en 1853 est son principal traité. Janna SASLAW, « Hauptmann, Moritz », *Grove Music Online*, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/12555> (page consultée le 13 octobre 2015).

<sup>49</sup> Riemann évoque pour la première fois le concept de symétrie dans l'article « Was ist, was will, was soll die Phrasierung » paru en 1885 dans *Musikalisches Wochenblatt*. Damien EHRHARDT, *op. cit.*, p. 70.

<sup>50</sup> Hugo RIEMANN, « Die Musikalische Phrasierung », *Präludien und Studien*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1967, p. 144.

fondée sur quatre niveaux binaires, comportant chacun *arsis* et *thesis*, et comptant une à huit "mesures" »<sup>51</sup>. La période présente donc la structure suivante<sup>52</sup> :

Tableau 2

Période ( <i>Satz</i> ), 8 mesures							
Demi-période : antécédent, 4 mesures ( <i>Halbsatz : Vordersatz</i> ) <b>f</b>				Demi-période : conséquent, 4 mesures ( <i>Halbsatz : Nachsatz</i> ) <b>F</b>			
Groupe, 2 mes. ( <i>Zweitaktgruppe</i> ) <b>f</b>		Groupe, 2 mes. ( <i>Zweitaktgruppe</i> ) <b>F</b>		Groupe, 2 mes. ( <i>Zweitaktgruppe</i> ) <b>f</b>		Groupe, 2 mes. ( <i>Zweitaktgruppe</i> ) <b>F</b>	
Mesure ( <i>Takt</i> ) <b>f</b>	Mesure ( <i>Takt</i> ) <b>F</b>	Mesure ( <i>Takt</i> ) <b>f</b>	Mesure ( <i>Takt</i> ) <b>F</b>	Mesure ( <i>Takt</i> ) <b>f</b>	Mesure ( <i>Takt</i> ) <b>F</b>	Mesure ( <i>Takt</i> ) <b>f</b>	Mesure ( <i>Takt</i> ) <b>F</b>

Tableau 2 : Nicolas MEEÛS, « De la forme musicale et de sa segmentation », *Musurgia, Radiographie de la forme : la segmentation*, vol.1, n° 1, Paris, Eska, 1994, p. 12.

Ce schéma est applicable à toutes les phrases musicales, même celles qui ne respectent pas une carrure stricte. Pour cela, il ne faut pas perdre de vue que l'unité forte est susceptible d'être prolongée. Par exemple, une unité faible d'une mesure peut s'enchaîner à une unité forte de deux mesures (plutôt qu'une seule). La deuxième mesure de l'unité forte n'est pas comptabilisée dans la période. Par conséquent, les huit mesures de la période ne correspondent pas toujours à un décompte arithmétique de la phrase musicale, comme le montre l'exemple ci-dessous.

<sup>51</sup> Nicolas Meeùs s'est basé sur les écrits suivants de Riemann : « Die musikalische Phrasierung », *op. cit.*, p. 67-95 ; « Gesangsphrasierung », *Präludien und Studien : gesammelte Aufsätze zur Aesthetik, Theorie und Geschichte der Musik*, vol. 1, Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger, 1895, p. 112-173 ; « Heinrich Christoph Koch als Erläuterer unregelmässigen Themas aufbaues », *Präludien und Studien*, vol. II, Leipzig, 1900, p. 56-70 ; *Handbuch der Phrasierung, op. cit.* ; l'auteur mentionne s'être aussi inspiré de Ian BENT, *Analysis, op. cit.*, p. 90-93. Nicolas MEEÛS, « De la forme musicale et de sa segmentation », *Musurgia, Radiographie de la forme : la segmentation*, vol.1, n° 1, Paris, Eska, 1994, p. 12.

<sup>52</sup> Par rapport au schéma proposé par Nicolas Meeùs, les lettres « f » en minuscule ou majuscule ont été ajoutées pour mettre en évidence les unités faibles et fortes.

Exemple 21 : Franz-Joseph HAYDN, *Capriccio en sol majeur*, Hob. XII/1

Exemple 21 : Hugo RIEMANN, *Handbuch der Phrasierung*, Berlin, Max Hesse, 1912 (Max Hesses Handbücher, 16), p. 81.

Les signes de liaison ne sont pas de Haydn. Riemann utilise le *legato* pour montrer la découpe phraséologique indépendamment de l'articulation voulue par le compositeur. Il numérote la mesure constituant l'unité forte. Le numéro d'ordre est placé entre parenthèses et il se trouve sous la barre de mesure qui précède. L'unité forte est allongée par un procédé de répétition et compte donc deux mesures ; la deuxième mesure est numérotée 2a. La dernière mesure de l'exemple ci-dessus constitue la quatrième mesure de la période riemannienne alors que d'un point de vue arithmétique il s'agit de la cinquième mesure. Nicolas Meeùs donne un point de vue très pertinent sur cette méthodologie d'analyse :

« Ce système, on le voit, mène deux démarches complémentaires, l'une de type hypothético-déductif (extrinsèque) et l'autre de type inductif (intrinsèque). La première fait l'hypothèse d'une grille métrique conceptuelle et voit tout écart par rapport à cette grille comme une déformation de la structure métrique sous-jacente. La seconde recherche dans le texte les déplacements d'accents, les particularités rythmiques ou mélodiques, les cadences, etc., dans lesquels se réalise et se manifeste la déformation du schéma présumé. »<sup>53</sup>

De ce point de vue, Riemann s'inscrit dans la lignée de Koch (*erweiterter Satz* et *zusammengeschobener Satz*). Il rend hommage à ce dernier dans un article écrit en 1889<sup>54</sup>. Il applaudit Koch qui voit les structures asymétriques comme une altération de la symétrie attendue. Cette altération est produite par l'apparition de groupes ternaires obtenus par les différents procédés explicités dans la première partie consacrée à Koch. Riemann en retient

<sup>53</sup> Nicolas MEEÛS, *op. cit.*, p. 13.

<sup>54</sup> Hugo RIEMANN, « Heinrich Christoph Koch als Erläuterer unregelmässigen Themenaufbaues », *Präludien und Studien*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, vol. II, 1967, p. 56-70.

essentiellement les techniques d'omission (*Auslassung*) et de tuilage (*Verschränkung*). L'omission consiste à supprimer la première partie (faible) d'un groupement binaire en créant ainsi un nouveau regroupement ternaire Fort – faible – Fort. Le tuilage affaiblit l'unité forte d'un groupement binaire et la transforme en unité faible créant un regroupement ternaire faible – faible – Fort.

### 1.2.3. Les principes de segmentation

Riemann écrit dans l'introduction de son traité que le concept de « phrase » (*Satz*) a été utilisé dans la littérature allemande pour la première fois par le musicien et théoricien allemand Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800)<sup>55</sup> dans un article intitulé « *Vortrag* »<sup>56</sup> qui figure dans l'ouvrage collectif *Theorie der schöne Künste*<sup>57</sup> attribué à l'écrivain suisse Johann Georg Sulzer (1720-1779)<sup>58</sup>. Les théories de Schulz concernant la ponctuation du discours musical servent de point de départ aux principes de segmentation de Riemann.

Riemann cite Schulz qui précise que « les incisives sont les virgules du chant » et qu'elles « doivent pouvoir être ressenties par un petit moment de repos »<sup>59</sup>. Les procédés les plus évidents pour segmenter les phrases et les incisives sont les appuis sur des notes longues ou des silences, comme le montre l'exemple 22.

---

<sup>55</sup> Raymond BARR, « Schulz, Johann Abraham Peter », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/25146>, (page consultée le 28 juin 2015).

<sup>56</sup> Hugo RIEMANN, *Handbuch der Phrasierung*, op. cit., p. 7.

<sup>57</sup> Johann Georg SULZER, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*, 2 volumes, Leipzig, Weidmann und Reich, 1771-1774.

<sup>58</sup> Howard SERWER, « Sulzer, Johann Georg », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/27105>, (page consultée le 28 juin 2015).

<sup>59</sup> « Die Einschnitte sind die Komata des Gesanges, die wie in der Rede durch einen kleinen Ruhepunkt fühlbar gemacht werden müssen ». Hugo RIEMANN, *Handbuch der Phrasierung*, op. cit., p. 7.

## Exemple 22

Beethoven  
Op. 110.  
Scherzo

Exemple 22 : Hugo RIEMANN, *Handbuch der Phrasierung*, Berlin, Max Hesse, 1912 (Max Hesses Handbücher, 16), p. 18.

Riemann tient compte du fait que des constructions mélodiques ne se terminent pas systématiquement par une note longue. La durée attendue de la dernière note peut être divisée en plusieurs sons. Il parle alors de terminaisons féminines (*weibliche Endungen*)<sup>60</sup>. Il définit ce concept en le comparant à la rime féminine en poésie.

## Exemple 23

Beethoven  
Op. 78.  
1. mvmt.

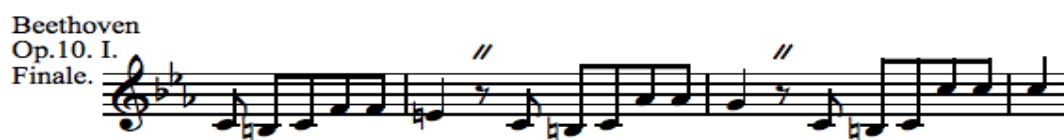
Exemple 23 : Hugo RIEMANN, *Handbuch der Phrasierung*, Berlin, Max Hesse, 1912 (Max Hesses Handbücher, 16), p. 19.

Dans l'exemple ci-dessus, la première incise est segmentée par la blanche pointée. Par contre, à la fin de la seconde incise, la blanche pointée est monnayée en trois noires constituant une terminaison féminine.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 18.

Riemann compare ces premiers exemples ponctués par une valeur longue ou un silence aux structures de danse et notamment à la gavotte. Dans le deuxième chapitre du traité, il présente des exemples de constructions mélodiques qui s'émancipent des structures de danse et où les valeurs longues marquent le début d'une incise<sup>61</sup>. Ceci a pour effet de découper la phrase musicale en segments plus petits d'une ou deux mesures.

#### Exemple 24



Exemple 24 : Hugo RIEMANN, *Handbuch der Phrasierung*, Berlin, Max Hesse, 1912 (Max Hesses Handbücher, 16), p. 23.

L'extrait ci-dessus est un exemple de *kürzere (1-2 taktige) durch Längen oder Pausen abgegrenzte Phrasen (Motive)*<sup>62</sup>, soit des phrases constituées de segments courts, délimités par des valeurs longues ou des silences. Il est intéressant de souligner que le mot « motif » est mis entre parenthèses à côté de « phrase », ce qui semble indiquer qu'il s'agisse du même niveau syntagmatique. Si l'exemple 24 est explicite, l'exemple suivant pose question.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>62</sup> Titre du deuxième chapitre. *Idem*.

## Exemple 25



Exemple 25 : Hugo RIEMANN, *Handbuch der Phrasierung*, Berlin, Max Hesse, 1912 (Max Hesses Handbücher, 16), p. 26.

Rappelons que les articulations sont de Riemann pour mettre en évidence les groupements motiviques et que, par conséquent, il ignore les articulations du compositeur. Selon le principe de la valeur longue, il définit un premier segment après le *do* initial, qui constituerait déjà une phrase (ou un motif ?) si l'on se réfère au titre du chapitre. La troisième mesure ne présente pas la même segmentation que la première. L'auteur argumente par l'harmonie : le mouvement mélodique *la – sol* étant accompagné par un mouvement harmonique IV – I, le point de repos ne peut être ressenti que sur le *sol*. Il en résulte que ce principe de « valeur longue » pris à la lettre peut conduire à une segmentation excessive et musicalement discutable. Quel est l'intérêt d'isoler la première note de l'exemple 25 ? De plus, le second chapitre du traité apporte une confusion entre les concepts de « phrase », « motif » et « incise ».

Si les notes longues ou les silences permettent une segmentation évidente selon Schulz et Riemann, il convient de trouver d'autres principes en leur absence. Ainsi, la structure peut être révélée par des interruptions des connexions mélodiques (*Gliederung durch Unterbrechung des melodischen Anschlusses*)<sup>63</sup> via des sauts mélodiques ou des répétitions de notes.

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 30.

## Exemple 26

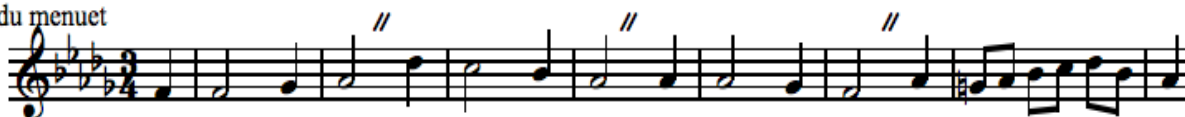
Beethoven  
Op. 26  
4. Variation.



Exemple 26 : Structuration par les sauts mélodiques. Hugo RIEMANN, *Handbuch der Phrasierung*, Berlin, Max Hesse, 1912 (Max Hesses Handbücher, 16), p. 31.

## Exemple 27

Haydn, Quatuor  
en Fa M.  
trio du menuet



Exemple 27 : Structuration par les changements de direction mélodique. Hugo RIEMANN, *Handbuch der Phrasierung*, Berlin, Max Hesse, 1912 (Max Hesses Handbücher, 16), p. 31.

## Exemple 28

Mozart, Sonate en Do M. K. 330.



Exemple 28 : Structuration par la répétition d'une note. Hugo RIEMANN, *Handbuch der Phrasierung*, Berlin, Max Hesse, 1912 (Max Hesses Handbücher, 16), p. 36.

## Exemple 29

Mozart  
Sonate en Sib M  
K. 333.

Exemple 29 : Hugo RIEMANN, *Handbuch der Phrasierung*, Berlin, Max Hesse, 1912 (Max Hesses Handbücher, 16), p. 37.

Si les segmentations proposées par Riemann sont plausibles, les deux exemples ci-dessus soulèvent tout de même quelques interrogations. Dans l'exemple 29, Riemann n'évoque pas la répétition entre les deux *fa* entourés. Si la césure de la deuxième mesure a tout son sens, elle est plutôt dictée par la réitération rythmique du motif de départ (trois croches en levée suivies d'une syncope) plutôt que par la répétition du *la*. Le même raisonnement peut être tenu pour l'exemple 28. C'est le retour d'un motif qui crée la segmentation et non les notes répétées. Même si Mozart n'avait pas usé de notes répétées aux endroits marqués par Riemann, la segmentation n'aurait pas changé. De plus, dans ces exemples, Riemann ne tient plus compte ni des sauts ni des changements de direction.

Il apparaît donc que les principes de sauts mélodiques, de changements de direction mélodiques, de notes répétées sont des indices pour la segmentation ou des procédés possibles afin que le compositeur fasse ressentir une césure qui s'impose pour une autre raison, mais ils ne sont en aucun cas des principes pouvant être à la base d'une démarche systématique. La part d'appréciation de l'analyste est trop grande.

Le quatrième chapitre du *Handbuch der Phrasierung* expose le procédé de segmentation essentiel pour Riemann. Il est fondé sur le principe de symétrie<sup>64</sup>, à savoir que l'œuvre musicale est structurée par le poids de la mesure et par les temps forts (*Gliederung durch das Taktgewicht [Die schwere Zeit]*)<sup>65</sup>. Pour le musicologue allemand, quand il n'est pas possible de s'appuyer sur les valeurs longues ou les silences, sur les modifications de mouvement de la ligne mélodique ou sur la répétition de notes, le poids de la mesure est le

<sup>64</sup> À chaque unité faible correspond une unité forte. Voir le tableau 1 page 39.

<sup>65</sup> Hugo RIEMANN, *Handbuch der Phrasierung*, op. cit., p. 41.

seul moyen permettant la segmentation. Il illustre encore l'aspect extrinsèque de sa démarche en soutenant que « la distinction entre les temps forts et faibles ne dépend pas de la volonté du compositeur mais est inhérente à la nature même de l'idée musicale et il s'agit de la révéler correctement lors de l'écriture »<sup>66</sup>. Pour comprendre Riemann, il est primordial de ne jamais perdre de vue que la mesure joue un rôle d'organisation rythmique et non un « simple » rôle de mensuration. La mesure est donc une répétition régulière de temps accentués et non accentués. Non seulement l'organisation rythmique de l'idée musicale doit correspondre à cette alternance mais également les changements harmoniques. Les mouvements harmoniques permettent à l'auditeur qui écoute une phrase musicale pour la première fois d'en comprendre l'organisation et ainsi de percevoir « le différent poids des sons »<sup>67</sup>.

Définir le poids métrique doit devenir pour Riemann « la tâche la plus importante de toute la théorie du phrasé »<sup>68</sup>. Il ne peut cependant pas ignorer bon nombre d'exemples tirés de la littérature musicale qui ne correspondent pas à son modèle. Son travail consiste alors à corriger le placement des barres de mesure afin que la composition corresponde à l'organisation rythmique qu'il présuppose.

### Exemple 30



Exemple 30 : Wolfgang Amadeus MOZART,  
*Sonate pour piano en do mineur K.457,*  
*Deuxième Mouvement Adagio, mesures 1 à*  
*2, Wien, Wiener Urtext Edition, Band 2,*  
 1973, p. 80.

<sup>66</sup> « Die Unterscheidung der schweren und leichten Werte hängt nicht von der Willkür des Komponisten ab, sondern liegt bereits in der Natur, der musikalischen Ideen selbst, und es handelt sich bei der Niederschrift nur darum, sie richtig zu kennzeichnen. » *Ibidem*, p. 42.

<sup>67</sup> « [...] sei nur Kurz und bündig festgestellt, [...], daß der Komponist hiernach die Taktstriche zu setzen hat und daß daher auch der Hörer aus dem harmonischen Sachverhalte heraus das verschiedene Gewicht der Töne erkennen kann. » *Idem*.

<sup>68</sup> « Die zuverlässige Feststellung des metrischen Gewichts muß nach unseren Ergebnissen als die allerwichtigste Ausgabe der gesamten Phrasierungstheorie angesehen werden. » *Ibidem*, p. 53.

Riemann décrit cet *adagio* comme « un exemple éclatant de barres de mesure mal placées »<sup>69</sup>. Il propose la correction suivante :

## Exemple 31



Exemple 31 : Hugo RIEMANN, *Handbuch der Phrasierung*, Berlin, Max Hesse, 1912 (Max Hesses Handbücher, 16), p. 61.

Le jugement est encore plus sévère pour Beethoven à propos du « cas très irritant du second thème du premier mouvement de l'Op. 22 »<sup>70</sup>.

## Exemple 32a



Exemple 32a : Hugo RIEMANN, *Handbuch der Phrasierung*, Berlin, Max Hesse, 1912 (Max Hesses Handbücher, 16), p. 64.

<sup>69</sup> « Als ein eklantes Beispiel falsch gestellter Taktstriche sei noch das Adagio von Mozarts C-Moll-Sonate [...] » *Ibidem*, p. 61.

<sup>70</sup> « So muß als einfachster und doch stark irritierender Fall das 2. Thema des 1. Satzes von Beethovens Op. 22 angeführt werden » *Ibidem*, p. 63.

L'exemple 32a montre les placements de barres de mesure tels que Beethoven les a voulus. Le premier *la* se trouve sur les troisième et quatrième temps de la mesure 33. Les liaisons et les *sforzandi* sont du compositeur. Les signes *crescendo* et *decrescendo* sont de Riemann qui souligne de cette manière l'incompatibilité de l'écriture avec sa propre conception de la mesure qui postule un accent sur le temps fort. Riemann corrige de la manière suivante :

### Exemple 32b



Exemple 32b : Hugo RIEMANN, *Handbuch der Phrasierung*, Berlin, Max Hesse, Band 16, 1912 (Max Hesses Handbücher), p. 64.

Dans l'exemple 32b, l'accent musical correspond à nouveau au temps fort de la mesure et l'indication *sforzando* devient par conséquent inutile. L'objection du théoricien allemand serait compréhensible si tout le mouvement avait été écrit avec l'accent décalé. Riemann expose quatre mesures sorties de leur contexte afin de démontrer ses théories sans tenir compte du fait que Beethoven décale l'accent sur un court passage afin d'obtenir un contraste rythmique avec ce qui précède.

Riemann explique que l'alternance régulière d'un temps faible et d'un temps fort peut être interrompue par des procédés d'ajout ou de retrait d'éléments (élision), mais aussi par « toutes sortes d'expansions ou de raccourcissements »<sup>71</sup>. Dans la description des mécanismes mélodiques susceptibles de générer des asymétries, Riemann se réfère à Koch et il n'apporte rien de nouveau. Dans le cas d'une asymétrie, son analyse consiste à la réécrire ou à la corriger selon sa propre expression pour retrouver le schéma normatif de la période de huit mesures. Les appuis mélodiques (accents, valeurs longues) doivent coïncider avec les temps forts de la mesure. Cela implique soit que des mesures écrites par le

<sup>71</sup> « [...] durch allerlei Dehnungen und Verkürzungen [...] » *Ibidem*, p. 53.

compositeur n'entrent pas dans le décompte du rythme phraséologique, soit des changements de mesure apportés par Riemann.

L'exemple suivant met en lumière une construction asymétrique obtenue par un procédé d'éლისion. L'extrait est tiré du quintette à cordes en *sol* mineur K.516 de Mozart. Les dix-neuf premières mesures du trio du menuet (deuxième mouvement) sont reproduites et numérotées de 1 à 19 pour faciliter l'analyse.

### Exemple 33a

Exemple 33a : Wolfgang Amadeus MOZART, *Quintette à cordes en sol mineur K.516, Menuet*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1883.

Les cadres proposent une segmentation basée sur la répétition de dessins mélodiques différents. Un premier motif de trois mesures est énoncé au premier violon et directement rejoué une quarte plus haut. Une deuxième idée de trois mesures dont le dessin est clairement reconnaissable grâce à l'articulation émerge ensuite. Suit alors un troisième segment de quatre mesures et enfin le retour du motif initial. Ces dix-neuf mesures peuvent donc être segmentées en  $6 (3+3) + 3 + 4 + 6 (3+3)$ . Riemann livre l'analyse suivante :

« Par l'élosion de la mesure faible au début de chaque demi-période s'établit de manière continue la suite de mesures fort-faible-fort. »<sup>72</sup>

Exemple 33b

Exemple 33b : Hugo RIEMANN, *Handbuch der Phrasierung*, Berlin, Max Hesse, 1912 (Max Hesses Handbücher, 16), p. 84.

Riemann analyse la première partie de ce trio en trois périodes de huit mesures. La première note du motif est en levée et ne compte donc pas dans le rythme phraséologique. Cette première note est raccourcie d'un temps et anticipée (tuilage) dans la dernière mesure de la demi-période précédente. De ce fait, l'unité faible est supprimée. L'élosion est indiquée par Riemann par un large accent. Remarquons que les mesures 10 et 11 sont regroupées en une seule mesure 3/2, ce qui donne une structure rythmique singulière : trois groupes de quatre croches à la place de deux groupes de six croches. Riemann ajoute aussi l'indication *quasi ritardando*. Les ligatures et les liaisons voulues par l'analyste ont été scrupuleusement respectées.

Voici ce que donnerait cette même phrase de Mozart dans son déroulement régulier et symétrique.

<sup>72</sup> « Durch Elision des leichten Taktes zu Anfang jedes Halbsatzes entsteht fortgesetzt die Folge schwer-leicht-schwer von Takten. » *Ibidem*, p. 84.

## Exemple 33c

The image shows a musical score for Example 33c, consisting of three staves of music in 2/4 time. The first staff contains measures 1-9, the second staff measures 10-15, and the third staff measures 16-19. The music is in G major and features a symmetrical structure of 8-measure periods. The first period (measures 1-8) is followed by a second period (measures 9-16) and a final period (measures 17-19). The score is marked with double bar lines to segment these periods.

Exemple 33c : Reconstitution symétrique  
des mesures 1 à 19.

Les doubles barres segmentent les trois périodes de huit mesures analysées par Riemann.

En conclusion, la segmentation de Riemann se fonde sur le principe de symétrie qui fait suivre une unité forte à une unité faible. Ce concept de symétrie génère la période riemannienne de huit mesures comme norme (analyse extrinsèque). L'alternance faible – Fort peut être interrompue et crée des asymétries. L'analyse consiste alors à retrouver le schéma originel et à comprendre de quelle manière il a été contracté ou dilaté (analyse intrinsèque). La partition est ensuite corrigée pour coïncider avec le postulat de départ. Les autres principes de segmentation (valeurs longues, silences, changement de direction mélodique) peuvent, tout au plus, servir d'indices de segmentation. L'utilisation d'un procédé ou d'un autre dépend trop de la subjectivité de l'analyste et une utilisation systématique peut donner des segmentations excessives et discutables.

Il n'en reste pas moins que les théories de Riemann ne manquent pas d'intérêt. L'analyse agogique consistant à définir l'anacrouse, l'accent et la désinence d'une phrase musicale peut être très précieuse pour l'analyse interprétative à condition de dissocier l'accent mélodique et le temps fort de la mesure.

Soulignons enfin le fait que Riemann considère qu'une asymétrie « réelle » n'existe pas dans la phraséologie classique. Elle n'est obtenue que par la distorsion d'une organisation symétrique originelle. Sur ce point, il s'écarte des théories de Koch. Ce dernier accorde sa préférence au rythme phraséologique symétrique par quatre mesures mais il

observe les constructions asymétriques comme « réelles ». Par exemple, la phrase complexe est obtenue par la combinaison de deux phrases différentes et non par la torsion d'une phrase de huit mesures.

### 1.3. Arnold Schoenberg<sup>73</sup> (1874-1951)

Schoenberg est né le 13 septembre 1874, issu d'une famille juive. Il commence très tôt à jouer du violon et à composer. Il se forme ensuite au violoncelle afin de se consacrer à la musique de chambre. Schoenberg est autodidacte. Ses compétences musicales se développent par la pratique de la musique de chambre et par une étude minutieuse du répertoire du XVIII<sup>e</sup> siècle. Son seul maître sera Alexander von Zemlinsky (1871-1942) dont il suit quelques cours. Il épouse d'ailleurs la sœur de celui-ci, Mathilde (1877-1923), en octobre 1901. Deux enfants naîtront de cette union, Gertrud (1902-1947) et Georg (1906-1974). Le couple s'installe pendant deux années à Berlin où Schoenberg orchestre des opérettes. De retour à Vienne en 1903, celui que l'histoire retiendra comme le fondateur de la seconde école de Vienne, avec ses élèves Alban Berg (1885-1935) et Anton Webern (1883-1945), développe ses activités de pédagogue entre Berlin et Vienne jusqu'à ce que le nazisme le chasse d'Autriche en 1933. Entretemps, un an après le décès de Mathilde, Schoenberg contracte un second mariage avec Gertrud Kolisch (1898-1967). Trois enfants naîtront de cette union. Nuria (1932), l'aînée, épousera Luigi Nono (1924-1990) en 1955.

Arrivé aux États-Unis en 1933, Schoenberg enseigne successivement à Boston, à New York et surtout à l'Université de Californie entre 1936 et 1944. Le compositeur opte pour la nationalité américaine en 1941. Une crise d'asthme manque de lui ôter la vie en 1946. Il décède à Los Angeles le 13 juillet 1951.

Schoenberg laisse derrière lui un corpus d'œuvres pédagogiques important. Des articles ont été rassemblés dans *Style and idea*<sup>74</sup>. Quatre ouvrages ont été rédigés par lui-même : *Harmonielehre*<sup>75</sup>, *Structural Functions of Harmony*<sup>76</sup>, *Preliminary Exercises in*

---

<sup>73</sup> Olivier Wray NEIGHBOUR, « Schoenberg, Arnold », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/25024>, page consultée le 26 juillet 2015.

<sup>74</sup> Arnold SCHOENBERG, *Style and Idea*, London, Faber and Faber, 1975. La même année, l'ouvrage est aussi publié aux États-Unis (New York) par St Martins Press. Traduit en français par Christiane de Lisle aux éditions Buchet/Chastel en 1977.

<sup>75</sup> Arnold SCHOENBERG, *Harmonielehre*, 2<sup>ème</sup> éd., Wien, Universal Edition, 1922. Traduit en français par Gérard Gubisch en 1983 aux éditions JCLattès (collection Musiques et Musiciens).

<sup>76</sup> Arnold SCHOENBERG, *Structural Functions of Harmony*, London, Williams and Norgate, 1954. Traduit en français par Bernard Floirat en 2017 aux éditions Delatour (collection Musique-Recherches).

*Counterpoint*<sup>77</sup> (publié après sa mort) et *Models for Beginners in Composition*<sup>78</sup>. Des notes pédagogiques ont été rassemblées par deux de ses étudiants de Californie, Gerald Strang et Leonard Stein, dans *Fundamentals of Musical Composition*<sup>79</sup>. Ce travail a été réalisé sous la direction de Schoenberg mais il n'a pas pu être terminé avant la mort de ce dernier. L'ouvrage sera publié en 1967. Le traité *Harmonielehre* occupe une place à part dans sa production d'écrits pédagogiques. Sans conteste l'ouvrage le plus connu, il a été écrit au début du XX<sup>e</sup> siècle quand son auteur était actif à Vienne et à Berlin. Anton Webern et Alban Berg étaient alors ses élèves et le compositeur était dans une période majeure d'innovations musicales. Parallèlement à son traité, il écrivait *Pierrot Lunaire*. Si la visée est pédagogique, le traité est difficilement exploitable comme tel dans les classes de composition. Ancré sur la maîtrise du passé, il est résolument tourné vers l'avenir et il constitue une base de réflexions très riche. Schoenberg rompt avec l'enseignement traditionnel de l'harmonie basé sur une donnée (basse ou chant donné) et l'apprenti doit tout écrire lui-même. *Structural Functions of Harmony*, *Models for Beginners in Composition* et *Fundamentals of Musical Composition* constituent un ensemble cohérent et forment avec *Preliminary Exercises in Counterpoint* l'essentiel de l'enseignement de Schoenberg aux États-Unis. *Fundamentals of Musical Composition* aborde la problématique de la phraséologie classique et de la segmentation. Schoenberg y définit en anglais les concepts de phraséologie et les différents niveaux syntagmatiques d'une œuvre musicale.

### 1.3.1. Schoenberg et la variation : l'importance de la répétition

Schoenberg définit le motif comme étant « le germe de l'idée » musicale<sup>80</sup>. Les caractéristiques du motif sont des intervalles ou des rythmes qui donnent le profil de la mélodie. Le motif apparaît de manière caractéristique dès le début de l'œuvre musicale et il en assure « la cohérence, la logique, l'intelligibilité et la fluidité »<sup>81</sup>. Le concept de motif est un fondement de la pensée de Schoenberg. La réussite d'une composition dépend du traitement de ce motif qui est présent tout au long de l'œuvre. Il est constamment répété. Il en est le plus petit commun dénominateur. Sa présence est essentielle mais une répétition permanente engendrerait la monotonie. Il doit donc être varié. Le principe de répétition est

---

<sup>77</sup> Arnold SCHOENBERG, *Preliminary Exercises in Counterpoint*, London, Faber and Faber Limited, 1963.

<sup>78</sup> Arnold SCHOENBERG, *Models for Beginners in Composition*, New York, Schirmer, 1942.

<sup>79</sup> Arnold SCHOENBERG, *Fundamentals of Musical Composition*, éd. par Gerald Strang et Leonard Stein, London/Boston, Faber & Faber, 1967.

<sup>80</sup> Arnold SCHOENBERG, *Fundamentals of Musical Composition*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>81</sup> Idem.

clairement exposé comme déterminant dans la définition des éléments constitutifs d'une œuvre musicale et par conséquent il devient un principe de segmentation. C'est par la répétition, avec ou sans variation, qu'un élément musical devient un motif. Schoenberg définit la variation comme « une sorte de répétition qui change certaines caractéristiques d'une unité, [...], mais qui en préserve d'autres »<sup>82</sup>. Les variations du motif peuvent donc produire du nouveau matériel pour un nouveau segment. Il convient dès lors de définir quelles sont les caractéristiques du motif qui peuvent être modifiées et celles qui ne changeront pas. En effet, modifier la totalité des caractéristiques du motif entraînerait une incohérence.

### Exemple 34a

Brahms, Symphony n°4 - I

Exemple 34a : Arnold SCHOENBERG,  
*Fundamentals of Musical Composition*, éd.  
 par Gerald Strang et Leonard Stein,  
 London/Boston, Faber & Faber, p. 11.

---

<sup>82</sup> « Variation is that kind of repetition which changes some of the features of a unit, motif, phrase, segment, section, or a larger part, but preserves others. » Arnold SCHOENBERG, *Models for Beginners in Composition*, *op. cit.*, p. 15.

L'analyse du thème de Brahms ci-dessus montre que la ligne mélodique est entièrement construite sur l'intervalle de tierce qui devient l'élément motivique de base. La manipulation de ce motif de base permet d'obtenir du nouveau matériel exploitable dans la suite de l'œuvre.

#### Exemple 34b



Exemple 34b : Arnold SCHOENBERG,  
*Fundamentals of Musical Composition*, éd.  
par Gerald Strang et Leonard Stein,  
London/Boston, Faber & Faber, 1967, p. 11.

Le texte initial est modifié par inversion des intervalles, rétrogradation et rétrogradation de l'inversion.

L'analyse motivique consiste donc à retrouver le plus petit commun dénominateur qui est à la base d'une pièce musicale. Un élément musical simple peut servir de matériau de base à toute une œuvre, qu'il s'agisse d'un intervalle, d'une cellule rythmique ou d'un enchaînement harmonique. Cet élément musical pris individuellement est trop petit pour constituer un premier segment structuré. Néanmoins, il constitue l'essence du premier segment structuré et c'est lui qui permettra de dresser un tableau comparatif des thèmes avec soit des thèmes construits à partir de cette cellule soit des thèmes qui assurent un contraste en n'ayant pas cette cellule en commun.

Dans la lignée de Schoenberg, il est intéressant de citer Rudolph Réti<sup>83</sup> (1885 - 1957). Ce dernier est connu pour ses analyses de sonates de Beethoven dans lesquelles il défend

---

<sup>83</sup> Rudolph Réti est un musicien et théoricien américain d'origine serbe. Il étudie à Vienne et il est en 1911 le premier interprète de l'*op. 11* de Schoenberg. Connu pour ses analyses de sonates de Beethoven, il est aussi critique musical et il travaille dans l'édition à Vienne et aux États-Unis. Paula MORGAN, « Réti, Rudolph », *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/23259>, page consultée le 3 septembre 2015.

l'idée que les compositeurs à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle ne basent pas leurs compositions sur une forme prédéfinie mais plutôt sur un processus thématique caractérisé par l'évolution de cellules motiviques. Réti écrit que différents mouvements d'une même composition musicale sont « connectés dans une unité thématique », qu'il ne s'agit pas « d'une vague ressemblance de caractère » mais bien d'une « substance musicale identique »<sup>84</sup>. Il prend l'exemple du premier et du second thème d'une forme sonate :

« Par exemple, le premier et second sujets d'une sonate sont habituellement considérés comme des manifestations contrastantes, certainement pas comme identiques ni même comme apparentées. En réalité, cependant, ils sont contrastants en surface mais identiques en substance. »<sup>85</sup>

Pour désigner l'élément fondateur qui assure la cohérence d'une œuvre, Rudolph Réti emploie indifféremment les termes suivants : *basic pattern*, *kernel of motif* ou *motivic particles*. Si Schoenberg employait le terme de *motif* comme le plus petit commun dénominateur, Réti recherche une terminologie différente pour en souligner la très petite dimension comme en témoigne l'expression *kernel of motif*. En français, « motif » donne déjà l'idée d'un contour mélodique organisé et structuré. « Cellule » est une traduction appropriée.

À propos de la notion de cellule, les travaux de Célestin Deliège apportent des clarifications intéressantes. Cet auteur souligne que le terme « cellule » indique à la fois « le monolithisme, l'homogénéité, la faible étendue et la puissance de prolifération »<sup>86</sup>. Les cellules doivent être caractérisées et contenir à la fois un invariant et un ou des variant(s). L'invariant donne l'identité de la cellule et permet d'apparenter les différentes idées motiviques. L'absence d'invariant fait apparaître des éléments contrastants. Les variants permettent à la cellule d'être évolutive et d'éviter la monotonie de strictes répétitions. La nouvelle configuration de la cellule après transformation marque une différence qui doit être analysée avec précision. Deliège la nomme « écart différentiel »<sup>87</sup>. Il décrit avec rigueur et de manière très fouillée l'ensemble des écarts différentiels pouvant affecter une cellule. Il

---

<sup>84</sup> Rudolph RÉTI, *The Thematic Process in Music*, New York, Macmillan, 1951, p. 4.

<sup>85</sup> « For instance, the first and the second subjects of a sonata are usually considered as contrasting, certainly not as identical or even related, manifestations. In reality, however, they are contrasting on the surface but identical in substance. » *Ibidem*, p. 4-5.

<sup>86</sup> Célestin DELIÈGE, *Sources et ressources d'analyses musicales. Journal d'une démarche*, Sprimont, Mardaga, 2005 (Collection « Musique-Musicologie »), p. 60.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 48.

les classes par catégories :

- Écarts différentiels dans le composant mélodique.
- Écarts différentiels dans le composant rythmique.
- Écarts différentiels dans le composant harmonique.
- Écarts différentiels dans la distribution des hauteurs, des timbres, des attaques et des intensités.

La cellule est représentée par les lettres de l'alphabet en minuscule *a, b, c, etc.* Dans une analyse motivique comparative, le retour d'une même lettre montre le retour de l'invariant. L'utilisation d'un numéro d'ordre en indice met en évidence les différents variants : *a<sub>1</sub>, a<sub>2</sub>, a<sub>3</sub>, etc.* L'attribution d'un numéro d'ordre se fait par le critère de chronologie, soit l'ordre d'apparition dans le flux musical et non par degré plus ou moins éloigné d'apparement à la cellule de départ.

Si, par une telle méthodologie, Deliège est dans la lignée directe de Schoenberg et de Rétzi, il est aussi fortement influencé par les travaux dans le domaine de la linguistique et de la sémiologie qui se développent après 1945<sup>88</sup>. Il précise avoir repris les notions de « variant » et d'« invariant » à Louis Hjelmslev (1899 -1965)<sup>89</sup>.

Un autre chercheur, Nicolas Ruwet (1932-2001), a tenté de pousser plus loin l'analyse musicale en s'inspirant des méthodes de la linguistique. Il souhaitait développer une méthodologie qui rompe avec la phraséologie classique et ses concepts parfois vagues et soumis à la subjectivité de l'analyste. Sa méthode se veut inductive. Le critère essentiel de segmentation est le principe de répétition. L'analyse consiste donc à reconnaître « l'identité entre des segments répartis à divers endroits de la chaîne syntagmatique »<sup>90</sup>. Si le critère de base est pertinent, il faut encore le définir et le délimiter : qu'entend-on par répétition ? Quand deux phénomènes sonores sont-ils considérés comme identiques ? Le phénomène musical est complexe et il comprend plusieurs dimensions dont la hauteur, la durée, le timbre et l'intensité. Dans la première approche de sa méthode, Ruwet considère uniquement les identités de hauteurs et de durées simultanément. Il explique que :

---

<sup>88</sup> Ian BENT et William DRABKIN, *op. cit.*, p. 57 à 62.

<sup>89</sup> Célestin DELIÈGE, *op. cit.*, p. 47.

<sup>90</sup> Nicolas RUWET, « Méthodes d'analyse en musicologie », *Revue belge de musicologie*, vol. 20, n°1/4, Bruxelles, 1966, p. 73.

« À un stade ultérieur de la procédure, les deux dimensions seront éventuellement dissociées, pour fournir des unités qui, répétitions l'une de l'autre à un seulement des deux points de vue, seront considérées comme des transformations l'une de l'autre (ou des variations). »<sup>91</sup>

Pour Ruwet, scinder les deux dimensions est inutile car cela aboutirait au même résultat mais par un chemin plus long. Il estime que la syntaxe musicale est une syntaxe d'équivalence :

« [...] les diverses unités ont entre elles des rapports d'équivalence de toutes sortes, rapports qui peuvent unir, par exemple, des segments de longueur inégale – tel segment apparaîtra comme une expansion, ou comme une contraction, de tel autre – et aussi des segments empiétant les uns sur les autres. »<sup>92</sup>

Le principe de répétition est par conséquent un principe essentiel permettant la segmentation d'une œuvre musicale. La réitération, variée ou non, assure une structure, une cohérence à l'ensemble et les unités ainsi révélées sont répertoriées dans des tableaux paradigmatiques. Les unités considérées comme équivalentes sont alors inscrites les unes en-dessous des autres. Mettre en lumière les éléments qui sont répétés permet de déterminer les éléments importants de l'œuvre analysée. L'unité de substance est ainsi dégagée. Si l'analyse paradigmatique développée par Nicolas Ruwet a voulu apporter une base objective à la segmentation par rapport à la phraséologie classique, les deux approches n'en sont pas moins complémentaires. Les progressions harmoniques sont déterminantes dans la segmentation pour la musique tonale et celle de Haydn en particulier. Repérer les équivalences entre les segments et à l'intérieur des segments doit pouvoir corroborer et affiner la segmentation obtenue par la phraséologie classique. Il importe de définir clairement la notion de répétition et surtout les paramètres dont il faut tenir compte pour définir une équivalence. En ce sens, le travail de Célestin Deliège sur la notion de variant, d'invariant et d'écarts différentiels entre les différentes manifestations d'une même cellule est précieux.

### **1.3.2. Les différents niveaux syntagmatiques dans la phraséologie de Schoenberg**

Définir les différents niveaux syntagmatiques d'une pièce musicale présuppose une forme organisée. Schoenberg défend le principe esthétique selon lequel une composition doit

---

<sup>91</sup> *Idem.*

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 90.

avoir une forme sinon elle ne serait qu'une « masse amorphe », un « essai sans ponctuation »<sup>93</sup>. Si une pièce est organisée, cela signifie que les différents éléments qui la constituent fonctionnent tel un organisme vivant. Pour l'auteur, une forme compréhensible est une forme qui présente à la fois de la logique et de la cohérence. Ce dernier terme est important. Il implique que lors de l'analyse d'une forme, les éléments constitutifs soient examinés les uns par rapport aux autres en fonction des relations qu'ils entretiennent entre eux. Ces relations peuvent aller de la répétition d'une idée à la variation de cette idée, voire à une forme d'idée contrastant avec l'original. L'importance et les fonctions des idées musicales permettent de les différencier.

Schoenberg avance également un argument relevant de la physiologie et de la psychologie de l'audition. Un être humain ne peut comprendre une information trop longue. Schoenberg s'appuie sur ce postulat pour énoncer que « des subdivisions appropriées facilitent la compréhension et déterminent la forme »<sup>94</sup>. La compréhension du sens de la forme est donc essentielle mais Schoenberg pense qu'un débutant en composition ne peut pas avoir une vision globale de son travail. Sa démarche en tant que professeur de composition est de partir d'unités musicales de petites dimensions et d'apprendre à les combiner, à les modifier pour construire des unités plus grandes en répondant aux nécessités de logique, de cohérence et d'intelligibilité.

L'unité structurée la plus petite est la *phrase*<sup>95</sup>. Elle comprend une série d'événements musicaux combinés dans une « certaine complétude » et elle est « adaptée pour être combinée à d'autres idées similaires »<sup>96</sup>. La phrase est une unité qui peut être chantée dans un seul souffle (exemple 35) et dont la fin « suggère une ponctuation comparable à une virgule »<sup>97</sup>.

---

<sup>93</sup> « [...] amorphous mass, as unintelligible as an essay without punctuation [...] » Arnold SCHOENBERG, *Fundamentals of Musical Composition*, *op. cit.*, p. 1.

<sup>94</sup> « Thus appropriate subdivision facilitates understanding and determines the form » *Idem*.

<sup>95</sup> En anglais dans le texte. Lorsqu'il s'agit du concept employé par Schoenberg, le terme sera toujours écrit en italiques et il faut le lire en anglais afin d'éviter toute ambiguïté avec le français. *Ibidem*, p. 3.

<sup>96</sup> « [...] a certain completeness, and well adapted to combination with other similar units. » *Idem*.

<sup>97</sup> « Its ending suggests a form of punctuation such as a comma. » *Idem*.

## Exemple 35

c) String Quartet, Op.18/1 - I



Exemple 35 : Ludwig v. BEETHOVEN,  
*Quatuor à cordes op. 18 n°1*. Arnold  
 SCHOENBERG, *Fundamentals of Musical  
 Composition*, éd. par Gerald Strang et  
 Leonard Stein, London/Boston, Faber &  
 Faber, 1967, p. 5.

Schoenberg rappelle que la mélodie est inextricablement reliée à l'harmonie et qu'aucun compositeur ne peut écrire une mélodie sans penser à son harmonie intrinsèque. Les fonctions I et V sont idéales pour une première *phrase* car elles définissent clairement la mélodie (exemple 36).

## Exemple 36

Op. 2/3 - I

Exemple 36 : Ludwig v. BEETHOVEN,  
*Sonate pour piano op. 2 n°3*. Arnold  
 SCHOENBERG, *Fundamentals of Musical  
 Composition*, éd. par Gerald Strang et  
 Leonard Stein, London/Boston, Faber &  
 Faber, 1967, p. 5.

La dimension rythmique joue un rôle essentiel dans la caractérisation de la *phrase*. Elle lui donne de l'intérêt et de la variété et peut être un facteur d'unité et de cohérence. Schoenberg précise que la fin de la phrase musicale peut être modifiée rythmiquement pour assurer sa ponctuation. La fin d'une *phrase* n'est donc pas seulement assurée par une cadence harmonique mais également par des procédés rythmiques et mélodiques divers servant de ponctuation.

La longueur de la *phrase* peut varier et elle est en lien avec la mesure et le tempo. Schoenberg distingue les mesures simples et composées. Les mesures simples sont les mesures à deux et à trois temps. Il considère ainsi que quatre mesures simples est une longueur normale pour la *phrase*. Pour des *tempi* très rapides, on peut aller jusqu'à huit mesures et *a contrario* deux mesures pour les mesures composées ou une seule mesure dans un *tempo* très lent. Néanmoins, il remarque que la *phrase* est rarement un multiple précis d'une mesure. Il peut manquer un temps ou l'organisation mélodique peut enjambrer la barre de mesure.

Au niveau syntagmatique inférieur, la *phrase* est constituée d'éléments musicaux qui la caractérisent et que Schoenberg appelle « motifs » (*motives*)<sup>98</sup>. Le motif est un événement musical de petite dimension : un intervalle ou une suite d'intervalles, une figure rythmique, un enchaînement harmonique. C'est la répétition du ou des motifs qui assure la cohérence de l'œuvre, son unité de substance. Sa répétition s'accompagne de transformations, de variations qui évitent le piège de la monotonie. Il décrit, une série d'exemples à l'appui, les différentes variations possibles portant sur les caractéristiques rythmiques, mélodiques et/ou harmoniques. L'exemple ci-dessous présente une série de variations rythmiques sur un motif basé sur un accord brisé.

---

<sup>98</sup> Arnold SCHOENBERG, *Fundamentals of Musical Composition*, op. cit., p. 8-15.

## Exemple 37

The image shows three staves of musical notation in G minor (one flat). Each staff contains several variations of a melodic motif. The first staff has variations a) through f), the second staff has g) through j), and the third staff has k) through n). The motifs are based on the arpeggiation of a perfect triad (G-B-D). Variations include changes in rhythm, note order, and the addition of grace notes or triplets.

Exemple 37 : Arnold SCHOENBERG,  
*Fundamentals of Musical Composition*, éd.  
 par Gerald Strang et Leonard Stein,  
 London/Boston, Faber & Faber, 1967, p. 12.

Le dessin mélodique basé sur l'arpège d'un accord parfait est systématiquement conservé. Les différentes variations ne portent que sur le rythme. Les exemples suivants montrent des modifications mélodiques soit en changeant l'ordre des sons constitutifs du motif soit par l'ajout de notes de figuration.

## Exemple 38

The image shows two staves of musical notation in G minor. The first staff contains variations a) through h), and the second staff contains variations a) through e). These variations show melodic modifications to the perfect triad arpeggio, such as changing the order of notes or adding decorative notes.

Exemple 38 : Arnold SCHOENBERG,  
*Fundamentals of Musical Composition*, éd.  
 par Gerald Strang et Leonard Stein,  
 London/Boston, Faber & Faber, 1967, p. 12.

Ces exemples sont également très explicites par rapport à la démarche du professeur de composition. Celui-ci insiste sur l'importance d'avoir toujours conscience de l'harmonie sous-jacente lors de l'écriture d'une ligne mélodique. Aussi ses premiers exercices d'écriture de motifs exploitent systématiquement les notes de l'accord parfait. Il apprend ensuite à varier ce motif par des procédés mélodiques, rythmiques et harmoniques afin d'obtenir de nombreuses variantes du motif de départ à la base de *phrases* différentes en apparence mais semblables en substance. Une telle procédure implique une analyse rigoureuse et systématique des constituants de la *phrase*.

### Exemple 39



Exemple 39 : Arnold SCHOENBERG,  
*Fundamentals of Musical Composition*, éd.  
par Gerald Strang et Leonard Stein,  
London/Boston, Faber & Faber, 1967, p. 18.

Les motifs constitutifs de cette *phrase* de deux mesures sont recensés et rigoureusement répertoriés par des lettres de l'alphabet en minuscule. La lettre *a* désigne un motif rythmique : deux croches – noire pointée (ou deux croches – noire). La lettre *b* renvoie à l'intervalle de tierce. Schoenberg considère comme équivalentes la tierce majeure et mineure ainsi que leur forme ascendante ou descendante. L'intervalle de seconde est répertorié sous la lettre *c* et enfin *d* désigne un motif secondaire obtenu par la combinaison de la tierce et de la seconde. Différentes variantes de *d* sont écrites par Schoenberg. La lettre *d* marque l'équivalence par un invariant (la combinaison d'une seconde et d'une tierce) et le chiffre en indice marque les variants (rétrograde, inversion, rétrograde de l'inversion). Il est donc possible d'écrire de nombreuses variantes de cette *phrase* en conservant certains motifs et en modifiant les autres.

Les motifs ne constituent donc pas un segment musical structuré. Ce sont des éléments musicaux très simples qui combinés les uns aux autres forment le premier segment

structuré, à savoir la *phrase*. Celle-ci se combine à d'autres *phrases* pour former un segment de niveau syntagmatique supérieur, le thème (*Theme*). Le thème est « une idée musicale complète »<sup>99</sup>.

Un des apports majeurs de Schoenberg à la phraséologie classique est de classer les thèmes en deux grandes catégories : *sentence* et *period*<sup>100</sup> mais tous les thèmes ont deux points communs : ils sont centrés autour d'une tonique et ils ont une fin définie. Quant à la longueur des thèmes, Schoenberg précise qu'ils comptent habituellement huit mesures ou seize, voire trente-deux mesures dans des *tempi* très rapides. Dans ces cas, deux ou quatre mesures peuvent être réinterprétées comme une seule. De ce point de vue, Schoenberg n'est pas très éloigné des théories de Koch ou de Riemann même si, pour Schoenberg, la carrure n'est plus un critère normatif de segmentation et s'efface au profit de la répétition et des cadences. Néanmoins, dans ses premiers exercices de composition, il demande à ses étudiants d'écrire presque systématiquement des thèmes de huit mesures. La *phrase* contenant deux mesures, le thème est donc une combinaison de quatre *phrases*. *Sentence* et *period* se distinguent dans « le traitement de la seconde *phrase* et dans la continuation après celle-ci »<sup>101</sup>. La première *phrase* est essentielle dans la construction du thème car c'est elle qui présente le ou les motifs de base. Après cette première *phrase*, « la répétition immédiate est la solution la plus simple et elle est caractéristique de la structure de *sentence* »<sup>102</sup>.

---

<sup>99</sup> « A complete musical idea or theme is customarily articulated as a period or a sentence. » *Ibidem*, p. 20.

<sup>100</sup> *Idem*.

<sup>101</sup> « The distinction between the sentence and the period lies in the treatment of the second phrase, and in the continuation after it. » *Ibidem*, p. 21.

<sup>102</sup> « An immediate repetition is the simplest solution, and is characteristic of the sentence structure. » *Idem*.

## Exemple 40

Haydn, Piano Sonata N°28 - I  
Allegro moderato

Exemple 40 : Arnold SCHOENBERG,  
*Fundamentals of Musical Composition*, éd.  
par Gerald Strang et Leonard Stein,  
London/Boston, Faber & Faber, 1967, p. 69.

## Exemple 41

Mozart, Piano Sonata K.V. 330 - I  
Allegro moderato

Exemple 41 : Arnold SCHOENBERG,  
*Fundamentals of Musical Composition*, éd.  
par Gerald Strang et Leonard Stein,  
London/Boston, Faber & Faber, 1967, p. 74.

Ces deux exemples sont considérés à juste titre par Schoenberg comme des répétitions. Dans les deux cas, la seconde *phrase* présente une légère modification mélodique. Pour l'exemple 41, une simple croche est monnayée en deux doubles croches. Dans les deux cas, l'harmonie est identique. Ces deux exemples montrent que si la répétition est déterminante dans la structuration et la cohérence de l'œuvre musicale, une stricte

répétition dans la notation<sup>103</sup> sans aucune modification risque de générer la monotonie. Pour l'éviter, le compositeur peut user de différents procédés pour éviter la monotonie sans pour autant perdre la sensation de répétition. Ces modifications sont d'ordre mélodique et/ou harmonique.

### Exemple 42

Mozart, piano Sonata, K.V. 310 - I  
Allegro moderato

Exemple 42 : Arnold SCHOENBERG,  
*Fundamentals of Musical Composition*, éd.  
par Gerald Strang et Leonard Stein,  
London/Boston, Faber & Faber, 1967, p. 73.

### Exemple 43

Beethoven, Op.2/1 - III

Exemple 43 : Arnold SCHOENBERG,  
*Fundamentals of Musical Composition*, éd.  
par Gerald Strang et Leonard Stein,  
London/Boston, Faber & Faber, 1967, p. 64.

<sup>103</sup> La notion de répétition doit bien être comprise ici dans le cadre de la composition et dans la manière d'exploiter un motif de base qui assure la cohérence de l'œuvre. Il n'est pas question ici de répétition stricte dans l'interprétation.

Dans l'exemple 42, la structure harmonique est répétée et la mélodie est variée par un procédé de diminution rythmique et d'ajout de notes de figuration. L'exemple 43, par contre, montre une transposition de la *phrase* initiale sur le troisième degré de la gamme de *fa* mineur. Ce procédé est appelé par Schoenberg *sequence*<sup>104</sup> et il l'utilise dans un sens équivalent à Koch<sup>105</sup>.

Schoenberg détaille que dans bon nombre de *sentences*, la relation entre la première *phrase* et la seconde est comparable à la relation entre le sujet et sa réponse dans une fugue. La première *phrase* est alors « la forme tonique » et la seconde *phrase* « la forme dominante »<sup>106</sup>. Les différents motifs rythmiques et mélodiques sont préservés. Les modifications harmoniques assurent « la variété dans l'unité »<sup>107</sup>. Dans le tableau ci-dessous et exemples musicaux à l'appui, il propose les continuations possibles en fonction du contenu harmonique de la première phrase.

#### Exemple 44

<i>Tonic form</i>	<i>Dominant form</i>
I	V
I-V	V-I
I-V-I	V-I-V
I-IV	V-I
I-II	V-I

Exemple 44 : Arnold SCHOENBERG, *Fundamentals of Musical Composition*, éd. par Gerald Strang et Leonard Stein, London/Boston, Faber & Faber, 1967, p. 22.

---

<sup>104</sup> Arnold SCHOENBERG, *Structural Functions of Harmony*, *op. cit.*, p. 125.

<sup>105</sup> Voir exemple 7c.

<sup>106</sup> Arnold SCHOENBERG, *Fundamentals of Musical Composition*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>107</sup> *Idem.*

## Exemple 45



Exemple 45 : Ludwig v. BEETHOVEN,  
*Sonate pour piano op. 2 n°1*. Arnold  
 SCHOENBERG, *Fundamentals of Musical  
 Composition*, éd. par Gerald Strang et  
 Leonard Stein, London/Boston, Faber &  
 Faber, 1967, p. 23.

Le thème initial du premier mouvement de la sonate pour piano op. 2 n°1 de Beethoven est un exemple de forme tonique centrée sur I et de forme dominante centrée sur V.

La deuxième partie de la *sentence* (exemple 46) propose un autre type de répétition avec une technique d'écriture comparable à un développement. La notion de répétition et donc de variété dans l'unité se traduit dans le procédé de *liquidation*<sup>108</sup>. Celui-ci consiste en une élimination progressive des composantes caractéristiques de l'idée de base énoncées dans la première *phrase*. Il ne reste alors que des éléments secondaires qui n'appellent plus de continuation. La liquidation implique donc un raccourcissement de la *phrase* initiale qui peut être considérée comme la matrice de la *sentence*, voire même de l'œuvre complète. Schoenberg fonde les principes mêmes de sa segmentation en affirmant que ce processus de liquidation conjugué avec les cadences harmoniques permet de délimiter la *sentence*. La répétition et les cadences harmoniques s'avèrent être les principes les plus fiables pour assurer une segmentation adéquate de l'œuvre musicale.

---

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 58.

## Exemple 46

Op.2/1-I

a b c a' b'

tonic form dominant form

climactic ascension

5 b b' c c'

reduction melodic residues

Exemple 46 : Arnold SCHOENBERG,  
*Fundamentals of Musical Composition*, éd.  
 par Gerald Strang et Leonard Stein,  
 London/Boston, Faber & Faber, 1967, p. 63.

L'exemple ci-dessus montre l'analyse que propose Schoenberg de la *sentence* complète. Il dégage trois motifs de base et le procédé de liquidation est visible à l'œil nu. Le motif *a* disparaît dès la mesure 5. Après le climax sur les deux premiers temps de la mesure 7, Beethoven ne conserve plus qu'une composante de *b*, trois notes conjointes, motif secondaire de la *phrase* initiale. L'élimination progressive des motifs de base interrompt le processus de répétition-variation.

En résumé, la *sentence* se caractérise par une répétition immédiate de la *phrase* de départ puis par un processus de *liquidation* des motifs caractéristiques similaire à un développement. Elle est ponctuée par une cadence harmonique et la disparition des motifs essentiels. L'harmonie joue un rôle dans la structuration des *phrase* (*tonic form*, *dominant form*).

C'est la place de la répétition de la *phrase* initiale qui distingue la *sentence* du second type de phrase classique décrit par Schoenberg : la *period*. Celle-ci est construite en deux parties équilibrées appelées *antecedent* et *consequent*<sup>109</sup>. Là encore, Schoenberg considère

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 25.

huit mesures comme étant la longueur habituelle de la *period*, l'antécédent et le conséquent contenant chacun quatre mesures. Il est cependant important de souligner qu'il présente un thème de huit mesures comme étant le plus usuel et le plus pratique pour son cours de composition et non d'une manière dogmatique comme Riemann. Une *period* contient donc quatre *phrases* avec deux *phrases* pour l'antécédent et deux *phrases* pour le conséquent. Contrairement à la *sentence*, la *phrase* initiale n'est pas directement répétée dans l'antécédent mais elle est répétée au début du conséquent. Antécédent et conséquent sont articulés par une césure. Généralement, l'antécédent se termine sur V (demi-cadence appelée aussi « repos à la dominante ») et le conséquent se termine par une cadence parfaite sur I. Néanmoins, Schoenberg reste souple à ce sujet et considère qu'un thème peut se terminer sur I, V ou III. Le III peut surprendre, mais il ne faut pas oublier que pour Schoenberg, une structure tonale ne module pas et donc un thème mineur de huit mesures qui s'achève par une cadence parfaite dans le ton du relatif majeur finit sur III.

La deuxième *phrase* de l'antécédent doit être contrastante mais elle ne peut pas être totalement étrangère à la première sous peine de perdre la cohérence. Elle est en quelque sorte une forme plus éloignée de la *phrase* initiale afin de conserver la logique et la fluidité. De ce point de vue, Schoenberg considère qu'il est plus difficile d'écrire une *period* qu'une *sentence*.

#### Exemple 47

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system contains measures 1 through 4. The second system starts with a measure rest (indicated by a '5' above the staff) and then contains measures 5 through 8. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (p) and sforzando (sf). The score is for Wolfgang Amadeus Mozart's Sonata K.300 in G major, first movement, measures 1-8.

Exemple 47 : Wolfgang Amadeus MOZART,  
*Andante Grazioso, Sonate K.300 i (331),*  
premier mouvement, mesures 1-8.

Ce thème de Mozart qui ouvre la sonate K.301 est le prototype parfait de la *period* décrite par Schoenberg<sup>110</sup>. L'antécédent se termine par une demi-cadence assurant une césure au centre du thème et le conséquent se termine par une cadence parfaite. La *phrase* initiale est strictement répétée au début du conséquent.

## Exemple 48

Haydn, String Quartet, Op. 54/1

Exemple 48 : Arnold SCHOENBERG,  
*Fundamentals of Musical Composition*, éd.  
 par Gerald Strang et Leonard Stein,  
 London/Boston, Faber & Faber, 1967, p. 34.

L'exemple 48, tiré de l'*opus* 54 n°1 de Haydn, est un autre exemple de *period* avec sa césure centrale sur V et la cadence parfaite ponctuant le conséquent. La *phrase* initiale est répétée mesure 5 et 6 avec une variation harmonique. Outre la technique d'écriture, cet exemple est d'un intérêt particulier car Schoenberg considère une construction de dix mesures. Ce thème est symétrique car antécédent et conséquent comptent chacun cinq mesures mais il échappe aux « habituelles » huit mesures réparties en deux fois quatre

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 41.

mesures. L'analyse de Schoenberg montre que les constructions échappant à la carrure ou asymétriques sont des manipulations de thèmes de huit mesures<sup>111</sup>. De ce point de vue, le théoricien est dans la lignée de Koch et de Riemann.

Schoenberg consacre le chapitre XIV de son syllabus aux phrases contenant un nombre impair de mesures, aux phrases irrégulières et aux constructions asymétriques<sup>112</sup>. Il distingue les constructions symétriques où les segments constitutifs ont le même nombre de mesures mais non divisibles par quatre (voir exemple 48) et les constructions asymétriques où les segments constitutifs n'ont pas le même nombre de mesures. Ces asymétries sont produites essentiellement par la répétition d'éléments constitutifs du thème.

#### Exemple 49

Brahms, Cello Sonata Op.38 - II  
Allegretto quasi Menuetto

Violoncelle

Piano

7

residues

Exemple 49 : Arnold SCHOENBERG,  
*Fundamentals of Musical Composition*, éd.  
par Gerald Strang et Leonard Stein,  
London/Boston, Faber & Faber, 1967, p. 81.

<sup>111</sup> Schoenberg note cette phrase de huit mesures dans la portée supérieure de l'exemple 48.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 138-140.

En se basant sur la répétition des motifs mis en évidence par Schoenberg, l'exemple 49 présente la structure suivante : 4 (2+2) + 5 (1+1+1+2) + 4 (2+2). Le troisième segment qui compte quatre mesures réitère la cadence à la dominante et sonne comme l'écho d'une *sentence* asymétrique de 9 mesures articulée par la progression cadentielle à la dominante, mesure 10. Notons la méthodologie consistant à répertorier les différents motifs dont le numéro d'indice indique les variations.

Schoenberg cite également comme exemple de phrases construites sur un nombre impair de mesures le quatrième mouvement du quatuor à clavier op.25 de Brahms qui présente une succession de dix *phrases* de trois mesures.

### Exemple 50

Brahms, Piano Quartett, Op. 25 - IV  
Presto



Exemple 50 : Arnold SCHOENBERG,  
*Fundamentals of Musical Composition*, éd.  
par Gerald Strang et Leonard Stein,  
London/Boston, Faber & Faber, 1967,  
p. 139.

Cet exemple est pour le moins original car il n'est pas basé sur des segments de quatre mesures, mais ce segment de 6 mesures n'est pas asymétrique étant donné l'articulation en deux *phrases* de trois mesures. Pour Schoenberg, cette *phrase* de trois mesures constitue une « supra-mesure » en 3/2, comme le montre la deuxième portée de l'exemple 50.

Enfin, Schoenberg estime que les constructions irrégulières se sont surtout développées au XIX<sup>e</sup> siècle bien qu'il cite à plusieurs reprises Haydn et Mozart. Ces constructions peuvent se baser sur des segments de longueur différente.

## Exemple 51

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff contains three segments of music, each bracketed with a duration:  $1+1/2$ ,  $1/2+1/2$ , and  $1+1/2$ . The second staff also contains three segments, bracketed with durations:  $1/2+1/2$ ,  $1/2+1/2$ , and  $1+1/2$ . The notation includes various note values, rests, and slurs, illustrating the rhythmic structure of the example.

Exemple 51 : Arnold SCHOENBERG,  
*Fundamentals of Musical Composition*, éd.  
 par Gerald Strang et Leonard Stein,  
 London/Boston, Faber & Faber, 1967,  
 p. 140.

Brahms est à nouveau cité dans l'exemple 51. Celui-ci est interpellant car il pose pour la première fois le constat qu'une construction peut proposer une asymétrie « réelle » et non une asymétrie obtenue par la manipulation d'une phrase musicale originelle symétrique. L'analyse de Schoenberg indique la fraction de mesure contenue par chaque segment.

### 1.3.3. Les problématiques de la terminologie en français

Schoenberg est le point de départ d'une méthodologie phraséologique basée sur l'examen approfondi des cadences harmoniques et sur le principe de répétition. Il est le premier à avoir énoncé aussi clairement que la répétition d'éléments de base assure la structuration et la cohérence de l'œuvre. Son enseignement a eu recours à des concepts avec une terminologie qu'il a redéfinie voire inventée. La filiation avec Koch est évidente. La notion de *phrase* correspond à l'incise de Koch et toute sa phraséologie est basée sur le concept de *zusammengeschobener Satz* décrit par ce dernier. Schoenberg est aussi le premier à disséquer la matière musicale jusqu'à ses éléments les plus petits qu'il nomme *motives*. Ceux-ci se combinent pour créer la *phrase*, le plus petit segment cohérent et autonome. Ces *phrases* se combinent pour former les thèmes répartis en deux grandes catégories : *sentence* et *period*. La terminologie ne pose pas problème en anglais car un terme différent désigne un segment différent. Par contre, *phrase* et *sentence* se traduisent tous deux en français par « phrase », ce qui est la source de grandes confusions. En outre, le terme de motif ne semble pas idéal pour désigner de très petits éléments musicaux. Le motif donne déjà l'idée d'un dessin, d'une forme organisée. Pour cette raison, suite aux travaux de Rudolph Réti, le terme

de « cellule » pour désigner ces éléments microscopiques de base d'une œuvre musicale s'est progressivement imposé.

André Finck<sup>113</sup> (1927-2009), professeur d'analyse des Conservatoires royaux de Mons et de Bruxelles et ancien professeur à l'*Akademie für Musik und darstellende Kunst* à Vienne, convaincu de la force des concepts de Schoenberg mais des faiblesses de sa terminologie traduite en français, a proposé les aménagements suivants<sup>114</sup> :

Tableau 3

<i>Motiv</i>	Cellule
<i>Phrase</i>	Motif
<i>Antecedent</i>	Premier membre de phrase
<i>Consequent</i>	Deuxième membre de phrase
<i>Sentence</i>	Phrase avec technique progressante
<i>Period</i>	Période
<i>Theme</i>	Phrase

Tableau 3 : Traduction française des concepts phraséologiques de Schoenberg par André Finck.

<sup>113</sup> Né à Vielsalm le 26 juillet 1927 et décédé le 12 juillet 2009, André Finck est un théoricien, pianiste et chef d'orchestre belge. Il obtient le 3 juin 1960 son diplôme de direction à l'*Akademie für Musik und darstellende Kunst* à Vienne. En 1968, il édite avec Günther Theuring (1930), chef de chœur et chef d'orchestre autrichien, une méthode de solfège *Schule des Blattlesens*. La courte notice biographique de cet ouvrage indique que Finck a enseigné dans les *Akademien für Musik* à Vienne (solfège) et à Graz (piano). Il devient professeur d'analyse musicale au Conservatoire Royal de Mons en 1971 puis au Conservatoire Royal de Bruxelles en 1979. En 1994, il fonde la Société Johann Strauss de Belgique (les statuts de l'a.s.b.l. paraissent au Moniteur le 20 janvier 1994). Pour cette société, Finck rédige et édite trois numéros d'une revue intitulée *La muse qui danse* entre 1994 et 1997. Durant ces années, Finck et nous-même avons entrepris un travail approfondi d'analyse des suites de valses de Johann Strauss. Les résultats de ces recherches ont été communiqués par Finck lors d'une conférence à un séminaire consacré à Strauss à Vienne en 1999. Ce séminaire était organisé par la *Johann Strauss Gesellschaft Wien* dont le président était le professeur Franz Mailer (1920-2010). Le titre de la communication est : « Anwendung und Anpassung klassischer Strukturmittel bei Johann Strauss ». Le texte est en notre possession. Ces travaux ont également fait l'objet d'un cours – conférence donné par nos soins au Collège Belgique le 27 mars 2012 : « Les suites de valses de Johann Strauss : d'authentiques symphonies à danser ». Les informations concernant André Finck ont été transmises par le service population de l'administration communale de Vielsalm et le service du personnel du Conservatoire Royal de Bruxelles. Bibliographie : André FINCK, Günther THEURING, *Schule des Blattlesens*, Wien, Universal Edition, 1968. André FINCK, « La muse qui danse », n° 94/1, *Société Johann Strauss a.s.b.l.*, Vielsalm, éditeur responsable Finck, 1994. André FINCK, « La muse qui danse », n° 94/2, *Société Johann Strauss a.s.b.l.*, Vielsalm, éditeur responsable Finck, 1994. André FINCK, « La muse qui danse », n° 3, *Société Johann Strauss a.s.b.l.*, Vielsalm, éditeur responsable Finck, 1997.

<sup>114</sup> Cette terminologie nous a été enseignée lors des cours reçus entre 1996 et 2001.

Le terme de « phrase » est donc réservé à la phrase musicale au sens large, ponctuée par une cadence harmonique claire et sans référence à une technique de composition. La technique progressante fait référence au processus de liquidation où la suppression progressive d'éléments constitutifs de la *phrase* donne l'impression d'une accélération du rythme phraséologique. Si le terme de « proposition » pour désigner les segments constitutifs d'une phrase est préférable à celui de « membre », il n'existe pas de traduction plus convaincante pour *sentence*. Enfin, André Finck utilisait le terme de « répétition » uniquement pour la répétition exacte d'un motif. Si celui-ci présentait des variations ou de très légères modifications, il utilisait le terme de « réponse ».

#### 1.4. William E. Caplin<sup>115</sup> (1949)

William Caplin est un musicien et un théoricien de la musique américain. Diplômé en composition de l'Université de Californie du Sud et en histoire et théorie de la musique de l'Université de Chicago, il étudie la musicologie à Berlin avec Carl Dalhaus. Il enseigne à l'Université McGill de Montréal depuis 1978. Il s'est spécialisé dans la théorie de la forme musicale explicitée dans le traité paru en 1998 : *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*<sup>116</sup>. Ce même ouvrage a été édité sous la forme d'une méthode destinée au cours d'analyse musicale en 2013<sup>117</sup>. Caplin reçoit en 2006 le prix Opus pour l'article de l'année, décerné par le Conseil québécois de la musique pour un article paru en 2004 : *The Classical Cadence : Conceptions and Misconceptions*<sup>118</sup>. Caplin précise que ses théories trouvent leur source dans *Fundamentals of Music Composition* d'Arnold Schoenberg ainsi que dans le traité *Einführung in die musikalische Formenlehre*<sup>119</sup> écrit par Erwin Ratz<sup>120</sup> (1898-1973), élève

---

<sup>115</sup> Une brève biographie de Caplin est disponible sur le site internet de l'école de musique Schulich à l'Université McGill de Montréal. <https://www.mcgill.ca/music/about-us/bio/william-caplin>, page consultée le 5 octobre 2015.

<sup>116</sup> William E. CAPLIN, *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Oxford University Press, 1998.

<sup>117</sup> William E. CAPLIN, *Analyzing Classical Form, an Approach for the Classroom*, New York, Oxford University Press, 2013.

<sup>118</sup> William E. CAPLIN, « The Classical Cadence : Conceptions and Misconceptions », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 57, n°1 (2004), P. 51-118.

<sup>119</sup> 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<sup>ème</sup> édition, Wien, Universal Edition, 1973.

<sup>120</sup> Musicologue autrichien. Il étudie à l'Université de Vienne avec Adler et devient en même temps l'élève privé de Schoenberg en 1917 puis lorsque ce dernier part pour Berlin en 1925, il poursuit ses études avec Anton Webern. En 1955, il devient le président de l'*International Gustav Mahler Society*. Rudolf KLEIN, « Ratz, Erwin », *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*,

direct de Schoenberg.

Caplin développe l'idée *schoenbergienne* selon laquelle chaque segment de l'œuvre musicale joue une fonction dans la forme globale. Il transfère ce principe à l'échelle de la phrase musicale. S'il utilise les concepts de *sentence* et de *period* de manière strictement identique à Schoenberg, il assigne à chaque partie du thème une fonction. Il adapte la terminologie de Schoenberg en conférant à l'idée de *phrase*<sup>121</sup> un sens différent. Il décrit également quatre types de thèmes hybrides s'articulant entre *sentence* et *period*. En effet, si les deux techniques définies par Schoenberg gardent toute leur pertinence à l'heure actuelle, nombre d'exemples ambigus ne trouvaient pas de réponse claire dans sa théorie.

La segmentation de Caplin reste centrée sur le principe de répétition et la cadence. Caplin défend une vision originale et pointue de ce qu'est ou n'est pas une cadence dans l'article primé cité plus haut. Il définit les différents types de cadences et surtout il établit une hiérarchie de cadences permettant de fixer les niveaux syntagmatiques. De ce point de vue, il va plus loin que Schoenberg. Enfin, sa méthodologie qui consiste à définir les fonctions des différents segments à l'intérieur d'une forme, aborde en partie la question de la cellule et l'étude de l'unité de substance dans l'examen des variations affectant les idées motiviques de base. Mais il ne les répertorie pas de manière systématique avec un lettrage qui permettrait de les classer sous la forme d'un tableau paradigmatique.

#### 1.4.1. Caplin et la cadence tonale<sup>122</sup>

Caplin s'est employé à circonscrire le concept de cadence en partant d'un recensement détaillé et minutieux des définitions à travers l'histoire de la théorie musicale. Il précise très clairement son objectif qui n'est pas de définir historiquement la cadence en tentant de connaître la vision des théories contemporaines de Haydn, de Mozart ou de Beethoven. Sa volonté est de donner une signification moderne de ce concept qui permet une analyse pertinente de la phraséologie classique en tenant compte de la multiplicité des phénomènes liés à la cadence. Il cite le travail d'Ann Blombach qui, dans l'article « Phrase and Cadence : A Study of Terminology and Definition »<sup>123</sup>, tente de trouver les

---

<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/22941> (page consultée le 5 octobre 2015).

<sup>121</sup> En anglais dans le texte.

<sup>122</sup> William E. CAPLIN, « The Classical Cadence : Conceptions and Misconceptions », *op. cit.*, p. 51-118.

<sup>123</sup> Ann BLOMBACH, « Phrase and Cadence : A Study of Terminology and Definition », *Journal of Music Theory Pedagogy*, I (1987), p. 231. William E. CAPLIN, « The Classical Cadence : Conceptions and Misconceptions », *op. cit.*, p. 51.

caractéristiques fondamentales de la cadence pour en donner une définition universelle et applicable à toutes les musiques. Caplin veut s'inscrire dans une démarche différente. Son essai explicite la cadence « dans un répertoire stylistiquement unifié, dans lequel la plupart des historiens reconnaissent la cadence comme une caractéristique centrale »<sup>124</sup>. Une conception précise de la cadence dans un répertoire analysé permet de mieux définir la phraséologie et son organisation formelle. Caplin distingue d'emblée la fonction syntaxique de la cadence qui permet d'articuler les segments d'une forme musicale et l'examen d'une « large variété de forces musicales »<sup>125</sup> qui ont une fonction rhétorique d'emphase.

Caplin dresse un rapide aperçu des définitions historiques de la cadence<sup>126</sup>. Cadence vient du verbe latin *cadere* qui signifie « tomber ». La théorie italienne du XV<sup>e</sup> siècle la définit comme une action de fermeture caractérisée par des intervalles tant du point de vue monophonique que polyphonique. Les théoriciens du XVIII<sup>e</sup> siècle comme Mattheson, Riepel ou Koch comparent la cadence avec les signes de ponctuation en assumant clairement l'analogie entre la forme musicale et le langage parlé. Hugo Riemann étend la notion de cadence à une progression plus large englobant les fonctions de tonique (I), sous-dominante (IV), dominante (V) et tonique (I). De ce fait, la cadence vue comme une progression cadentielle affirme une tonalité dans ses composantes fondamentales.

Ann Blombach a étudié les définitions de quatre-vingt-un textes théoriques parlant de la cadence. Elle a établi la liste de toutes les caractéristiques détaillées dans ces définitions. Elle a ensuite dressé un tableau avec le pourcentage d'apparition de ces caractéristiques dans les définitions respectives. La cadence définie comme une progression harmonique revient dans 72 % des textes. 62 % des définitions proposent une liste de cadences et 54 % des définitions associent la cadence à la fin d'une phrase<sup>127</sup>. Caplin s'appuie sur cette base historique pour définir sa conception très convaincante de la cadence tonale<sup>128</sup> :

- La cadence produit une fermeture (*closure*) formelle à différents niveaux syntagmatiques.

---

<sup>124</sup> « [...] stylistically unified repertory, one in which most historians recognize cadence as a central feature. » *Idem*.

<sup>125</sup> « In particular, I hold that cadence is best understood as a *syntactical* component of music, as distinguished from the wide variety of musical forces that are, broadly speaking, *rhetorical* in function. » *Ibidem*, p. 52.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 53-54.

<sup>127</sup> Ann BLOMBACH, *op. cit.*, p. 227. Ce tableau est également reproduit dans l'étude de Caplin. *Ibidem*, p. 55.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 56.

- Le contenu harmonique de la cadence est une progression, impliquant plusieurs fonctions<sup>129</sup>.
- La cadence joue un rôle formel. De ce point de vue, elle est un processus étalé dans le temps avec un point d'arrivée.
- Ce point d'arrivée constitue une fin formelle et pas forcément un arrêt rythmique.
- Les passages qui présentent le contenu d'une cadence n'ont pas toujours une fonction de cadence.
- Il convient de distinguer la fonction de cadence et la fonction post-cadentielle qui désigne ce qui suit le point d'arrivée d'une cadence. Cette fonction post-cadentielle peut renforcer la cadence qui précède et de ce point de vue jouer un rôle rhétorique et non syntaxique.
- Par analogie avec la linguistique, on peut considérer la cadence comme une fin syntaxique sans se référer aux signes de ponctuation. Les signes de ponctuation ne jouent pas un rôle de syntaxe à proprement parler, ils sont des signes extérieurs facilitant la lecture.

Caplin s'appuie aussi sur la vision de Fred Lerdahl (1943) et Ray Jackendoff (1945) pour définir la notion de groupe cadentiel, à savoir que la cadence doit conclure un événement qui le précède<sup>130</sup> et par conséquent constituer avec lui une unité formelle complète. Caplin définit le thème comme une unité comprenant un début, un milieu et une fin. Toutes ces unités fonctionnent et s'articulent dans un contexte formel plus large. Dans la pure tradition de Schoenberg, Caplin présente deux types de thèmes : la *sentence* qui s'articule en une présentation, une continuation et une fin (cadence) et la *period* qui s'articule en un antécédent suivi d'un conséquent. L'antécédent et le conséquent présentent une cadence, mais la cadence de l'antécédent est plus faible que celle du conséquent. Caplin établit donc une hiérarchie dans la fonction de cadence, ce que ne faisait pas Schoenberg. La force d'une cadence permet de définir les niveaux syntagmatiques.

---

<sup>129</sup> Dans la présente analyse, chaque degré de la gamme constitue la fondamentale d'un accord analysée par des chiffres romains. Ceux-ci définissent donc sept harmonies bien distinctes. William E. CAPLIN, *Analyzing Classical Form, an Approach for the Classroom*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 1-3.

<sup>130</sup> Fred LERDAHL, Ray JACKENDOFF, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Mass., Mit Press, 1983.

Depuis Rameau, la cadence est souvent enseignée dans les cours d'écritures comme un enchaînement V – I. La cadence est parfaite si les deux accords sont en position fondamentale. Elle est imparfaite si l'un des accords, voire les deux, ne sont pas en position fondamentale. Riemann élargit la notion de cadence à un enchaînement I – IV – V – I<sup>131</sup>. Centrer la notion de cadence uniquement sur le contenu harmonique engendre cependant des difficultés d'analyse. En témoigne le célèbre premier prélude en *do* majeur de J.S. Bach du *Clavier Bien Tempéré*. Selon la définition de Riemann, la première progression de quatre mesures serait une cadence, ce qui entrainerait un conflit de définitions. Dans le même ordre d'idée, Caplin cite les huit premières mesures de la sonate pour piano de Haydn en *mi*b majeur, Hob. XVI : 28 qui présente une succession de cadences V – I.

### Exemple 52

**Allegro moderato**

The image shows a musical score for a piano piece in 3/4 time, marked 'Allegro moderato'. It consists of two systems of four measures each. The first system shows a progression of chords: I (measure 1), I (measure 2), 4/7 (measure 3), and I (measure 4). The second system shows a progression: 4/7 (measure 5), 4/7 in Ab (measure 6), 4 (measure 7), 7 (measure 8), and 1 (measure 9). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various rhythmic values and articulations.

Exemple 52 : William E. CAPLIN, « The Classical Cadence : Conceptions and Misconceptions », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 57, n° 1 (2004), p. 68.

L'enchaînement V – I entre la mesure 1 et 2 justifie difficilement une fermeture formelle.

<sup>131</sup> Riemann distingue degré et fonction et il reconnaît trois fonctions : tonique, sous-dominante, dominante. Toutes les fonctions peuvent être remplies par d'autres degrés que I, IV et V. La fonction de tonique correspond à I, III ou VI ; la fonction de sous-dominante correspond à IV, VI ou II ; la fonction de dominante correspond à V, VII ou III. Voir Hugo RIEMANN, *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, op. cit., 1893.

Caplin rappelle que selon la théorie de Heinrich Schenker, une fonction peut être prolongée par des procédés de figuration. L'écriture musicale du XVIII<sup>e</sup> siècle est un savant mélange de techniques contrapuntiques (dimension horizontale) et d'exploitation d'unités harmoniques (dimension verticale). Des séquences harmoniques peuvent donc contenir des harmonies de passage qui sont subordonnées à un accord fonctionnel. En outre, Caplin affirme que la progression qui ouvre le prélude de Bach cité plus haut (I – II<sub>2</sub> – V<sub>65</sub> – I) « après un examen informel des répertoires instrumentaux du XVIII<sup>e</sup> siècle [...] est rarement, voire jamais, utilisée pour conclure des unités formelles au niveau hiérarchique d'un thème »<sup>132</sup>. Caplin reprend la théorie de Schenker et considère que la fonction I est prolongée pendant quatre mesures par le II et le V. De même, dans le thème de Haydn ci-dessus, le V prolonge le I mais la progression n'est en aucun cas cadentielle.

Cette conception a deux implications majeures dans la théorie de Caplin :

- Un thème a une unité définie avec un début, un milieu et une fin caractérisée par trois types de progressions spécifiques : la progression prolongeante (*prolongational progression*), la progression séquentielle (*sequential progression*), la progression cadentielle (*cadential progression*). Un début de thème propose toujours une progression prolongeante et la fin une progression cadentielle. Le milieu est caractérisé soit par une progression prolongeante ou une progression séquentielle.
- La fonction V doit être en position fondamentale pour donner lieu à une cadence. C'est le point central de la définition de la cadence selon Caplin.

Cela signifie que ce que nous nommons communément une « cadence imparfaite », constituée d'un renversement de V, n'a pas une fonction de cadence pour Caplin. De plus, il ne reconnaît pas non plus la cadence plagale comme une fonction cadentielle dans le cadre du répertoire pris en considération, mais comme une expression stylistique particulière et comme fonction de post-cadence. Il s'en dégage deux grandes familles de cadences : celles qui aboutissent à la tonique et celles dont le point d'arrivée est la dominante. La progression cadentielle à la tonique comprend l'enchaînement I – IV – V – I ou I – II – V – I, y compris la sixte et quarte de cadence ainsi que toutes les altérations possibles des accords précédant le V (V du V, accord de sixte napolitaine, accord de sixte augmentée). Cette progression est

---

<sup>132</sup> « But even an informal examination of eighteenth-century instrumental repertoires reveals that such progressions are rarely, if ever, used to close formal units at the hierarchical level of a theme. » William E. CAPLIN, « The Classical Cadence : Conceptions and Misconceptions », *op. cit.*, p. 69.

appelée *Authentic Cadential Progression* (ACP). Elle peut être incomplète s'il manque le I initial ou si le V n'est pas préparé. Caplin parle alors de *Incomplete Authentic Cadential Progression* (IAC). La cadence évitée (*Deceptive Cadence*) s'inscrit dans le cadre d'une progression cadentielle authentique dont elle retarde l'arrivée du I et allonge *de facto* le processus.

### Exemple 53

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of three measures labeled a), b), and c). The second system consists of two measures labeled d) and e). Below each measure, chord symbols are provided: I, (V<sup>9</sup>), I, I, (V<sup>3</sup>), I<sup>6</sup>, V, (IV<sup>6</sup>)<sub>p</sub>, V<sup>6</sup> for the first system; and I, (VI), I<sup>6</sup>, I ped., (IV), V<sup>7</sup>, I for the second system. The notation includes treble and bass staves with chord symbols below.

Exemple 53 : William E. CAPLIN, *Analyzing Classical Form, an Approach for the Classroom*, New York, Oxford University Press, 2013, p. 3.

La progression séquentielle est caractérisée par un enchaînement harmonique basé sur la répétition d'un intervalle entre les fondamentales des accords, comme la marche par quinte ou la marche par tierce, ou de plusieurs intervalles. Caplin définit donc la séquence de la même manière que Schoenberg et que Koch avant eux.

Caplin analyse le premier thème du premier mouvement de la sonate pour piano de Beethoven op. 2 n°1 comme une *sentence*, de manière identique à Schoenberg.

## Exemple 54a

La réduction de la ligne de basse (exemple 54b) qu'il propose illustre sa conception de la cadence. Le premier enchaînement n'est pas cadentiel mais la tonique est prolongée par le V.

## Exemple 54b

Exemples 54a et 54b : William E. CAPLIN,  
« Teaching Classical Form : Strict  
Categories vs. Flexible Analyses », *Dutch  
Journal of Music Theory*, vol. 18, n° 3  
(2013), p. 122.

La fonction de post-cadence peut se présenter sous deux formes différentes selon que cette section succède à une cadence à la tonique ou à une cadence à la dominante. Dans le cas d'une progression cadentielle authentique, Caplin décrit la section post-cadentielle comme un groupe final (*closing section* ou *codetta*) où l'enchaînement V – I se répète *ad libitum* (exemple 55).

Exemple 55<sup>133</sup>

The musical score for Example 55 consists of two systems. The first system covers measures 32 to 35, labeled as a 'cadential' section. Measure 32 begins with a piano (*p*) dynamic. Measure 33 features a first ending (F: I) and a secondary dominant (V<sup>7</sup>) indicated by a curved arrow. Measure 34 contains a second ending (II<sup>6</sup>) and a secondary dominant (5/3). Measure 35 has a third ending (V<sub>4</sub><sup>6</sup>) and a secondary dominant (5/3). The second system covers measures 36 to 40, labeled as a 'closing section' and 'codetta'. Measure 36 starts with a piano (*p*) dynamic and is marked as a Perfect Authentic Cadence (PAC). The sequence of chords in measures 36-40 is I-V<sup>7</sup>-I-V<sup>7</sup>-I etc.

Exemple 55 : Franz Joseph HAYDN,  
*Quatuor à cordes en ré mineur, op. 42*,  
 mesures 32 à 40. William E. CAPLIN, « The  
 Classical Cadence : Conceptions and  
 Misconceptions », *Journal of the American  
 Musicological Society*, vol. 57, n° 1 (2004),  
 p. 92.

La post-cadence succédant à une demi-cadence (HC) est une pédale de dominante (*standing on the dominant*) (exemple 56).

<sup>133</sup> L'exemple 55 illustre la codification singulière de Caplin pour analyser les dominantes secondaires. L'accord de septième de dominante sur les troisième et quatrième temps de la mesure 33 prépare le II de la mesure suivante ce qui est symbolisé par la flèche (V du II).

## Exemple 56

Exemple 56 : Ludwig v. BEETHOVEN, *Quatuor à cordes en do mineur, op. 18 n°4*, premier mouvement, mesures 19 à 27. William E. CAPLIN, « The Classical Cadence : Conceptions and Misconceptions », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 57, n° 1 (2004), p. 99.

Cet exemple illustre parfaitement la distinction opérée par Caplin entre une fin syntaxique assurée par la cadence et un arrêt rythmique qui dans ce cas coïncide avec la fin de la post-cadence. L'interruption d'une activité rythmique n'implique pas forcément une cadence. Les deux procédés peuvent être associés mais ils constituent deux phénomènes différents.

La cadence est pour Caplin un concept dont la signification a été recentrée sur la base d'un examen historique approfondi. Il pourrait en résulter une analyse rigide et exclusivement extrinsèque mais il n'en est rien. La force de son approche est d'avoir clarifié divers phénomènes musicaux parfois imbriqués les uns dans les autres mais parfois dissociés. Il en résulte une analyse plus dynamique qui, par une meilleure compréhension des phénomènes musicaux, permet de limiter les zones d'ombre et d'être plus en adéquation avec l'œuvre analysée. Caplin déplore une « inertie terminologique »<sup>134</sup> qui habite

<sup>134</sup> « Within the history of music theory, it is easy to identify a kind of conceptual inertia [...] » William E. CAPLIN, « The Classical Cadence : Conceptions and Misconceptions », *op. cit.*, p. 112.

fréquemment l'enseignement de la théorie musicale. Il pointe particulièrement le terme de période vu comme une unité regroupant des *phrases* mais sans distinction de la technique utilisée. Rappelons par ailleurs que dans l'enseignement de Vincent d'Indy (1851-1931), la période est une unité inférieure à la phrase<sup>135</sup>. Caplin s'est donc employé à une clarification terminologique qui l'amène parfois à inventer certains termes comme *prolongational progression* mais toujours sur la base d'un héritage historique. Il en résulte une analyse plus pointue mais aussi plus nuancée.

#### 1.4.2. Caplin et les thèmes hybrides

Caplin reprend strictement la *sentence* et la *period* détaillées par Schoenberg. Il adapte cependant la terminologie et attribue au terme de *phrase* une autre signification. La *phrase* initiale de Schoenberg devient chez Caplin l'idée de base (*basic idea*). Cette idée de base peut être suivie par sa répétition (variée ou non selon les mêmes principes que Schoenberg) ou par une idée contrastante (*contrasting idea*) dans le cas de la période. Un thème de huit mesures se divise alors en deux *phrases*, ce qui donne naissance à la *presentation phrase* et *continuation phrase* pour la *sentence*, *antecedent* et *consequent* pour la *period*. La technique de liquidation est appelée *fragmentation* par Caplin.

Tableau 4

<i>Themes</i>						
<i>Sentence</i>			<i>Period</i>			
<i>Presentation phrase</i>		<i>Continuation phrase</i>	<i>Antecedent (Phrase)</i>		<i>Consequent (Phrase)</i>	
<i>Basic Idea</i>	<i>Rep. B.I.</i>	<i>Fragmentation</i>	<i>B.I.</i>	<i>Contrast. Idea</i>	<i>B.I.</i>	<i>Contrast. Idea</i>

Tableau 4 : Adaptation terminologique des deux types de phrases définis par Schoenberg.

Caplin insiste sur le fait que dans l'enseignement de Schoenberg, *sentence* et *period* sont deux types de phrase opposés. Il cite également un des élèves de ce dernier, Erwin Ratz

<sup>135</sup> Vincent d'INDY, *Cours de composition musicale*, rédigé avec la collaboration d'Auguste Sérieyx d'après les notes prises aux classes de Composition de la Schola Cantorum, Paris, Durand, 1897/98, p. 42.

(1898-1973), qui dans le traité *Musikalische Formenlehre*, présente les deux thèmes non seulement comme opposés du point de vue structurel mais aussi du point de vue esthétique :

« Dans le cas de la période, nous avons une structure symétrique qui possède un certain « repos en elle-même », dû à l'équilibre entre ses deux moitiés, qui sont plus ou moins égales [...]. La *sentence* de huit mesures, cependant, contient un certain élan à cause de l'activité croissante et de la compression dans la phrase de continuation<sup>136</sup>, ce qui la rend fondamentalement différente en construction de l'organisation symétrique de la période. »<sup>137</sup>

Caplin détaille que, même si on est familier avec les théories de Schoenberg, de nombreux thèmes présentent des ambiguïtés et oscillent entre *sentence* et *period*. Le chapitre 5 de son traité développe l'idée qu'un thème peut présenter des caractéristiques de chacun des types de thème. Il propose des caractéristiques objectivables pour clarifier la situation et il définit quatre types de thèmes hybrides.

Le premier type est constitué d'un antécédent et d'une phrase de continuation. Autrement dit, le thème commence comme une *period* et finit comme une *sentence* (exemple 57). La première partie de l'exemple 57 est un antécédent typique présentant une cadence à la dominante. La deuxième partie du thème module dans la région de V et présente un procédé de fragmentation très clair, typique de la phrase de continuation de la *sentence*.

Le deuxième type de thème hybride est constitué d'un antécédent et d'une seconde proposition construite sur un groupe cadentiel élargi (exemple 58).

---

<sup>136</sup> C'est précisément cette force vitale de se projeter vers l'avant qu'André Finck a voulu conceptualiser par le terme « progressante ».

<sup>137</sup> « In the case of the period we have a symmetrical structure that has a certain "repose in itself" owing to the balance of its two halves, which are more or less equal [...] The eight-measure sentence, however, contains a certain forward-striving character because of the increased activity and compression in its continuation phrase, making it fundamentally different in construction from the symmetrical organization of the period. » Erwin RATZ, *op. cit.*, p. 24.

## Exemple 57

Andante cantabile

antecedent b.i. c.i. continuation

*dolce*

*f* *p* *f*

F: I V7 VI I (5 6) IV 5) I VII V HC C: V I  
3 6 3 6 3 6 4 3 (V)

frag. cad.

5

V I V I II V(6 7) I  
6 4 4 6 6 4 PAC  
5 3

Exemple 57 : Wolfgang Amadeus MOZART, *Sonate pour piano en do majeur*; K.330/300h, deuxième mouvement, mesures 1 à 8. William E. CAPLIN, *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Oxford University Press, 1998, p. 60.

## Exemple 58

antecedent b.i. c.i.

Allegro

*sf* *sf*

D: I V I 5 V I V 4  
4 4 6 3 6 I HC 2  
3 3

cadential

5

I E.C.P. II (V) → V(6 7) I  
6 6 6 6 6 6 6 4 I  
5 5 5 4

Exemple 58 : Ludwig v. BEETHOVEN, *Sonate pour violon et piano en ré majeur*; Op. 12 n° 1, troisième mouvement, mesures 1 à 8. William E. CAPLIN, *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Oxford University Press, 1998, p. 60.

Cette analyse est discutable. Caplin intègre sa propre conception des cadences dans la définition des concepts créés par Schoenberg. Pour Caplin, la phrase de présentation d'une *sentence* ne se termine pas par une cadence mais se caractérise par une progression prolongeante. Dans l'exemple ci-dessus, il analyse comme une cadence à la dominante l'enchaînement de la mesure 4, qui assure une césure centrale typique de la période. Il considère ensuite que les mesures 3 et 4 énoncent une idée contrastante. Une forte parenté rythmique avec l'idée de base est tout de même présente. Il est possible de considérer ces mesures comme une répétition – variation (au sens donné par Schoenberg) de l'idée de base. De plus, celle-ci est construite sur l'enchaînement I – V – I (*tonic form*). Les mesures 3 et 4 sont construites sur l'enchaînement V – I – V (*dominant form*), ce qui pourrait être une prolongation du V selon la conception de Caplin lui-même plutôt qu'une demi-cadence. Dans la deuxième proposition, le procédé de fragmentation est absent. Néanmoins, supprimer une cellule implique qu'une autre reste et qu'elle est répétée.

Dans son enseignement, André Finck, plutôt que de parler de la liquidation d'une cellule, mettait en évidence la concentration d'une autre cellule qui assure de cette manière l'élan de la technique progressante. Dans l'exemple 58, la concentration des trois croches *détachées* et l'ajout d'une croche dans la mesure 6 créent un élan « vers l'avant ». De cette manière, la technique progressante peut fragmenter la deuxième proposition en unités plus courtes que l'idée de base mais elle peut aussi créer un élan par concentration d'une cellule dans une unité plus grande que l'idée de base. Ce thème de Beethoven est une *sentence*.

Le troisième type de thème hybride décrit par Caplin est constitué d'une idée de base composée (*compound basic idea*) et d'une phrase de continuation. Pour Caplin, l'antécédent doit contenir une progression cadentielle plus faible que la progression cadentielle du conséquent. Si la première proposition (antécédent) ne contient pas de progression cadentielle, Caplin la nomme idée de base composée (exemple 59).

## Exemple 59

compound basic idea  
b.i. c.i. continuation

**Allegro con brio**

The image shows a musical score for the first movement of Haydn's Sonata in D major, measures 1 to 8. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The tempo is 'Allegro con brio'. The score is annotated with formal functions: 'compound basic idea' (b.i.) and 'continuation' (c.i.) are marked above the first four measures. 'frag.' is marked above measures 5-6, and 'cad.' is marked above measures 7-8. Harmonic progressions are indicated by Roman numerals: C: I, V7, I, V, I, II6, V, I PAC. The bottom staff starts with a measure number '5' above the first measure. The PAC (Perfect Authentic Cadence) is highlighted in a box.

Exemple 59 : Franz Joseph HAYDN, *Sonate pour piano en do majeur*, Hob. XVI:35, premier mouvement, mesures 1 à 8. William E. CAPLIN, *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Oxford University Press, 1998, p. 61.

Le dernier type de phrase hybride associe une idée de base composée et un conséquent. Ce dernier type est très proche de la période mais l'antécédent contient une progression prolongeante au lieu d'une progression cadentielle.

Les thèmes hybrides sont donc constitués des caractéristiques des deux types de thèmes de base. Dans le tableau ci-dessous, Caplin montre le degré de rapprochement entre les types hybrides et les deux thèmes de base.

Tableau 5

sentence	hybrid 3	hybrid 1	hybrid 2	hybrid 4	period
pres. + cont.	c.b.i. + cont.	ant. + cont.	ant. + cad.	c.b.i. + cons.	ant. + cons.

Tableau 5 : William E. CAPLIN, *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Oxford University Press, 1998, p. 63.

Dans la phraséologie de Caplin, le thème de huit mesures constitue la norme. Il décrit des thèmes de seize mesures mais il les appelle *compound themes*<sup>138</sup> (thèmes composés). L'asymétrie est décrite comme une « déviation de la norme »<sup>139</sup>. Une phrase asymétrique est donc exclusivement considérée comme une manipulation d'une phrase symétrique de huit mesures, ce qui place Caplin dans l'héritage de Riemann et de Koch. Caplin intègre les théories de Schoenberg en les développant et en les nuanciant par une conception détaillée de la fonction de cadence dans la structure tonale. Sa méthodologie est pointue, les concepts historiques sont clarifiés et ils se nuancent lorsqu'ils sont confrontés à la réalité de l'œuvre analysée. Le traité de Caplin est pensé et conçu pour être utilisable dans les classes destinées à l'enseignement de l'analyse et des écritures. La méthodologie de Caplin est incontestablement une base pertinente dans la définition de la phrase musicale, de sa segmentation et de son articulation en segments de niveaux syntagmatiques supérieurs.

### **1.5. La phrase musicale : définition et glossaire<sup>140</sup> des termes principaux liés à la phraséologie en usage dans cette thèse**

La *phrase* désigne une unité délimitée par une progression cadentielle et regroupant des unités organisées plus petites. Dans cette acception, la phrase devient synonyme du thème tel qu'il est défini par Schoenberg et Caplin. Les phrases se répartissent autour des deux grands types théorisés par Schoenberg : la *période* et la *phrase progressante*. La classification dépend de la technique de composition exploitée. Il existe des types de phrases hybrides combinant à la fois la technique de période et la technique progressante. Ces types hybrides ont été explicités par Caplin.

La phrase progressante est généralement divisée en deux segments : la *proposition de présentation* et la *proposition progressante*. La proposition de présentation est caractérisée par la présentation d'un *motif de base* et sa répétition, généralement variée. La variation affecte une ou plusieurs *cellules* constitutives du motif de base. Les cellules sont répertoriées par des lettres dont des numéros d'ordre en indice permettront d'évaluer les écarts différentiels avec la première apparition du motif de base. La proposition de présentation n'offre pas de progression cadentielle mais une progression prolongeante selon la méthodologie de Caplin. La proposition progressante est caractérisée soit par un procédé

---

<sup>138</sup> William E. CAPLIN, *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, op. cit., p. 63.

<sup>139</sup> « Deviations from the norm. » *Ibidem*, p. 47.

<sup>140</sup> Voir annexe I.

de fragmentation par l'élosion d'une cellule constitutive du motif de base, soit par un élan obtenu par un segment plus long résultant de la concentration d'une cellule constitutive du motif de base. Une progression cadentielle délimite la phrase.

La période est généralement constituée de deux segments appelés *antécédent* et *conséquent*. Il est tentant d'utiliser également le terme de proposition pour désigner les segments constitutifs de la période afin d'unifier la terminologie. Cependant, utiliser des termes différents permet de mieux différencier les deux techniques d'écriture. De plus, une terminologie différenciée s'avèrera très utile et bien plus pratique dans la description des phrases hybrides. L'antécédent est constitué d'un motif de base et d'un motif contrastant et il présente une cadence généralement à la dominante assurant une césure centrale. Le conséquent répète avec ou sans variations le motif de base et la dernière partie assure une progression cadentielle plus forte que celle concluant l'antécédent. L'analyse des cellules est comparable à celle de la phrase progressante.

L'analyse des progressions harmoniques emploiera la méthodologie de Caplin qui distingue trois types de progressions : prolongeantes, séquentielles et cadentielles. La cadence est un processus syntaxique comprenant un point d'arrivée clairement défini. Il importe de distinguer la fonction de cadence, articulant les segments aux différents niveaux syntagmatiques, et la fonction de post-cadence dont la fonction est rhétorique. L'analyse harmonique s'inscrit dans une conception élargie de la tonalité où les accords de base construits sur chacun des degrés de l'échelle sont susceptibles d'être altérés, transformés ou élargis sans pour autant provoquer une modulation. Les chiffres romains désignent la fondamentale des accords analysés selon leur place dans l'échelle d'une tonalité déterminée. Chaque degré de l'échelle peut générer un accord jouant une fonction dans la syntaxe tonale<sup>141</sup>.

---

<sup>141</sup> William E. CAPLIN, *Classical Form, An Approach for the Classroom*, op. cit., p. 1-2.

Pour définir une typologie d'asymétries, les théories de Koch, toujours très actuelles, pourront servir de point de départ même s'il ne développe pas le concept de symétrie en musique pour plutôt envisager les rythmes phraséologiques réguliers et irréguliers. Dans cette perspective, les asymétries peuvent être produites soit :

- par des répétitions d'unités constitutives de la phrase.
- par la suppression d'unités constitutives de la phrase.
- par des procédés de tuilage, de compression.
- par l'extension d'une progression cadentielle.

L'analyse du premier mouvement de la sonate Hob. XVI:50 de Haydn permettra peut-être d'établir d'autres types d'asymétrie et de vérifier si, comme Riemann l'affirme, une asymétrie est systématiquement une déviation de la norme, ou si une asymétrie intrinsèque est possible dans le langage de Haydn.

## 2. La question des influences : Carl Philipp Emmanuel Bach, Nicola Porpora, la pédagogie historique du *partimento* et les schémas du XVIII<sup>e</sup> siècle

Repéré par Georg Reutter le Jeune (1708-1772), Haydn arrive à Vienne en 1740. Il entre alors comme élève à la maîtrise de la cathédrale Saint-Étienne jusqu'en 1750. Envisager la question des influences sur le style de Haydn concerne essentiellement la dizaine d'années qui sépare la sortie de la maîtrise du jeune homme âgé de dix-huit ans et son entrée à la cour de la famille princière Esterházy en 1761. Il existe peu de documentation sur cette partie de l'existence de Haydn si ce ne sont les témoignages de ses premiers biographes<sup>1</sup> mais aussi une notice autobiographique datant de 1776<sup>2</sup>. Haydn y déclare avoir étudié « les vrais fondements de la composition<sup>3</sup> » via l'enseignement de Nicola Porpora (1686-1768). Il s'avère aujourd'hui que cette phrase, une des plus importantes de cette notice autobiographique a longtemps été mal interprétée<sup>4</sup> et les études sur le sujet au XX<sup>e</sup> siècle sont essentiellement centrées sur les possibles influences de Johann Joseph Fux (1660-1741) et surtout de Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788). Dans les années 2000, la redécouverte des *partimenti* et de leurs applications pédagogiques dans les conservatoires napolitains à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, a permis de reconsidérer le lien entre Porpora et le jeune Haydn.

Avant d'examiner cette question, il est essentiel de préciser que ce chapitre distingue la pédagogie du *partimento* et la théorie moderne des schémas utilisés au XVIII<sup>e</sup> siècle dont Robert O. Gjerdingen est le fondateur. Il n'est pas question ici de minimiser ni l'importance ni le bien-fondé de son travail mais plutôt de le nuancer au regard des études sur le *partimento* qui continuent à se développer depuis la parution de l'ouvrage de Gjerdingen,

---

<sup>1</sup> Georg August GRIESINGER, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1810. Albert Christoph DIES, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben von Albert Christoph Dies, Landschaftmahler*, Vienne, Camesinainsche Buchhandlung, 1810. Giuseppe CARPANI, *Le Haydine, ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milan, da Candido Buccinelli, 1812.

<sup>2</sup> Haydn a rédigé cette notice autobiographique le 6 juillet 1776 pour l'éditeur Ignaz De Luca (1746-1799). Elle sera publiée à Vienne en 1778 dans le second volume de *Das gelehrte Oesterreich*. Marc VIGNAL, *op. cit.*, p. 209.

<sup>3</sup> « die ächten Fundamente der sezkunst », Denes BARTHA, *Joseph Haydn : Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel, Bärenreiter, 1965, p. 77.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet Félix DIERGARTEN, « 'The True Fundamentals of Composition' : Haydn's partimento counterpoint », *Eighteenth-Century Music*, vol. 8, n° 1 (2011), p. 53-75.

*Music in the Galant Style*<sup>5</sup>, en 2007<sup>6</sup>. Celui-ci reste une référence dans l'étude du répertoire du XVIII<sup>e</sup> siècle particulièrement codifié, tant pour les musicologues que pour les pédagogues ou les interprètes. Pour Gjerdingen, les schémas qu'il décrit ne sont pas seulement des modèles suggestifs pour l'analyse musicale mais ils sont aussi des descriptions de représentations mentales historiques pour les musiciens et les auditeurs de l'époque. Une telle affirmation doit être pleinement confirmée par un examen minutieux des sources historiques. Gjerdingen valide la description de ses schémas par leur récurrence dans le répertoire de l'époque mais aussi en les intégrant comme schémas étudiés et improvisés dans les *partimenti*. Cela doit être nuancé. Le travail formidable de Gjerdingen lui a permis d'observer des principes généraux irréfutables dans la musique galante du XVIII<sup>e</sup> siècle puis il en a déduit une théorie qu'il prétend être historique. Néanmoins, la liste des schémas ne peut être exhaustive. Ensuite, les schémas sont décrits et analysés comme la combinaison de deux voix essentiellement aux parties extrêmes, soprano et basse. Gjerdingen insiste sur l'équilibre de ces deux voix. Sa méthodologie implique donc un travail de réduction, de choix d'appuis sur certains degrés et non sur d'autres<sup>7</sup> qui nécessite une part de subjectivité de l'analyste. L'étude systématique du *partimento*, comme Ewald Demeyere l'a réalisée pour l'œuvre pédagogique de Fenaroli, démontre que cette théorisation des schémas comme un squelette à deux voix et une réponse automatique d'un soprano à une basse n'était pas pratiquée de la sorte dans la tradition italienne, issue des conservatoires de Naples. L'apprenant était formé pour proposer un grand nombre de solutions possibles pour une basse donnée<sup>8</sup>. Enfin, si beaucoup de schémas de Gjerdingen ne sont pas énoncés dans les règles du *partimento* et ils constituent des variations ou des réalisations alternatives à la Règle de l'Octave<sup>9</sup> dont il existe plusieurs versions. À titre d'exemples, les schémas *Fonte*

---

<sup>5</sup> Robert O. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

<sup>6</sup> Consulter notamment à ce sujet Ewald DEMEYERE, « On Fedele Fenaroli's Pedagogy : an Update », *Eighteenth-Century Music*, vol. 15, n° 2 (2018), p. 207-229 ; Gilad RABINOVITCH, « Gjerdingen's Schemata Reexamined », *Journal of Music Theory*, vol. 62, n° 1 (2018), p. 41-84 ; William E. CAPLIN, « Harmony and Cadence in Gjerdingen's "Prinner" », *What is a cadence*, sous la direction de Markus NEUWIRTH et Pieter BERGÉ, Leuven University Press, Leuven, 2015, p. 17 à 57.

<sup>7</sup> Un cas discutable sera analysé ci-dessous dans l'exemple 60 où Gjerdingen ignore un degré 5 dans la description d'un schéma.

<sup>8</sup> L'étude de Gilad Rabinovitch va d'ailleurs dans ce sens. Elle examine les schémas de Gjerdingen en insistant sur l'importance du contrepoint renversable, les deux voix concernées ne sont donc plus systématiquement le soprano et la basse. De plus, elle insiste sur la nécessité d'envisager les schémas dans une dimension plus harmonique en lien avec la Règle de l'Octave.

<sup>9</sup> La Règle de l'Octave permet de réaliser une harmonisation d'une gamme à la basse en proposant une sonorité, un « accord » par basse. Voir chapitre 2.1.

et *Monte*<sup>10</sup> qui sont des progressions séquentielles sont décrits comme *moti del basso*<sup>11</sup> par Fenaroli mais Gjerdingen ne reprend pas la terminologie de ce dernier. Il apparaît donc que le lien entre les schémas de Gjerdingen et le *partimento* n'est pas aussi évident qu'il le prétend et que le fait d'observer des schémas dans une œuvre ne permet pas d'affirmer avec certitude qu'un compositeur a été formé par la pédagogie du *partimento*.

## 2.1. Carl Philipp Emmanuel Bach ou Nicola Porpora et le *partimento* ? État de la question

Parmi les études sur la question des influences subies par Haydn, celles de Peter Brown<sup>12</sup> et d'Ulrich Leisinger<sup>13</sup> font autorité. Ces deux auteurs font la synthèse de la vie musicale à Vienne autour de 1750 et surtout ils tentent de répondre à l'importante question d'une filiation stylistique entre Carl Philipp Emmanuel Bach et Joseph Haydn. En effet, la légende d'un Haydn élève à distance de Bach s'est construite sur la base du récit de Georg August Griesinger (1769-1845). Celui-ci dépeint un jeune homme traversant des années difficiles avec peu de revenus et travaillant les six premières sonates de Bach sur un clavecin rongé par les vers<sup>14</sup>. Dans son étude, Brown répertorie les documents d'époque faisant état d'une connexion entre les deux compositeurs<sup>15</sup> et il évalue la diffusion des œuvres de Bach à Vienne. Il est établi que Haydn possédait les opus suivants à partir de 1788 : Wq. 47, 57, 59, 67, 80, 93 et 94<sup>16</sup>. Cette étude démontre que Haydn a eu connaissance de l'œuvre de Carl Philipp Emmanuel Bach, qu'il s'y est intéressé et qu'il s'est procuré des partitions. Néanmoins cela n'a pas pu se produire dans les années 1750, au moment où le style de Haydn s'est façonné. Les sources historiques attestant leur connexion datent toutes les deux des années 1780.

---

<sup>10</sup> Ces deux schémas seront explicités ci-dessous, notamment dans les exemples 64a à 64d. Ils ont été décrits par Joseph Riepel et repris par Gjerdingen dans sa théorie moderne des schémas. Robert O. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, *op. cit.*, p. 61 à 71 et p. 89 à 106.

<sup>11</sup> Dans la tradition du *partimento*, le *moto del basso* est décrit comme une phrase indépendante construite sur un modèle qui sera transposé (progression séquentielle) et qui peut être insérée dans une composition.

<sup>12</sup> A. Peter BROWN, *Joseph Haydn's Keyboard Music, Sources and Style*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

<sup>13</sup> Ulrich LEISINGER, *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785*, Leipzig, Laaber-Verlag, 1994 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 23).

<sup>14</sup> Georg August GRIESINGER, *op. cit.*, p. 13.

<sup>15</sup> Il existe un article anonyme publié dans l'*European Magazine and London Review* en octobre 1784. Il y est question de six sonates composées par Haydn pour ridiculiser le Bach de Hambourg. Si cet article a suscité une réaction indignée de Bach lui-même, il fait néanmoins état de similitudes entre les deux compositeurs. Le second document historique est une lettre de Haydn écrite le 16 février 1788 à l'éditeur Artaria dans laquelle il commande les deux derniers opus de Bach. Voir A. Peter BROWN, *op. cit.*, p. 203-2017.

<sup>16</sup> A. Peter BROWN, *op. cit.*, p. 217.

Ulrich Leisinger s'appuie sur le travail de Brown qui infirme l'hypothèse selon laquelle C.P.E. Bach serait le grand inspirateur de Haydn dans les années 1750. Il compare cependant le troisième mouvement de la sonate Wq 50.5 de C.P.E. Bach avec le deuxième mouvement de la sonate Hob.XVI:18<sup>17</sup> qui présente des similitudes interpellantes<sup>18</sup>. Selon Brown, la sonate de Bach a été publiée en 1760 et distribuée à Vienne en 1767 ou en 1769. Le fait qu'elle soit éditée à Vienne ne prouve pas que Haydn l'ait eue en sa possession. La sonate de Haydn est datée entre 1771 et 1773. Leisinger compare également le premier mouvement de la sonate Wq 50.6<sup>19</sup> et le deuxième mouvement de la sonate Hob.XVI:44, datée également entre 1771 et 1773. Ces deux mouvements sont construits sur le principe de la double variation. Brown met en évidence que ce procédé avait aussi été exploité par d'autres compositeurs comme Giovanni Martini (1706-1784) et Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) et que par conséquent, il ne permet pas de prouver une influence de Bach sur Haydn. Leisinger nuance ce propos. Il considère que les deux mouvements ont une construction trop similaire que pour être le fruit du hasard. Il en conclut que Haydn a dû se servir des deux mouvements de Bach comme modèles pour composer les deux mouvements en question<sup>20</sup>. Si l'hypothèse de Leisinger est correcte, elle prouve que l'influence de Bach sur Haydn se manifeste au début des années 1770, alors que Haydn compose déjà depuis environ vingt ans, et cette influence se révèle être ponctuelle.

Dans l'article « 'The True Fundamentals of Composition' : Haydn's Partimento Counterpoint », Felix Diergarten s'emploie à éclaircir le lien entre Haydn et Porpora et l'apport de ce dernier dans la formation du jeune musicien. Pour Diergarten, « l'épisode Porpora reste un des chapitres les moins clairs de la biographie de Haydn, même deux cents ans après sa mort »<sup>21</sup>. La redécouverte du *partimento* apporte, selon lui, un éclaircissement. Le terme *partimento*<sup>22</sup> est directement associé à l'enseignement musical dispensé dans les

---

<sup>17</sup> Voir exemple 65.

<sup>18</sup> Ulrich LEISINGER, *op. cit.*, p. 285-290.

<sup>19</sup> Composée en 1760 et disponible à Vienne autour de 1767.

<sup>20</sup> « Erkennt man an, daß die hier beschriebenen Übereinstimmungen so weitreichend sind, daß an einen bloßen Zufall kaum zu denken ist, so liegen in Hob.XVI:44 Belege für Bachs Einfluß auf Haydn greifbar vor uns. Ich selbst scheue mich nicht zu behaupten, daß die Schlußsätze dieser beiden Sonaten nach dem Vorbild von Wq 50.5 und 50.6 gestaltet sind. » Ulrich LEISINGER, *op. cit.*, p. 297.

<sup>21</sup> « [...], the Porpora episode remains one of the least illuminated chapters in Haydn's biography, even two hundred years after his death. » Felix Diergarten, *op. cit.*, p. 54.

<sup>22</sup> Giorgio SANGUINETTI, *The Art of the Partimento, History, Theory, and Practice*, New York, Oxford university Press, 2012 ; Giorgio SANGUINETTI, « The Realization of Partimenti, an Introduction », *Journal of Music Theory*, vol. 51, n° 1 (2007), p. 51-83 ; Robert O. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, Oxford, Oxford University Press, 2007 ; Robert O. GJERDINGEN, « Partimento, que me veux-tu ? », *Journal of Music Theory*, vol. 51, n° 1 (2007), p. 85-135.

quatre conservatoires de Naples dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Ces conservatoires pouvaient offrir à de jeunes garçons orphelins ou abandonnés ayant des dispositions pour la musique un avenir doré et couronné de succès en tant que compositeurs. Les *conservatori* napolitains réservés aux garçons étaient le pendant des *ospedali* vénitiens où les jeunes filles recevaient une éducation musicale<sup>23</sup>. Cependant, celles-ci ne recevaient pas une formation à la composition et elles n'étaient pas préparées à un avenir musical professionnel. Les meilleurs musiciens des *conservatori* napolitains étaient amenés à se produire dans des théâtres ou des églises. Les bons élèves enseignaient eux-mêmes aux élèves moins avancés et les meilleurs pouvaient étudier l'art de la composition avec de grands maîtres.

L'enseignement musical était fondé sur l'étude du contrepoint ainsi que sur la réalisation pratique, au clavier, des *partimenti*. Un tel résultat était possible grâce à un apprentissage progressif et très structuré de différents types de cadences, de règles (*regole*) dont la règle de l'octave<sup>24</sup> et un grand nombre de progressions séquentielles (*moti del basso*)<sup>25</sup>.

Nicola Porpora<sup>26</sup> est un pur produit de cette tradition. Il est né à Naples en 1686. Il entre au *Conservatorio dei poveri di Gesù Cristo* à l'âge de dix ans où il devient l'élève de Gaetano Greco (1657-1728). *Mastriello* dès l'âge de treize ans<sup>27</sup>, il devient professeur dans les conservatoires de Sant'Onofrio (1715-1722) et de Santa Maria di Loreto (1760-1761). Giorgio Sanguinetti a réalisé la généalogie des grands maîtres italiens et Nicola Porpora appartient à la deuxième génération<sup>28</sup>. Pour l'auteur, Porpora est une figure importante de par sa renommée internationale et son rôle dans la diffusion de l'enseignement musical napolitain et italien et plus particulièrement l'enseignement de la composition dans les pays de langues anglaise et allemande. Professeur de Haydn en 1753 à Vienne, il témoigne de

---

<sup>23</sup> Robert O. GJERDINGEN, « Images of Galant Music in Neapolitan partimenti and Solfeggi », *Improvisatorische Praxis vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert, Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, n° 31 (2007), p. 135.

<sup>24</sup> Voir le chapitre 9 de Giorgio SANGUINETTI, *The Art of the Partimento, History, Theory, and Practice*, *op. cit.*, p. 99-164.

<sup>25</sup> Voir à ce sujet l'article d'Ewald Demeyere sur le cursus de *partimenti* de Fedele Fenaroli (1730-1818). Ewald DEMEYERE, « On Fedele Fenaroli's Pedagogy : an Update », *op. cit.*, p. 207-229.

<sup>26</sup> Kurt MARKSTROM et Michael F. ROBINSON, « Porpora, Nicola », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.grovemusic/view/10.1093/gmo/97815> (page consultée le 13 février 2018).

<sup>27</sup> Il enseigne aux élèves moins avancés.

<sup>28</sup> Giorgio SANGUINETTI, *The Art of the Partimento*, *op. cit.*, p. 58.

« l'existence d'un lien direct entre l'école napolitaine et le classicisme viennois »<sup>29</sup>. Un manuscrit portant le titre *Partimenti di Nicolo Porpora* a été découvert par Sanguinetti à la bibliothèque du conservatoire de Milan<sup>30</sup>. L'examen des récits de Griesinger, de Dies et de Carpani montre que les trois biographes sont d'accord sur le rôle de répétiteur et d'accompagnateur de Haydn lors des cours de chant dispensés par Porpora. Lors de ces séances, Haydn devait très probablement accompagner des arias mais aussi des *solfeggi*. Cependant, si l'importance de l'enseignement de Porpora a été soulignée par Haydn lui-même, il n'est pas possible d'attester qu'il ait étudié systématiquement des *partimenti* du maître italien. La même question se pose pour le contrepoint et plus globalement pour l'étude de la composition.

Cette hypothèse est crédible mais pour être vérifiée, en l'absence de tout document pédagogique qui aurait été en possession de Haydn, il faudrait investiguer les méthodes pédagogiques de Porpora et analyser dans quelle mesure elles transparaissent dans les œuvres de Haydn. Dans son article, Felix Diergarten y parvient partiellement en mettant en lumière des procédures contrapuntiques de la fugue du quatrième mouvement du *quatuor à cordes en la majeur op. 20, n° 6* et en les comparant avec des procédures similaires analysées dans des *solfeggi fugati* de Nicola Porpora<sup>31</sup>. Si Diergarten estime que « ce n'est guère un défi » de trouver des modèles de cette fugue dans les *solfeggi* joués par le jeune Haydn<sup>32</sup>, encore faut-il déterminer avec certitude les *solfeggi* de Porpora connus de Haydn et étendre cette investigation dans un corpus d'œuvres plus large<sup>33</sup>.

S'il est envisageable que Haydn ait été exposé au *partimento*, la question de savoir à quel moment il y a été confronté pour la première fois se pose également. Il est possible qu'il ait déjà travaillé selon des méthodes similaires lorsqu'il était jeune choriste à Saint-Étienne. Georg Reutter le Jeune était lui-même élève d'Antonio Caldara (1670-1736) et des schémas typiques des *partimenti* ont été analysés par Gjerdingen notamment dans le *Kyrie* de sa *Missa*

---

<sup>29</sup> « (...) he testifies to the existence of a direct link between the Neapolitan school and the Viennese Classicism. » *Ibidem*, p. 71.

<sup>30</sup> *Idem*.

<sup>31</sup> Felix DIERGARTEN, *op. cit.*, p. 66.

<sup>32</sup> « It is hardly challenge to find this pattern, with all its inversions, in the *solfeggio* of Nicola Porpora that the young Haydn played during his time as a répétiteur. » *Idem*.

<sup>33</sup> La *Missa Sancti Nicolai* (1772) est également citée par Sanguinetti et Diergarten pour prouver le lien entre Haydn et la tradition des *partimenti*. Sanguinetti évoque la partie d'orgue écrite sur une seule portée avec changements de clés, à la manière d'une fugue-*partimento*. Giorgio SANGUINETTI, *op. cit.*, p. 13. Felix DIERGARTEN, *op. cit.*, p. 63-65.

*a quattro da Capella*<sup>34</sup>. Dans *The New Grove Haydn*, James Webster et Georg Feder décrivent brièvement la formation reçue par Haydn à la maîtrise et celle-ci incluait, selon eux, des *solfeggi*, l'étude du clavecin et de la basse continue<sup>35</sup>. Cela semble indiquer que les méthodes et surtout des manuscrits italiens étaient exploités à Saint-Étienne.

Cet état des lieux des études relatives aux influences sur la formation du style de Haydn permet de constater que, jusque dans les années 1980, il a été considéré que le style de Haydn plantait ses racines dans les œuvres de Fux et de Carl Philipp Emmanuel Bach. L'apport de Porpora se limitait alors aux rudiments de l'italien, aux fondements de l'art du chant et de l'art d'accompagner au clavecin. Une telle interprétation de cet épisode de la vie de Haydn était fondée sur le récit de Griesinger et sur la méconnaissance des méthodes d'enseignement venues d'Italie, bien que le succès de l'opéra italien et l'exode des musiciens issus de la péninsule étaient des faits établis. Le paradoxe entre l'image du jeune Haydn étudiant sans relâche les sonates de Bach et la déclaration de Haydn lui-même rendant hommage à Porpora dans sa notice autobiographique peut s'expliquer en partie par le chauvinisme et une vision germano-centrée des observateurs. Qui plus est, les méthodes italiennes ont incontestablement souffert de leur aspect pratique et non-verbal. Les *partimenti* étaient des manuscrits d'improvisation et ne faisaient pas le poids dans le monde académique face aux importants traités de Fux, de Kirnberger ou encore de Mattheson.

Si les études de Brown et de Leisinger font apparaître que le récit de Griesinger sur l'influence de Carl Philipp Emmanuel Bach relève plutôt du roman, il est néanmoins indéniable qu'une connexion et un intérêt mutuel ont bien existé entre ces deux compositeurs. Cependant, si une influence existe, elle est postérieure aux années de formation de Haydn et elle ne peut constituer le fondement de son style. Depuis les études sur le *partimento* au début des années 2000, il est raisonnable de penser que les méthodes italiennes enseignées par Porpora ont nourri le jeune Haydn et il n'est pas exclu qu'il ait été en contact avec celles-ci dès ses années d'études à la maîtrise de la cathédrale Saint-Étienne.

## 2.2. La théorie moderne des schémas du XVIII<sup>e</sup> siècle

La théorie moderne des schémas du XVIII<sup>e</sup> siècle est fondée sur l'observation du répertoire de ce siècle et d'un nombre considérable de formules permettant de créer des

---

<sup>34</sup> Voir à ce sujet Robert O. GJERDINGEN, « Partimento, que me veux-tu ? », *op. cit.*, p. 101.

<sup>35</sup> James WEBSTER, Georg FEDER, *The New Grove Haydn*, London, Macmillan Publishers Limited, 2002 (Grovemusic), p. 3.

phrases et des formes. Ces formules sont basées sur la combinaison et l'équilibre entre les deux voix extrêmes, la mélodie et la basse. Robert O. Gjerdingen a présenté les schémas les plus importants et les plus récurrents dans *Music in the Galant Style*. Il nomme ces différents schémas soit par des termes historiques soit par des termes qu'il propose lui-même, souvent en lien avec un compositeur ou un théoricien de l'époque. Dans son ouvrage, il réalise l'analyse exhaustive du troisième mouvement de la sonate Hob. XVI:27 en répertoriant l'ensemble des schémas exploités par Haydn<sup>36</sup>. L'objectif des lignes qui suivent n'est pas de reproduire ces analyses et encore moins de tenter de présenter les différents schémas exploités par les compositeurs de l'époque. L'objectif est d'observer quelques exemples de procédures décrites par Gjerdingen et d'estimer si celles-ci peuvent avoir influencé la phraséologie asymétrique de Haydn.

Les exemples 60 et 61 ci-dessous proposent deux des schémas les plus répandus, la *Romanesca*<sup>37</sup>, dans sa forme galante, et le *Prinner*<sup>38</sup>.

#### Exemple 60

Exemple 60 : *Mi Lusinga il cor d'affetto*,  
Leo ?, dans Robert O. GJERDINGEN  
« Images of galant Music in Neapolitan  
Partimenti and Solfeggi »,  
*Improvvisatorische Praxis vom Mittelalter  
bis zum 18. Jahrhundert, Basler Jahrbuch  
für historische Musikpraxis*, n° 31 (2007),  
p. 139.

<sup>36</sup> Robert O. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, op. cit., p. 129-138.

<sup>37</sup> Schéma, ici dans sa forme galante, qui trouve ses origines en Italie dès le XVI<sup>e</sup> siècle. *Ibidem*, p. 27.

<sup>38</sup> Ce nom a été donné par Gjerdingen en hommage au pédagogue du XVII<sup>e</sup> siècle Johann Jacob Prinner (1624-1694). *Ibidem*, p. 36, 45-60.

L'aria *Mi Lusinga il cor d'affetto*, extrait de *Catone un Utica* (1729) est communément attribué à Leonardo Leo (1694-1744) mais il n'est pas exclu que cet air ait été composé par un autre maître napolitain comme Vinci ou Porpora<sup>39</sup>. L'analyse de Gjerdingen utilise des chiffres arabes désignant les degrés de l'échelle de *si* bémol majeur. Les chiffres cerclés de noir indiquent les degrés de la ligne mélodique, mettant en exergue l'ossature du schéma. Les chiffres cerclés de blanc indiquent les degrés de la basse. La *Romanesca* s'étend de la mesure 1 au premier temps de la mesure 4 et combine le mouvement de basse 1-7-6-3-4 avec la ligne mélodique articulée autour de 1-5-1-6<sup>40</sup>. La basse *mi* bémol de la quatrième mesure (degré 4) combinée avec le *sol* à la mélodie (degré 6) assure un tuilage avec le deuxième schéma, le *Prinner*, caractérisé par une descente en tierces parallèles : 4-3-2-1 à la basse contre 6-5-4-3 à la mélodie. Il est intéressant de remarquer que Gjerdingen ne tient pas compte du degré 5 des troisième et quatrième temps de la mesure 6. Cela donne l'indication que cette basse est secondaire dans l'identification du *Prinner* alors qu'elle apparaîtra comme essentielle dans les progressions cadentielles des théories tonales fondées sur les fonctions. Il est difficilement concevable, tant du point de vue de l'interprète que du point de vue de l'auditeur, de ne pas considérer deux événements harmoniques dans la mesure 6. Il est musicalement vital de résoudre la dissonance de la septième formée par le *do* et le *si* bémol sur la tierce constituée du *fa* et du *la* qui, elle-même, combinée au *mi* bémol de la mélodie doit se résoudre sur le *si* bémol et le *ré* (mesure 7). Il s'agit bien là d'une progression cadentielle, du point de vue d'un interprète du XXI<sup>e</sup> siècle, et ce mouvement II-V-I des mesures 6 et 7 segmente une première phrase musicale<sup>41</sup>. La méthodologie et la typologie d'analyse de Gjerdingen vise, avant tout, d'identifier un schéma sans en évaluer la fonction dans une structure de phrase. Dans l'article « Harmony and Cadence in Gjerdingen's "Prinner" », Caplin étudie le schéma établi par Gjerdingen dans un contexte harmonique et structurel<sup>42</sup>. En analysant les différents exemples proposés par Gjerdingen dans *Music in the Galant Style*, Caplin démontre que le *Prinner* peut être utilisé,

---

<sup>39</sup> Robert O. GJERDINGEN, « Images of Galant Music in Neapolitan partimenti and Solfeggi », *op. cit.*, p. 139.

<sup>40</sup> L'exemple 60 est déjà une variante de la *Romanesca* qui à l'origine présente la ligne de basse 1-5-6-3-4 correspondant à la ligne de basse du célèbre Canon de Pachelbel.

<sup>41</sup> « The Prinner schema can be pushed into the "cadential corner" by adding a bass 5 following 2 within stage three. [...] With an additional bass 5, combined with the harmonization of the preceding 2 as a pre-dominant II, the conditions obtain for us to recognize the presence of a cadential progression. » William E. CAPLIN, « Harmony and Cadence in Gjerdingen's "Prinner" », *op. cit.*, p. 30.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 17-57.

selon sa propre terminologie, aussi bien dans une progression prolongeante que séquentielle ou cadentielle.

L'exemple 61 propose le même enchaînement *Romanesca - Prinner*.

### Exemple 61

Exemple 61 : Lieto così talvolta, Pergolese, dans Robert O. GJERDINGEN « Images of galant Music in Neapolitan Partimenti and Solfeggi », *Improvvisatorische Praxis vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert, Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, n° 31 (2007), p. 139.

Ces deux exemples (60 et 61) illustrent la combinaison de deux mêmes schémas qui, associés, génèrent un premier segment musical cohérent et articulé par une césure. Celle-ci est obtenue par le retour du degré 1 précédé du degré 5 bien que celui-ci ne soit pas pris en considération par Gjerdingen. Si les processus mélodiques des divers schémas structurent les phrases musicales, une grande liberté dans la réalisation des schémas et surtout dans leur concrétisation et leur caractérisation musicales est manifeste. Les deux exemples se différencient l'un de l'autre par leur nombre de mesures mais surtout par le rythme harmonique à l'intérieur d'un schéma. Ils se distinguent aussi dans le rapport entre deux schémas différents. L'exemple de Pergolèse est très explicite à ce sujet. Il n'est d'ailleurs pas rare d'observer une accélération du rythme harmonique lorsque le *Prinner* s'engage mais dans ce cas-ci, Pergolèse opte pour une double accélération. La *Romanesca* se déroule sur six temps avec quatre temps pour les deux premières étapes et seulement deux temps pour les deux étapes suivantes. Le rythme harmonique s'accélère encore avec le *Prinner* et seulement une croche par degré de basse. Les différents schémas ne sont contraints ni par la carrure, ni par des principes de symétrie. Il peut en résulter une gestion dynamique du phrasé

et du tempo par l'interprète. La première mesure, bien déclamée, se déploierait dans un tempo plus calme que la deuxième mesure marquée par la double accélération du rythme harmonique.

La maîtrise des schémas et surtout la compatibilité entre ceux-ci et les différents types de cadences permettent d'improviser et de composer rapidement des formes abouties comme le démontre l'exemple 62. Celui-ci est un menuet composé par Giovanni Battista Somis<sup>43</sup> (1686-1763). L'analyse de Gjerdingen révèle qu'un nombre restreint de schémas est nécessaire pour écrire un menuet. Celui-ci compte 20 mesures et présente une forme binaire avec reprises. La première partie propose huit mesures et elle est constituée d'une *Romanesca* et de deux *Prinner*. Le premier est dans le ton principal et le second module dans le ton de la dominante. À partir de la mesure 5, les degrés sont déterminés par rapport à *sol*. La première partie est symétrique et évolue dans un rythme phraséologique de quatre mesures.

La deuxième partie du menuet est aussi constituée de trois schémas : *Fonte*, *Prinner* et une *Cadence* construite en hémiole. Le *Fonte* est un schéma décrit par Joseph Riepel (1709-1782), maître de chapelle de la famille Thurn und Taxis<sup>44</sup>. Il consiste en une progression séquentielle descendante comme le terme *Fonte* (fontaine) le suggère. Cette progression est en deux parties dont la première est dans le mode mineur (mesures 9 et 10) et la deuxième dans le mode majeur (mesures 11 et 12).

La deuxième partie du menuet n'est pas symétrique à la première partie mais, plus intéressant encore, si elle comptabilise 12 mesures, celles-ci ne sont pas divisibles en trois segments de quatre mesures. L'analyse de Gjerdingen, fondée sur sa propre théorie des schémas, montre plutôt un découpage en 4+1+4+3 mesures. La mesure 13 échappe à tout schéma et musicalement, elle allonge le segment de quatre mesures qui précède. La mesure 14 est un commencement avec la première étape d'un nouveau *Prinner*. Dans son analyse, Gjerdingen souligne que cette mesure est contrebalancée par les trois mesures de cadence finale. Une telle analyse, basée sur l'observation sur papier, peut se concevoir du point de vue du compositeur, dans une approche plus abstraite et structurelle de l'œuvre<sup>45</sup>. Mais d'un

---

<sup>43</sup> Professeur de violon, issu d'une famille de musiciens actifs à la cour de Savoie à Turin. Ce menuet constitue le quatrième mouvement de l'op. 6 n° 3, composé à Paris en 1734. Robert O. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, op. cit., p. 73.

<sup>44</sup> Voir à ce sujet le chapitre 4 de Robert O. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, op. cit., p. 61-71.

<sup>45</sup> Une conclusion de ce genre n'en reste pas moins spéculative et impossible à confirmer.

point de vue plus concret et musical, la mesure 13 est indissociable des quatre mesures précédentes. Elle est même l'événement musical le plus crucial de la deuxième partie du menuet, voire de la pièce entière, car elle rompt l'équilibre et la symétrie phraséologique du *Fonte* qui précède pour insuffler une nouvelle énergie au menuet et atteindre le *climax* de la pièce aux mesures 13 et 14. Qui plus est, la cadence en hémiole, si elle est assumée par l'instrumentiste, dilue la compréhension des trois mesures finales au profit d'une « supra-mesure » en 3/2. Cette formule de cadence caractérise pleinement ces trois dernières mesures et elle ne permet pas de contrebalancer la mesure 13 qui serait ressentie comme isolée. Une segmentation de 5+4+3 mesures est musicalement plus appropriée. De plus, ce menuet s'inscrit dans une forme qui compte plusieurs mouvements qui ne sont pas des danses et, *de facto*, il n'est donc pas conçu pour être dansé. Une structure asymétrique provoquée par un segment contenant un nombre impair de mesures ne pose aucun problème.

## Exemple 62

The musical score is presented in four systems, each with a specific label above it:

- System 1 (Measures 1-5):** Labeled "ROMANESCA" and "PRINNER".
- System 2 (Measures 6-10):** Labeled "PRINNER" and "FONTE". The "FONTE" section is marked "minor".
- System 3 (Measures 11-15):** Labeled "major".
- System 4 (Measures 16-18):** Labeled "PRINNER" and "HEMIOLA CADENCE". The "HEMIOLA CADENCE" section is marked "major".

The score includes fingerings (circled numbers) and articulation marks (trills) in both the treble and bass staves.

Exemple 62 : Analyse du *Menuet* de Giovanni Battista Somis, op. 6 n° 4, troisième mouvement. Robert O. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, op. cit., p. 76.

Gjerdingen cite cependant Riepel (1709-1782). Ce dernier considère qu'un nombre impair de mesures est une erreur. Pour Riepel, un nombre symétrique de mesures est plus plaisant et tout particulièrement pour un menuet. Cela démontre une distanciation certaine

entre des recommandations théoriques et la pratique des compositeurs de l'époque<sup>46</sup>. Gjerdingen insiste sur le fait que cette construction asymétrique n'est pas produite pour inclure des notes dans un schéma rigide<sup>47</sup>. Cet exemple prouve que la méthodologie d'apprentissage de ces schémas développe une souplesse phraséologique et permet à l'apprenti compositeur d'affirmer sa personnalité alors que la reproduction de schémas prédéfinis pourrait laisser craindre le contraire.

Dans la perspective du menuet de Somis, l'examen du deuxième mouvement de la sonate Hob. XVI:8<sup>48</sup> de Haydn, qui est aussi un menuet, prouve une fois de plus que celui-ci connaissait et maîtrisait ces techniques de composition. Cette sonate présente des mouvements de petites dimensions, de difficulté technique assez limitée et laisse penser qu'elle était destinée à un public amateur. Le menuet compte seize mesures dans une découpe binaire A B avec reprises. Si le menuet est symétrique, il attire notre attention sur la faculté de Haydn de s'approprier les schémas et de les traiter avec originalité.

D'un point de vue structurel, la partie A (exemple 63) ne présente pas de singularité. Les huit premières mesures sont constituées de trois schémas parmi les plus usités à l'époque dans une structure symétrique : quatre mesures de formule *do-ré-mi* suivi de quatre mesures avec l'amorce d'un *Prinner* modulant dans le ton de *ré* majeur suivi d'une cadence. La deuxième étape du *Prinner* à la mesure 6 devient la première étape de la cadence qui ponctue la partie A du menuet. D'un point de vue motivique, la gestion de cette phrase par Haydn est remarquable et irrégulière dans la gestion du motif de base. Celui-ci est construit sur une tierce ascendante simplement énoncée dans la première mesure puis ornementée dans la deuxième mesure. Les troisième et quatrième mesures exploitent encore la tierce mais dans une texture nouvelle, à deux voix, alternées dans la mesure 3 puis simultanées dans la mesure 4. Les mesures 5 à 8, qui pourraient être considérées comme le conséquent d'une période *schoenbergienne*, s'ouvrent par une réitération partielle du motif de base. La mesure 6 est

---

<sup>46</sup> Dans le chapitre 1, il a été montré que Koch considérait également la phrase de quatre mesures comme la plus plaisante mais il a décrit un nombre important de procédures asymétriques. Ses descriptions étaient fondées sur l'analyse de ses contemporains. Riemann assimile toute phrase musicale à une période de huit mesures mais il doit tordre son schéma pour qu'il corresponde à l'œuvre ou il corrige l'œuvre pour qu'elle corresponde à son schéma. Il a déjà été souligné, dès l'introduction, que les procédures en cours au XVIII<sup>e</sup> siècle échappent majoritairement aux segments symétriques contenant quatre mesures.

<sup>47</sup> Robert O. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style, op. cit.*, p. 75-76.

<sup>48</sup> Ce menuet a été analysé par Ewald Demeyere lors de la quatrième Biennale d'Analyse Musicale de la Société Belge d'Analyse Musicale à Namur en novembre 2018 ainsi que lors d'une *masterclass* donnée à Bâle le 13 juillet 2019. Titre de la présentation : « Improvising a Minuet according to 18<sup>th</sup>-century Principles ». Voir également Jean-Marie RENS, « L'analyse musicale, un outil au service de la créativité et de l'intelligence artistique », *Musurgia*, vol. XXIV, n° 1 (2017), p. 25-43.

cruciale dans le scénario de cette phrase musicale car elle interrompt à la fois le *Prinner* modulant<sup>49</sup> et la structure motivique fondée sur des tierces pour lancer un trait aussi lyrique que rapide et conclusif.

### Exemple 63

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system has four measures. The notes in the first measure are labeled 'do', the second 'ré', the third 'mi', and the fourth 'tr'. The second system also has four measures. The notes in the first measure are labeled '5', the second '6', the third '5', and the fourth 'tr'. Below the second system, there is a bracket under the first three measures labeled 'PRINNER modulant vers ré' and a dashed line under the last measure labeled 'CADENCE en ré (V)'. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, 5, and 1.

Exemple 63 : Franz Joseph HAYDN, *Sonate Hob. XVI:8, Deuxième mouvement, Sämtliche Klaviersonaten*, vol. 1, Wien, Wiener Urtext Edition, 2009, mesures 1-8.

Les quatre premières mesures de la partie B sont, cette fois, marquées par le sceau de l'originalité du compositeur dans la gestion structurelle des schémas. La *Fonte* choisie n'est pas surprenante car elle était souvent utilisée pour commencer la deuxième partie d'un menuet mais c'est son traitement qui est singulier.

<sup>49</sup> Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, le *Prinner* évolue pour ne plus présenter que les deux premières étapes.

## Exemple 64a

*FONTE*

9

7 1                      7 1  
*mineur*                      *majeur*

Exemple 64a : Franz Joseph HAYDN, *Sonate Hob. XVI :8, Deuxième mouvement, Sämtliche Klaviersonaten, vol. 1, Wien, Wiener Urtext Edition, 2009, mesures 9-12.*

La *Fonte* consiste donc en une progression séquentielle descendante dont la première étape est dans le mode mineur (ton du II) et la seconde étape dans le mode majeur (ton du I). Ce schéma est caractérisé par un mouvement de seconde mineure à la basse *sol* dièse – *la* puis *fa* dièse – *sol*. Par contre, l’enchaînement réalisé par Haydn est asymétrique. Le modèle de la progression séquentielle s’étend sur deux mesures tandis que la deuxième étape de cette progression est réalisée en deux temps. Une réalisation « scolaire » de la *Fonte* aurait donné un enchaînement comparable à l’exemple 64b :

## Exemple 64b

*FONTE*

9

7 1                      7 1  
*mineur*                      *majeur*

Exemple 64b : Réalisation symétrique de la *Fonte* des mesures 9 à 12.

Plus remarquable encore, Haydn évite le sol dièse sur le premier temps de la mesure 9 et il écrit un *si* qui devrait être le point de départ, selon les schémas et les conventions de l'époque, non pas d'une *Fonte* mais d'une *Monte* qui en est le procédé inverse, à savoir une progression séquentielle ascendante (exemples 64c et 64d).

### Exemple 64c

MONTE

7 1 7 1  
Majeur (Ton du IV) Majeur (Ton du V)

Exemple 64c : Réalisation d'une *Monte*.

### Exemple 64d

Exemple 64d : Réalisation d'un exemple de *Monte* par Ewald Demeyere<sup>50</sup>.

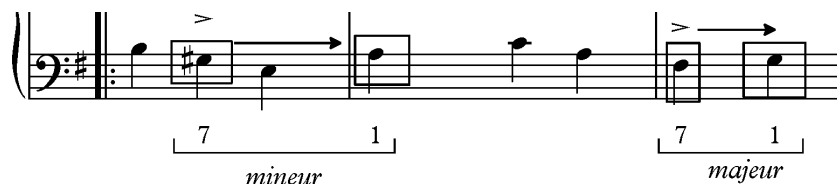
La *Fonte* écrite par Haydn (exemple 64a) est donc caractérisée par deux irrégularités. Le placement du *sol* dièse sur le deuxième temps et la contraction du deuxième volet du schéma réalisé sur deux temps au lieu de deux mesures. La mise en évidence de ces

---

<sup>50</sup> Merci à Ewald Demeyere pour son aimable autorisation à reproduire sa réalisation présentée lors de la *masterclass* donnée à Bâle le 13 juillet 2019.

irrégularités ouvre des perspectives intéressantes pour l'interprète qui peut se libérer de la structure métrique de la mesure en trois temps (exemple 64e).

Exemple 64e



Exemple 64e : Proposition d'appuis pour l'interprétation des mesures 9 à 11.

Une telle interprétation n'est possible que par une analyse historiquement informée permettant de dégager la singularité de ce menuet de Haydn par rapport à des procédures observables chez ses contemporains.

Le traitement des mesures 9 à 12 par Haydn peut s'expliquer par sa volonté d'obtenir une cohérence mélodique et motivique. En effet, ces mesures présentent une répétition rythmique exacte des quatre premières mesures. De plus, le troisième temps de la mesure 11 et la mesure 12 répètent textuellement le troisième temps de la mesure 3 et la mesure 4. Il est aussi à souligner que Haydn exploite toujours la tierce comme cellule motivique mais cette fois dans sa forme descendante.

Bien que la forme de ce menuet soit simple, que le rythme phraséologique soit régulier et que les phrases soient symétriques, son analyse est riche en enseignements. Elle met en lumière la force créatrice et l'originalité d'un jeune compositeur capable de s'approprier des schémas éclusés tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle pour servir de base à un style qui lui est propre et surtout au service d'une forme équilibrée et cohérente. Enfin, elle révèle un autre type d'asymétrie ou d'irrégularités non pas du point de vue du rythme phraséologique mais au point de vue du rythme harmonique.

La connaissance de la théorie moderne des schémas permet de reconsidérer la comparaison réalisée par Ulrich Leisinger entre le troisième mouvement de la sonate Wq 50.5 de C.P.E. Bach et le deuxième mouvement de la sonate Hob.XVI:18. L'exemple 65 reproduit les quatre premières mesures de l'étude comparative de Leisinger. Les chiffres

arabes ont été ajoutés selon les principes méthodologiques de Gjerdingen et ils montrent que les deux compositeurs ont construit ces quatre mesures sur deux schémas extrêmement usités au XVIII<sup>e</sup> siècle et que Gjerdingen qualifie de style galant.

### Exemple 65

A. Carl Philipp Emmanuel Bach, Wq 50.5/3  
B. Joseph Haydn, Hob. XVI:18/2

The image shows two musical staves, A and B, in 3/4 time, G major. Staff A (C.P.E. Bach) shows a Prinner figure starting on the second beat of the first measure. Staff B (Joseph Haydn) shows a Prinner figure starting on the first beat. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Exemple 65 : *Notenbeispiel 7.3, Komposition nach Vorbild, Schlußsätze, Ulrich LEISINGER, Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785, op. cit., p. 287.*

La similitude entre la texture pianistique, le choix de la mesure, de la tonalité et du caractère rythmique nourrissent les conclusions de Leisinger qui estime que Haydn a dû se servir du mouvement composé par C.P.E. Bach comme modèle. Il apparaît néanmoins que les deux compositeurs enchainent la formule *sol – fa – mi* avec un *Prinner* ce qui était une des pratiques les plus courantes au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il ne peut, de ce fait, pas être totalement exclu que cette ressemblance soit fortuite. Qui plus est, la gestion de ces deux schémas par les deux compositeurs est différente. Le *Prinner* écrit par Bach est singulier car il commence sur un deuxième temps de mesure, après que le compositeur a étiré le schéma *sol – fa – mi* jusqu'à la troisième mesure. En cela, celui de Haydn est plus conventionnel. Par contre, Haydn surprend dans la formule *sol – fa – mi* caractérisée par une cadence évitée dans la deuxième mesure, deuxième et troisième temps.

Dans le contexte du XVIII<sup>e</sup> siècle, il convient d'être extrêmement prudent dans l'identification d'influences entre deux compositeurs. S'il a été prouvé qu'il existe bien des connexions entre Carl Philipp Emmanuel Bach et Joseph Haydn, celles-ci ont été postérieures aux années 1750 durant lesquelles Haydn posait les fondements de sa composition. Il apparaît par conséquent difficilement défendable que Bach ait pu influencer Haydn du point de vue phraséologique. Par contre, un examen même superficiel des exercices du *partimento* et plus globalement du répertoire montre une grande souplesse dans le nombre de mesures. La structuration des phrases est assurée par la combinaison des schémas, des *moti del basso* et des formules de cadences. Pour autant que l'hypothèse de l'étude de *partimenti* par Haydn soit confirmée, ceux-ci présentent régulièrement des nombres impairs de mesures et donnent l'indication que des asymétries phraséologiques ne sont pas des manipulations de structures symétriques. Même s'il est délicat de tirer ce genre de constat sur base d'exercices qui n'ont pas forcément une prétention d'œuvre d'art aboutie, il n'en reste pas moins que la tradition orale de la pédagogie du *partimento*, combinée à l'étude du contrepoint, ne pose aucune recommandation pour le nombre de mesures. Ce constat crée une fracture plus importante encore entre le concept théorique de la période *riemanienne* et la pratique de l'improvisation et de la composition du XVIII<sup>e</sup> siècle. Enfin, les seize mesures presque anodines du menuet de la sonate Hob. XVI:8 se révèlent être un document historique important. Elles montrent toute l'originalité d'un compositeur exceptionnel par sa singularité et sa capacité à prendre appui sur une tradition pour écrire l'histoire.

### 3. Analyse détaillée du premier mouvement de la sonate pour piano en *do* majeur Hob. XVI:50

#### 3.1. Bref aperçu du contexte historique autour de la sonate Hob. XVI:50

Haydn séjourne à Londres à deux reprises, entre 1791 et 1792 et entre 1794 et 1795. Dès son premier séjour, Haydn s'intéresse à la facture anglaise du *pianoforte*. Les archives de la maison *Broadwood* révèlent qu'il a visité les ateliers le 26 septembre 1791 et Jan Ladislav Dussek (1760-1812) lui prête un instrument du même facteur dans le courant de l'été de la même année. Il prend connaissance en 1792 des instruments construits par Charles Clagget<sup>1</sup> (*ca.* 1740 - *ca.* 1795) et en 1795 il se rend chez William Stodard (1792-1838). L'école anglaise de facture du *pianoforte* est alors en plein essor et elle offre des instruments différents de l'école viennoise<sup>2</sup>. Ceux-ci se caractérisent principalement par plus de robustesse et de puissance<sup>3</sup>, un registre plus étendu et des pédales à pied permettant de jouer *supra una corda*. La sonate Hob. XVI:50 est d'ailleurs la seule du répertoire de Haydn à dépasser vers l'aigu les limites du piano viennois dans le troisième mouvement. Les passages concernés sont écrits avec le signe d'*octava*, ce qui laisse la possibilité de jouer *loco* si l'étendue du clavier utilisé par l'interprète ne comporte que cinq octaves. Outre la facture anglaise, Haydn découvre les musiciens actifs à Londres dont les principaux sont Jan Ladislav Dussek, Johan Baptist Cramer (1771-1858) et Muzio Clementi (1752-1832). Le DVD qui accompagne ce texte aborde plus précisément l'influence des compositeurs actifs à Londres sur les trois dernières sonates de Haydn.

Celles-ci ont été composées à Londres en 1794 et 1795 mais la chronologie est toujours incertaine. Seul le manuscrit autographe de la sonate en *mi* bémol majeur a été conservé<sup>4</sup>. Il porte la dédicace suivante : *Sonata composta per la Celebra Signora Teresa de Janson*. Cette pianiste est née à Aix-la-Chapelle vers 1770 et elle est décédée à Calais en 1843. Élève de Clementi, elle épouse le graveur Gaetano Bartolozzi (1757-1821) avec

---

<sup>1</sup> Marc Vignal reproduit une lettre ouverte élogieuse de Haydn adressée à Clagget et publiée dans le *Morning Herald* le 27 avril 1792. Marc VIGNAL, *op. cit.*, p. 1238.

<sup>2</sup> Voir à ce sujet Bart van OORT, « Haydn and the English classical piano style », *Early Music*, vol. 28 n° 1 (2000), p. 73-89.

<sup>3</sup> La mécanique présente des différences. Le toucher des pianos viennois est de ce fait plus léger. De plus, l'action des étouffoirs est extrêmement précise sur ces mêmes pianos, ce qui confère très peu de résonance au son. Les caractéristiques des pianos viennois et londoniens ainsi que leur influence sur l'art de Haydn ont fait l'objet, par nos soins, d'un cours-conférence au Collège Belgique le 17 octobre 2017.

<sup>4</sup> Il se trouve depuis 1933 à la bibliothèque du Congrès de Washington. Marc VIGNAL, *op. cit.*, p. 1241.

Haydn comme témoin<sup>5</sup>. Pianiste renommée, elle apparaît aujourd'hui comme une des meilleurs élèves de Clementi avec Cramer et John Field (1782-1837).

Dans les *Oeuvres complètes*, Breitkopf & Härtel ne publia de la sonate en *do* majeur Hob. XVI:50 que le deuxième mouvement. La première version de cet *adagio* était déjà parue chez Artaria en août 1794. Cette sonate restera donc quasi ignorée des éditions du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la première édition critique des sonates de Haydn réalisée par Karl Päsler<sup>6</sup>.

### 3.2. Examen des proportions des parties constitutives de la forme

Le premier mouvement de la sonate Hob. XVI:50 en *do* majeur propose une forme *allegro* de sonate. Ce mouvement suit la découpe générale suivante :

Tableau 6

Hob. XVI:50 : Premier mouvement : forme <i>Allegro</i> de sonate, 150 mesures	
<b>Exposition</b>	mesures 1 à 53
Groupe Thématique et Tonal 1 en <i>do</i> majeur (I)	mesures 1 à 10 (troisième temps)
Transition	mesures 10 (troisième temps) à 19
Groupe Thématique et Tonal 2 en <i>sol</i> majeur (V)	mesures 20 à 47 (première croche)
Groupe Conclusif en <i>sol</i> majeur	mesures 47 à 53
Thème conclusif <i>a</i> (post-cadence)	mesures 47 (première croche) à 51 (première croche)
Thème conclusif <i>b</i> (post-cadence – codetta)	mesures 51 (deuxième croche) à 53
<b>Développement</b>	mesures 54 à 102
Section A : <i>sol</i> mineur vers <i>la</i> bémol majeur	mesures 54 à 72
Section B : <i>la</i> bémol majeur vers V de <i>la</i>	mesures 73 à 94 (première croche)
Section C : vers V de <i>do</i>	mesures 94 (deuxième croche) à 101
<b>Réexposition</b>	mesures 102 à 150
GT1 <sup>7</sup> en <i>do</i> majeur	mesures 102 à 111 (troisième temps)
Transition – Redressement tonal	mesures 111 (troisième temps) à 119
GT2 en <i>do</i> majeur	mesures 120 à 143 (première croche)
Groupe Conclusif en <i>do</i> majeur	mesures 143 à 150
Thème conclusif <i>a</i> (post-cadence)	mesures 143 (première croche) à 148 (première croche)
Thème conclusif <i>b</i> (post-cadence – codetta)	mesures 148 (deuxième croche) à 150

Tableau 6 : Forme *allegro* de sonate du premier mouvement de la sonate pour piano Hob. XVI:50 de Joseph Haydn.

<sup>5</sup> Stefan C. FISCHER, « Jansen (Janson, Jansson; Bartolozzi), Therese », <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/51478> (page consultée le 13 février 2017).

<sup>6</sup> Voir les commentaires sur les éditions des sonates dans l'introduction.

<sup>7</sup> L'abréviation GT peut se comprendre à la fois comme « groupe thématique » et « groupe tonal ». L'appellation « groupe tonal » sous-entend une section centrée sur une tonique mais dont les éléments thématiques ne sont pas forcément neufs.

Le tableau ci-dessus fait apparaître un équilibre entre les trois grandes parties de la forme. L'exposition compte 53 mesures (35%) contre 48 mesures (32%) pour le développement et 49 mesures (33%) pour la réexposition (Tableau 7)<sup>8</sup>. Dans l'hypothèse où une asymétrie phraséologique pourrait être analysée, elle n'affecte pas la structure globale de ce premier mouvement.

L'exposition peut être divisée en trois sections constitutives, de même que la réexposition. En effet, aucune césure nette, aucun *stop* rythmique ne se manifestent à la mesure 10 entre le GT1 et la transition. Qui plus est, la transition commence sur le troisième temps de cette même mesure alors que toutes les autres parties constituant la forme *allegro* de sonate commencent sur un premier temps de mesure<sup>9</sup>. Néanmoins, une progression cadentielle vers la tonique se produit à la fin du GT1 mais son effet est atténué par sa position et sa texture. Le point d'arrivée de cette progression cadentielle se trouve sur le troisième temps de la mesure 10. L'enchaînement V – I, s'il est en position fondamentale, n'est harmonisé qu'à deux voix, la partie inférieure, le mouvement *sol-do*, étant dans le registre médium du piano. Un tuilage entre la dernière note de la cadence et le début de la transition annihile toute césure rythmique. La portée de la cadence dans sa force expressive induisant un repos ou une césure est désamorçée mais elle n'en garde pas moins sa fonction syntaxique, assurant une articulation entre deux événements de l'exposition.

Tableau 7

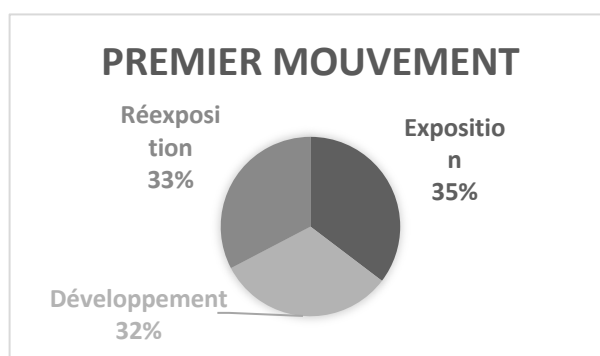


Tableau 7 : Répartition de l'exposition du développement et de la réexposition.

<sup>8</sup> Le pourcentage est obtenu en fonction du nombre réel de croches contenues dans une section.

<sup>9</sup> La troisième section du développement qui assure le retour vers la tonalité principale commence sur la deuxième croche du premier temps.

Tableau 8

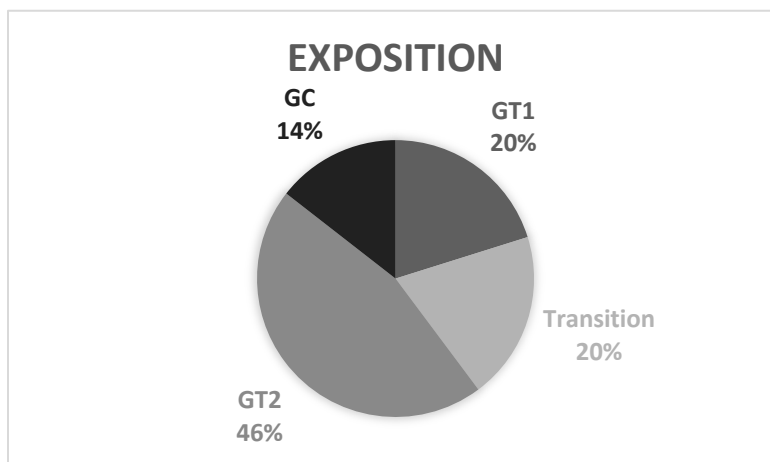


Tableau 8 : Répartition des sections de l'exposition

Rappelons que la notion de cadence, essentielle comme principe de segmentation de la présente thèse, s'appuie sur l'essai de William E. Caplin intitulé *The Classical Cadence : Conceptions and Misconceptions*<sup>10</sup>. Son point de vue n'est pas de définir historiquement la cadence par l'étude des théories contemporaines de Haydn mais plutôt de donner une définition actuelle de ce concept qui permet une analyse pertinente de la phraséologie classique en tenant compte de la multiplicité des phénomènes liés à la cadence<sup>11</sup>.

Dans *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn*<sup>12</sup>, Laszlo Somfai aborde la grammaire et la syntaxe du compositeur à travers les sonates qu'il considère arbitrairement comme des œuvres de maturité<sup>13</sup>. Il s'intéresse aux différentes stratégies mises en œuvre et particulièrement à la manière d'établir la seconde tonalité structurelle (GT2). Il décrit deux types de transition vers le GT2 :

---

<sup>10</sup> William E. CAPLIN, « The Classical Cadence : Conceptions and Misconceptions », *op. cit.*, p. 51-118.

<sup>11</sup> Voir le chapitre 1.4.1.

<sup>12</sup> László SOMFAI, *op. cit.*, p. 223-3351.

<sup>13</sup> À partir de la sonate Hob. XVI:18.

1. La transition arrive sur le V du V de la tonalité principale. Le GT2 commence dans le ton de la dominante avec ou sans césure<sup>14</sup>.
2. La transition s'achève par une cadence à la dominante de la tonalité principale, suivie directement par le GT2, avec ou sans césure<sup>15</sup>.

Ces deux types de modulation ne sont pas spécifiques à Haydn mais ils sont caractéristiques des structures tonales et de la forme *allegro* de sonate à l'époque de Haydn. William Caplin parle de *Modulating Transition* dans le premier cas et de *Nonmodulating Transition*<sup>16</sup> pour le second. Il serait néanmoins pertinent d'en étudier les proportions ainsi que d'affiner les différentes variantes chez Haydn.

Somfai s'intéresse aussi à la manière dont s'enchaînent le GT1 et la transition. Il dégage quatre stratégies possibles<sup>17</sup> :

1. Il n'y a pas de transition. Le GT1 s'achève par une progression cadentielle à la dominante qui devient la nouvelle tonique.
2. Le GT1 et la transition sont séparés par une césure. Ils apparaissent comme deux segments bien distincts.
3. Le GT1 et la transition sont clairement séparés harmoniquement mais il n'y a pas d'arrêt rythmique. Ils sont connectés par la texture ou par le rythme.
4. Le GT1 et la transition sont tuilés. La fin du GT1 constitue le début de la transition.

Le premier mouvement de la sonate Hob. XVI:50 appartient à la quatrième catégorie. Cette stratégie peut trouver une explication dans le souci de Haydn d'équilibrer l'exposition. L'absence de césure et le tuilage unifie le GT1 et la transition en un segment (40% de l'exposition), une action musicale qui contrebalance le GT2 (46% de l'exposition).

---

<sup>14</sup> Il cite quinze sonates comme exemples. Avec césure : n° 20, 31, 32, 40, 43, 44, 47 à 49, 59. Sans césure : n° 29, 38, 45, 46, 62. Somfai utilise la numérotation de Christa Landon (voir le tableau 5). László SOMFAI, *op. cit.*, p. 230.

<sup>15</sup> Il cite sept sonates pour illustrer ce procédé qu'il considère comme secondaire chez Haydn. Avec césure : n° 34, 36, 39, 50, 51, 60. Sans césure : n° 42. *Idem*.

<sup>16</sup> William E. CAPLIN, *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>17</sup> László SOMFAI, *op. cit.*, p. 233.

Le développement présente trois sections, deux sections équilibrées de développement proprement dit et une troisième section, plus courte, qui assure le retour vers la tonalité principale. Si l'on considère que le GT1 et la transition constituent un même segment, il apparaît que l'exposition et le développement ont une architecture semblable en trois sections. Les deux sections plus longues, additionnées, avoisinent les 80% contre environ 20% pour les sections plus courtes. Ces deux sections plus courtes (le GC de l'exposition et le retour vers la réexposition du développement) ne sont d'ailleurs pas des parties qui assurent une importante présentation thématique ou un fort développement tonal dans le processus général de la forme *allegro* de sonate. Si un équilibre formel avait déjà pu être constaté entre l'exposition, le développement et la réexposition, Haydn assure aussi un équilibre dans l'organisation de ces trois parties constitutives.

Tableau 9

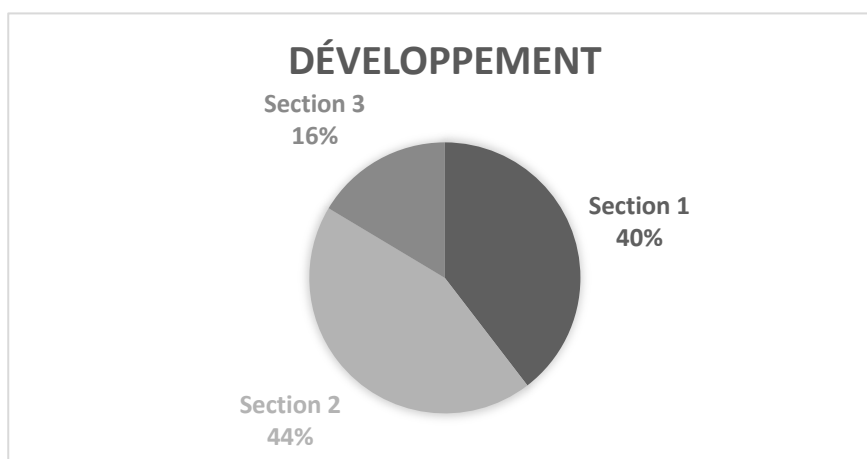


Tableau 9 : Répartition des sections du développement.

Le développement est particulièrement audacieux du point de vue tonal. L'axe des tonalités principales, du GT2 vers la réexposition est *sol* majeur – *la* mineur – *do* majeur. *La* constitue le degré pivot entre *sol* et *do*. Il s'analyse comme II en *sol* et VI en *do*. Mais la grande originalité est de mettre en confrontation la tonalité de *la* mineur avec la tonalité de *la* bémol majeur (ton napolitain de *sol* majeur) qui apparaît comme altération du degré pivot. Cela crée une tension importante dans le développement par l'exploitation d'une tonalité éloignée et un travail harmonique subtil dans une texture polyphonique. Plus précisément, la première section du développement démarre en *sol* mineur (mesure 54) et évolue vers *ré*

mineur (mesure 57), soit un pas vers la droite sur l'échelle des quintes. Un pas supplémentaire amènerait directement la tonalité de *la* mineur mais Haydn module plutôt vers *fa* majeur à la mesure 60 puis mineur à la mesure 66. *Fa* mineur est le degré VI de *la* bémol, qu'il prépare par une assise de dominante de la mesure 67 à la mesure 72.

La deuxième section est plus originale encore avec une modulation allant de *la* bémol vers *la* mineur, ce qui est peu commun. De plus, les changements harmoniques sont brusques et, comme le montrera l'analyse détaillée ci-dessous, sans accord pivot. Le cheminement harmonique de cette section est raffiné, déroutant et semble changer plusieurs fois de direction pour finalement se stabiliser sur une assise de dominante de *la* (mesures 89 à 94) qui fait écho à l'assise de dominante de la transition. Un tel procédé est généralement réservé à la fin du développement et la dominante en question devrait être celle de la tonalité principale. Trait d'humour incontestable de Haydn qui semble s'égarer dans ses pensées et dans les répétitions du *mi* avec sa broderie inférieure (*ré* dièse) à différentes octaves et en diminuendo. Il retrouve ses esprits à la mesure 94 pour amener cette fois l'assise de la « bonne » dominante qui éclate de manière triomphante avec des accords doublés aux deux mains et en *fortissimo*. On imagine l'impact de ces accords de septième de dominante sur les puissants pianos londoniens.

Les proportions des parties constitutives de la réexposition sont assez semblables à celles de l'exposition, si ce n'est la transition qui est légèrement plus courte.

Tableau 10

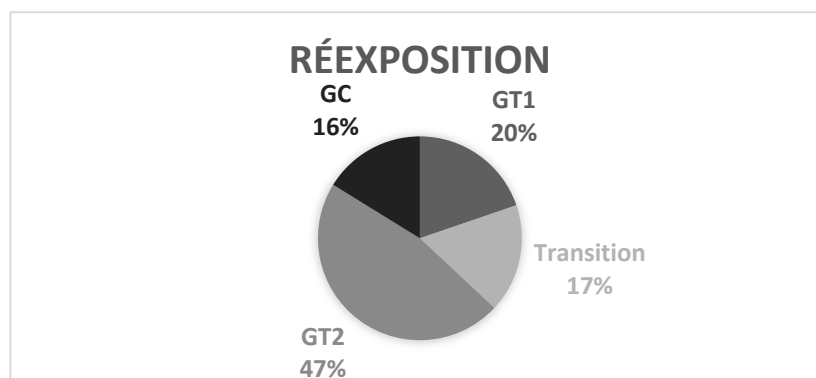


Tableau 10 : Répartition de la réexposition.

Ce premier examen des proportions des parties constitutives par rapport à la forme globale fait apparaître un ensemble équilibré. Le tableau 6 ci-dessus montre que ce mouvement n'est pas régi par le principe de carrure régulière, c'est-à-dire par un enchaînement récurrent de 4 mesures (ou ses multiples) dans le rythme phraséologique. L'analyse détaillée pourra tenter de répondre aux questions suivantes :

- Les segments, même s'ils ne contiennent pas un nombre pair de mesures, sont-ils symétriques ?
- Deux segments contenant un même nombre de mesures présentent-ils la même asymétrie ou la même symétrie ?
- Comment les asymétries sont-elles obtenues ? Sont-elles le fruit de la combinaison d'unités musicales fondées sur un nombre impair de mesures ou sont-elles la manipulation d'unités musicales fondées sur un nombre pair de mesures ?

### **3.3. Analyse de l'exposition**

#### **3.3.1. Analyse du groupe thématique 1**

Le premier groupe thématique de l'exposition, en *do* majeur, compte exactement 9 mesures complètes plus les trois premiers temps de la mesure 10, soit un total de 39 temps. Il se découpe en deux segments clairement scindés par le point d'arrêt sur le dernier demi-soupir de la mesure 6 et par la réitération du motif de base à la mesure 7. Le premier segment compte six mesures complètes (exemple 66) et le second segment compte quatre mesures (exemple 67). Le GT1 est donc asymétrique. Il n'est pas la résultante de deux segments équivalents. Le motif de base est un motif à la fois simple et rythmique. La texture pianistique est légère et l'articulation détachée est spécifiée avec soin par Haydn : les notes sont écrites en croches, suivies de demi-soupirs et, dans les deux premières mesures, elles portent toutes des traits verticaux.

## Exemple 66

**Allegro**

The musical score for Exemple 66 is presented in two systems. The first system covers measures 1 to 3, beginning with a piano (*p*) dynamic. The second system covers measures 4 to 6, starting with a measure number '4' above the staff. This system includes a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*fz*) dynamic marking.

Exemple 66 : Premier segment du GT1  
mesures 1 à 6.

Haydn indique donc le staccato par un trait vertical et non un point. Dans *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen*, Carl Philipp Emmanuel Bach décrit les deux types de notation. Si l'auteur s'attarde sur la manière de détacher les notes en fonction du contexte, il ne semble pas accorder de différence dans la signification des deux notations. Il accorde cependant sa préférence au point pour éviter toute confusion entre le trait vertical et un chiffre<sup>18</sup>. Mais cette sonate est dédiée à Terese Janssen, élève de Muzio Clementi, et ce dernier, dans *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte*, décrit également les deux types de notation mais il distingue leur signification. Pour Clementi, lorsque la note porte un trait vertical, il faut relever le doigt aussi vite que possible après avoir actionné la touche. Notons qu'un mouvement rapide du doigt pourrait créer un accent. Lorsque la note porte un point, il indique que le son de celle-ci est moins bref. Le doigt reste un peu plus longtemps dans la touche<sup>19</sup>. Il est donc fort probable que cette notation s'inscrive dans la tradition de l'école anglaise du piano dont Clementi est une figure essentielle et que Haydn insiste sur la

<sup>18</sup> Carl Philipp Emmanuel BACH, *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten*, Berlin, Christian Friedrich Henning, 1753 et 1762, p. 125.

<sup>19</sup> Muzio CLEMENTI, *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte*, London, Clementi, Banger, Hyde, Collard and Davis, 1803, p. 8.

brièveté du son.

À partir de la croche en levée de la troisième mesure, l'articulation se diversifie avec un signe de liaison, mais la seconde croche est toujours marquée d'un trait vertical qui pourrait induire un accent mettant le *fa* et ensuite le *mi* en exergue. Ce signe disparaît à partir de la quatrième mesure. Si l'on suit l'*ostinato* de la main gauche (pédale de tonique), on observe l'évolution de l'articulation : deux croches *staccato*, deux croches liées par deux mais avec un trait vertical sur la deuxième, puis suppression du trait vertical sur la deuxième croche. La texture pianistique de ce premier segment est légère. L'écriture est à deux voix, très aérées, puis à trois voix à partir de la croche en levée de la mesure 5.

Dans le deuxième segment du GT1, Haydn modifie la texture où des accords contrastent avec l'écriture polyphonique à deux voix des six premières mesures.

#### Exemple 67

Exemple 67 : Deuxième segment du GT1,  
mesures 7 à 10.

Après les trois accords dans la nuance *forte*, on retrouve une écriture contrapuntique passant de trois voix (mesure 8) à deux voix (mesure 9). Haydn répète les mesures initiales, jusqu'au troisième temps de la mesure 4 avec quelques modifications :

- Les trois notes initiales du motif de base, légères et *staccato* dans la nuance *piano*, sont harmonisées en puissants accords dans la nuance *forte*.
- L'*ostinato* de la main gauche disparaît.
- Le thème est écrit une octave plus haut.
- Une croche est monnayée en quatre triples croches (procédé de diminution).
- La tournure mélodique conclusive de la mesure 4 (clausule<sup>20</sup>) est légèrement modifiée à la mesure 10 pour renforcer son caractère conclusif.

Dans *Haydn and the English Piano Style*<sup>21</sup>, Bart van Oort émet l'hypothèse que la texture de ce thème est directement liée à la facture et aux caractéristiques des pianos londoniens, différentes de la facture viennoise<sup>22</sup>. Ceux-ci se différenciaient par la mécanique, la position des marteaux, la profondeur d'enfoncement des touches plus importante pour les *pianoforte* londoniens ou encore par la présence de pédales et surtout d'une pédale *una corda* que ne connaissaient pas les pianistes viennois. Mais une différence majeure était l'efficacité des étouffoirs. Les *pianoforte* londoniens ne disposaient pas d'étouffoirs sur toute l'étendue du clavier et les étouffoirs étaient plats, les rendant *de facto* moins efficaces que les étouffoirs triangulaires des instruments viennois. Il en résulte une esthétique fort différente qui marque la production artistique à Londres qui ne manquera pas d'influencer Haydn, à son arrivée dans la capitale anglaise en 1791<sup>23</sup>. Pour van Oort, Haydn était très attentif à la résonance de ces instruments. Le compositeur insiste sur le caractère léger et détaché du motif de base pour limiter cette résonance et d'une certaine manière transférer sur un piano londonien la sonorité des pianos viennois<sup>24</sup>. Pour van Oort, le point d'arrêt de la mesure 6 trouve son explication dans la volonté du compositeur que toute la résonance faisant suite au *sforzando* et au point d'orgue ait disparu avant de poursuivre l'exposition du thème. Le

---

<sup>20</sup> Dans cette étude, le terme « clausule » désigne une tournure mélodique qui assure la fin d'une unité musicale. Dans le chapitre 11 de *Music in the Galant Style*, Robert O. Gjerdingen décrit et illustre les *clausulae* telles qu'elles étaient enseignées par Johann Gottfried Walther (1684-1748), organiste à Weimar et ami de J.S. Bach. Les *clausulae* consistent en différents mouvements mélodiques, dans une cadence, qui combinent la basse et les autres voix. Robert O. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, op. cit., p. 139-175.

<sup>21</sup> Bart van OORT, « Haydn and the English piano style », op. cit., p. 73-89.

<sup>22</sup> Voir également à ce sujet Katalin KOMLÓS, *Fortepianos and their Music, Germany, Austria, and England, 1760-1800*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

<sup>23</sup> Voir Jeanne ROUDET, « Haydn et le style londonien : l'exemple de la sonate Hob. XVI:52 », *Musurgia*, vol. XX/I (2013), p. 7-26.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 81. Ce point sera plus largement abordé dans la suite de l'analyse et la question de l'*open pedal*. Voir également le DVD et la capsule vidéo réalisée chez Chris Maene.

motif est alors joué en accords *forte* et arpégés en exploitant, cette fois, toute la sonorité des pianos londoniens.

L'exemple 68a montre l'analyse harmonique des six premières mesures. La texture pianistique assez légère et la pédale de tonique pourraient rendre une analyse moderne fondée sur l'identification de fonctions trop spéculative. Aussi, envisager ces mesures dans la perspective de la théorie des schémas, mais aussi des enchaînements caractéristiques des *partimenti*, offre une lecture convaincante de ces mesures et, sans doute, plus proche de la pensée du compositeur.

Ce premier segment ne contient pas de progression cadentielle. La tournure mélodique de la mesure 4 peut sous-entendre une progression II-V-I mais la pédale de tonique empêche le mouvement caractéristique de la basse assurant une cadence parfaite.

#### Exemple 68a

Allegro

*p* *mi* *ré* *do*

Br. n.p.

4 3

I

Prinner : moto del basso avec intervalles de 7 et de 6 sur chaque étape du Prinner.

4

(II V) n.p. App. *cresc.* *fs*

I

#### Exemple 68a : Analyse harmonique mesures 1 à 6.

Les notes d'appui de la mélodie, mesures 3 et 4 (encadrées dans l'exemple 68a), font apparaître un *moto del basso*. Le mouvement mélodique assuré par la descente de degrés 4-

3-2-1 est caractéristique du *Prinner*<sup>25</sup>, selon la terminologie de Gjerdingen. Le *Prinner* répond au schéma *mi – ré – do* des mesures 1 et 2 ce qui était très courant au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>26</sup>. Dans cette version, Haydn fait entendre l'intervalle de septième puis l'intervalle de sixte sur chaque étape de ce *moto del basso* (exemple 68b).

#### Exemple 68b



Exemple 68b : Réduction du *moto del basso* structurant les mesures 3 et 4.

La sonate étant monothématique, la proposition des quatre mesures initiales est jouée à quatre reprises dans l'exposition. Deux fois en *do* majeur, mesures 1 à 4 et mesures 7 à 10 et deux fois en *sol* majeur, mesures 20 à 23 et mesures 30 à 33. Notons que la clause est chaque fois différente pour assurer une fonction et une continuité spécifiques à chaque occurrence du thème présentée dans l'exemple 69a. Dans les deux occurrences en *sol* majeur, le *moto del basso* est déplacé d'une quinte par rapport à ce qui est attendu dans une transposition stricte des mesures 1 à 4. Au lieu de la descente *do – si – la – sol*, Haydn écrit la descente mélodique *sol – fa dièse – mi – ré*. De cette manière, le segment peut être ponctué soit par une cadence à la dominante (mesure 23), soit par une cadence à la tonique (mesure 33). L'exemple 69b propose la réduction harmonique des deux occurrences du *moto del basso* en *sol* majeur. Dans la dernière version (mesure 32), Haydn écrit explicitement la progression séquentielle I (5-6) – VII – III – VI – II – V – I avec la ligne de basses *fa dièse – si – mi – la – ré – sol*. Cette progression est pressentie dans les occurrences précédentes.

Dans son article « Harmony and Cadence in Gjerdingen's "Prinner" », Caplin a démontré que le *Prinner* pouvait s'inscrire, selon les cas, dans la cadre d'une progression

<sup>25</sup> Voir le chapitre 2 et la théorie moderne des schémas de Gjerdingen.

<sup>26</sup> Dans le premier segment, le *Prinner* était très couramment utilisé comme réponse à un schéma initial qui pouvait être la *Romanesca* ou les motifs *do – ré – mi* ou *mi – ré – do*. Voir le chapitre 2.

prolongeante, séquentielle ou cadentielle<sup>27</sup>. Le *Prinner* des mesures 3 et 4 s'inscrit plutôt dans la cadre d'une progression prolongeante (de I). Celui des mesures 9 et 10 a une fonction de cadence qui clôture le GT1. Le *Prinner* des mesures 22 et 23 est aussi une progression cadentielle mais à la dominante et, enfin, celui des mesures 32 et 33 prend une fonction de progression séquentielle (marche par quinte) suivie par une progression cadentielle à la tonique.

### Exemple 69a

Harmonic analysis of Example 69a:

- Measures 1-6: I, V, I, V, I, II
- Measures 7-19: I, V, I, V, I, II, V, I, VI, II, V, I
- Measures 20-29: I, VI, II, V, (VI, VII, III), VI, II, V. *Début du moto del basso* (measures 22-23)
- Measures 30-33: I, I, (VII, III, VI), VII, III, VI, II, V, I, II, V. *Début du moto del basso* (measures 30-31), *Répétition ds étapes précédentes du moto del basso* (measures 32-33)

Exemple 69a : Analyse harmonique comparative du thème principal.

<sup>27</sup> Voir la discussion autour des exemples 60 et 61 dans le chapitre 2.

## Exemple 69b

21

5 6 7 6 7 6 7

30

5 6 7 6 7 6 7 7 7 7 7 7 5 6 5 6 6 5 4 3

VII III VI II V I IV II V

Début du moto del basso 7 6

Moto del basso 4te ascendante - Progression cadentielle  
5te descendante  
Variante du moto del basso 7 6  
Progression séquentielle

Exemple 69b : Comparaison du *moto del basso* des mesures 21 à 23 et des mesures 30 à 33.

Les dix premières mesures du GT1 sont divisées en six mesures par la césure créée par le point d'arrêt à la mesure 6. Le GT1 est donc asymétrique. L'analyse harmonique comparative ci-dessus révèle également que, du premier segment de six mesures, on peut dégager une unité de 4 mesures qui est répétée ou transposée dans les autres apparitions du thème dans l'exposition. La quatrième mesure propose une clause mais aussi une progression cadentielle (sauf dans la version initiale basée sur un *ostinato*). Le GT1 peut donc se découper en [4+2]+4 mesures.

## Exemple 70

4

*sf*

Exemple 70 : Procédé d'extension des quatre premières mesures.

L'exemple 70 ci-dessus montre comment Haydn assure une extension des quatre premières mesures par la réitération immédiate des trois dernières croches de la première proposition du GT1. Ces trois croches sont répétées à quatre reprises, assurant également une montée de la ligne mélodique. Haydn exploite un procédé de fragmentation en isolant une cellule mélodique et en la répétant. Ce type de phrase musicale avait été décrit par Heinrich Christoph Koch comme une phrase élargie contenant plus d'éléments que ce qui est nécessaire pour être complète<sup>28</sup>. Dans le cas présent, la phrase est élargie par la continuation immédiate d'une idée<sup>29</sup>.

L'exemple 71 propose une réécriture du GT1 duquel l'extension de la première proposition a été supprimée. Précisons qu'un tel travail d'écriture n'a aucune prétention artistique et a encore moins la volonté de « corriger » le texte de Haydn pour qu'il rentre dans un schéma ou dans une norme dictée par le principe de carrure. L'objectif, purement analytique, est double : tenter de répondre à une question de la thèse en déterminant si une asymétrie constatée est la résultante de la manipulation d'une phrase dont l'ossature répond au principe de carrure et observer si cette phrase correspond à l'un des deux types de phrase définis par Schoenberg et Caplin (*period* et *sentence*)<sup>30</sup>.

#### Exemple 71

Exemple 71 : Avatar du GT1 sans l'extension de la première proposition.

<sup>28</sup> Heinrich Christoph KOCH, *Versuch einer Einleitung zur Composition*, vol. 2, *op. cit.*, p. 424.

<sup>29</sup> Cette continuation peut se faire par de brèves répétitions de motifs variés, par des répétitions d'une cellule rythmique ou la répétition d'une cellule mélodique. *Ibidem*, p. 435-447.

<sup>30</sup> Dans le cadre de cette thèse, *period* est traduit par période et *sentence* est traduit par phrase avec technique progressante. Voir à ce sujet le chapitre 1 consacré à la méthodologie d'analyse.

La phrase obtenue (exemple 71) compte huit mesures, divisibles en deux propositions de quatre mesures. La structure de cette phrase correspond au type *antécédent – conséquent* caractéristique de la période. En effet, le motif de base des deux premières mesures est répété dans la deuxième proposition, aux mesures 5 et 6, avec des variations. Néanmoins, une autre caractéristique de la période est d’être articulée en son centre par une progression cadentielle plus faible que la progression cadentielle du conséquent. Or il a déjà été relevé ci-dessus que l’antécédent n’était pas articulé par une progression cadentielle à cause de l’*ostinato*. Dans ce cas précis, William Caplin parle de *compound basic idea*<sup>31</sup>. Une phrase musicale, constituée de deux propositions dont la première est une idée de base composée et la seconde un conséquent, appartient à la catégorie des thèmes hybrides 4<sup>32</sup>. Le thème hybride 4 est le plus proche de la période. Or il a déjà été démontré ci-dessus que cette phrase exploite un procédé de fragmentation par la réitération immédiate de brèves cellules mélodiques. Il est donc important d’insister sur le fait que la première proposition écrite par Haydn met en évidence des caractéristiques de la phrase avec technique progressante : absence de progression cadentielle à la fin de la première proposition et technique de fragmentation. L’extension des mesures 5 et 6, en plus de créer une asymétrie, renforce le caractère hybride du GT1 dont la première proposition (antécédent) se comporte et s’entend presque comme une phrase avec technique progressante autonome.

Il est aussi essentiel de souligner que dans l’avatar du GTI présenté dans l’exemple 71, la pédale de tonique, caractéristique majeure du thème écrit par Haydn, perd tout son sens et elle devient presque inappropriée, maladroite. En effet, l’extension de deux mesures de l’antécédent permet à l’*ostinato* de révéler son potentiel expressif, moteur du *crescendo*. Celui-ci est aussi renforcé par la modification de l’articulation par Haydn et l’absence du *staccato* à partir de la mesure 4. Il est vital de soigner tout particulièrement cette pédale de tonique en jouant strictement les articulations écrites par Haydn : notes détachées et courtes, notes liées par deux et la deuxième courte et notes liées par deux en allongeant légèrement la seconde, ce qui permet de porter le *crescendo*.

---

<sup>31</sup> Idée de base composée. William E. CAPLIN, *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven, op. cit.*, p. 61.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 61-63.

## Exemple 72

Exemple 72 : Découpe du GT1.

La première proposition s'ouvre sur le motif de base de deux mesures.

## Exemple 73

Exemple 73 :  $a$  = motif de base.

Le motif de base est caractérisé par un arpège descendant de *do* majeur, dans un ambitus de sixte (cellule  $\alpha_1$ ). Suivent deux sauts de quinte descendante (cellule  $\beta_1$  et  $\beta_2$ ) qui marquent aussi une contraction rythmique. Les notes sont énoncées sur deux croches successives. La première croche est articulée sur une partie de temps faible et la deuxième croche sur une partie de temps forte. Ce rythme a déjà été annoncé par l'*ostinato* de la main gauche présentant un saut d'octave descendante (cellule  $\beta_3$ ). Souvent associée à un intervalle descendant (de quinte, de septième ou d'octave), la composante rythmique constitue une cellule à part entière et ce rythme évoluera dans le courant du mouvement.

Le motif contrastant exploite directement la cellule  $\beta$  avec deux sauts de septième descendante. Ces intervalles très expressifs sont importants dans ce mouvement. Si on observe encore un saut de septième et un saut d'octave dans la clausule, ceux-ci sont masqués par le changement d'articulation. On le voit dans l'exemple 74, le motif contrastant découle naturellement du motif de base et il assure une unité de substance avec celui-ci par la présence de la cellule  $\beta$ .

## Exemple 74

Exemple 74 :  $b$  = motif contrastant.

La partie  $c$  de la première proposition du GT1, créant l'asymétrie, exploite les trois dernières notes du motif contrastant mais il propose aussi une évolution du rythme de  $\beta$ . Le rythme est allongé d'une croche. La deuxième croche de  $\beta$ , celle qui se trouve sur la partie forte du temps, porte une note étrangère à l'accord de tonique qui trouve sa résolution sur la partie faible du temps. Les sauts d'intervalles descendants ont disparu mais le rythme assure l'unité de substance, de même que l'*ostinato* qui conserve la forme initiale de la cellule rythmique.

## Exemple 75

Exemple 75 :  $c$  = extension de la première proposition.

La deuxième proposition (conséquent) expose à nouveau  $a$  et  $b$  avec quelques variations. Si on a déjà parlé du renforcement de la cellule  $\alpha$  en accords *forte* et doublés, la cellule  $\beta$  se présente sous une nouvelle forme (mélodique et rythmique) : la première croche est diminuée en quatre triples croches. La mesure 9 propose aussi une nouvelle action rythmique en doubles croches qui préparent l'accompagnement de la transition, basé sur un motorisme de doubles croches.

### Exemple 76

The musical score for Example 76 consists of four staves, numbered 1 to 4, all in common time (C).  
 Staff 1: A quarter note on a middle line, followed by a quarter rest.  
 Staff 2: A dotted quarter note on a middle line, followed by a quarter rest.  
 Staff 3: A quarter note on a middle line with a fermata and the marking 'sf' (sforzando), followed by a quarter rest.  
 Staff 4: A quarter note on a middle line divided into four eighth notes, followed by a quarter rest.

Exemple 76 : Les évolutions de la composante rythmique de  $\beta$ .

L'exemple 76 résume les différentes présentations et les évolutions du rythme de la cellule  $\beta$  :

1. Forme originale, deux croches successives, l'une sur une partie faible de temps, l'autre sur une partie forte de temps.
2. Allongement de la cellule d'une croche créant une désinence.
3. La croche centrale, sur la partie forte de temps est allongée (point d'orgue) et renforcée (*sforzando*).
4. La première croche est diminuée en quatre triples croches.

L'exemple 77 propose une analyse paradigmatique de toutes les occurrences de la cellule  $\beta$ .

## Exemple 77

1-2

2

2-3

3

3-4

4

1 à 6

4 Evolution rythmique

5

5

6

6

7-8 Evolution rythmique et mélodique

8

8-9

9

9-10

10

Detailed description: The image shows a musical score for 'Exemple 77' consisting of 10 staves. The notation is in treble clef with a 7/8 time signature. The score is divided into sections: the first six staves (1-6) show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The seventh staff (7) is labeled '4 Evolution rythmique' and shows a change in the rhythmic pattern. The eighth staff (8) is labeled '7-8 Evolution rythmique et mélodique' and shows a more complex rhythmic and melodic pattern. The ninth and tenth staves (9-10) show further developments of the rhythmic and melodic ideas. The score is annotated with various numbers and labels indicating specific rhythmic and melodic features.

Exemple 77 : Analyse paradigmatique de la cellule  $\beta$  dans le GT1.

L'analyse détaillée du GT1 a démontré le caractère crucial de l'extension de l'antécédent aux mesures 5 et 6. Au-delà de toute considération théorique, l'asymétrie provoquée par ces mesures donne sens à ce premier segment et met en lumière la dramaturgie, le scénario du compositeur, traduit par son interprète. Privé de cette extension, le GT1 se dégonfle et il devient une phrase musicale banale, voire maladroite. Le pianiste doit soigner l'exécution de l'*ostinato* à la main gauche en s'efforçant de le faire vivre grâce aux modifications de l'articulation. La mesure 4 est charnière dans ce scénario. La tournure mélodique peut induire une fermeture ou à tout le moins une respiration qui pourrait être induite également par un premier cycle de quatre mesures. Mais il n'y a pas de progression cadentielle et, qui plus est, l'analyse motivique montre que les trois dernières croches de cette clausule peuvent être interprétées comme les trois premières d'un jeu de séquences mélodiques ascendantes qui prépare les grands accords *forte*. Il est donc possible de reconsidérer cette quatrième mesure comme un point de départ en évitant tout relâchement du tempo et en donnant un caractère haletant à la fragmentation des mesures 5 et 6. Cette interprétation est confirmée par l'*ostinato* car c'est précisément dans cette quatrième mesure que Haydn abandonne le *staccato* de la basse, insufflant une nouvelle énergie qui conduira aux accords de la mesure 7.

### 3.3.2. Analyse de la transition

La transition s'étend du troisième temps de la mesure 10 jusqu'à la mesure 19. La transition constitue donc un segment équivalent et symétrique au GT1. Elle se subdivise en deux parties, de la mesure 10 au premier temps de la mesure 15, puis de la mesure 15 jusqu'à la mesure 19. Soit un total de 37 croches pour la première partie de la transition et 40 croches pour la seconde partie. Si l'on tient compte des parties de mesure (équivalent une croche) sur lesquelles des sons sont articulés, on obtient une égalité parfaite de 37 croches pour les deux parties de la transition (en tenant compte du tuilage de la première croche de la mesure 15). Cela correspond à quatre mesures plus deux temps et un demi-temps. S'il apparaît que le GT1 et la transition constituent deux segments symétriques, tous deux s'articulent également en deux parties. Le GT1 est asymétrique tandis que la transition est symétrique. La phraséologie évite la carrure, c'est-à-dire l'alternance de phrases ou de propositions présentant un nombre de mesures égal à quatre ou à ses multiples.

La première partie de la transition est cadrée par la formule d'accompagnement centrée exclusivement sur les fonctions I et V ainsi que sur l'exploitation de la cellule  $\beta$ .

## Exemple 78

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems. The first system covers measures 10 to 13. The right hand (treble clef) has a melody with a 'd. br.' (diminuendo) marking above it. The left hand (bass clef) has a bass line with a 'pédale de tonique' (tonic pedal) marking below it. Harmonic functions 'I' and 'V' are written below the bass line, alternating every measure. Fingering '5' and '6' are also indicated. The second system covers measures 14 and 15. The right hand continues the melody, and the left hand has a bass line with a 'fz' (forzando) marking. Harmonic functions 'I' and 'V' and fingering '5' and '6' are again indicated below the bass line.

Exemple 78 : Première partie de la transition. Phrase avec technique progressante.

Les mesures 10 (à partir du troisième temps) à 15 (première croche) présentent toutes les caractéristiques d'une phrase avec technique progressante. Le motif de base est énoncé à six reprises avant d'être contracté sur un seul temps. La technique progressante est renforcée par le rythme harmonique. Les fonctions I et V s'alternent par temps et non plus tous les deux temps. De plus, la pédale de tonique est abandonnée pour répondre, en canon, à la ligne mélodique *do – ré – mi – si – do*, jouée à la main droite à partir du troisième temps de la mesure 13. Le procédé de pédale joue une nouvelle fois un rôle important dans cette transition. Si elle peut conférer un certain statisme au phrasé, elle peut être perçue avant tout comme un vecteur d'énergie, à la fois contenue et croissante et qui se libère à un moment déterminé : aux grands accords dans le GT1, au moment de la technique progressante (mesures 13 et 14) dans la transition. Celle-ci se précipite alors vers la progression cadentielle qui s'achève par une assise de dominante (mesures 16 à 19). Encore une pédale mais, cette fois-ci, elle est plus attendue dans le déroulement de la forme *allegro* de sonate et surtout elle a une fonction différente. Elle n'est plus vecteur d'énergie. Elle assure plutôt une première grande segmentation, un *stop* rythmique qui crée un « point de repos de

l'esprit » pour l'interprète et l'auditeur<sup>33</sup>. Sur les 19 premières mesures que compte le GT1 et la transition, environ 13 mesures sont construites sur une pédale. C'est considérable et cet élément doit être pleinement pris en considération par le pianiste dans la gestion dynamique de son phrasé.

Le traitement thématique et motivique de la transition est similaire à celui d'une phrase avec technique progressante. La fonction de cadence y est par contre différente. La transition propose une cadence à la dominante. Soit à la dominante du ton principal pour une transition non modulante, ce qui est le cas de ce mouvement, soit à la dominante de la nouvelle tonalité dans le cas d'une transition modulante. C'est la fonction essentielle de la transition. Exploiter des techniques de fragmentation ou de liquidation dans une transition permet à la fois de créer une activité motivique croissante par une précipitation rythmique et d'éliminer progressivement les éléments thématiques jusqu'à un *stop* rythmique ou une césure permettant l'émergence du GT2. La cadence, dans la transition, a pour fonction de créer une structure souple et ouverte vers le GT2 et non une structure, une phrase musicale clairement architecturée et fermée par une progression cadentielle à la tonique typique d'un GT1. Les mesures 15 et 16 sont les mesures charnières de cette transition car elles assurent la cadence à la dominante, ce qui est la raison d'être de la transition.

### Exemple 79

Progression cadentielle à la dominante

15

*fz*

I  
5

II *cresc.*

V  
du  
V

Exemple 79 : Progression cadentielle à la dominante dans la transition.

Si la fonction de ces deux mesures est cadentielle, Haydn rappelle subrepticement et très habilement les deux cellules de base du mouvement. La cellule  $\alpha$  est évoquée par un

<sup>33</sup> *Ruhepunkte des Geistes*. Voir le chapitre 1 et les théories de Koch.

arpège mais cette fois ascendant et en doubles croches. La cellule  $\beta$  se dégage du mouvement mélodique dans un ambitus de septième descendante entre le *mi* en croche pointée (*sforzando*, troisième temps de la mesure 15) et le *fa* en noire pointée (premier temps de la mesure 16). Le contrepoint de la main gauche, mesure 16 rappelle quant à lui celui de la mesure 9 qui préparait la progression cadentielle à la tonique du GT1. Les mesures 17 (avec l'anacrouse) à 19 remplissent une fonction post-cadentielle dont le rôle est plus rhétorique que syntaxique. C'est un procédé d'emphase qui renforce la dominante de *do* majeur qui deviendra la tonique du GT2 à la mesure 20.

### Exemple 80

Progression cadentielle à la dominante.

Fonction "post-cadentielle" d'emphase de la dominante. Assise de dominante.

16

II *cresc.* V V

Do M V

Sol M V

*p*

Exemple 80 : Post-cadence de la transition.

La post-cadence exploite la même technique progressante de fragmentation et de liquidation des composantes motiviques jusqu'à une *stop* rythmique et une césure d'une durée d'un temps et demi. La nuance *piano* est importante pour assurer cette césure. Les choix d'interprétation d'infléchir très légèrement le tempo à la mesure 19 et de prendre le temps de respirer (très léger allongement du dernier temps de cette mesure) ont été posés pour assumer ce premier grand repos dans l'exposition de ce mouvement.

## Exemple 81

Exemple 81 : Analyse paradigmatique de la post-cadence.

La progression cadentielle et la post-cadence constituent un segment de la transition de cinq mesures.

La transition est construite presque exclusivement avec du matériel thématique déjà entendu dans le GT1 et plus précisément sur des évolutions rythmiques et mélodiques de la cellule  $\beta$ . Le motif de base de la transition combine deux évolutions rythmiques du GT1 : l'ajout d'une croche supplémentaire qui était la caractéristique de l'extension de la première proposition du GT1 et la diminution de la première croche en quatre triples croches dont la première occurrence était l'anacrouse de la mesure 8 (exemple 82). De plus, la figure mélodique se situe dans un ambitus de septième descendante *la-si* (forme d'origine, mesure 10-11) puis ascendante *fa dièse-mi* (inversion, mesure 11). Remarquons que dans la figure ascendante, Haydn ne répète pas le *mi* mais il remplace le premier par un *do*. En considérant la note réelle (appartenant à la fonction harmonique) des quatre triples croches à savoir le *sol*, ainsi que le *do* et le *mi*, on obtient un arpège ascendant de *do* majeur, inversion de la cellule  $\alpha$ . L'ambitus de sixte de l'arpège est conservé. Enfin, Haydn combine les deux types d'articulations, *staccato* et *legato* dont le passage de l'un à l'autre avait marqué la première évolution de la cellule  $\beta$  à la troisième mesure.

## Exemple 82

Motif de base de la transition

Evolution rythmique des mesures 5 et 6

Evolution rythmico-mélodique des mesures 7 et 8

Combinaison des deux évolutions précédentes

Combinaison des deux types d'articulations, staccato et legato

Exemple 82 : Unité de substance du motif de base de la transition avec le GT1.

L'exemple 83 propose l'analyse paradigmatique de la cellule  $\beta$  dans la transition. Il est intéressant de lire cette analyse à la suite de l'exemple 77 qui reprenait l'ensemble des occurrences de la cellule dans le GT1 afin de cerner à la fois le caractère évolutif de la cellule mais aussi la grande cohérence motivique du GT1 et de la transition. Dans la transition, quatre nouvelles présentations de  $\beta$  sont analysables :

1. La combinaison de deux formes de  $\beta$  déjà entendues pour former le motif de base de la transition analysé dans l'exemple 92.
2. Extension de la cellule par l'ajout d'une double croche avant les quatre triples croches.
3. Élargissement de la cellule par un procédé d'augmentation des quatre triples croches. Cette forme est la plus éloignée de la cellule d'origine.
4. La forme élargie citée au point précédent se combine avec une forme en diminution, très proche de la première occurrence de la cellule à la première mesure (saut d'octave descendant).

## Exemple 83

Nouvelle évolution : extension de la cellule d'une double croche

Elargissement : augmentation des quatre triples croches

Cellule originale en diminution

Exemple 83 : Analyse paradigmatique de la cellule  $\beta$  dans la transition.

### 3.3.3. Analyse du groupe thématique 2

Le GT2 contient 27 mesures complètes<sup>34</sup>. Il est caractérisé par l'exploitation du même thème que le GT1, transposé en *sol* majeur. Le mouvement est donc monothématique. Le GT2 se subdivise en deux sections de respectivement 14 et 13 mesures qui génèrent donc une faible asymétrie qui ne rompt pas l'équilibre global du GT2. La première section s'étend de la mesure 20 à la mesure 33 (exemple 84) et la seconde de la mesure 34 à la première croche de la mesure 47 (exemple 85). L'articulation de ces deux sections est assurée par une cadence parfaite à la tonique à la mesure 33 mais aussi par le lancement d'une nouvelle idée musicale à la mesure 34 caractérisée par la formule d'accompagnement à la main gauche. Qui plus est, la première section revête une fonction d'exposition thématique tandis que la deuxième section joue un rôle essentiellement harmonique conduisant à une forte progression cadentielle à la tonique assurant la segmentation du GT2 mais aussi de l'exposition.

Exemple 84

Exemple 84 : Section A du GT2, mesures 20 à 33.

<sup>34</sup> Il est possible de considérer un tuilage sur la première croche de 47, point d'aboutissement du trille de la mesure 46, mais celle-ci est surtout la première note du groupe conclusif.

## Exemple 85

Exemple 85 : Section B du GT2, mesures 34 à 47 (première croche).

Ces deux sections du GT2 sont également divisibles respectivement en deux segments. La section A est articulée par une cadence à la dominante (et une longue assise de dominante) ainsi que par l'arrêt du motorisme de doubles croches à la mesure 29 induisant une césure. Le deuxième segment de la section A est caractérisé par le retour du thème principal du mouvement et il est ponctué par une cadence parfaite mesure 33. Cette gestion des cadences ainsi que le retour du thème principal dans le deuxième segment permettent de considérer que la section A du GT2 offre une construction asymétrique de type période avec un antécédent de dix mesures et un conséquent de quatre mesures.

L'exemple 86 montre cette construction périodique dans une structure symétrique. Cette manipulation révèle l'ossature de la section A du GT2 mais elle met aussi en évidence le contrepoint renversable entre les deux propositions. Cela renforce l'idée qu'elles sont le pendant l'une de l'autre. Cette période connaît un traitement similaire à la phrase principale du GT1. En effet, la première proposition de celle-ci avait été élargie par la réitération des trois dernières notes de la clausule de la quatrième mesure. Si la technique d'écriture est différente, la première proposition de la période du GT2 connaît une extension, sur une

pédale de dominante, obtenue par un prolongement motivique proche d'un style d'improvisation.

### Exemple 86

The musical score for Example 86 is presented in four systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a forte (f) dynamic marking. The second system also starts with a forte (f) dynamic. The third system includes a crescendo (cresc.) marking. The fourth system concludes with a fermata and the text 'etc...'.

Exemple 86 : Reconstitution symétrique du thème principal dans le GT2.

Nous constatons une importante asymétrie si l'on considère la phrase musicale reconstituée dans l'exemple comme l'ossature thématique de la première section du GT2. Ajoutons encore que la gestion chaque fois différente des propositions constitutives génère une asymétrie « à distance » entre les différentes expositions du thème principal. De plus, il est remarquable de constater que la phrase musicale *originelle* peut s'analyser comme une phrase de type antécédent-conséquent de huit mesures mais que le rythme phraséologique de Haydn échappe totalement à la carrure. Enfin, si le rythme phraséologique s'organise en segments équilibrés l'organisation de chacun de ces segments est différente et asymétrique, à l'exception de la transition.

Tableau 11

<b>Tableau comparatif des quatre propositions du thème principal</b>	
GT1, première proposition : mesures 1 à 6	Quatre mesures + deux mesures d'extension.
GT1, deuxième proposition : mesures 7 à 10	Trois mesures complètes + trois temps.
GT2, première proposition : mesures 20 à 29	Quatre mesures + six mesures d'extension.
GT2, deuxième proposition : mesures 30 à 34	Quatre mesures complètes + un temps d'appui.

Tableau 11 : Tableau comparatif des quatre propositions du thème principal.

Dans la version de Haydn, l'antécédent compte 10 mesures ce qui assure un rythme phraséologique régulier avec le GT1 et la transition. Cela démontre le souci d'équilibre général de la forme et cela rend possible de déceler des symétries à un niveau syntagmatique supérieur alors que l'analyse des propositions constitutives de la phrase révèle des asymétries importantes.

Le thème principal de ce mouvement est énoncé en quatre mesures (mesures 20-23), dans une nouvelle tonalité mais aussi avec une nouvelle texture pianistique. Le thème est déclamé dans la nuance *forte* et en octaves, dans le registre grave du piano. Il est accompagné d'un contrepoint en doubles croches dans le registre aigu. Aux mesures 20 et 21, Haydn exploite les parties extrêmes de la tessiture de l'instrument.

L'exemple 87 montre que le contrepoint s'appuie sur les mêmes intervalles que le thème, soit par l'ambitus des figures mélodiques, soit par des sauts mélodiques. Cette prise de conscience permet d'affiner le toucher du pianiste pour mettre en lumière ce jeu d'imitations cachées mais aussi l'extension progressive des intervalles à la mesure 23 : quarte, septième, octave et neuvième.

## Exemple 87

Imitations : intervalles de quinte

Imitations : intervalles de septième

20

*f*

I VI II V 5 6 7 VII VI V V du V

*Moto del basso jusqu'au ré*

26

*dim.*

Exemple 87 : Segment *a* de la section A du GT2.

Harmoniquement, cette section est caractérisée par le *moto del basso* dont il a déjà été question et qui a une fonction cadentielle à la dominante dont le point d'arrivée est situé à la mesure 23. Une longue pédale de dominante de sept mesures suit l'énoncé du thème. Du point de vue motivique, ces mesures sont plus libres et elles échappent à l'unité de substance. Le contrepoint des mesures 20 à 22 devient l'élément moteur à partir de la mesure 23 pour créer une longue extension du thème post-cadentielle. Le contrepoint est structuré dans les mesures 20 à 23 pour répondre à l'organisation du thème principal. Le style devient alors plus libre pour s'apparenter à une toccata, dans l'esprit d'une improvisation. L'exemple 88 illustre à la fois l'aspect structuré du contrepoint de la mesure 20 à la mesure 25 ainsi que le procédé de fragmentation des figures mélodiques.

## Exemple 88

Exemple 88 : Analyse paradigmatique du contrepoint des mesures 20 à 25.

Les mesures 26 et 27 illustrent particulièrement le caractère plus improvisé du passage. Dans ces deux mesures, l'organisation et le regroupement des doubles croches se libèrent de la structure de la mesure créant une dissonance métrique<sup>35</sup> (exemple 89).

---

<sup>35</sup> Le concept de dissonance métrique est développé par Floyd Grave. Dans son article « Metrical Dissonance in Haydn », il analyse des extraits de genres divers où l'organisation rythmique de figures mélodiques se libère de l'organisation de la mesure en temps forts et faibles. Cela implique des accents déplacés ou des regroupements ternaires dans une mesure à temps binaires et *vice versa*. Floyd GRAVE, « Metrical Dissonance in Haydn », *The Journal of Musicology*, vol. 13, n° 2, (Spring, 1995), p. 168-202.

## Exemple 89



Exemple 89 : Exemple de dissonance métrique.

La mesure 26 commence avec un regroupement de trois doubles croches suivi de neuf groupes de deux doubles croches puis à nouveau un groupe de trois doubles croches. Les appuis sont déplacés par rapport au temps. Les deux derniers temps de la mesure 27 retrouvent une organisation rythmique plus conforme à la structure de la mesure. Il est aussi très intéressant de remarquer l'écriture du groupe de deux doubles croches à cheval sur la barre de mesure. Il s'agit là d'un cas unique où deux notes appartenant à deux mesures différentes sont ligaturées<sup>36</sup>. Cela prouve la volonté de Haydn de se libérer du carcan de la mesure et d'éventuels appuis systématiques sur le temps fort. Marquer les articulations de Haydn par de légers accents et par une gestique du bras partant du levier du coude donne au passage un caractère très ludique et pétillant<sup>37</sup>.

Les mesures 30 à 33 exposent le thème principale de ce mouvement monothématique pour la dernière fois dans l'exposition. Ce segment est ponctué par une progression cadentielle à la tonique qui ferme la première section du GT2 mais aussi la dernière section de l'exposition présentant le motif de base (exemple 90).

---

<sup>36</sup> Ce passage est écrit de cette manière dans la source principale qui est la première édition de cette sonate. L'autographe est perdu. Joseph HAYDN, *Grand Sonata. For the piano Forte. Composed expressly for and Dedicated to M<sup>rs</sup> Bartolozzi By Haydn. Op. 79*, London, J. and H. Caulfield, s.d.

<sup>37</sup> Il est possible d'envisager ces deux mesures comme irrégulières, à la manière des musiques traditionnelles des Balkans.



nuance piano et jouant sur des sonorités presque détimbrées. Mais cette rupture met en lumière une nouvelle asymétrie à un niveau syntagmatique inférieur avec la succession d'une unité musicale de 3 mesures puis de 5 mesures, plus une croche.

### Exemple 91

Style polyphonique. Ambiguïté mode majeur / mineur. Complexité harmonique par le contrepoint et la figuration.

Exemple 91 : Segment *a* de la section B du GT2, mesures 34 à 42

Le dernier segment du GT2 assure une progression cadentielle triomphante (exemple 92).

### Exemple 92

Exemple 102 : Segment *b* de la section B du GT2, mesures 42 à 47 (première croche).

La gestion thématique et motivique de cette progression cadentielle est celle d'une phrase avec technique progressante qui énonce un motif de base suivi de sa réponse. Ce motif de base est une nouvelle évolution de la cellule  $\beta$  avec un élargissement de la croche en levée et des monnayages différents.

### Exemple 93



Exemple 93 : Nouvelle évolution de la cellule  $\beta$ .

La technique de fragmentation est évidente avec la répétition d'un sextolet de doubles croches. Harmoniquement, trois progressions cadentielles à la tonique se succèdent, la troisième étant la plus forte. Cette progression, qui va de la mesure 44 jusqu'au premier temps de la mesure 47, a pour fonction de conclure l'exposition de la forme *allegro* de sonate. La préparation de la dominante est amplifiée par un appui d'une durée de six temps sur les fonctions IV et II. La texture pianistique est brillante et virtuose. Les mesures 45 et 46 évoquent la cadence finale d'un concerto ou de brillantes vocalises de type opératique.

Le GT2 se manifeste par deux grandes sections presque symétriques qui, à tout le moins, assurent l'équilibre formel à un niveau syntagmatique supérieur mais l'organisation des segments constitutifs et la gestion des progressions cadentielles marquent des asymétries très importantes à un niveau syntagmatique inférieur. Si nous envisageons les segments dans leur déroulement chronologique, articulés par les cadences, nous observons le rythme phraséologique suivant :  $(10 + 4) + (3+5+5)$ . Le GT2 est incontestablement la partie de l'exposition où l'asymétrie phraséologique est la plus ressentie par les différences de caractères et par les ruptures thématiques entre les différents segments qui le constituent. Il est essentiel de les concrétiser par des images sonores différentes. Ainsi, les mesures 34 à 36 seront éclatantes grâce à des vagues *crescendo* assumées et à une action digitale très vive. *A contrario*, une sonorité bien plus feutrée sera recherchée pour les mesures 37 à 42 avec le

concours de l'*una corda* et une action digitale amortie qui reste dans la profondeur de la touche.

### 3.3.4. Analyse du groupe conclusif

Le groupe conclusif se caractérise par l'enchaînement de phrases musicales dont la finalité est de conclure l'exposition. Le contenu thématique est rythmiquement affirmé et sujet à diverses répétitions. La progression cadentielle qui assure l'articulation du GT2 est souvent suivie d'une post-cadence caractérisée par la réitération de la dernière étape de la progression cadentielle, le mouvement V-I en position fondamentale. Le groupe conclusif présente une asymétrie avec deux segments de respectivement 4 mesures (plus une croche) et de trois mesures.

Le segment *a* du groupe conclusif s'apparente à une période, c'est-à-dire une phrase de type antécédent-conséquent (exemple 94).

#### Exemple 94

Groupe conclusif : a phrase de type antécédent - conséquent mais sans progression cadentielle.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 47, consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. Brackets above the upper staff indicate two phrases: the first from measure 47 to 50, and the second from measure 50 to 51. Below the bass staff, Roman numerals 'I' and 'V' are placed under the first and second phrases respectively. The label 'Pédale de tonique' is written below the first system. The second system, starting at measure 49, also has two staves. Brackets above the upper staff indicate two phrases: the first from measure 49 to 52, and the second from measure 52 to 53. Below the bass staff, Roman numerals 'I', 'V', and 'I' are placed under the three phrases respectively.

Exemple 94 : Segment *a* du groupe conclusif.

Néanmoins, cette phrase ne contient aucune progression cadentielle car ce segment joue une fonction de post-cadence et il présente, une fois encore, une pédale de tonique. Il est donc essentiel de distinguer la gestion thématique et la gestion harmonique d'un segment

musical selon la place qu'il occupe dans la forme étudiée. Le point d'arrivée de la progression cadentielle a été atteint lors de la résolution de l'accord de dominante sur l'accord de tonique au premier temps de la mesure 47. Si la phrase du segment *a* est analysée selon le schéma antécédent-conséquent de la période du point de vue thématique, il n'est pas étonnant de constater que cette phrase ne contient aucune progression cadentielle car sa fonction est post-cadentielle.

Du point de vue motivique, *a* énonce à nouveau la cellule  $\alpha$ , un arpège descendant. La formule d'accompagnement est celle de la première partie de la transition et enfin, dans ce segment, un phrasé *staccato* et *legato* s'alternent, ce qui, dans la ligne de l'hypothèse de Bart van Oort citée plus haut, évoque la facture viennoise et londonienne.

Le dernier segment de trois mesures de l'exposition a une fonction de *codetta* (exemple 95).

Exemple 95

The musical score for Example 95 consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with dynamics *p* and *f*. The bass staff begins with a bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes, also marked with *fz*. Roman numerals (II, V, I) are placed below the bass staff to indicate chord functions. A fermata is placed over the final measure of the bass staff. The score is numbered 51 at the beginning.

Exemple 95 : Segment *b* du groupe conclusif.

### 3.4. Premières conclusions après l'analyse de l'exposition

L'examen de l'exposition permet de formuler plusieurs constatations :

- La forme est équilibrée dans les proportions des différents niveaux syntagmatiques qui la composent.
- Les segments articulés par une progression cadentielle ou une césure dans le flux musical sont équilibrés : GT1 de 10 mesures, transition de 10 mesures, section A du GT2 de 14 mesures, section B du GT2 de 13 mesures. Le groupe conclusif de 7 mesures est plus court de par sa fonction post-cadentielle de *codetta*.

- Deux segments comptant un même nombre de mesures ne présentent pas la même organisation. Par exemple, le GT1 est asymétrique tandis que la transition est symétrique.
- Le thème principal s'analyse dans sa forme qu'on pourrait qualifier de matrice comme une période, c'est-à-dire une phrase de type antécédent-conséquent de huit mesures divisibles en 4+4. Cependant, le rythme phraséologique échappe totalement à la carrure.
- Haydn gère de manière différente les propositions de cette phrase, créant des extensions et donc des asymétries entre les différentes occurrences du thème principal.
- Les asymétries peuvent être créées par des extensions d'une proposition de quatre mesures obtenues par la répétition d'un élément thématique, par exemple, la première proposition du GT1 et le segment *a* du groupe conclusif.
- Les asymétries peuvent être créées par la juxtaposition de segments construits sur des idées thématiques différentes et dont les caractères sont contrastés. Ces segments n'apparaissent pas comme des manipulations d'une proposition de quatre mesures. Tel est le cas de la section B du GT2.
- Enfin, le ressenti de l'asymétrie est renforcé par la juxtaposition de segments de longueur différente mais dont l'un des deux échappe à l'unité de substance. On citera par exemple les segments *b* et *c* de la section B du GT2.

### 3.5. Analyse du développement

Le développement s'articule en trois sections dans lesquelles une écriture polyphonique alterne avec un style homophone de type mélodie accompagnée par des formules typiquement pianistiques. La phraséologie et l'harmonie y sont traitées avec raffinement et avec un sens de la rupture parfaitement maîtrisé.

La section A s'étend de la mesure 54 à la mesure 72, soit 19 mesures complètes. Cette section assure une modulation de *sol* mineur vers *la* bémol majeur. Elle est articulée par une assise de dominante de *la* bémol et un *stop* rythmique. La section B se développe de la mesure 73 au temps d'appui de la mesure 94 pour un total de 21 mesures complètes plus une croche d'appui. Cette section poursuit le travail harmonique raffiné dans lequel des modulations audacieuses se succèdent. De ce point de vue, cette section constitue un épisode

crucial dans ce mouvement où plusieurs coups de théâtre surviennent. Le thème principal est tout d'abord énoncé dans la tonalité éloignée de *la* bémol majeur et Haydn y indique pour la première fois une pédalisation qui a déjà fait parler d'elle et qui sera discutée ci-dessous. Enfin, la section s'articule par une assise de dominante. Il serait logique d'attendre une assise de dominante de *do* préparant la réexposition mais il n'en est rien. Haydn semble s'égarer sur une assise de dominante de *la* mineur qui ne vient jamais mais il retrouve ses esprits à partir de la mesure 94 où commence la section C, plus courte, dont la finalité n'est plus de développer mais plutôt de rétablir la situation et de revenir à une forme plus conventionnelle en établissant cette fois l'assise de la « bonne » dominante. La section C compte 8 mesures de la mesure 94 à la mesure 101.

La section A du développement (exemple 96) se divise elle-même en deux segments dont le premier compte 10 mesures, de la mesure 54 à la première croche de la mesure 64. Cela confirme la volonté manifeste de Haydn d'assurer l'équilibre global du mouvement par la succession de segments dont le nombre de mesures tourne autour de dix. Ce premier segment de la section A du développement assure une modulation de *sol* mineur (mesure 54) vers *ré* mineur (mesure 56) puis vers *fa* majeur qui apparaît à la mesure 60 et qui est souligné par une cadence parfaite entre les mesures 63 et 64. Du point de vue thématique, ce segment est construit sur le thème principal, dans une texture polyphonique de style *fugato*<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Le style *fugato* désigne une section qui présente les caractéristiques d'une fugue, à savoir essentiellement des entrées thématiques en imitation, dans une forme ou un genre qui n'est pas une fugue comme, dans le cas présent, une forme *allegro* de sonate.

## Exemple 96

54 Sol mineur Ré mineur

57

60 Fa majeur

63

progression séquentielle progression cadentielle (parfaite)

Exemple 96 : Analyse harmonique de la section A.

Les modulations vers *ré* mineur puis vers *fa* majeur sont assurées par une fonction pivot. La fonction I en *sol* mineur (mesure 55, troisième temps) peut être également analysée comme une fonction IV en *ré* mineur. Cette même fonction analysée au troisième temps de la mesure 59 devient une fonction II de *fa* majeur qui s'installe dès la mesure 60.

Si la finalité harmonique du passage est de moduler vers *fa* majeur, nous pouvons nous demander s'il n'est pas opportun de le segmenter dès le troisième temps de la mesure 60 où cette nouvelle tonique est effective. De plus, une nouvelle entrée du thème<sup>39</sup> dans la nuance *forte* et en octaves interpelle et pourrait induire le lancement d'un nouveau segment dans une nouvelle tonalité stable et clairement affirmée. Cependant, l'examen des progressions cadentielles confirme la segmentation à la mesure 64. Une cadence en *fa* ne peut être analysée à la mesure 60 car le V n'est pas en position fondamentale ce qui est, par contre, le cas aux mesures 63 et 64. Le V et le I sont en position fondamentale. Il s'agit là,

<sup>39</sup> Le terme « sujet » serait presque plus approprié dans ce passage *fugato*.

qui plus est, de la première cadence parfaite du développement. De plus, les mesures 54 à 64 (premier temps) présentent une grande cohérence thématique avec l'exploitation du thème principal ainsi qu'une cohérence de texture par l'écriture polyphonique du style *fugato*. L'énoncé du thème en *forte* et en octaves apparaît plus comme un point culminant que comme le départ d'un nouveau segment. À partir de la mesure 64, la texture pianistique change complètement avec une écriture homophone sur un accompagnement typiquement pianistique et le thème principal est abandonné. C'est le contenu thématique de la transition qui est cette fois exploité. Enfin, délimiter le premier segment de la section A à la mesure 64 révèle un segment de 10 mesures qui confirme le rythme phraséologique de l'exposition et qui ne rompt pas l'équilibre général du mouvement.

La section A du développement commence de la même manière que le GT2 de l'exposition mais cette fois dans la tonalité de *sol* mineur et dans la nuance *piano*. Seules les deux premières mesures du thème principal sont énoncées et forment le sujet de ce segment de dix mesures en style *fugato*. À la mesure 54 et aux deux premiers temps de la mesure 55, Haydn reproduit, en mineur, le même contrepoint qu'aux mesures 20 et 21 (exemple 97).

### Exemple 97

Reprise en mineur du contrepoint des mesures 20 et 21

54

*p*

Thème principal = sujet

Exemple 97 : Deux premières mesures du développement.

À la mesure 56 apparaît une nouvelle entrée en imitation du sujet en contrepoint renversable mais Haydn ne conserve que la tête de celui-ci, en doubles notes et harmonisé sur V, ce qui est un cas unique dans ce mouvement. C'est ensuite le contrepoint en doubles croches qui devient l'élément moteur des mesures 56 à 60 (deux premiers temps), provoquant une fragmentation par demi-mesure (exemple 98). Toutes les formules

mélodiques en doubles croches découlent d'ailleurs du contrepoint des mesures 54 et 55 (exemple 99).

Les deux derniers temps de la mesure 55, qui sont neufs par rapport au GT2, donnent la formule mélodique qui assurera la fragmentation des mesures 56 à 59. Dans cette formule, les quatre doubles croches du troisième temps de la mesure 55 sont inversées au troisième temps de la mesure 56. D'autres variantes plus libres de ces mêmes doubles croches donnent la fragmentation par temps aux mesures 58 et 59.

### Exemple 98

54

56

59

*p*

Tête du sujet en imitation

Contraction de la gamme en anacrouse

Sixtes parallèles

Suppression de l'anacrouse

Contrepoint renversable

Nouvelle tournure mélodique et fragmentation par temps

Exemple 98 : Procédé d'imitations et de fragmentation.

## Exemple 99

The musical score for Example 99 is presented in 12 staves, organized into three systems of four staves each. The first system (staves 1-4) covers measures 54-56. The second system (staves 5-8) covers measures 57-58. The third system (staves 9-12) covers measures 59-60. The notation includes treble and bass clefs, a 7/8 time signature, and various musical symbols such as accidentals, slurs, and dynamic markings. Key annotations include 'Inversion' and 'Variantes'.

Exemple 99 : Analyse paradigmatique du contrepoint du premier segment de la section A du développement.

Comme déjà souligné précédemment, le premier segment de la section A comptabilise 10 mesures, de la mesure 54 à la mesure 63, plus une note d'appui à 64 qui est aussi la première note du segment suivant. Il résulte de la conduite polyphonique, marquée par des ruptures mélodiques, des procédés de fragmentation et de la cadence imparfaite de la mesure 60 une phraséologie dynamique, complexe et éclatée. L'exemple 100 ci-dessous montre le morcellement de la phrase où des fragments mélodiques de plus en plus courts sont directement répétés. La phrase est élargie par la continuation immédiate d'une idée à

l'intérieur d'une phrase. Ce procédé, déjà observé par Koch<sup>40</sup>, est similaire à l'extension du thème principal dans le GT1 et à celle du segment *a* du groupe conclusif. L'exemple 101 illustre cette similarité.

### Exemples 100 et 101

The image shows a musical score for Example 100, consisting of two staves (treble and bass clef). Above the score is a complex arborescence diagram. The diagram is a tree structure where the root node is at the top, and it branches out downwards to connect to various groups of notes in the musical score. The branches represent the hierarchical structure of the first segment of section A.

Exemple 100 : Arborescence du premier segment de la section A.

The image shows a musical score for Example 101, marked 'Allegro'. It consists of three staves of music. The first staff is in treble clef and 4/4 time, starting with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are also in treble clef. The music features rhythmic patterns and melodic lines. Brackets are placed above the staves to group specific phrases of music.

Exemple 101 : Heinrich Christoph KOCH,  
*Versuch einer Einleitung zur Composition*,  
vol. 2, Leipzig, Adam Friedrich Böhme,  
1787, p. 450.

<sup>40</sup> *Erweiterter Sätze*. Voir chapitre 1.1.3.

Le segment *b* de la section A s'étend sur 9 mesures, de la mesure 64 à la mesure 72. Il opère une modulation de *fa* majeur vers *la* bémol majeur avec une assise de dominante de la mesure 67 à la mesure 72. Cette assise de dominante permet de découper ces 9 mesures en 3+6. Dans les trois premières mesures, Haydn utilise le contenu thématique de la transition (mesures 10 à 13). D'ailleurs, ce segment *b* joue le même rôle que la transition de l'exposition et il présente aussi une assise de dominante. Ce segment montre une fois de plus la maîtrise totale de Haydn dans l'art de la rupture, avec une tournure mélodique *legato* et expressive qui se juxtapose à un motif rythmique et enjoué. L'expressivité de ces mesures est renforcée par la modulation éloignée, les sauts de septième en tête des mesures 67, 68 et 69 et par l'utilisation d'accords de septième diminuée sur une pédale de *mi* bémol (exemple 102).

## Exemple 102

The musical score for Example 102 is presented in three systems, corresponding to measures 64-66, 67-69, and 70-72.

- System 1 (Measures 64-66):**
  - Measures 64-65: *Fa majeur* (F major). Harmonic analysis: I — V — I — V.
  - Measure 66: *Fa mineur VI de lab majeur* (F minor, VI of G major). Harmonic analysis: I — VI → 6.
  - Tempo/dynamics: *Moto del basso 7 6 ff*.
- System 2 (Measures 67-69):**
  - Measure 67: *Interruption du moto del basso*. Harmonic analysis: V — I — V — I — V — I — V — I.
  - Measures 68-69: Harmonic analysis: VII — V.
  - Tempo/dynamics: *Assise (pédale) de dominante*.
- System 3 (Measures 70-72):**
  - Measure 70: Harmonic analysis: VII du V.
  - Measure 71: Harmonic analysis: V du V.
  - Measure 72: Harmonic analysis: V.
  - Tempo/dynamics: *p*.

Exemple 102 : Analyse harmonique du segment *b* de la section A du développement.

Qui plus est, la modulation est marquée par un coup de théâtre harmonique : Haydn amorce à nouveau le *moto del basso* caractéristique du thème principal à la mesure 66 mais il l'interrompt de manière inattendue (voire brutale pour les oreilles de l'époque) au troisième temps de la mesure 67 pour asseoir la dominante de *la* bémol majeur.

De plus, la section A du développement, malgré une phraséologie éclatée et asymétrique, assure le pendant parfaitement équilibré du GT1 et de la transition de l'exposition. La section A du développement compte 19 mesures, comme le GT1 et la transition. Le segment *a* compte 10 mesures pour 9 mesures au segment *b*. C'est l'inverse dans l'exposition avec 10 mesures pour le GT1 et 9 mesures pour la transition. Enfin, l'équilibre se renforce par le rôle du segment *b* qui est équivalent à celui de la transition.

Les mesures 66 à 72 témoignent également de l'influence de l'école londonienne du *pianoforte* sur l'écriture de Haydn. Cette influence se traduit par deux caractéristiques. Tout d'abord, un thème lyrique en croches chante dans l'aigu de la tessiture du piano. Des exemples comparables sont observables chez Jan Ladislav Dussek (1760-1812)<sup>41</sup>. Ensuite, Haydn utilise un phrasé *legato* qui était l'articulation de base des pianistes qui jouaient sur les pianos londoniens. En effet, la résonance des sons due aux étouffoirs moins réactifs que ceux des pianos viennois induisait presque naturellement ce type d'articulation<sup>42</sup>. Dans *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte*, Muzio Clementi (1752-1832) présente le *legato* comme l'articulation de base :

« Lorsque le compositeur laisse le legato, et le staccato à l'appréciation de l'interprète ; la meilleure règle est, d'adhérer principalement au legato ; en réservant le staccato pour donner occasionnellement de l'esprit à certains passages, et pour renforcer les plus hautes beautés du legato. »<sup>43</sup>

La section B du développement allant de la mesure 73 au premier temps de la mesure 94 se subdivise en trois segments :

---

<sup>41</sup> Jerald C. GRAUE, « Haydn and the London Pianoforte School », *Haydn Studies*, New York, J. P. Larsen, H. Server and J. Webster, 1981, p. 428-429.

<sup>42</sup> Bart VAN OORT, *op. cit.*, p. 78-79.

<sup>43</sup> « When the composer leaves the legato, and staccato to the performer's taste ; the best rule is, to adhere chiefly to the legato ; reserving the staccato to give spirit occasionally to certain passages, and to set off the higher beauties of the legato. » Muzio CLEMENTI, *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte*, *op. cit.*, p. 9.

1. Segment *a*, mesures 73 à 83 (temps d'appui) : retour de la première proposition du thème principal en *la* bémol majeur et modulation vers *la* mineur
2. Segment *b*, mesures 83 à 89 (temps d'appui) : écriture polyphonique et modulation raffinée. Cadence à la dominante (en *la* mineur).
3. Segment *c*, mesures 89 à 94 (temps d'appui) : post-cadence, assise de dominante de *la* mineur.

Le retour de la première proposition du thème principal à la mesure 73 a de quoi marquer les esprits et les oreilles. Tout d'abord, la tonalité de *la* bémol majeur est audacieuse pour l'époque vu son éloignement avec les deux tonalités structurelles du mouvement que sont *do* et *sol* majeur. La tonalité de *la* bémol majeur constitue le ton napolitain en *sol* majeur et Haydn l'utilise comme tonalité importante dans le parcours tonal de ce mouvement. Qui plus est, cette occurrence du thème porte l'indication *open Pedal* pour les mesures 73 et 74. Une telle indication de pédale est une exception chez Haydn car il n'existe qu'un seul autre cas dans le même mouvement, aux mesures 120 à 124. Cette occurrence du thème est cruciale d'un point de vue formel, car si elle s'opère au centre du développement, elle intervient aussi au centre du mouvement qui compte en tout 150 mesures. Ce qui pourrait apparaître comme une excentricité trouve généralement une explication formelle chez Haydn.

Si *la* bémol majeur occupe une place centrale, le parcours tonal du développement donne le sentiment que la tonalité de *la* mineur aurait pu occuper cette place. En effet, Haydn commence par moduler de *sol* mineur vers *ré* mineur, soit un intervalle de quinte ascendante entre les deux tonalités. Un mouvement de quinte ascendante supplémentaire donnerait la tonalité de *la* mineur. Cette tonalité apparaît pendant trois mesures (81 à 82) mais ce n'est que plus tard qu'elle est clairement soulignée par une progression cadentielle (mesure 89), qui intervient après une nouvelle digression harmonique. Elle est alors suivie par une post-cadence et une assise de dominante. Cette tonalité peut enfin émerger mais elle intervient trop tard. Sinon, le développement serait trop long et mettrait à mal l'équilibre de la forme. Aux mesures 89 à 92, plutôt qu'une assise de dominante de *la*, c'est une assise de dominante de *do* qui est attendue. Qui plus est, la tonalité de *la* offrirait un degré pivot évident entre *sol* (II) et *do* (VI), mais, somme toute, trop banal et trop rapide pour Haydn.

*La* bémol majeur apparaît donc comme l'altération de *la*, ton napolitain de *sol* et VI altéré de *do*. Cette altération, qui offre une couleur harmonique particulière au thème qui est énoncé au centre du mouvement, trouve un écho avec une couleur offerte par la pédalisation demandée par Haydn. Celle-ci est un des éléments les plus frappants de cette sonate n'est donc en aucun cas un effet de manche du compositeur ou un simple clin d'œil aux pratiques pianistiques londoniennes. Elle trouve sa justification dans une conception raffinée de la structure de l'œuvre.

La question a déjà maintes fois été posées et, sans doute, ne peut-on y répondre que par des hypothèses. Par l'indication *open Pedal*, Haydn souhaite-t-il que l'interprète utilise l'*una corda* ou la pédale *forte* ? Pour Robbins Landon et Marc Vignal, il ne peut s'agir que de l'*una corda*<sup>44</sup>. Mais l'affirmation souffre d'être un peu péremptoire et manque d'arguments. Le pianiste Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) écrit dans sa méthode pour *pianoforte op. 108* que les grands représentants de l'école londonienne utilisaient fréquemment la pédale *forte* et que Dussek maintenait les étouffoirs levés presque constamment lors de ses prestations publiques<sup>45</sup>. Kalkbrenner explique également que la pédale *supra una corda* est intéressante pour créer un *diminuendo* ou donner une couleur particulière aux passages *pianissimo*. En 1812, dans *Instructions for the Piano Forte*, Cramer mentionne que l'*open Pedal* s'utilise dans les mouvements lents, quand une harmonie doit être prolongée<sup>46</sup>. Dans ce cas, cette indication fait clairement référence à la pédale *forte*. Cramer précise que comme la pédale *supra una corda* s'utilise dans les passages *piano* ou *pianissimo*, aucune indication particulière n'est nécessaire.

Si le jeu londonien était caractérisé par un usage fréquent de la pédale, les indications des compositeurs renvoyaient à un usage qui s'écartait des habitudes ou à des passages où l'interprète pouvait douter. De ce fait, les premières indications de pédale apparaissent dans les éditions d'œuvres de Daniel Steibelt (1765-1823) et de Cramer sous l'indication *open Pedal* seulement en 1797<sup>47</sup>. Dans sa sonate *op. 27 n° 1*, Steibelt indique à l'interprète qu'il doit utiliser la pédale qui soulève les étouffoirs mais que celle-ci doit être relâchée s'il entend

---

<sup>44</sup> Marc VIGNAL, *op. cit.*, p. 1244.

<sup>45</sup> Friedrich Wilhelm KALKBRENNER, *Anweisung das pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen*, Leipzig, Kistner, 1841, p. 14-15.

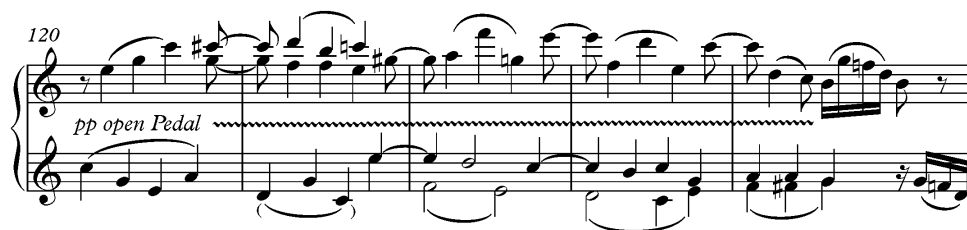
<sup>46</sup> Johann Baptist CRAMER, *Instructions for the Piano Forte*, 3<sup>e</sup> éd., London, Chappel & Co., n.d., p. 51. La première édition date de 1812.

<sup>47</sup> Bart van OORT, *op. cit.*, p. 82.

que les harmonies se mélangent de trop<sup>48</sup>. Cette indication est intéressante car elle laisse supposer que des harmonies différentes peuvent être combinées dans une même pédale pour autant que cela ne soit pas excessif. Cela paraît inconcevable de notre point de vue, au XXI<sup>e</sup> siècle.

La seconde indication de pédale de Haydn concerne les mesures 120 à 124. Elles correspondent à la réexposition du GT2 en *do* majeur. La texture est nouvelle et unique : dans l'aigu du piano et les mains gauche et droite, écrites en syncopes, se répondent<sup>49</sup>. Or, van Oort souligne que ce procédé apparaît dans plusieurs œuvres du répertoire pianistique londonien après 1775 et que ces passages sont toujours dans une dynamique *piano* et soulignés par une pédalisation continue (*open Pedal*) à partir du moment où cette indication apparaît dans les éditions<sup>50</sup>. L'exemple le plus marquant est extrait de la sonate de Clementi, *op.* 40 n° 1, datant de 1802<sup>51</sup>. Dans le quatrième mouvement, 16 mesures doivent être jouées avec les étouffoirs levés (mesures 212 à 227). Ces mesures sont écrites en syncopes et dans le registre aigu du piano. Le passage offre une étonnante similitude aux mesures 120 à 124 de Haydn.

### Exemples 103



Exemple 103 : Hob. XVI:50, *Premier mouvement*, mesures 120 à 124.

<sup>48</sup> *Idem*.

<sup>49</sup> Van Oort compare ce procédé à la technique du hoquet de l'*ars nova*. Ceci n'est pas correct car le hoquet, outre les syncopes, utilise des silences aux voix concernées. Une écriture syncopée n'est pas synonyme de hoquet.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 83. Voir aussi à ce sujet Nicholas TEMPERLEY, *The London Pianoforte School, 1766-1860 : An Anthology of English Piano Music*, (en 20 volumes), New York, Garland, 1984-1987.

<sup>51</sup> Muzio CLEMENTI, *Sonata op. 40, n° 1*, London, Clementi, Banger, Hyde, Collard and Davis, 1802.

## Exemple 104

Exemple 104 : Muzio CLEMENTI, *Sonata op. 40 n° 1, Quatrième mouvement*, mesures 212 à 216.

Les deux passages pour lesquels Haydn spécifie une pédalisation correspondent à deux parties stratégiques de la forme *allegro* de sonate. Rappelons que ce mouvement est monothématique et que, par conséquent, il propose une série de présentations et de modifications d'un même thème principal. C'est par ces modifications que Haydn crée des contrastes et non par la confrontation d'une idée thématique à une autre. La première indication de pédale survient au cœur du développement qui est aussi le centre de la sonate. C'est là où la forme du thème principal est la plus éloignée de sa forme d'origine par la tonalité (*la* bémol majeur), par la texture (*pianissimo*, dans la partie grave de la tessiture de l'instrument) et par l'articulation (première occurrence du thème en *legato*). Le compositeur obtient un contraste total avec le motif de base pétillant exposé dans les quatre premières mesures de la sonate. La nuance *pianissimo* peut induire la pédale *supra una corda* qui, comme Cramer le précise, ne demandait pas d'indication particulière. De plus, l'indication *open Pedal* demandant de lever les étouffoirs renforce le caractère sombre et mystérieux.

La deuxième indication de pédale concerne la réexposition du GT2. C'est une partie essentielle de la forme sonate. Cette dernière est caractérisée par la confrontation de deux groupes dans deux tonalités différentes et qui se trouvent précisément réconciliées dans la réexposition du GT2. Les mesures 120 à 124 constituent en quelque sorte l'aboutissement du mouvement : le dernier énoncé du thème principal dans la tonalité de départ. Rappelons l'hypothèse de van Oort selon qui, dans cette sonate, Haydn transfère un thème dont la texture est typique de l'école viennoise du *pianoforte* vers celle de l'école londonienne. De ce point de vue, les mesures 120 à 124 constituent à nouveau un point d'aboutissement car Haydn adopte non seulement l'utilisation de la pédale *forte* mais aussi une technique d'écriture en syncopes caractéristique des compositeurs actifs à Londres à partir du dernier

quart du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il est donc probable que Haydn ait été influencé par des sonorités qu'il a entendues dans les salles de concert londoniennes et qu'il les a exploitées dans ses trois dernières sonates. Cependant, ces effets de pédales sont directement au service de la forme et de sa dramaturgie et ne sont en aucun cas de simples effets superficiels.

Enfin, nous pouvons nous poser la question d'éventuelles influences respectives. Si l'influence du répertoire londonien sur Haydn est aujourd'hui démontrée, l'*op.* 40 n° 1 de Clementi est postérieur à la sonate de Haydn. Peut-être Clementi a-t-il lui-même été influencé par Haydn pour écrire seize audacieuses mesures dans une même pédale ?

Si la présente thèse défend l'idée de l'emploi de la pédale *forte* pour les deux passages susmentionnés combiné à la pédale *supra una corda*, il est évident qu'un usage non subtil de la pédale de droite nuirait à l'intelligibilité du texte. Il convient, sur les pianos modernes, de l'utiliser légèrement, sans l'enfoncer complètement, et avec une action très légère du pied<sup>52</sup>.

Du point de vue phraséologique, le premier segment de la deuxième section du développement, comptant 10 mesures, est asymétrique : 3+4+3 (+ le temps d'appui mesure 83).

---

<sup>52</sup> Ces passages ainsi que l'ensemble des sonates dites *londoniennes* de Haydn ont pu être expérimentés sur des *pianoforte* de la collection de Chris Maene : une réplique d'un *pianoforte* d'Anton Walter (mécanique viennoise) et un *pianoforte* Longman-Clementi (mécanique londonienne) similaire à celui que Haydn a possédé à la fin de sa vie. Cette expérience a permis de concrétiser une certaine image sonore de l'époque et de revoir ou de consolider des choix de pédalisation sur piano moderne. Consulter la collection de Chris Maene sur le site <https://www.chrismaene.be> et voir la capsule vidéo réalisée dans le *show-room* de Chris Maene

## Exemple 105

La bémol majeur

73

pp open Pedal

Do mineur

n.p.

n.p.

n.p.

n.p.

fz

fz

fz

fz

I VI II V I IV VII V du VI VI IV → VII

77

Ré mineur

La mineur

cresc.

fz

fz

fz

fz

I VII I VII I VII I VII

sixte augm.

fz

VI du V

progression séquentielle

80

Mi mineur

cresc.

f

V I V I VII du V

Exemple 105 : Premier segment de la deuxième section du développement.

Après la première proposition du thème principal, la mesure 76 est exploitée pour une extension de trois mesures assurant une modulation de *do* mineur vers *ré* mineur puis vers *la* mineur soulignée par un accord de sixte augmentée (VII du V). Les trois mesures suivantes (80 à 82) sont basées sur la cellule  $\beta$ . La tonalité de *la* mineur semble s'installer mais Haydn prépare un nouveau coup de théâtre harmonique entre la mesure 83 et 84 avec un virage en *mi* mineur (VII du V).

Le segment *b* de la deuxième section du développement (exemple 106) reprend le contenu thématique de la mesure 37 au temps d'appui de la mesure 42 de l'exposition. Il se caractérise par une écriture polyphonique et un travail harmonique de modulation raffiné et complexe. Il règne dans ce passage un certain flou harmonique où aucune tonique ne s'installe clairement avant la mesure 88. Ce segment de six mesures complètes et un temps d'appui aboutit sur la dominante de *la* mineur et il est suivi par le segment *c* qui remplit une fonction de post-cadence avec une assise de *mi*, dominante de *la*. Les segments *b* et *c* additionnés comptent onze mesures ne dérogeant pas au rythme phraséologique de ce

mouvement. Le contenu thématique du segment *c* est similaire à celui de l'assise de dominante à la fin de la transition dans l'exposition.

Exemples 106

Exemple 106 : Segment *b* de la deuxième section du développement.

Exemple 107

Exemple 107 : Segment *c* de la deuxième section du développement.

Le segment *c* présente une technique progressante par fragmentation (exemple 107). Dans ce cas, la proposition de base de quatre mesures est élargie d'une mesure supplémentaire plus une croche d'appui à la mesure 94 par la réitération *ad libitum* du dernier fragment mélodique. Ceci donne un effet comique d'un Haydn qui donne malicieusement l'impression de s'être perdu dans les digressions harmoniques du segment précédent.

La section C du développement est plus courte avec huit mesures (94 à 101). Sa finalité n'est plus de développer mais d'assurer le retour vers la tonalité principale. Elle se base sur le même contenu thématique que le segment précédent caractérisé par la brève tournure mélodique répétant une broderie inférieure. Si le segment peut se diviser en 4+4, la deuxième proposition liquide progressivement les éléments mélodiques de la première proposition. Il ne subsiste plus que la broderie répétée aboutissant sur trois accords de dominante triomphants.

### Exemple 108

94 Ré mineur = II de do majeur

97 Do majeur

99

II VII I VII sur I I VII sur I I

II II VII V

Exemple 108 : Section C du développement.

Si l'exposition fait apparaître diverses évolutions de la cellule  $\beta$ , le développement n'apporte aucune nouveauté excepté deux très légères variantes de deux formes de la cellule déjà rencontrée (exemple 109).

## Exemple 109

The musical score for Exemple 109 displays 12 staves, each illustrating a specific rhythmic pattern. The patterns are labeled with measure numbers: 1-2, 5, 6, 7-8, 11-12, 16, 17, 31, 42, 42, 43, 44, 47, 54-55, 60, and 82. The patterns include various rhythmic figures such as eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes, often grouped into triplets or sixths. A dynamic marking 'sf' is present in the 6th staff.

Exemple 109 : Tableau paradigmatique de toutes les occurrences rythmiques de la cellule  $\beta$ .

### 3.6. Analyse comparative de la réexposition avec l'exposition

L'examen général des proportions ci-dessus avait déjà mis en lumière que la réexposition est un peu plus courte que l'exposition. Elle compte quatre mesures de moins, soit 49 mesures contre 53 mesures. Le GT1 présente le même nombre de mesures et une structure en tout point similaire à sa première exposition. Il ne se différencie que par de légères modifications mélodiques rappelant les habitudes dans l'exécution d'œuvres au XVIII<sup>e</sup> siècle où la réexposition s'agrémentait de variations laissées au goût de l'interprète.

## Exemple 110

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 102, is marked with a piano (*p*) dynamic. The second system, starting at measure 105, includes a crescendo (*cresc.*) and fortissimo (*fz*) dynamic. The third system, starting at measure 108, is marked with a forte (*f*) dynamic. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemple 110 : Variations dans la réexposition du GT1.

Les quatre premières mesures de la transition sont inchangées. Par contre, Haydn modifie la progression cadentielle à la dominante ainsi que la post-cadence (exemple 111). Cela s'explique par le fait que le matériel thématique du même passage dans l'exposition a été très largement exploité à la fin du développement. Énoncer à nouveau la tournure mélodique basée sur la répétition de la broderie serait inmanquablement redondant. Haydn utilise, malgré tout, toujours une cellule mélodique construite sur une broderie mais dans une forme qui paraît neuve. Notons aussi que l'accord qui précède la dominante dans la cadence est un accord de sixte augmentée, ce qui est comparable aux procédés harmoniques du développement<sup>53</sup>. Ces modifications entraînent la suppression d'une mesure par rapport à l'exposition.

<sup>53</sup> Voir les mesures 79 et 88.

## Exemple 111

Do mineur

v Post-cadence, assise de dominante

## Exemple 111 : Modifications de la transition.

La transition comporte donc 8 mesures complètes auxquelles s'ajoutent deux temps de la mesure 111. La subdivision est asymétrique :  $4^{1/2}+4$ .

C'est dans la réexposition du GT2 que se manifestent le plus de différences. Quatre mesures sont supprimées par rapport à l'exposition, à savoir les mesures 30 à 33 qui contenaient le thème principal et qui lançaient la section B du GT2. La suite de cette section n'est pas modifiée et elle est textuellement transposée, ce qui donne un segment de huit mesures plus une croche d'appui mais clairement asymétrique :  $3+(5+\text{une croche d'appui})$ . La section A est, quant à elle, sensiblement modifiée du point de vue thématique mais elle garde la même proportion de 10 mesures complètes divisibles asymétriquement en  $4^{1/2}+5^{1/2}$  (exemple 112).

## Exemple 112

## Exemple 112 : Découpe asymétrique de la section A du GT2.

Avec la suppression des quatre mesures évoquées ci-dessus et la modification thématique des mesures 120 à 124, Haydn n'expose plus le thème principal dans sa forme d'origine dans le GT2. Celui-ci a déjà été exposé à maintes reprises dans l'exposition, le développement et la réexposition du GT1. Bien sûr, les mesures 120 à 124 exposent à nouveau le thème mais dans une texture nouvelle et en contraste total par rapport à sa forme d'origine, annihilant toute redondance ou toute impression de monotonie. Bien au contraire, par la texture et par l'utilisation de la pédale, qui a déjà longuement été commentée, Haydn parvient à créer un nouvel intérêt. Le thème est complètement désamorcé tant rythmiquement que du point de vue de l'articulation et il sonne comme un souvenir profondément marqué par son évolution à travers le développement. Si la cellule rythmique s'est diluée dans le motorisme des noires successives et les syncopes, Haydn énonce, dans les mesures 122 et 123, le *moto del basso* dans sa forme 7 – 6 sur la descente de basse *fa – mi – ré – do* (Prinner).

### Exemple 113

121

I 7 6 7 6 I II V V  
du  
V

Moto del basso 7 6  
Progression prolongeante

Progression cadentielle  
à la dominante

Exemple 113 : Réduction du *moto del basso*,  
mesures 121 à 123.

Enfin, le groupe conclusif compte une mesure supplémentaire dans le segment *a*, ce qui crée une asymétrie dans la construction de ce segment (exemple 124). Mais si nous considérons un segment, à un niveau syntagmatique supérieur, constitué de la phrase de cadence du GT2 (segment *b* de la section B du GT2) et du segment *a* du groupe conclusif, alors le segment de 10 mesures ainsi constitué serait symétrique. Si la phraséologie est globalement asymétrique au niveau syntagmatique des éléments constitutifs de la phrase

musicale, la possibilité de créer des segments réguliers, voire symétriques, autour de 10 mesures assure un équilibre formel au niveau syntagmatique supérieur.

### Exemple 114

143

146

extension d'une mesure créant une asymétrie dans le segment  
mais une symétrie avec le segment précédent.

Exemple 114 : Segment *a* du GC.

### 3.7. Tableau récapitulatif des 16 segments dégagés par l'analyse

Tableau 12

GT1 : Exposition et Réexp.	$9^{1/2}$ mesures	asymétrique	$6 + 3^{1/2}$
Transition	$9^{1/2}$ mesures	symétrique	$2 \times (4^{1/2} + 1 \text{ croche})$
GT2 : section A	14 mesures	asymétrique	$10 (5^{1/2} + 4^{1/2}) + 4$
GT2 : section B	13 mesures	asymétrique	$8 (3 + 5 + 1 \text{ croche}) + 5 (+ 1 \text{ croche})$
GC	7 mesures	asymétrique	$4 + 3$
Développement : Section A – segment 1	10 mesures	asymétrique	$6^{1/2} + 3^{1/2}$
Développement : Section A – segment 2	9 mesures	asymétrique	$3^{(2+1)} + 6$

Développement : Section B – segment 1	10 mesures	asymétrique	4 + 3 + 3
Développement : Section B – segment 2	6 mesures	asymétrique	3 + 2 + 1
Développement : Section B – segment 3	5 mesures	asymétrique	2 + 3
Développement : Section C	8 mesures	symétrique	4 + 4
Réexposition : Transition	8 <sup>1/2</sup> mesures	asymétrique	4 <sup>1/2</sup> + 4
Réexposition : GT2 – Section A	10 mesures	asymétrique	4 <sup>1/2</sup> + 5 <sup>1/2</sup>
Réexposition : GT2 – Section B	13 mesures	asymétrique	8 (3+5+ 1 temps) + 5(+ 1 croche)
Réexposition GC	13 mesures	asymétrique	5 + 5 + 3

Tableau 12 : Tableau récapitulatif<sup>54</sup> des 16 segments dégagés par l'analyse.

Le tableau ci-dessus permet de poser un certain nombre de constats quant à la gestion de la phraséologie par Haydn. Bien que la phrase de huit mesures (4+4) soit présentée par les principaux théoriciens du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> comme la structure idéale ou même comme une norme<sup>55</sup> dans le cas de Riemann, l'ensemble de ce premier mouvement échappe totalement à la carrure à l'exception de la section C du développement. Le choix de cette structure à ce moment de la sonate n'est sans doute pas le fruit du hasard. Il a pour fonction de préparer la reprise de la tonalité principale et la réexposition. L'analyse détaillée a démontré aussi que ce segment permettait à Haydn de retomber sur ses pieds après un développement complexe

<sup>54</sup> Dans ce tableau, le décompte des mesures ne précise pas les tuilages et les notes d'appui afin de faciliter la lecture. Voir l'analyse détaillée à ce sujet.

<sup>55</sup> Voir à ce sujet le chapitre sur la méthodologie d'analyse avec les résumés des écrits de Koch, de Riemann, de Schoenberg et de Caplin.

présentant plusieurs rebondissements dans le scénario harmonique et dans une texture faite de ruptures entre des techniques d'écriture polyphonique ou pianistique. Le retour aux sources du thème originel et de la tonalité de *do* majeur s'opère par une phrase « normale ».

Vouloir établir la proportion entre les phrases symétriques et les phrases asymétriques se passe de tout commentaire. Seuls deux segments sont parfaitement symétriques : la section C du développement et la transition pour un total de  $17^{1/2}$  mesures. Qui plus est, si la dernière section du développement est carrée, il n'en est rien pour la transition (dans l'exposition) qui présente une symétrie particulièrement élaborée et qui ne se révèle que via une analyse détaillée.

Si les segments sont presque exclusivement asymétriques, l'examen des proportions des parties constitutives à un niveau syntagmatique supérieur démontre que ces asymétries ne se répercutent pas sur la forme globale. Celle-ci est équilibrée. Cela est rendu possible par la succession de segments symétriques entre eux, même s'ils ne le sont pas pris individuellement. Le décompte des mesures dans l'analyse s'est voulu le plus précis possible en tenant compte aussi des notes d'appui, parfois à la croche près. Il convient toutefois d'interpréter artistiquement les pourcentages mathématiques et de s'autoriser une marge dans ce qui est considéré comme symétrique ou non. Aussi, les phrases allant de 9 mesures à 11 mesures sont assimilées à des symétries. De ce point de vue, en associant les segments *b* et *c* de la section B du développement, sur les quinze segments différents répertoriés dans le tableau, huit sont considérés comme symétriques entre eux. Néanmoins, les autres segments de huit, de douze ou de treize mesures, même s'ils sont considérés comme asymétriques par rapport aux autres, ne rompent pas l'équilibre général du mouvement.

L'équilibre formel est assuré par la succession de segments comptant un nombre de mesures autour de dix. Cette longueur de phrase offre à Haydn diverses possibilités d'organisation et donc des asymétries différentes. L'examen des quatre segments comptant exactement 10 mesures montre quatre organisations différentes. Même la réexposition de la section A du GT2 n'offre plus la même asymétrie. Il est aussi intéressant de constater que deux segments mathématiquement symétriques entre eux (GT1 et transition, dans l'exposition) ne présentent pas la même organisation. L'un est symétrique, l'autre non.

L'équilibre formel est également assuré par des symétries à distance, ou plutôt par des symétries entre des segments de niveau syntagmatique supérieur. C'est le cas entre une section constituée par le GT1 et la transition dans l'exposition et la section A du développement (19 mesures chacune).

Le tableau montre en un coup d'œil que le mouvement échappe totalement à la carrure. Cependant, le thème principal du mouvement, qui, il est essentiel de le rappeler, est monothématique, est obtenu par la manipulation d'une phrase de huit mesures de type antécédent-conséquent. Ceci n'est pas sans rappeler les théories de Riemann selon lesquelles toute phrase asymétrique n'existe qu'en tant que distorsion d'une phrase symétrique de huit mesures appelée *période*<sup>56</sup>. Qui plus est, Haydn crée des asymétries à distance entre les différentes occurrences de la première proposition du thème principal.

L'analyse fait apparaître deux grandes familles d'asymétries :

- I. Des asymétries qui sont obtenues par des manipulations motiviques et thématiques, par exemple le GT1.
- II. Des asymétries qui sont obtenues par la juxtaposition de propositions différentes, par exemple le GT2.

En ce qui concerne la première catégorie d'asymétries, elles appartiennent aux phrases élargies déjà décrites par Koch. L'analyse de ce mouvement révèle trois procédures différentes :

1. La phrase est élargie par la répétition exacte d'une tournure mélodique brève, par exemple la première proposition de la cadence du GT2 (segment *b* de la section B). Ce segment de quatre mesures est élargi par la réitération d'un sextolet (mesure 141). Cette réitération peut se faire *ad libitum* et constitue plus un « arrêt sur image sonore » dans le déroulement du flux musical qu'un développement motivique.
2. La phrase est élargie par une série de séquences mélodiques, par exemple la première proposition du GT1, mesures 4 à 6. Ce procédé vise un développement thématique proche de la technique progressante et produit une fragmentation.
3. La phrase est élargie par la continuation immédiate d'une idée musicale. Ce procédé est proche du précédent mais il s'en distingue dans le sens où les séquences ou les continuations mélodiques ne sont pas forcément strictes et

---

<sup>56</sup> Riemann analysait toutes les phrases musicales selon un schéma normatif de huit mesures. Si ses théories sont intéressantes d'un certain point de vue, elles sont aussi insupportables de par les jugements sévères qu'il porte et par ses « corrections » qui défigurent l'œuvre analysée. Voir le chapitre sur la méthodologie d'analyse.

peuvent conduire à d'autres idées mélodiques. L'exemple le plus marquant est celui de la section A du GT2. Haydn exploite le contrepoint en doubles croches pour évoluer vers un style « toccata » plus libre. Le segment *a* de la section A du développement illustre aussi ce procédé.

Les asymétries produites par la juxtaposition de propositions différentes sont les plus sensibles, surtout lorsque ces propositions offrent un contenu thématique et une texture pianistique très contrastées. L'ensemble du GT2 est de ce point de vue la partie la plus remarquable. L'asymétrie n'est plus seulement une question d'architecture et de structure intrinsèque et presque imperceptible, seulement révélée par l'analyse, elle devient un vecteur d'expression à part entière de par les ruptures qui sont produites.

#### 4. Mise en perspectives des observations de l'analyse du premier mouvement de la sonate Hob. XVI:50 dans les autres mouvements des sonates dites londoniennes

##### 4.1. Tableaux des segments constitutifs de chaque mouvement

Tableau 13<sup>1</sup>

A – segment 1 : GT1 Mesures 1 à 8	8 mesures	symétrique	4 + 4
A – segment 2 : transition Mesures 9 à 17 <sup>+1</sup>	9 <sup>+1</sup> mesures	asymétrique	4 + 5 <sup>+1</sup>
A – segment 3 : GT2 Mesures 18 à 23	6 mesures	asymétrique	4 (2 + 2) + 2
B Mesures 24 à 33	10 mesures	symétrique	5 + 5
A' – segment 1 : GT1 Mesures 34 à 41	8 mesures	symétrique	4 + 4
A' – segment 2 : transition Mesures 42 à 52 <sup>+1</sup>	11 <sup>+1</sup> mesures	asymétrique	6 + 5 <sup>+1</sup>
A' – segment 3 : GT2 Mesures 53 à 59 <sup>+1</sup>	7 <sup>+1</sup> mesures	asymétrique	2 + 5 <sup>+1</sup>

<sup>1</sup> Pour le décompte et la numérotation des mesures, un temps d'appui assurant un tuilage est signalé par « +1 » en exposant.

Coda Mesures 60 à 63	4 mesures	symétrique	2 + 2
-------------------------	-----------	------------	-------

Tableau 13 : Segments constitutifs du deuxième mouvement de la sonate Hob. XVI:50.

Tableau 14<sup>2</sup>

A – segment 1 Mesures 1 à 11	11 mesures	asymétrique	7 (3 + 4) + 3
A – segment 2 Mesures 12 à 24	13 mesures	asymétrique	5 + 8 (4 + 4)
B – segment 1 Mesures 25 à 37 <sup>+1</sup>	13 <sup>+1</sup> mesures	asymétrique	3 + 10 <sup>+1</sup>
B – segment 2 Mesures 62 à 71	10 mesures	asymétrique	7 + 3
A' – segment 1 Mesures 72 à 82	11 mesures	asymétrique	3 + 8 (4+4)
A' – segment 2 Mesures 83 à 104	12 mesures	asymétrique	5 + 3 + 4
A' – segment 3 Mesures 95 à 116	22 mesures	asymétrique	3 + 7 + 8 + 4

Tableau 14 : Segments constitutifs du troisième mouvement de la sonate Hob. XVI:50.

---

<sup>2</sup> Voir le chapitre 4.2 pour la gestion phraséologique très particulière de ce mouvement. Remarque importante pour le nombre de mesures, les segments B et A' sont répétés mais Haydn n'utilisent pas les points de reprise, ils sont écrits deux fois.

Tableau 15

A – segment 1 Mesures 1 à $10^{+1}$	$10^{+1}$ mesures	asymétrique	$4 + 6^{+1}$
A – segment 2 Mesures 11 à $19^{+1}$	$9^{+1}$ mesures	asymétrique	$4 + 5^{+1}$
A – segment 3 Mesures 20 à 25	6 mesures	asymétrique	$4 (2+2) + 2$
B – segment 1 Mesures 26 à $33^{+1}$	$8^{+1}$ mesures	asymétrique	$2 + 4 + 2^{+1}$
B – segment 2 Mesures 34 à $38^{+1}$	$5^{+1}$ mesures	asymétrique	$2 + 3^{+1}$
B – segment 3 Mesures 39 à 43	5 mesures	asymétrique	$3 + 2$
A' – segment 1 Mesures 44 à $53^{+1}$	$10^{+1}$ mesures	asymétrique	$4 + 6^{+1}$
C – segment 1 Mesures 54 à $66^{+1}$	$13^{+1}$ mesures	asymétrique	$6 (3+3) + 7^{+1} (2+2+3)$
C – segment 2 Mesures 67 + 79	13 mesures	asymétrique	$6 (2+2+2) + 7 (5+2)$
A'' – segment 1 Mesures 80 à $89^{+1}$	$10^{+1}$ mesures	asymétrique	$4 + 6^{+1}$
B' – segment 1 Mesures 90 à $99^{+1}$	$10^{+1}$ mesures	asymétrique	$3 + 5 + 2^{+1}$

B' – segment 2 Mesures 100 à 105 <sup>+1</sup>	6 <sup>+1</sup> mesures	asymétrique	3 + 3 <sup>+1</sup>
B' – segment 3 Mesures 106 à 111	6 mesures	asymétrique	4 (2+2) + 2

Tableau 15 : Segments constitutifs du premier mouvement de la sonate Hob. XVI:51 en *ré* majeur.

Tableau 16

A – segment 1 Mesures 1 à 15	15 mesures	asymétrique	8 (4+4) + 7 (3+4)
A – segment 2 Mesures 16 à 23	8 mesures	symétrique	4 (2+2) + 4
B – segment 1 Mesures 24 à 34 <sup>+1</sup>	11 <sup>+1</sup> mesures	asymétrique	4 + 6 + 1 <sup>+1</sup>
B – segment 2 Mesures 35 à 45 <sup>+1</sup>	11 <sup>+1</sup> mesures	asymétrique	7 (4+3) + 4
A' – segment 1 Mesures 22 à 67	22 mesures	asymétrique	8 (4+4) + 7 (3+2+2) + 2 + 5
A' – segment 2 Mesures 68 à 77	10 mesures	symétrique	5 + 5
A' – segment 3 Mesures 78 à 85	8 mesures	symétrique	4 (2+2) + 4

Tableau 16 : Segments constitutifs du deuxième mouvement de la sonate Hob. XVI:51.

Tableau 17

Exposition : GT1 Mesures 1 à 10	10 mesures	asymétrique	$5 + 3 + 2$
Exposition : Transition – segment 1 Mesures 11 à $16^{+1}$	$6^{+1}$ mesures	asymétrique	$3^{+1} + 3$
Exposition : Transition – segment 2 Mesures 17 à $26^{+1}$	$10^{+1}$ mesures	asymétrique	$3 + 4 + 3^{+1}$
Exposition : GT2 – segment 1 Mesures 27 à $32^{+1}$	$6^{+1}$ mesures	asymétrique	$2^{1/2} + 3^{1/2+1}$
Exposition : GT2 – segment 2 Mesures 33 à $39^{+1}$	$7^{+1}$ mesures	asymétrique	$5 + 2^{+1}$
Exposition : GC Mesures 40 à 43	4 mesures	symétrique	$2 + 2$
Développement : Section A – segment 1 Mesures 44 à $47^{+1}$	$4^{+1}$ mesures	asymétrique	$2 + 2^{+1}$

Développement Section A – segment 2 Mesures 48 à 60 <sup>+1</sup>	13 <sup>+1</sup> mesures	asymétrique	3 <sup>+1</sup> +8 + 2 <sup>+1</sup>
Développement Section A – segment 3 Mesures 61 à 67	7 mesures	asymétrique	2 + 1 <sup>1/2</sup> + 3 <sup>1/2</sup>
Développement Section B – segment 1 Mesures 68 à 72	4 <sup>1/2</sup> mesures	asymétrique	2 + 2 <sup>1/2</sup>
Développement Section B – segment 2 Mesures 72 à 78	6 <sup>1/2</sup> mesures	asymétrique	4 <sup>1/2</sup> + 2
Réexposition : GT1 Mesures 79 à 87 <sup>+1</sup>	9 <sup>+1</sup> mesures	asymétrique	5 + 2 <sup>1/2</sup> + 1 <sup>1/2</sup>
Réexposition : Transition – segment 1 Mesures 88 à 93	5 <sup>1/2</sup> mesures	asymétrique	3 + 2 <sup>1/2</sup>
Réexposition Transition – segment 2 Mesures 93 à 97 <sup>+1</sup>	4 <sup>1/2+1</sup> mesures	symétrique	3 x 1 <sup>1/2+1</sup>

Réexposition : GT2 – segment 1 Mesures 98 à 103 <sup>+1</sup>	5 <sup>+1</sup> mesures	asymétrique	2 <sup>1/2</sup> + 3 <sup>1/2+1</sup>
Réexposition : GT2 – segment 2 Mesures 104 à 112	8 <sup>1/2</sup> mesures	asymétrique	5 + 3 <sup>1/2</sup>
Réexposition : GC Mesures 112 à 116	4 <sup>1/2</sup> mesures	asymétrique	2 <sup>1/2</sup> + 2

Tableau 17 : Segments constitutifs du premier mouvement de la sonate Hob. XVI:52.

Tableau 18

A - segment a Mesures 1 à 8	8 mesures	symétrique	4 + 4
A – segment b Mesures 9 à 12	4 mesures	symétrique	2 + 2
A – segment a' Mesures 13 à 18	6 mesures	asymétrique	2 + 2 + 2
B – segment a Mesures 19 à 24	6 mesures	asymétrique	2 + 4
B – segment b Mesures 25 à 28	4 mesures	symétrique	2 + 2
B – segment a' Mesures 29 à 32	4 mesures	symétrique	2 + 2 (1+1)

A' – segment a Mesures 33 à 40	8 mesures	symétrique	4 + 4
A' – segment b Mesures 41 à 44	4 mesures	symétrique	2 + 2
A' – segment a' Mesures 45 à 50	6 mesures	asymétrique	2 + 2 + 2
Coda Mesures 51 à 54	4 mesures	symétrique	2 + 2

Tableau 18 : Segments constitutifs du deuxième mouvement de la sonate Hob. XVI:52.

Tableau 19

Exposition : GT1 Mesures 1 à 28	28 mesures	asymétrique	8 + 8 + 12 (6+6)
Exposition : transition – segment 1 Mesures 29 à 48	20 mesures	asymétrique	8 (4+4) + 13 (9+4)
Exposition : transition – segment 2 Mesures 49 à 64 <sup>+1</sup>	16 <sup>+1</sup> mesures	asymétrique	8 + 8 <sup>+1</sup>
Exposition : GT2 – segment 1 Mesures 65 à 77	13 mesures	asymétrique	4 + 4 + 5

Exposition : GT2 – segment 2 Mesures 78 à 97	20 mesures	asymétrique	$8 + 5 + 7$
Exposition : GC Mesures 97 à 102	4 (+1) mesures	symétrique	$2 + 2 (+1)^3$
Développement : segment 1 Mesures 103 à 122	20 mesures	asymétrique	$8 (4+4) + 8 + 4$
Développement : segment 2 Mesures 123 à 170	48 mesures	asymétrique	$5^{+1} + 6^{+1} + 7^{+1} + 6^{+1} + 8 + 5^{1/2} + 11^{1/2}$
Développement : segment 3 Mesures 171 à 203	33 mesures	asymétrique	$8 (4+4) + 7 + 8 (4+4) + 4 + 2 + 4$
Réexposition : GT1 Mesures 204 à 231	28 mesures	asymétrique	$8 + 8 + 12 (6+6)$
Réexposition : transition – segment 1 Mesures 232 à 250	19 mesures	asymétrique	$7 + 8 + 4$
Réexposition : transition – segment 2 Mesures 251 à 266 <sup>+1</sup>	16 <sup>+1</sup> mesures	asymétrique	$8 + 8^{+1}$

---

<sup>3</sup> Cette mesure assure plutôt une respiration comparable à un point d'arrêt avant la reprise ou le développement. Elle ne crée pas une réelle asymétrie.

Réexposition : GT2 – segment 1 Mesures 266 à 281	15 mesures	asymétrique	4 + 4 + 7
Réexposition : GT2 – segment 2 Mesures 282 à 301	20 mesures	asymétrique	8 + 5 + 7
Réexposition : GC Mesures 302 à 308	6 mesures	asymétrique	4 + 2 <sup>4</sup>

Tableau 19 : Segments constitutifs du troisième mouvement de la sonate Hob. XVI:52.

Les huit mouvements que comptent les trois dernières sonates pour piano de Haydn proposent quatre formes *allegro* de sonate (Hob. XVI:50/I et II ; Hob. XVI:52/I et III), deux formes menuet sans trio (Hob. XVI:50/III ; Hob. XVI:51/II), une forme *rondo* (Hob. XVI:51/I) et une forme *lied* A-B-A' (Hob. XVI:52/II). Le deuxième mouvement de la sonate en *do* majeur est particulier de par sa forme hybride. En effet, il présente trois grandes parties mais aussi un caractère lyrique dans un tempo lent qui le rapproche de la forme *lied*. Les parties A et A' se fondent cependant sur un parcours tonal typique de la forme sonate. Pour A et A', l'analyse dégage respectivement trois segments. Dans la partie A, le premier est centré dans la tonalité principale, *fa* majeur, le second assure une modulation vers le ton de la dominante et le troisième segment est centré dans cette même tonalité, à savoir *do* majeur. Dans la partie A', le premier segment est centré en *fa* majeur. Le second segment reste centré autour de *fa*, d'abord en mineur avant le retour du mode majeur pour le troisième segment. Les parties A et A' se comportent comme une exposition et une réexposition d'une forme *allegro* de sonate avec la succession du GT1, de la transition et du GT2. La partie B est par contre relativement courte, certes modulante mais ses

---

<sup>4</sup> Ce segment présente une proposition de quatre mesures conclusives suivies de deux mesures qui réitèrent le dernier accord afin de renforcer le sentiment de fin. Il s'agit d'une asymétrie relative qui n'entre pas dans la typologie d'asymétries de phrases structurées étudiées dans cette thèse.

caractéristiques sont plus proches d'une section centrale d'une forme *lied*. Il en résulte une forme *allegro* de sonate plus courte que les trois autres. Elle est constituée de sept segments. Sa forme plus courte se justifie par son caractère et sa place de second mouvement dans un triptyque.

Par contre, les trois autres formes *allegro* de sonate présentent des structures formelles similaires. Le premier mouvement de la sonate en *do* majeur compte 16 segments de même que le premier mouvement de la sonate en *mi* bémol majeur. Le troisième mouvement de cette même sonate compte quant à lui 15 segments. L'analyse détaillée du premier mouvement de la sonate en *do* majeur a démontré un grand équilibre formel malgré la gestion phraséologique asymétrique et non sans ruptures ni surprises. Cet équilibre formel est visible dans les proportions similaires entre l'exposition, le développement et la réexposition. Il est atteint par l'exploitation de segments proches de 10 mesures. Ceux-ci offrent suffisamment de souplesse au compositeur pour proposer des structures de phrases très diversifiées. Cependant, la récurrence de segments proches de 10 mesures assure une symétrie à un niveau syntagmatique supérieur. Cette tendance se confirme pour le premier mouvement de la sonate en *mi* bémol majeur qui s'ouvre par un segment de 10 mesures. Ce mouvement contient 4 segments de presque 10 mesures (voir tableau 17) et trois autres supplémentaires si nous additionnons des segments successifs comme, par exemple, les deux segments de la section B du développement. Le troisième mouvement de la sonate en *mi* bémol majeur offre un équilibre parfait entre les trois grandes parties de la forme *allegro* de sonate. L'analyse du tableau 19 montre des segments contenant un nombre plus important de mesures. Mais ces segments plus étendus s'expliquent par le tempo très rapide du mouvement qui contient cinq segments de 20 mesures. Par contre, il se distingue par une plus grande présence de propositions de huit mesures. Ce constat s'explique par la référence faite par Haydn à la contredanse qui était très importante à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Néanmoins, si une carrure typique de la danse est présente, la phraséologie reste globalement asymétrique.

Le deuxième mouvement de la sonate Hob. XVI:50 (tableau 13) contient au total 7 segments majoritairement symétriques. Cette caractéristique est explicite dès la phrase d'ouverture de ce mouvement qui est une période *schoenbergienne* typique en deux

---

<sup>5</sup> Cette référence à la contredanse est étudiée par Jeanne Roudet dans son article « Haydn et le style londonien : l'exemple de la sonate Hob. XVI:52 ». Jeanne ROUDET, « Haydn et le style londonien : l'exemple de la sonate Hob. XVI:52 », *op. cit.*, p. 16-17.

propositions de quatre mesures de type antécédent – conséquent. Le deuxième mouvement de la sonate Hob. XVI:52 est similaire (tableau 18). Haydn utilise des phrases de type période et ce mouvement est presque exclusivement symétrique. La forme *lied* est en trois parties *A-B-A'* dont chacune est elle-même structurée en petite forme ternaire *a-b-a'*. Le caractère vocal est explicite et de nombreuses variations ou ornements semblent imiter des gestes typiques du chant comme des ports de voix<sup>6</sup>. Il semble donc que, pour Haydn, le caractère *cantabile* de ces deux mouvements soit mieux servi par une phraséologie symétrique. Ces deux mouvements sont marqués par une sérénité certaine et un grand calme dans le déroulement du flux musical qu'il ne convient pas de briser par des asymétries ou des surprises. Ils contrebalancent parfaitement les autres parties de ces sonates. L'étude phraséologique permet de prendre conscience de l'importance de ces deux mouvements qui révèlent une esthétique différente qui doit jouer son rôle de contraste par rapport aux autres mouvements rapides qui regorgent de surprises. Cette sensation de calme ainsi que le déroulement empreint de fluidité sereine et symétrique doivent être pleinement assumés dans le choix d'un tempo *adagio* laissant le pianiste-chanteur respirer.

Le troisième mouvement de la sonate Hob. XVI:50 (tableau 14) et le deuxième mouvement de la sonate Hob. XVI:51 (tableau 16) offrent des caractéristiques formelles identiques. Il s'agit dans les deux cas d'une forme concise de type menuet avec reprises mais sans trio. Les *tempi* rapides donnent une allure de scherzo. La gestion de la forme y est similaire avec une simplicité qui n'est que d'apparence. Dans les deux cas, le retour de la partie A est considérablement modifiée et surtout amplifiée avec l'ajout d'un segment supplémentaire conférant de la modernité à une des formes classiques parmi les plus simples. Il n'en reste pas moins que ces deux mouvements offrent des pages surprenantes voire déroutantes. Lors du déchiffrement de la sonate Hob. XVI:51, le pianiste peut être frappé par la complexité et la modernité du langage. Celui-ci se rapproche bien plus du style et de la texture d'un Schumann voire d'un Brahms que de Haydn. Il démontre à quel point celui-ci n'écume pas un style arrivé à pleine maturité mais que, bien au contraire, il expérimente encore, nourri d'un univers pianistique londonien différent de celui qu'il connaissait et dans lequel il excellait déjà sur le continent.

---

<sup>6</sup> Ce sujet est également abordé par Jeanne Roudet. *Ibidem*, p. 12-13.

#### 4.2. Le cas du troisième mouvement de la sonate Hob. XVI:50

Si la facture anglaise du *pianoforte* a indéniablement influencé la texture pianistique dans l'écriture des trois dernières sonates, pourrait-elle avoir une influence sur la phraséologie ? Cela semble être le cas pour le troisième mouvement de la sonate en *do* majeur où le flux musical est constamment interrompu par des points d'arrêt engendrant un jeu d'écoute de la résonance qui dicte la segmentation de ce mouvement. Les trois sonates londoniennes comptent 18 points d'arrêt<sup>7</sup> dont 10 uniquement pour ce mouvement. Il est interpellant de constater que Haydn a écrit 19 points d'arrêt pour le reste du corpus de sonates pour piano<sup>8</sup>. Cinq de ces points d'arrêt ont été comptabilisés dans le premier mouvement de la sonate en *mi* mineur Hob. XVI:34. Celle-ci mériterait, de ce point de vue, une investigation particulière.

La phraséologie de ce mouvement est éclatée. Haydn semble refuser d'inscrire la phrase musicale dans une structure claire issue de la période ou de la phrase avec technique progressante pour privilégier un processus phraséologique sans cesse interrompu par des idées motiviques contrastantes, par des digressions harmoniques, par la continuation immédiate d'une idée ou par des points d'arrêt. Les dix premières mesures de ce mouvement (exemple 115) illustrent ce propos : une première incise de trois mesures est interrompue par un motif *staccato* issu de la première mesure et directement répété un degré plus haut. L'incise initiale de trois mesures revient mais elle se perd dans une digression harmonique non résolue si ce n'est dans un point d'arrêt.

---

<sup>7</sup> Point d'arrêt signifie ici un signe de point d'orgue placé sur un silence.

<sup>8</sup> Dans ce décompte, seuls les points d'arrêt utilisés de manière identique ont été pris en considération. Les points d'arrêt qui indiquent la fin d'un menuet après la reprise *da capo* n'ont pas été comptabilisés.

## Exemple 115

Exemple 115 : Premier segment du troisième mouvement de la sonate Hob. XVI:50, mesures 1 à 11.

Le point d'arrêt, plus que de suggérer une respiration, joue un rôle essentiel dans le processus phraséologique. Il permet d'évacuer la digression harmonique de la mesure 10. Nous pouvons interpréter cet accord comme la dominante du III. L'arrêt permet un processus harmonique inédit : le pianiste et l'auditeur pourraient entendre en audition intérieure la progression séquentielle par quinte (III-VI-II-V) permettant le retour de la fonction I à la mesure 12. Celle-ci n'est pas écrite mais elle pourrait être plutôt suggérée. Elle est, par contre, très concrète dans le deuxième segment où l'incise initiale est interrompue par une progression séquentielle descendante VII du VI – VI ; V du V – V.

## Exemple 116

Exemple 116 : Progression séquentielle du deuxième segment, mesures 14 à 17.

L'accord de la mesure 14 pourrait succéder à celui de la mesure 10 (V du III) qui apparaissait alors comme non résolu. Ce deuxième segment matérialise ce qui avait été suggéré dans le premier segment.

L'examen des progressions cadentielles révèle un autre aspect très singulier de ce mouvement : il ne compte que deux progressions cadentielles à la tonique et deux progressions cadentielles à la dominante. Les exemples suivants présentent l'ensemble des passages qui pourraient être considérés comme des cadences.

### Exemple 117

Exemple 117 : Troisième mouvement de la sonate Hob. XVI:50, mesures 1 à 5.

Le motif initial propose un enchaînement harmonique caractéristique d'une progression cadentielle (exemple 117). Mais celle-ci n'est pas aboutie car l'accord de I à la mesure 4 est d'abord énoncé sur sa tierce et il se dirige directement sur un accord de dominante à la mesure 5. Il est donc impossible de sentir une fermeture. Cela rejoint la définition de la cadence de Caplin qui considère que la présence d'accords caractéristiques d'une cadence n'assure pas *de facto* une fonction de cadence.

### Exemple 118

Exemple 118 : Troisième mouvement de la sonate Hob. XVI:50, mesures 11 à 17.

L'exemple 118 est une nouvelle illustration de *fonte*, schéma très courant au XVIII<sup>e</sup> siècle. La deuxième étape de ce schéma proposait habituellement le *fa* dièse à la basse (mesure 16). On observe un contrepoint renversable avec cette note au *soprano*. Il en résulte qu'une oreille rompue aux schémas du XVIII<sup>e</sup> siècle interprète ces mesures plutôt comme une progression séquentielle que cadentielle. Néanmoins, la permanence de l'accord de *sol* pendant huit mesures (mesures 17 à 23 non montrées dans l'exemple) donne la sensation que la deuxième étape de cette progression séquentielle assure une rapide progression cadentielle à la dominante.

### Exemple 119

Exemple 119 : Troisième mouvement de la sonate Hob. XVI:50, mesures 51 à 62.

Dans les mesures 51 à 62 (exemple 119), le sentiment de cadence à la tonique en *ré* mineur est affaibli à la fois par l'approche de l'accord de V mais aussi par la permanence de celui-ci jusqu'à la mesure 60. Les mesures 60 et 61 assurent plutôt une respiration, une césure avant que le déroulement phraséologique reprenne à la mesure 62.

Dans les exemples 120<sup>9</sup> et 121, la progression cadentielle est annihilée soit par l'accord de I en position de sixte, soit par l'accord de sixte et quarte non résolu.

<sup>9</sup> Là encore, la progression ouvre un segment et ne peut, par conséquent, assurer une fonction de fermeture.

## Exemple 120

71

*cresc.*

*f*

V I V +4 I

6 6 6 6

Exemple 120 : Troisième mouvement de la sonate Hob. XVI:50, mesures 71 à 77.

## Exemple 121

78

II 6 6 4 de cadence

Exemple 121 : Troisième mouvement de la sonate Hob. XVI:50, mesures 78 à 84.

Enfin, l'exemple 122 montre les deux premières cadences parfaites, à la tonique, qui se produisent après 100 mesures et dans les 15 dernières mesures du mouvement<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> En effet, à partir de la mesure 117, les parties B et A' sont exactement répétées.

## Exemple 122

Exemple 122 : Troisième mouvement de la sonate Hob. XVI:50, mesures 102 à 116.

Cet examen des cadences révèle un processus phraséologique singulier qui ne peut qu'influencer l'interprétation, par exemple, dans le choix du tempo dans cette course vers l'avant sans réel repos malgré la multiplication des points d'arrêt. Ceux-ci n'assurent jamais un *Ruhepunkte des Geistes*. Bien au contraire, ils mobilisent sans cesse l'attention de l'interprète et de l'auditeur. Il convient de ne pas les préparer afin d'en ménager la surprise. Il convient également d'éviter le piège de leur donner à tous la même longueur.

Rappelons qu'en 1791, à son arrivée à Londres pour une tournée triomphale, Haydn y découvre un *pianoforte* dont la facture diffère sensiblement des instruments viennois. Incontestablement, les aspects organologiques et l'effet *sfumato* de ces instruments influencent la texture pianistique du compositeur. L'analyse du premier mouvement soutenait l'hypothèse que ces points d'arrêt imposent à l'exécutant d'attendre que toute la résonance soit évacuée pour poursuivre l'exécution de l'œuvre. Pouvoir expérimenter le troisième mouvement sur un *pianoforte* d'époque et de facture londonienne pour ensuite le comparer avec le rendu d'un *pianoforte* viennois modifie considérablement la perception que le pianiste moderne peut avoir de ce mouvement. Combiner ce jeu d'écoute de la

résonance avec un processus harmonique d'audition intérieure, dans la compréhension des progressions cadentielles, donne une dimension particulière et une force interprétative cruciale à ces points d'arrêt.

### 4.3. Typologie des asymétries phraséologiques : tableau récapitulatif et classement de l'ensemble des segments asymétriques des trois sonates

L'analyse détaillée du premier mouvement de la sonate Hob. XVI:50 a dégagé deux grandes familles d'asymétries : celles produites par des manipulations motiviques et celles produites par la juxtaposition de propositions au contenu motivique différent et très contrasté. Pour synthétiser, ces asymétries sont produites soit par un développement motivique soit par une rupture motivique. Dans la première famille d'asymétries, trois procédures essentielles ont été étudiées : un élargissement par des répétitions exactes, un élargissement par des séquences mélodiques issues du motif de base, un élargissement par des idées mélodiques similaires au motif de base mais exploitées plus librement<sup>11</sup>. Le tableau ci-dessous reprend ces différentes catégories. Il permet d'établir si des processus phraséologiques sont plus utilisés que d'autres ou si des segments asymétriques échappent à cette typologie. Dans la classification du tableau 20, certains segments peuvent se retrouver dans deux catégories de manipulations motiviques. En effet, les propositions d'un même segment peuvent exploiter respectivement des manipulations motiviques différentes.

Tableau 20<sup>12</sup>

<b>Manipulations et développements motiviques</b>			<b>Juxtaposition de propositions aux contenus motiviques différents</b>
Répétition exacte	Séquences mélodiques issues du motif de base	Continuation mélodique plus libre	
<b>Hob. XVI:50/I</b>			
Expo. GC/1	Expo. GT1	Expo. GT2 section A	Expo. GT2 section B

<sup>11</sup> Voir le chapitre 4.8.

<sup>12</sup> Ce tableau doit se lire parallèlement aux tableaux 13 à 19. Dans ceux-ci, apparaissent les numéros de mesures et la segmentation détaillée.

Dével. section A/2 Réexp. GC/1	Expo. GC/2 Dével. section A/1 Dével. section B/1 Dével. section B/2 Dével. section B/3 Réexp. GT1 Réexp. Transition Réexp. GC/2		Dével. section A/2 Réexp. GT2 section A Réexp. GT2 section B
<b>Hob. XVI:50/II</b>			
A'/2	A'/3	A/2 A'/2	
<b>Hob. XVI:50/III</b>			
A/2 B/1 B/2	A/I A/2 B/1		A'/1 A'/3
<b>Hob. XVI:51/I</b>			
	A/1 (A'/1 ; A''/1) A/2 C/1 B'/3	B/1 B/2 B/3 C/2 B'/1 B'/2	
<b>Hob. XVI:51/II</b>			
	A/1 B/1 A'/1	B/2	

<b>Hob. XVI:52/I</b>			
Expo. GT1 Réexp. GT1	Expo. GT1 Expo. transition/1 Expo. GT2/2 Dével. section A/2 Dével. section B/1 Réexp. GT1 Réexp. transition/1 Réexp. GT2/2 Réexp. GC	Dével. section A/3 Dével. section B/2	Expo. transition/2 Expo. GT2/1 Dével. section A/1 Réexp. GT2/1
<b>Hob. XVI:52/II</b>			
		B/a	
<b>Hob. XVI:52/III</b>			
	Expo. GT1 Expo. transition/1 Expo. transition/2 Dével. segment 3 Réexp. GT1 Réexp. transition/1 Réexp. transition/2	Expo. GT2/1 Réexp. GT2/1	Dével. segment 2

Tableau 20 : Classement des segments asymétriques des trois sonates Hob. XVI:50, 51, 52 selon la typologie révélée par l'analyse détaillée de la sonate Hob. XVI:50/I.

Ce tableau récapitulatif montre une grande cohérence dans la gestion phraséologique de Haydn à travers ses trois dernières sonates. Les asymétries issues de manipulations motiviques fondées sur des séquences mélodiques tirées du motif de base sont les plus fréquentes. Sans nul doute, ce procédé assure une souplesse phraséologique dans la longueur des propositions tout en garantissant la cohérence. Les asymétries obtenues par juxtaposition de propositions au contenu motivique différent sont essentiellement réservées aux formes *allegro* de sonate.

Cinq segments n'apparaissent pas dans ce tableau récapitulatif car ils présentent des procédés différents. C'est le cas du segment 2 de la partie A' du troisième mouvement de la sonate Hob. XVI:50 (exemple 123).

### Exemple 123

The image shows a musical score for Example 123, which is the third movement of Sonata Hob. XVI:50, measures 82 to 94. The score is presented in two systems. The first system (measures 82-87) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The second system (measures 88-94) continues the piece, marked with 'f', 'ritardando', and 'a tempo'.

Exemple 123 : Troisième mouvement de la sonate Hob. XVI:50, mesures 82 à 94.

Le statut particulier de ce mouvement a déjà été discuté et ce segment illustre particulièrement les propos développés ci-dessus. Il se subdivise en groupes de respectivement cinq, deux puis trois mesures séparées par des points d'arrêt. La phrase y est découpée, morcelée, sans structure apparente. La sixte et quarte de la mesure 82 n'est pas résolue. La progression cadentielle précédente est interrompue par des octaves brisées amenant un virage harmonique vers la dominante. Repos à la dominante ou modulation inattendue ? Le point d'arrêt pose la question. L'incise initiale revient, amputée d'une mesure mais surtout en *do* mineur avec une suspension sur l'accord napolitain à la mesure

89. Les mesures 91 à 93 proposent à nouveau le motif de base de trois mesures avec la digression harmonique vers le V du III déjà entendue. Chaque proposition, ou plutôt chaque fragment de proposition, est comparable à une hésitation, à l'évocation d'un chemin possible pour le pianiste ou pour l'auditeur. Il est alors inspirant d'utiliser les points d'arrêt comme autant de points d'interrogation mais aussi de vivre ces points d'arrêt en imaginant l'effet *sfumato* du *pianoforte* londonien. Insistons encore sur le fait que ce mouvement propose un motif de base de trois mesures, ce qui est exceptionnel pour les œuvres de maturité de Haydn à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle mais ce qui était, par contre, courant dans la première moitié du même siècle<sup>13</sup>.

### Exemple 124

Exemple 124 : Premier mouvement de la sonate Hob. XVI:51, mesures 20 à 25.

L'exemple 124 est une proposition de six mesures, divisibles en deux parties de respectivement quatre et deux mesures. Il est similaire à ce que Koch appelait une phrase

<sup>13</sup> Voir le chapitre 3.

complexe<sup>14</sup> par le procédé qui consiste à supprimer le sentiment de complétude de la première partie constitutive, en l'occurrence, les mesures 20 à 23. La trop grande similarité entre les mesures 20, 21 et 22, 23 estompe le sentiment de fin ou de respiration et impose l'ajout des deux mesures suivantes. Cet exemple 124 est comparable à l'exemple 17, écrit par Koch pour illustrer son procédé de phrase complexe. L'exemple 17 est également une phrase de 6 mesures avec deux mesures d'incise suivies de deux mesures d'imitation de cette incise et complétées par deux mesures assurant la progression cadentielle. Les mesures 18 à 23 du deuxième mouvement de la sonate Hob. XVI:50 exploite exactement le même procédé phraséologique où une proposition de quatre mesures présentant une progression prolongeante est allongée de deux mesures. Cette extension assure une progression cadentielle à la tonique.

Le premier segment du développement du troisième mouvement de la sonate Hob. XVI:52 est une phrase de 16 mesures dont le développement est fondé sur la continuation immédiate d'une idée (exemple 125). Le segment est ponctué à la mesure 118 par une progression cadentielle à la dominante, amenée par l'accord de sixte augmentée de la mesure 117. La phrase est alors prolongée par une assise de dominante post-cadentielle, dans la nuance *forte* et basée sur le motif de base du mouvement.

---

<sup>14</sup> *Zusammengeschobener Satz*. Voir à ce sujet le chapitre 1.1.4.

## Exemple 125

Exemple 125 : Troisième mouvement de la sonate Hob. XVI:52, mesures 103 à 122.

Là encore, il est possible de comparer cet exemple à un procédé phraséologique théorisé par Koch, à savoir un procédé de phrase élargie par l'ajout d'un appendice<sup>15</sup>. Koch détaillait que cet appendice pouvait assurer une fonction de transition avec une demi-cadence introduisant une nouvelle phrase, soit dans la même tonalité, soit dans une autre tonalité. Dans ce cas, la demi-cadence sera logiquement dans cette tonalité. L'exemple 126 s'inscrit dans cette logique mais il est plus remarquable encore. En effet, les mesures 118 à 122 assurent une assise de dominante en *fa* mineur. Le segment suivant, par contre, est en *la* bémol majeur. Haydn réalise un rapport de tierce en exploitant le *do*, non harmonisé, comme note pivot.

<sup>15</sup> *Erweiterter Sätze*. Voir à ce sujet les exemples 8 à 12 du chapitre 1.1.3.



L'examen de ces segments et plus largement de l'ensemble des mouvements des trois dernières sonates de Haydn permet de mettre en lumière des procédés phraséologiques qui ne sont pas neufs dans leur essence. Ils avaient déjà été décrits par Koch et Haydn s'inscrit comme un compositeur de son temps. Mais il parvient à transcender des procédures communes à de nombreux compositeurs du XVIII<sup>e</sup> siècle dans un style original et novateur. Il exploite des techniques compositionnelles connues dans un style sans cesse remis en question et tourné vers l'avenir. La phrase initiale du premier mouvement de la sonate Hob. XVI:52 illustre à merveille ce propos. Elle s'ouvre par une proposition de cinq mesures basée sur la répétition immédiate d'une idée et sur un procédé de fragmentation qui rappelle la *sentence*. Mais Haydn n'écrit pas la réponse du motif de base attendue aux mesures 3 et 4, avant la technique progressante par fragmentation et liquidation.

#### Exemple 128

Exemple 128 : Premier mouvement de la sonate Hob. XVI:52, mesures 1 à 6.

La deuxième proposition de cette phrase énonce une idée motivique qui semble neuve mais qui est issue de l'enchaînement harmonique de la première mesure : I – V du IV – IV.

## Exemple 129

Exemple 129 : Premier mouvement de la sonate Hob. XVI:52, mesures 6 à 9.

Un processus de continuation immédiate d'une idée et de fragmentation structure encore cette proposition qui est ponctuée par une cadence parfaite à la tonique. Cela signifie la fin de la première phrase. Le motif de base est enfin réitéré à partir de la mesure 9 dans sa forme initiale mais dans une fonction de post-cadence.

Exemple 130<sup>16</sup>

Exemple 130 : Premier mouvement de la sonate Hob. XVI:52, mesures 9 à 10.

La répétition du motif de base prend un rôle de récapitulation, de synthèse de cette première phrase du mouvement amplifiée par un trait virtuose sur presque toute l'étendue du clavier. Cette analyse a permis de reconsidérer l'accord encadré de la mesure 10. La dernière édition *Wiener Urtext* choisie comme référence pour cette thèse propose le *fa*

<sup>16</sup> Dans cet exemple, nous ajoutons le *mi* bémol à la basse à la mesure 10, contrairement à l'édition *Wiener Urtext*.

comme note de basse. Une telle basse pose problème pour l'analyse de l'accord de sixte et quarte qui précède. Cet accord figuratif se produit habituellement dans quatre cas de figure : la sixte et quarte de cadence, de passage, de broderie ou par l'utilisation d'une pédale. En gardant le *mi* bémol à la basse, la sixte et quarte s'explique par la pédale de tonique. Pour l'interprétation de cette sonate, le choix a été posé de garder le *mi* bémol à la basse, dans une fonction de pédale de tonique post-cadentielle. En consultant l'édition de 1799 des *Œuvres Complètes* par Breitkopf und Härtel<sup>17</sup> (exemple 131), un doute peut subsister quant à la présence ou non de ce *mi* bémol à la basse. Néanmoins, opter pour une pédale de tonique assure la cohérence avec les deux premières mesures mais aussi avec les mesures 93 à 95, passage correspondant dans la réexposition, où le *mi* bémol est présent à la basse dans l'édition *Wiener Urtext*.

#### Exemple 131



Exemple 131 : Premier mouvement de la sonate Hob. XVI:52, mesures 9 à 10. Reproduction de l'édition de 1799 des *Œuvres complètes* par Breitkopf und Härtel.

Il est important de rappeler que l'emplacement de la répétition du motif de base est l'élément fondamental qui définit la période et la *sentence*. Dans le cas de la période, le motif de base est répété dans la seconde proposition, pour la *sentence*, dans la première. Le GT1 du premier mouvement de la sonate en *mi* bémol ne correspond ni à ces deux schémas, ni aux différents thèmes hybrides explicités par Caplin car la réitération du motif de base est d'une certaine manière annexée à la phrase et dans une fonction post-cadentielle. Chaque

<sup>17</sup> [https://imslp.org/wiki/Keyboard\\_Sonata\\_in\\_E-flat\\_major%2C\\_Hob.XVI:52\\_\(Haydn%2C\\_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_E-flat_major%2C_Hob.XVI:52_(Haydn%2C_Joseph)), page consultée la dernière fois le 20 mai 2020.

procédé que nous pouvons analyser dans cette phrase est déjà connu en soi. Il a déjà pu être explicité, mais la structure de phrase n'en est pas moins inédite. La phrase semble se dérouler inexorablement où, d'une idée, en découle une autre. Ces mesures initiales démontrent la grande maturité d'un compositeur hors du commun qui, dans ses dernières œuvres, ne se contente pas d'écarter son propre style mais qui parvient à le renouveler sans cesse en amorçant des techniques d'écritures qui annoncent le XIX<sup>e</sup> et même le XX<sup>e</sup> siècle.

## 5. Haydn et le *pianoforte* londonien : sources et texte de base à la réalisation des capsules vidéo dans l'Auditorium Chris Maene à Ruisselede<sup>1</sup>

Avertissement : l'objectif principal de ce chapitre est de donner les sources et les références du contenu des capsules vidéo. Un certain nombre d'informations ont déjà été données ou abordées partiellement dans d'autres parties de la thèse, essentiellement dans le chapitre 3 qui analyse le premier mouvement de la sonate Hob. XVI:50. Par conséquent, certaines parties du chapitre ci-dessous pourraient apparaître comme redondantes. Qui plus est, le texte a été construit pour une présentation orale, sous forme de capsules à la fois courtes, condensées, dynamiques et susceptibles d'être diffusées sur des plateformes internet. Le chapitre propose également les partitions d'extraits qui sont interprétés sur les *pianoforte* de la collection de Chris Maene. Un renvoi au minutage de l'enregistrement sera indiqué. Ce chapitre ne peut se lire sans le complément des capsules vidéo.

### 5.1. Contexte historique

Haydn (1732-1809) séjourne à Londres entre 1791 et 1792 et entre 1794 et 1795. À cette époque, Londres est une ville cosmopolite, beaucoup plus grande que Vienne (800 000 habitants contre environ 200 000 habitants). La révolution française provoque l'exil des nombreux artistes vers la capitale britannique où les concerts publics se multiplient. Haydn débarque à Londres dans un contexte culturel favorable. Il est accueilli en grandes pompes et à grand renfort de publicité<sup>2</sup>. Il est à 59 ans un compositeur réputé et confirmé. Lors de son premier séjour, il s'installe au 18 Great Pulteney Street, en face du magasin du célèbre facteur de pianos John Broadwood (1732-1812), chez Johann Peter Salomon (1745-1815), violoniste et organisateur de concerts à l'origine de la tournée outre-Manche du

---

<sup>1</sup> Sources : Katalin KOMLÓS, *Fortepianos and their Music, Germany, Austria, and England, 1760-1800*, Oxford, Clarendon Press, 1995 ; Ulrich LEISINGER, *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca.1785*, Leipzig, Laaber-Verlag, 1994 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 23) ; Bart van OORT, « Haydn and the English piano style », *Early Music*, vol. 28 n° 1 (2000), p. 73-89 ; Jeanne ROUDET, « Haydn et le style londonien : l'exemple de la sonate Hob. XVI:52 », *Musurgia*, vol. XX/I (2013), p. 7-26 ; László SOMFAI, *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn. Instruments and Performance. Practice, Genres and Styles*, trad. De l'anglais par l'auteur en collaboration avec Charlotte Greenspan, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1995 ; Nicholas TEMPERLEY, *The London Pianoforte School, 1766-1860 : An Anthology of English Piano Music*, (en 20 volumes), New York, Garland, 1984-1987 ; Marc VIGNAL, *Joseph Haydn*, Paris, Fayard, 1988 (Les Indispensables de la Musique).

<sup>2</sup> Afin de mesurer l'engouement suscité par la venue de Haydn à Londres, voir le chapitre IX qui aborde les années 1791 et 1792 dans Marc VIGNAL, *op. cit.*, p. 341 à 421.

compositeur<sup>3</sup>. Il visite les ateliers de John Broadwood le 26 septembre 1791<sup>4</sup>. Lors de l'été de la même année, Haydn loue une chambre loin de l'agitation du centre-ville. Jan Ladislav Dussek lui prête son piano *Broadwood* pour pouvoir travailler. En avril 1792, il rend visite au musicien et facteur Charles Clagget (1740-1795) dont il louera les instruments dans une lettre ouverte dans le *Morning Herald*<sup>5</sup>.

Haydn ne compose pas pour le piano lors de son premier séjour à Londres mais il y découvre une autre facture du *pianoforte*. Mais là-bas, il rencontre des pianistes qui ont une approche technique différente, liée aux caractéristiques de l'instrument<sup>6</sup>.

Entre 1770 et 1870, il existait de grandes différences mais aussi une grande rivalité entre les pianistes installés à Londres et ceux à Vienne<sup>7</sup>. Ces différences sont décrites notamment par Nepomuk Hummel (1778-1837), qui accorde sa préférence au *pianoforte* viennois, ou encore Frederic Kalkbrenner (1785-1849) qui préfère, quant à lui, le *pianoforte* anglais. Friedrich Wieck, le père de Clara Schumann évoque deux écoles qui se distinguent par leur manière de jouer car elles utilisaient des instruments différents<sup>8</sup>. Dans *Anthology of English Piano Music*, éditée par Nicholas Temperley, l'école du *pianoforte* londonien est décrite à travers 49 compositeurs entre 1766 et 1860. Notons que les compositeurs les plus importants n'étaient pas anglais mais italien (Muzio Clementi), tchèque (Johann Ladislav Dussek), allemands (Johann Christian Bach, Johann Baptist Cramer) ou irlandais (John Field). Par conséquent, il est bien difficile de définir un style commun pour autant de compositeurs sur un siècle. Leurs points communs sont la ville de Londres et sa facture particulière du *pianoforte*. Pour mesurer la différence entre les deux écoles, il suffit de comparer les mesures initiales du deuxième mouvement de la sonate op. 10, n° 2 en *sol* mineur de Dussek (exemple 132) avec le début de la sonate Hob. XVI:49 en *mi* bémol majeur de Haydn (exemple 133). Les deux extraits montrent une texture pianistique très différente bien qu'elles aient été composées la même année, en 1789, l'une à Londres et l'autre à Vienne.

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 345 et 1238.

<sup>4</sup> La visite de Haydn a été consignée dans les registres de la maison Broadwood. *Ibidem*, p. 1238.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> Voir à ce sujet les chapitres 5 et 6 dans Katalin KOMLÓS, *op. cit.*, p. 53 à 83.

<sup>7</sup> Ces différences et cette rivalité sont très largement détaillées par Bart van OORT, *op. cit.*, p. 73-89

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 73.

Exemple 132<sup>9</sup>

Exemple 132 : Jan Ladislav DUSSEK,  
*Sonate pour piano op. 10, n° 2, deuxième  
 mouvement*, Leipzig, Breitkopf und Härtel,  
 ca. 1812, mesures 1 à 4.

Exemple 133<sup>10</sup>

Exemple 133 : Franz Joseph HAYDN, *Sonate  
 pour piano Hob. XVI:49, premier  
 mouvement*, mesures 1 à 8.

Les *pianoforte* londoniens se caractérisaient notamment par la présence de pédales dont l'*una corda* et la pédale *forte*. Les *pianoforte* viennois possédaient, quant à eux, des genouillères. L'une levait les étouffoirs mais celle de gauche était appelée « *moderator* ». Cette genouillère permettait de déposer sur les cordes une étoffe qui atténuait et modifiait le timbre de l'instrument. Mais la comparaison ne s'arrête pas là : les instruments londoniens étaient plus robustes, ils présentaient un clavier plus étendu, des touches plus larges et plus

<sup>9</sup> Cet extrait est interprétée sur le *pianoforte* Longman-Clementi à 8'12''.

<sup>10</sup> Cet extrait est interprété sur le *pianoforte* Anton Walter à 7'50''.

de profondeur d'enfoncement. La mécanique et la position du marteau étaient différentes<sup>11</sup>. Une des différences majeures était l'efficacité des étouffoirs. De forme triangulaire pour les instruments viennois, ils étaient présents sur toute l'étendue du clavier et ils s'inséraient parfaitement entre les deux cordes de chaque son pour annihiler toute résonance. À Londres, chaque son possédait trois cordes et tous les étouffoirs étaient plats, laissant se déployer une légère résonance appelée « effet *sfumato* »<sup>12</sup>.

Charles Rosen, dans *Le style classique* ne mentionne pas Dussek et il présente Clementi en dehors des principes qu'il décrit, « d'une manière originale et intéressante »<sup>13</sup>. Rosen explicite qu'il définit le style classique à travers les œuvres des trois géants que sont Haydn, Mozart et Beethoven. En omettant Dussek et en soulignant le caractère original de Clementi, il démontre par l'absurde qu'un autre style caractérisait la vie musicale à Londres. Par conséquent, il faudrait aussi définir un style classique anglais dont la production d'œuvres pianistiques a été indéniablement influencée par les caractéristiques du piano londonien.

## **5.2. Influences de l'école du *pianoforte* londonien sur la texture pianistique de Haydn : quelques exemples dans les sonates Hob. XVI:50/52.**

L'analyse détaillée du premier mouvement de la sonate Hob. XVI:50 a déjà mis en évidence les influences de l'école du *pianoforte* londonien sur Haydn, que ce soit par l'emploi de l'*open Pedal* et plus particulièrement la transformation progressive de la texture du motif principal de ce mouvement monothématique ou que ce soit par l'exploitation de l'effet *sfumato* qui assure une segmentation singulière dans le troisième mouvement de cette même sonate. Dans *Haydn et le style londonien : l'exemple de la sonate Hob. XVI:52*, Jeanne Roudet s'emploie à démontrer que la sonate en *mi* bémol majeur a été composée pour être exécutée sur un *pianoforte* anglais par une pianiste anglaise et pour un public anglais<sup>14</sup>. Aussi, comparer les mesures initiales de la sonate Hob. XVI:49, composée en 1789 pour un *pianoforte* Schanz présentant une mécanique viennoise (exemple 133), avec les mesures initiales de la sonate Hob. XVI:52 écrite à partir de 1793 à l'intention de Terese Jansen (exemple 134), pianiste londonienne élève de Clementi, démontre à quel point l'écriture de

---

<sup>11</sup> Voir la description par Bart van Oort, *op. cit.*, p. 74 à 76.

<sup>12</sup> Cet effet est également évoqué par Jeanne ROUDET, *op. cit.*, p. 10.

<sup>13</sup> Charles ROSEN, *op. cit.*, p. 24.

<sup>14</sup> Jeanne ROUDET, *op. cit.*, p. 7-26.

Haydn s'est modifiée au contact de la mécanique londonienne mais aussi au contact des musiciens qui étaient actifs à Londres.

La sonate Hob.XVI:49 présente une texture légère, claire avec une phraséologie ciselée et des articulations très détaillées demandant beaucoup d'élasticité digitale. La mécanique du *pianoforte* Walter ainsi que l'action très efficiente des étouffoirs permettent de mieux rendre le détail des articulations, bien moins ciselées avec l'effet *sfumato* du *pianoforte* Longman-Clementi. *A contrario*, la sonate Hob.XVI:52 se déploie dans une texture très ample avec des accords de 7 à 8 sons et de grands traits virtuoses.

### Exemple 134<sup>15</sup>

Exemple 134 : Franz Joseph HAYDN, *Sonate pour piano Hob. XVI:52, premier mouvement*, mesures 1 à 10.

Mais la densification de l'écriture se remarque aussi à travers d'autres exemples. Toujours dans la sonate en *mi* bémol majeur, un geste pianistique presque beethovenien exploite une grande partie de l'étendue du clavier avec une batterie d'octaves dans l'extrême grave du piano (Exemple 135).

<sup>15</sup> Cet extrait est interprété à partir de 8'57''.

Exemple 135<sup>16</sup>

Exemple 135 : Franz Joseph HAYDN, *Sonate pour piano Hob. XVI:52, premier mouvement*, mesures 38 à 39.

Dans la sonate en *do* majeur, Haydn écrit une formule d'accompagnement nouvelle. Celle-ci est pensée à deux voix. L'une est constituée de croches répétées et l'autre en double-croches. Dans l'ensemble du corpus de sonates antérieures aux sonates londoniennes, Haydn opte pour une formule ou pour l'autre mais il ne combine jamais les deux. Cette formule apparaît dans les trois mouvements de la sonate en *do* majeur. À titre de comparaison, le GT2 de la sonate Hob. XVI:49 propose une formule d'accompagnement légère et bien articulée (exemple 136a et 136b).

Exemple 136a<sup>17</sup>

Exemple 136a : Franz Joseph HAYDN, *Sonate pour piano Hob. XVI:50, premier mouvement*, mesures 11 à 14.

<sup>16</sup> Cet extrait est interprété à 9'30''.

<sup>17</sup> Les exemples 136a et 136b sont présentés à partir de 9'45''.

## Exemple 136b

Exemple 136b : Franz Joseph HAYDN,  
*Sonate pour piano Hob. XVI:49, premier  
 mouvement, mesures 11 à 14.*

*The english drum bass*<sup>18</sup> est une figure d'accompagnement utilisée par l'école londonienne. Elle est caractérisée par une basse en octave. La note inférieure est tenue alors que la note supérieure est répétée. Les exemples 137a et 137b illustrent ce procédé d'écriture exploité par Dussek et Haydn.

Exemple 137a<sup>19</sup>

Exemple 137a : Jan Ladislav DUSSEK,  
*Sonatine pour piano op. 20 n° 1, New York,  
 G. Shirmer, 1894, mesures 1 à 4.*

<sup>18</sup> Bart van OORT, *op. cit.*, p. 85.

<sup>19</sup> Les exemples 137a et 137b sont interprétés à partir de 14'07''.

## Exemple 137b

The musical score for Example 137b is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The piece is marked piano (p). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The first system begins with a piano dynamic marking. The second system begins with a measure number '5' above the treble clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests and slurs.

Exemple 137b : Franz Joseph HAYDN,  
*Sonate pour piano Hob. XVI:52, troisième*  
*mouvement, mesures 1 à 8.*

L'objectif de cette recherche n'est pas de viser une interprétation la plus authentique possible sur piano d'époque mais de pouvoir poser des choix d'interprétation sur piano moderne nourris à la fois par une analyse phraséologique et une information historique tout particulièrement sur la question de la facture instrumentale. Les quelques exemples présentés sur le DVD et reproduits ici illustrent brièvement ce processus. Travailler le corpus de sonates abordé dans cette thèse sur des *pianoforte* d'époque a été une expérience artistique fondamentale pour l'intégration personnelle de ce répertoire et pour son exécution sur piano moderne.

## Conclusion

Cette recherche en art et sciences de l'art s'est employée à étudier l'asymétrie phraséologique dans les trois dernières sonates pour piano de Franz Joseph Haydn. L'analyse s'est focalisée sur le niveau syntagmatique de la phrase musicale et l'organisation des unités musicales qui la composent. Par symétrie ou asymétrie, il faut comprendre la répartition, de part et d'autre d'un axe, du nombre mesures des propositions constitutives. L'étude de l'asymétrie ne s'est pas focalisée sur le contenu motivique de ces propositions mais sur la durée de celles-ci. Cette étude a nécessité de définir le concept de phrase musicale ainsi que la méthodologie pour segmenter l'œuvre musicale. La méthodologie a été définie grâce à un examen minutieux des écrits de quatre théoriciens qui s'inscrivent dans une lignée certaine, à savoir Heinrich Christoph Koch, Hugo Riemann, Arnold Schoenberg et William E. Caplin. Le choix de ces quatre auteurs se justifie par leur travail d'analyse du répertoire du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais il s'explique aussi parce qu'ils se sont penchés avec précision sur la question du rythme phraséologique, sur la notion de carrure régulière ou irrégulière et parce qu'ils ont conceptualisé la notion de symétrie en musique en ce qui concerne Riemann, Schoenberg et Caplin.

L'état de l'art livre comme enseignements que cet aspect du langage musical a également été étudié dans les œuvres symphoniques et les quatuors à cordes de Haydn, mais aucune étude systématique n'avait été menée sur les dernières sonates pour piano. Il apparaît aussi que le répertoire des compositeurs actifs à Vienne dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, période pendant laquelle Haydn a forgé son style, était marquée par une production musicale articulée par des phrases asymétriques ou irrégulières. Le rythme phraséologique basé sur une périodicité de propositions de quatre mesures était peu utilisé dans les compositions instrumentales que nous pourrions qualifier de savantes pour être plutôt réservé aux musiques populaires et aux musiques de danse, et cela même si les théoriciens contemporains prônaient la supériorité de la phrase de quatre mesures sur tout autre organisation phraséologique.

Les études sur les influences subies par Haydn dans la décennie entre 1750 et 1760 permettent de reconsidérer l'enseignement de Nicola Porpora mais il est encore impossible, à l'heure actuelle, d'attester que Haydn a été exposé de manière systématique à la pédagogie du *partimento*. Il s'agit tout au plus d'une hypothèse crédible. Pour la vérifier, il faudrait pouvoir établir le matériel pédagogique exploité par Porpora et le comparer avec un

échantillon représentatif d'œuvres de Haydn mais aussi avec les méthodes pédagogiques de ce dernier.

L'analyse de la phraséologie et de son organisation asymétrique a permis de dégager une typologie des procédures exploitées par Haydn dans ses trois dernières sonates dédiées au piano. Les asymétries peuvent être produites par des manipulations, des développements motiviques ou par la juxtaposition de propositions aux contenus motiviques différents. Dans le premier cas, les procédures suivantes ont été recensées : la répétition exacte d'une brève unité musicale ; la succession de séquences mélodiques issues du motif de base ; une continuation mélodique plus libre. La proportion entre les phrases asymétriques et symétriques dans les huit mouvements que comptent les trois sonates penche clairement en faveur des phrases asymétriques. Cependant, à un niveau syntagmatique supérieur, il se dégage une grande régularité qui équilibre la forme globale. Le segment autour de dix mesures (vingt mesures dans les *tempi* très rapides) est le plus récurrent dans ces sonates. Leur permanence assure un équilibre global à la forme tout en permettant des possibilités très diversifiées dans la gestion de ces segments. La typologie des asymétries présentée dans le cinquième chapitre n'apporte pas d'élément neuf en soi, ni de nouveaux processus qui n'avaient pas encore été théorisés par Koch dans les trois premiers chapitres de la troisième section du second volume du *Versuch*. Mais Haydn les exprime avec virtuosité et originalité comme en témoignent les premières mesures de la sonate Hob. XVI:52 en *mi* bémol majeur. Il compose la phrase d'ouverture de cette sonate dans une structure plus souple et la répétition du motif de base qui structure la phraséologie classique selon les théories de Schoenberg est traitée dans une fonction post-cadentielle.

Mais l'écriture de ces sonates a été influencée par la facture londonienne du *pianoforte*. En effet, les caractéristiques organologiques de ces instruments se remarquent non seulement dans la texture pianistique mais aussi plus singulièrement dans l'articulation et dans l'enchaînement des phrases musicales. Celles-ci sont ponctuées, interrompues ou prolongées dans l'imaginaire du pianiste ou de l'auditeur par l'effet *sfumato* caractéristique de la sonorité des instruments londoniens. La combinaison de l'étude rigoureuse d'une syntaxe phraséologique fondée sur l'analyse d'une hiérarchie des cadences harmoniques, dont Caplin propose une définition historiquement informée, avec une prise de conscience de l'esthétique pianistique londonienne qui stimule la créativité de Haydn, offre une clé de lecture et un éclairage particulier à ces chefs-d'œuvre qui regorgent de nouveautés.

La présentation vidéo du *pianoforte* Longman-Clementi de la collection de Chris Maene a permis de mettre en exergue quelques aspects inédits de la manière d'écrire pour le piano de Haydn. Il est possible d'observer des gestes pianistiques, des figures d'accompagnement et deux indications de pédale qui n'avaient encore jamais été employées par le compositeur avant ses séjours outre-Manche. Si ces aspects concernent la texture, c'est-à-dire la couche extérieure de ces sonates, ils les influencent plus intimement et plus profondément. Le premier mouvement de la sonate Hob. XVI:50 en est la démonstration. Le parcours tonal caractéristique de la forme *allegro* de sonate s'accompagne d'une évolution sonore où un thème unique mute d'une sonorité viennoise vers une sonorité londonienne. Haydn ne se contente pas d'exploiter l'*open pedal* à deux reprises simplement comme un effet théâtral ou comme un clin d'œil aguicheur à un nouveau public à conquérir, il l'inscrit dans la dramaturgie du mouvement dont le monothématisme s'impose alors comme une évidence. C'est aussi l'occasion, pour le pianiste d'aujourd'hui, de repenser sa pédalisation tout au long de ce processus de mutation sonore en osant remettre en question les idées reçues sur la manière d'utiliser la pédale dans l'œuvre de Haydn. Le troisième mouvement de cette même sonate est l'illustration parfaite de l'évolution du style de Haydn au contact de l'école londonienne du *pianoforte* : le mariage entre un mouvement paradoxalement à la fois inouï et conventionnel. Il est conventionnel car il s'inscrit dans une forme de menuet, simple, courte et connue. Mais le déroulement de ce mouvement est inouï dans l'articulation des phrases musicales qui évite ou qui affaiblit les processus cadentiels. Les *stops* rythmiques, les points d'arrêts, les digressions harmoniques assurent alors les césures mais sans accorder de *Ruhepunkte des Geistes*. Exécuter ce mouvement sur un *pianoforte* d'époque nourrit fondamentalement les choix d'interprétation sur un piano moderne.

Du point de vue de l'artiste, il apparaît que toutes les préoccupations analytiques, organologiques, biographiques et théoriques ainsi que la contextualisation historique ne figent aucunement l'interprétation. Au contraire, chaque éclaircissement nouveau ouvre des perspectives pour l'interprète. L'artiste reste maître de l'œuvre sonore qui est créée à chaque concert ou lors de chaque exécution. Car la musique est un art qui s'inscrit dans le temps, qui invite à une renaissance permanente. L'analyse rigoureuse fondée sur une méthodologie consciente, systématique mais dynamique inscrite dans une démarche inductive, n'entrave pas la créativité du musicien qui « reproduirait » l'œuvre d'un compositeur. Au contraire, il est engagé plus intimement dans la prise de décision, dans les choix qu'il pose, dans sa

compréhension du style et de l'harmonie qui se traduit par des comportements corporels et musculaires d'une infinie précision. Cela le force à explorer la multiplicité des détails et des interrogations que soulève une graphie datant de plus de deux siècles. Mais l'information historique et le processus de recherche autorise la prise de position personnelle, l'affirmation d'une réalité sonore parmi d'autres permettant à ces œuvres d'art de rester vivantes.

Une démarche de thèse ne peut plus se contenter de sentences d'anciens professeurs ou de la simple justification par l'instinct ou le bon goût. Mais alors, dans ce cas, quelle est la place de la créativité, de l'originalité, de l'intuition, ou de l'expression de l'ego de l'artiste ? L'interprétation devient-elle formatée ? N'existerait-il plus qu'une seule version ? L'expérience vécue à travers ce doctorat nous donne la conviction qu'il n'en est rien. Bien au contraire, une telle recherche en art et sciences de l'art déconstruit l'imaginaire pour mieux nourrir un nouvel imaginaire et l'originalité d'une interprétation, dans la cohérence.

Il est possible d'illustrer ce processus à travers trois exemples et en explicitant les choix d'interprétation qui auraient pu être posés avant la recherche ou à un certain stade de celle-ci et en les comparant avec les choix qui peuvent être posés aujourd'hui. Dans les huit premières mesures du premier mouvement de la sonate Hob.XVI:50, nous observons une modification dans les signes d'articulation. Le signe staccato de la basse disparaît à partir de la mesure 4. D'ailleurs, lors de la réexposition du GT1, le compositeur n'écrit le signe de staccato que sur les trois premières croches. Si nous nous référons à l'image habituelle de Haydn, représentant du classicisme viennois dont le style serait marqué par la clarté, une articulation nette, ciselée et une virtuosité perlée, nous pourrions émettre l'hypothèse que Haydn n'écrit pas systématiquement toutes les articulations et nous pourrions imaginer une indication « *simile* » implicite. Le pianiste veille alors à garder une articulation vive pour le cinquième doigt de la main gauche afin que la basse reste courte. Nous pouvons tenir le même raisonnement pour la réexposition où Haydn se contente de trois signes d'articulation car nous connaissons déjà le passage et nous « savons » que le jeu doit rester court et articulé.

Ensuite, la tournure mélodique de la quatrième mesure a tous les atouts et les contours pour générer une progression cadentielle à la tonique. Le pianiste pourrait également avoir un instinct assez prononcé pour grouper les mesures par quatre. De ce fait, un très léger fléchissement du tempo peut se produire, même sans la volonté réelle de ralentir. Une lourdeur et des accents mal placés peuvent alors détruire le phrasé. L'analyse phraséologique permet d'identifier un thème hybride et asymétrique de 10 mesures. Mais que peut-on faire de cette étiquette une fois assis au piano ? Le premier enseignement est

qu'il n'y a pas de cadence à la quatrième mesure étant donné l'ostinato à la basse. Le second enseignement permet de considérer les mesures 5 et 6 comme l'extension de la première proposition avec la répétition immédiate des trois dernières croches de la mesure 4. De ce fait, la quatrième mesure n'est plus une fin mais plutôt un commencement, un point de départ. On constate alors que le *crescendo* des mesures 5 et 6 va de soi. Il n'était presque plus nécessaire de l'écrire. Si nous ajoutons à cela une information sur les *pianoforte* de l'époque, sur les différences de sonorité entre les *pianoforte* viennois et londoniens et si on a la chance de l'expérimenter soi-même sur des pianos d'époque<sup>1</sup>, alors s'ouvre un nouvel imaginaire pour le pianiste et un espace d'interprétation inattendu qui, finalement, reste plus proche de la partition puisque nous allons considérer que la notation de Haydn est pleinement assumée. La suppression du signe staccato permet de rechercher l'effet sfumato du *pianoforte* londonien. Pour le pianiste moderne, cela demande moins de vivacité dans le cinquième doigt de la main gauche qui restera un bref moment dans la touche et, pourquoi pas, une légère pédalisation. L'ostinato prend alors une dimension particulière en étant le moteur du *crescendo*.

Le troisième mouvement de la même sonate en *do* majeur est peut-être celui dont l'interprétation a été la plus profondément influencée par cette recherche. En tout cas, ce mouvement a une valeur symbolique car il croise les deux axes de recherche : phraséologique et organologique. Le fait d'avoir pu expérimenter ce mouvement sur des pianos d'époque a modifié fondamentalement l'approche. L'effet *sfumato* du *pianoforte* Longman-Clementi donne une signification et une incarnation sonore aux nombreux points d'arrêt qui parsèment le mouvement<sup>2</sup>. L'écoute attentive du halo sonore qui se déploie pendant l'arrêt de la phrase musicale, nourrit l'imaginaire du pianiste qui développe plusieurs scénarii qui ne nécessitent pas d'être explicités mais qui permettent de vivre les arrêts rythmiques, de les individualiser de leur donner, de cette manière, des durées différentes qui vont dynamiser l'exécution et surprendre l'auditeur. L'analyse phraséologique, quant à elle, met en lumière une gestion des progressions cadentielles particulière. Les cadences sont affaiblies, « évitées », éludées, ce qui ajoute une dimension aux interruptions fréquentes par les points d'arrêt et qui permettent à l'exécutant de maintenir une certaine tension.

---

<sup>1</sup> Voir le chapitre « Choix d'interprétation » (19'08'') de la capsule vidéo dans lequel les mesures initiales de cette sonate sont jouées successivement sur le *pianoforte* Anton Walter puis sur le Longman-Clementi.

<sup>2</sup> Voir le chapitre « *Sfumato* et asymétrie phraséologique » (15'04'') de la capsule vidéo.

Le finale de la sonate en *mi* bémol majeur Hob. XVI:52 a posé le plus de problèmes pour les choix d'articulation. Avant cette recherche, il était possible de jouer ce mouvement en recherchant assez systématiquement des articulations staccato. Cela peut correspondre à l'image d'un Haydn viennois, clair, détaché et perlé. La recherche a fait apparaître le caractère londonien de cette sonate. Dans l'école anglaise du *pianoforte*, l'articulation de base est l'articulation *legato* qui est la plus adaptée à l'effet *sfumato*. On peut alors imaginer une interprétation plus dans la lignée, par exemple, de Wilhelm Backhaus<sup>3</sup>. L'articulation est legato, la sonorité est plus ample, ce qui induit un tempo moins rapide. Cette vision pourrait nous donner l'impression d'avoir un peu vieilli, mais ne serait-elle pas plus en adéquation avec l'information historique donnée par la connaissance des *pianoforte* londoniens et de l'école londonienne dont Muzio Clementi fut un important pédagogue ? Et ce dernier, dans sa méthode, prône l'articulation legato comme articulation de base.

L'étude du texte de Jeanne Roudet « Haydn et le style londonien : l'exemple de la sonate Hob. XVI:52 » fut une étape déterminante pour les choix d'articulation. La référence à la contredanse y est mentionnée. Visionner un certain nombre de contredanses anglaises pour s'imprégner des pas caractéristiques a nourri l'imaginaire suscité par ce mouvement et cette danse. Cette information est alors corroborée par l'analyse phraséologique qui confirme le caractère dansant et populaire par le recours à des propositions de 8 mesures. Le caractère populaire est souligné aussi par l'utilisation comme accompagnement de l'*English drum bass*.

Les trois exemples exposés ci-dessus montrent à quel point un examen rigoureux et systématique d'une œuvre musicale ne fige pas l'interprétation. Si les informations dégagées par l'analyse rendent certains choix impossibles, incohérents ou anachroniques, elles permettent de dégager de nouvelles perspectives. Mais plus symboliquement cette fois, un enseignement majeur de cette recherche doctorale en art et sciences de l'art est l'humilité d'un artiste accompli qui entreprend pour la première fois une tournée à l'âge de 59 ans. Haydn est alors un compositeur reconnu. Il est désiré à Londres et il est accueilli en grandes pompes et avec tous les honneurs. Il ne s'est aucunement comporté comme une *star*. Ce voyage a été l'occasion pour lui de découvrir une autre réalité musicale et culturelle, de se remettre en question, de retravailler ses symphonies et d'écrire pour le piano comme il ne l'avait jamais fait auparavant. Il a pu, de cette manière, tirer la quintessence de son style,

---

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=LB5rxYvdlbo> à partir de 10'33''.

arrivé à maturité et résolument tourné vers l'avenir, offrant des pages musicales d'une fascinante qualité dont la vitalité ne s'est pas épuisée deux cents ans plus tard.

## Bibliographie

Claude ABROMONT et Eugène de MONTALEMBERT, *Guide de la théorie musicale*, Paris, éd. Henry Lemoine, 2001 (collection Fayard/Les indispensables de la musique).

Simha AROM, « L'organisation du temps musical : essai de typologie », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. 5. L'unité de la musique*, Jean-Jacques Nattiez (dir.), Paris, Actes sud/Cité de la musique, 2007, p. 927-944.

Carl Philipp Emmanuel BACH, *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten*, Berlin, Christian Friedrich Henning, 1753 et 1762.

Nancy Kovaleff BAKER, « Koch, Heinrich Christoph », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/15230> (page consultée le 25 février 2014).

Nancy Kovaleff BAKER, « Heinrich Koch and the Theory of Melody », *Journal of Music Theory*, vol. 20, n° 1, Spring, Duke University Press, 1976, p. 1-48.

Raymond BARR, « Schulz, Johann Abraham Peter », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music25146> (page consultée le 28 juin 2015).

Denes BARTHA, *Joseph Haydn : Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel, Bärenreiter, 1965.

Ian BENT et Anthony POPLE, « Analysis », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/41862> (page consultée le 16 octobre 2013).

Ian BENT et William DRABKIN, *Analysis*, London/New York, Macmillan Press, 1987.

Ann BLOMBACH, « Phrase and Cadence : A Study of Terminology and Definition », *Journal of Music Theory Pedagogy*, I (1987).

A. Peter BROWN, *Joseph Haydn's Keyboard Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

George BUELOW, « Mattheson, Johann », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/18097> (page consultée le 28 juin 2015).

William E. CAPLIN, *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Oxford University Press, 1998.

William E. CAPLIN, *Analyzing Classical Form, an Approach for the Classroom*, New York, Oxford University Press, 2013.

William E. CAPLIN, « Teaching Classical Form : Strict Categories vs. Flexible Analyses », *Dutch Journal of Music Theory*, vol. 18, n° 3 (2013), p. 119-135.

William E. CAPLIN, « The Classical Cadence : Conceptions and Misconceptions », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 57, n° 1 (2004), p. 51-118.

William E. CAPLIN, « Harmony and Cadence in Gjerdingen's "Prinner" », *What is a cadence*, sous la direction de Markus NEUWIRTH et Pieter BERGÉ, Leuven, Leuven University Press, 2015, p. 17-57.

Giuseppe CARPANI, *Le Haydine, ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milan, da Candido Buccinelli, 1812.

Thomas CHRISTENSEN, « Music Theory and its Histories », *Music Theory and the Exploration of the Past*, Chicago, University of Chicago Press, p. 9-39, 1993.

Muzio CLEMENTI, *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte*, London, Clementi, Banger, Hyde, Collard and Davis, 1803.

Muzio CLEMENTI, *Sonata op. 40, n° 1*, London, Clementi, Banger, Hyde, Collard and Davis, 1802.

Edmond de COUSSEMAKER, *L'art harmonique au 12<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> siècle*, Paris, Durand, 1865.

Johann Baptist CRAMER, *Instructions for the Piano Forte*, London, Chappel & Co., 1812.

Célestin DELIÈGE, *Sources et ressources d'analyses musicales. Journal d'une démarche*, Sprimont, Mardaga, 2005 (Collection « Musique-Musicologie »).

Ewald DEMEYERE, « On Fedele Fenaroli's Pedagogy : an Update », *Eighteenth-Century Music*, vol. 15, n° 2 (2018), p. 207-229.

Félix DIERGARTEN, « 'The True Fundamentals of Composition' : Haydn's partimento counterpoint », *Eighteenth-Century Music*, vol. 8, n° 1 (2011), p. 53-75.

Felix F. DIERGARTEN, « "At times even Homer nods off" : Heinrich Christoph Koch's Polemic against Joseph Haydn » (trad. Michael Schubert), *MTO, a journal of the Society of Music Theory*, vol. 14, n° 1, 2008, <https://mtosmt.org/issues/mto.08.14.1/mto.08.14.1.diergarten.html> (dernière consultation le 6 juin 2020).

Albert Christoph DIES, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben von Albert Christoph Dies*, Landschaftmahler, Vienne, Camesinische Buchhandlung, 1810.

Jan Ladislav DUSSEK, *Sonatine pour piano op. 20 n° 1*, New York, G. Shirmer, 1894

Damien EHRHARDT, « Aspects de la phraséologie riemannienne », *Musurgia, Dossiers d'analyse*, vol. 4, n° 1, Paris, Eska, 1997, p. 68-83.

André FINCK, Günther THEURING, *Schule des Blattlesens*, Wien, Universal Edition, 1968.

André FINCK, « La muse qui danse », n° 94/1, *Société Johann Strauss a.s.b.l.*, Vielsalm, éditeur responsable Finck, 1994.

André FINCK, « La muse qui danse », n° 94/2, *Société Johann Strauss a.s.b.l.*, Vielsalm, éditeur responsable Finck, 1994.

André FINCK, « La muse qui danse », n° 3, *Société Johann Strauss a.s.b.l.*, Vielsalm, éditeur responsable Finck, 1997.

Stefen C. FISCHER, « Jansen (Janson, Jansson; Bartolozzi), Therese », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/51478> (page consultée le 13 février 2017).

Karl GEIRINGER, *Joseph Haydn*, Postdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1932

Anthony GIRARD, *Le langage musical de Haydn dans les six quatuors opus 76* (Les cahiers d'analyse musicale), Paris, Gérard Billaudot, 2007.

Robert O. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

Robert O. GJERDINGEN, « Partimento, que me veux-tu ? », *Journal of Music Theory*, vol. 51, n° 1 (2007), p. 85-135.

Robert O. GJERDINGEN, « Images of Galant Music in Neapolitan partimenti and Solfeggi », *Improvisatorische Praxis vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert, Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, n° 31 (2007), p. 131-148.

Philippe GOUTTENOIRE, Jean-Philippe GUYE, *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*, Le Vallier, Delatour, 2006.

Jerald C. GRAUE, « Haydn and the London Pianoforte School », *Haydn Studies*, New York, J. P. Larsen, H. Server and J. Webster, 1981, p. 422-431.

Floyd GRAVE, « Metrical Dissonance in Haydn », *The Journal of Musicology*, vol. 13, n° 2 (1995), p. 168-202.

Georg August GRIESINGER, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1810.

Joseph HAYDN, *Sämtliche Klaviersonaten*, vol. 4, Wien, Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition, 2010.

Joseph HAYDN, *Oeuvres complètes de Joseph Haydn*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1800-1806.

Joseph HAYDN, *Quatuor à cordes op. 76 n°1*, premier mouvement, München, Henle Verlag, 2003.

James HEPOKOSKY et Warren DARCY, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

Anthony van HOBOKEN, *Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, en 3 volumes, Mainz, B. Schott's Söhne, 1957.

Mark HOFFMAN et Bert WIECHERT, « Oettingen, Arthur (Joachim) von », *Grove Music Online*.  
Oxford Music Online,  
<http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/20267> (page consultée le 6 mai 2015).

Brian HYER et Alexander REHDING, « Riemann, (Karl Wilhelm Julius) Hugo », *Grove Music Online*.  
Oxford Music Online,  
<http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/23435> (page consultée le 6 mai 2015).

Vincent d'INDY, *Cours de composition musicale*, rédigé avec la collaboration d'Auguste Sérieyx d'après les notes prises aux classes de Composition de la Schola Cantorum, Paris, Durand, 1897-1898.

Markus JANS, « Historisch informierte Analyse : Über den konstruktiven Umgang mit den Zeugnissen der Vergangenheit », *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 27, 2003, p. 93-99.

Friedrich Wilhelm KALKBRENNER, *Anweisung das pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen*, Leipzig, Kistner, 1841.

Rudolf KLEIN, « Ratz, Erwin », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/22941> (page consultée le 5 octobre 2015).

Rudolph KLEIN, « Landon (née Fuhrmann), Christa », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com./subscriber/article/grove/music/15948> (page consultée le 13 février 2017).

Heinrich Christoph KOCH, *Versuch einer Einleitung zur Composition*, en 3 vol., Leipzig, Adam Friedrich Böhme, 1782-1793.

Heinrich Christoph KOCH, *Introductory Essay on Composition : the Mechanical Rules of Melody, Sections 3 and 4*, trad. de l'allemand par Nancy Kovaleff Baker, New Haven, Yale University Press, 1983 (Music Theory Translation Series).

Heinrich Christoph KOCH, *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, Frankfurt am Main, August Hermann der Jüngere, 1802.

Katalin KOMLÓS, *Fortepianos and their Music, Germany, Austria, and England, 1760-1800*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

Clemens KÜHN, « Form », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil*, 2<sup>e</sup> éd. sous la dir. de Ludwig Finscher, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler ; Kassel-Basel-London-New York-Praha, Bärenreiter, 1997.

Howard Chandler Robbins LANDON, *Haydn. Chronicles and Works*, en 5 volumes, London, Thames and Hudson, 1976.

Jens Peter LARSEN, *Die Haydn Überlieferung*, Copenhague, Munksgaard, 1939.

Jens Peter LARSEN, *Drei Haydn Kataloge*, Copenhague, E. Munksgaard, 1941.

Jan LARUE et Eugene K. WOLF, « Symphony, §I : 18th century », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/27254> (page consultée le 25 février 2014).

Ulrich LEISINGER, *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca.1785*, Leipzig, Laaber-Verlag, 1994 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 23).

Fred LERDAHL, Ray JACKENDOFF, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Mass., Mit Press, 1983.

Kurt MARKSTROM et Michael F. ROBINSON, « Porpora, Nicola », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.grovemusic/view/10.1093/gmo/97815> (page consultée le 13 février 2018).

Nicolas MEEÛS, « De la forme musicale et de sa segmentation », *Musurgia, Radiographie de la forme : la segmentation*, vol. 1 n° 1, Paris, Eska, 1994, p. 7-23.

Jean MONGRÉDIEN, « Momigny, Jérôme-Joseph de », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/18922> (page consultée le 17 juin 2015).

Paula MORGAN, « Réti, Rudolph », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/23259> (page consultée le 3 septembre 2015).

Wolfgang Amadeus MOZART, Andante Grazioso, *Sonate KV 300 i (331)*, Wien, Wiener Urtext Edition, 1973.

Wolfgang Amadeus MOZART, *Quintette à cordes en sol mineur K.516, Menuet*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1883.

Jean-Jacques NATTIEZ, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois, 1987.

Olivier Wray NEIGHBOUR, « Schoenberg, Arnold », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/25024> (page consultée le 26 juillet 2015).

Markus NEUWIRTH et Pieter BERGÉ, *What is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*, Leuven, Leuven University Press, 2015.

Bart van OORT, « Haydn and the English piano style », *Early Music*, vol. 28 n° 1 (2000), p. 73-89.

Gilad RABINOVITCH, « Gjerdingen's Schemata Reexamined », *Journal of Music Theory*, vol. 62, n° 1 (2018), p. 41-84.

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<sup>e</sup> éd., Wien, Universal Edition, 1973.

Alexander REHDING, *Hugo Riemann and the Birth of modern musical Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Jean-Marie RENS, « L'analyse musicale : un outil au service de la créativité et de l'intelligence artistique », *Musurgia*, vol. XXIV, n° 1 (2017), p. 25-43.

Rudolph RÉTI, *The Thematic Process in Music*, New York, Macmillan, 1951.

Hugo RIEMANN, *Musikalische Dynamik und Agogik*, Hamburg, D. Rahter, St. Petersburg, A. Büttner, 1884.

Hugo RIEMANN, *Handbuch der Phrasierung*, Berlin, Max Hesse, 1912 (Max Hesses Handbücher, 16).

Hugo RIEMANN, « Das Problem des harmonischen Dualismus », *Neue Zeitschrift für Musik*, n°51, Leipzig, 1905, p. 69-70.

Hugo RIEMANN, *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, London, Augener's edition, 1893.

Hugo RIEMANN, « Die Musikalische Phrasierung », *Präludien und Studien*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1967, p. 67-87.

Hugo RIEMANN, « Heinrich Christoph Koch als Erläuterer unregelmässigen Themas aufbaues », *Präludien und Studien*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, vol. II, 1967, p. 56-70.

Charles ROSEN, « Variations sur le principe de la carrure : Périodicité rythmique et accentuation à l'époque romantique », *Analyse musicale*, n° 29 (1992), p. 96-106.

Charles ROSEN, *Le style classique. Haydn Mozart Beethoven*, trad. de l'anglais par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant, édition augmentée, Paris, Gallimard, 2000, (Collection Tel).

Jeanne ROUDET, « Haydn et le style londonien : l'exemple de la sonate Hob. XVI:52 », *Musurgia*, vol. XX/I (2013), p. 7-26.

Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768.

Nicolas RUWET, « Méthodes d'analyse en musicologie », *Revue belge de musicologie*, vol. 20, n° 1/4 (1966), p. 65-90.

Giorgio SANGUINETTI, *The Art of the Partimento, History, Theory, and Practice*, New York, Oxford university Press, 2012.

Giorgio SANGUINETTI, « The Realization of Partimenti, an Introduction », *Journal of Music Theory*, vol. 51, n° 1 (2007), p. 51-83.

Janna SASLAW, « Hauptmann, Moritz », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/12555> (page consultée le 13 octobre 2015).

Arnold SCHOENBERG, *Fundamentals of Musical Composition*, éd. par Gerald Strang et Leonard Stern, London/Boston, Faber & Faber, 1967.

Arnold SCHOENBERG, *Harmonielehre*, 2<sup>e</sup> éd., Wien, Universal Edition, 1922.

Arnold SCHOENBERG, *Structural Functions of Harmony*, London, Williams and Norgate, 1954.

Arnold SCHOENBERG, *Primilinary Exercices in Counterpoint*, London, Faber & Faber, 1963.

Arnold SCHOENBERG, *Models for Beginners in Composition*, New York, Schirmer, 1942.

Arnold SCHOENBERG, *Style and Idea*, London, Faber and Faber, 1975. La même année, l'ouvrage est aussi publié aux États-Unis (New York) par St Martins Press. Traduit en français par Christiane de Lisle aux éditions Buchet/Chastel en 1977.

Judith L. SCHWARTZ, « Thematic asymmetry in first movements of Haydn's early symphonies », *Haydn studies : proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C., 1975*, éd. par Jens Peter Larsen, Howard J. Serwer et James Webster, New York, W. W. Norton, 1981, p. 501-509.

Howard SERWER, « Sulzer, Johann Georg », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/27105> (page consultée le 28 juin 2015).

Elaine SISMAN, *Haydn and His World*, New Jersey, Princeton University Press, 1997.

László SOMFAI, *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn. Instruments and Performance. Practice, Genres and Styles*, trad. en anglais par l'auteur en collaboration avec Charlotte Greenspan, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1995.

Jan Philipp SPRICK, « Kann Musiktheorie 'historisch' sein? » *ZGMTH*, <https://doi.org/10.31751/597> (page consultée la dernière fois le 12 octobre 2020).

Igor STRAVINSKY et Robert CRAFT, *Conversations with Igor Stravinsky*, New York, Garden City, 1959.

Johann Georg SULZER, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*, 2 volumes, Leipzig, Weidmann und Reich, 1771-1774.

Nicholas TEMPERLEY, *The London Pianoforte School, 1766-1860 : An Anthology of English Piano Music*, (en 20 volumes), New York, Garland, 1984-1987.

Marc VIGNAL, *Joseph Haydn*, Paris, Fayard, 1988 (Les Indispensables de la Musique).

Robert WANGERMÉE, « Coussemaker, Charles-Edmond-Henri de », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/06728> (page consultée le 15 décembre 2013).

James WEBSTER, « Haydn, (Franz) Joseph », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.subscriber/article/grove/music/44593> (page consultée le 2 février 2017).

James WEBSTER et Georg FEDER, *The New Grove. Haydn*, London, Macmillan Publishers Limited, 2002 (Grovemusic).

## **Annexe : Glossaire des concepts principaux liés à la phraséologie**

**Antécédent** : première proposition de la période. L'antécédent est constitué d'un motif de base suivi d'un motif contrastant. L'antécédent propose généralement une progression cadentielle à la dominante.

**Assise de dominante** : proposition ayant une fonction post-cadentielle. L'assise de dominante succède à une cadence à la dominante. Un ou plusieurs motifs sont harmonisés exclusivement par la prolongation d'un accord de dominante.

**Cadence** : La cadence produit une fermeture formelle à différents niveaux syntagmatiques. Le contenu harmonique de la cadence est une progression, impliquant plusieurs fonctions. La cadence joue un rôle formel. De ce point de vue, elle est un processus étalé dans le temps avec un point d'arrivée. Ce point d'arrivée constitue une fin formelle et pas forcément un arrêt rythmique. Des passages qui présentent le contenu d'une cadence n'ont pas toujours une fonction de cadence. Il convient de distinguer la fonction de cadence et la fonction post-cadentielle. Cette fonction post-cadentielle peut renforcer la cadence qui la précède et de ce point de vue jouer un rôle rhétorique et non syntaxique. Par analogie à la linguistique, on peut considérer la cadence comme une fin syntaxique sans se référer aux signes de ponctuation. Les signes de ponctuation ne jouent pas un rôle de syntaxe à proprement parler, ils sont des signes extérieurs facilitant la lecture.

**Carrure**<sup>4</sup> : structures mélodiques régulières, issues de la musique de danse et organisant le discours de manière symétrique, par un nombre en général pair de temps et de mesures. Les carrures les plus fréquentes sont de 2, 4, 8 mesures et leurs multiples, mais d'autres configurations sont possibles. Par extension, une construction asymétrique sera dite « carrure irrégulière », où il vaudrait sans doute mieux de parler d'absence de carrure.

**Cellule** : plus petit élément mélodique, rythmique, harmonique ou simplement intervallique, qui peut engendrer un motif. La cellule est désignée par une lettre de l'alphabet (*a, b, c...*). Elle ne se suffit pas à elle-même, elle s'associe généralement à une autre cellule pour constituer un motif. La cellule assure la cohérence d'une composition musicale. Analyser l'unité de substance d'une œuvre consiste à répertorier les cellules constitutives et à mettre en évidence les écarts différentiels entre les différentes présentations de ces cellules.

---

<sup>4</sup> Philippe GOUTTENOIRE, Jean-Philippe GUYE, *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*, Le Vallier, Delatour, 2006, p. 25.

**Conséquent** : deuxième proposition de la période. Le conséquent est constitué de la réponse ou la répétition du motif de base suivi d'un motif contrastant. Le conséquent propose une progression cadentielle à la tonique.

**Liquidation** : technique progressante décrite par Schoenberg. Elle décrit la suppression d'une cellule constitutive du motif de base entraînant un raccourcissement du rythme phraséologique (fragmentation).

**Motif de base ou incise** : le plus petit segment thématique organisé. Le motif se caractérise par sa cohérence et sa faculté à se répéter (avec ou sans variations). Il se suffit à lui-même. Le motif est généralement constitué de deux cellules (rarement trois). Les deux premières mesures d'une phrase (avec anacrouse le cas échéant) énoncent toujours le motif de base.

**Période** : phrase constituée de deux propositions appelées *antécédent* et *conséquent*. La période est construite à partir d'un *motif de base* présenté dans l'antécédent et dont la réponse ou la répétition se trouve dans le conséquent. L'antécédent propose une progression cadentielle plus faible que le conséquent. La période est articulée par une césure centrale. Dans une même proposition, le motif de base est directement suivi par un *motif contrastant*.

**Phrase** : la phrase est une unité constitutive d'une œuvre musicale caractérisée par un motif de base qui assure sa cohérence. Elle est segmentée par une césure claire contenant une progression cadentielle généralement à la tonique. La césure peut être renforcée par des procédés de composition tels qu'un point d'orgue ou un point d'arrêt, un *stop* rythmique marquant une pause dans le déroulement du flux musical et une tournure mélodique conclusive. Dans le cadre de la musique tonale, les progressions cadentielles jouent un rôle déterminant dans la segmentation des phrases musicales. Dans le cadre de la musique atonale, d'autres éléments tels que les *ritenuto* ou des *stop* rythmiques prennent plus d'importance selon l'esthétique du compositeur.

Il ne faut jamais perdre de vue deux principes de bon sens dans la segmentation des phrases :

- La segmentation ne doit jamais contrarier le phrasé voulu par le compositeur.
- La segmentation doit respecter la ponctuation du texte, le cas échéant.

La musique instrumentale de Haydn, Mozart et Beethoven est caractérisée par deux types de phrases fondamentaux : la période et la phrase avec technique progressante. Ces deux techniques influenceront directement les compositeurs romantiques et modernes

(Schoenberg, Bartók, Debussy, Stravinsky, Messiaen...).

La phrase de huit mesures (articulée en 4+4, *carrure*) a longtemps été considérée comme la norme. Si elle est en effet très répandue notamment dans la musique populaire ou dans la musique de danse, bon nombre de phrases classiques présentent des constructions asymétriques (ex : 4+3, *carrure irrégulière*).

**Phrase avec technique progressante :** phrase constituée de deux propositions appelées *proposition de présentation* et *proposition progressante*. La proposition de présentation énonce le motif de base directement suivi de sa réponse ou de sa répétition. La proposition de présentation ne contient pas de progression cadentielle. La proposition progressante est caractérisée par la suppression ou la concentration d'une cellule. La technique progressante est comparable à un petit développement et elle est aussi appelée *liquidation*, *fragmentation* ou technique du *raccourci*

**Progression :** terme qui désigne un processus musical caractérisé par un enchaînement d'accords constituant un segment cohérent et défini constitutif d'une phrase. Il existe trois types de progression : la *progression prolongeante*, la *progression séquentielle* et la *progression cadentielle*.

**Progression prolongeante :** progression qui assure la perception d'une harmonie individuelle, prolongée par d'autres accords qui lui sont subordonnés et qui peuvent être assimilés à des accords figuratifs. Ceux-ci sont générés par des techniques d'écriture issues du contrepoint basées sur les procédés de figuration (essentiellement une pédale, des notes de passage, des appoggiatures ou des broderies).

**Progression séquentielle :** La progression séquentielle est la transposition d'un fragment sur un autre degré de l'échelle. Lors d'une progression séquentielle, le schéma harmonique est strictement respecté à partir d'un autre degré de l'échelle mais les intervalles mélodiques du modèle sont modifiés pour ne pas sortir de cette même échelle.

**Progression cadentielle :** progression qui assure une fin formelle à un niveau syntagmatique à définir. Il existe deux grandes fonctions de cadences : les cadences conclusives et suspensives. De plus, dans les structures tonales classiques, il est plus judicieux de parler de *progressions cadentielles* ou de *groupe cadentiel*. Cette formulation suppose plusieurs accords car le V est presque systématiquement préparé par d'autres accords. Enfin, les cadences se répartissent en deux grandes familles : les cadences à la tonique et les cadences à la dominante.

**Proposition** : terme général désignant un segment inférieur à la phrase. La phrase est généralement constituée de deux propositions. Dans le cadre de la période, les deux propositions s'appellent *antécédent* et *conséquent*. Dans le cadre de la phrase progressante, les deux propositions s'appellent *proposition de présentation* et *proposition progressante*.

**Proposition de présentation** : première proposition de la phrase avec technique progressante. Elle est constituée du motif de base directement suivi de sa répétition ou de sa réponse. Elle ne contient pas de progression cadentielle.

**Proposition progressante** : deuxième proposition de la phrase avec technique progressante. Elle présente la technique progressante caractérisée par la concentration d'une cellule et/ou la suppression d'une autre.

**Technique progressante** : technique de développement basée sur les cellules constitutives du motif de base (liquidation, fragmentation, raccourci).

**Terminaison féminine**<sup>5</sup> : dernière partie d'une phrase ou d'un groupe mélodique dont l'accent tonique terminal, en général sur un temps fort, est suivi d'une muette (un seul son) ou d'une courte désinence.

**Terminaison masculine**<sup>6</sup> : dernière partie d'une phrase ou d'un groupe mélodique se terminant sur un temps fort et sur une note constitutive de l'harmonie, sans muette, ni désinence.

---

<sup>5</sup> Ibidem, p. 48.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 68.

## Table des tableaux

TABLEAU 1 : TABLEAU COMPARATIF DE LA NUMEROTATION DES SONATES PAR CHRISTA LANDON ET PAR ANTHONY VAN HOBOKEN.....	9
TABLEAU 2 : NICOLAS MEEÛS, « DE LA FORME MUSICALE ET DE SA SEGMENTATION », <i>MUSURGIA, RADIOGRAPHIE DE LA FORME : LA SEGMENTATION</i> , VOL.1, N° 1, PARIS, ESKA, 1994, p. 12.....	53
TABLEAU 3 : TRADUCTION FRANÇAISE DES CONCEPTS PHRASEOLOGIQUES DE SCHOENBERG PAR ANDRE FINCK.....	90
TABLEAU 4 : ADAPTATION TERMINOLOGIQUE DES DEUX TYPES DE PHRASES DEFINIS PAR SCHOENBERG.....	101
TABLEAU 5 : WILLIAM E. CAPLIN, <i>CLASSICAL FORM, A THEORY OF FORMAL FUNCTIONS FOR THE INSTRUMENTAL MUSIC OF HAYDN, MOZART, AND BEETHOVEN</i> , NEW YORK, OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1998, p. 63.....	105
TABLEAU 6 : FORME <i>ALLEGRO</i> DE SONATE DU PREMIER MOUVEMENT DE LA SONATE POUR PIANO HOB. XVI:50 DE JOSEPH HAYDN.....	130
TABLEAU 7 : REPARTITION DE L'EXPOSITION DU DEVELOPPEMENT ET DE LA REEXPOSITION.....	131
TABLEAU 8 : REPARTITION DES SECTIONS DE L'EXPOSITION.....	132
TABLEAU 9 : REPARTITION DES SECTIONS DU DEVELOPPEMENT.....	134
TABLEAU 10 : REPARTITION DE LA REEXPOSITION.....	135
TABLEAU 11 : TABLEAU COMPARATIF DES QUATRE PROPOSITIONS DU THEME PRINCIPAL.....	160
TABLEAU 12 : TABLEAU RECAPITULATIF DES 16 SEGMENTS DEGAGES PAR L'ANALYSE.....	190
TABLEAU 13 : SEGMENTS CONSTITUTIFS DU DEUXIEME MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:50.....	195
TABLEAU 14 : SEGMENTS CONSTITUTIFS DU TROISIEME MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:50.....	196
TABLEAU 15 : SEGMENTS CONSTITUTIFS DU PREMIER MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:51 EN <i>RE MAJEUR</i> .....	197
TABLEAU 16 : SEGMENTS CONSTITUTIFS DU DEUXIEME MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:51.....	198
TABLEAU 17 : SEGMENTS CONSTITUTIFS DU PREMIER MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:52.....	199
TABLEAU 18 : SEGMENTS CONSTITUTIFS DU DEUXIEME MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:52.....	201
TABLEAU 19 : SEGMENTS CONSTITUTIFS DU TROISIEME MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:52.....	202
TABLEAU 20 : CLASSEMENT DES SEGMENTS ASYMETRIQUES DES TROIS SONATES HOB. XVI:50, 51, 52 SELON LA TYPOLOGIE REVELEE PAR L'ANALYSE DETAILLEE DE LA SONATE HOB. XVI:50/I.....	213

### Table des exemples

EXEMPLE I : WOLFGANG AMADEUS MOZART, ANDANTE GRAZIOSO, <i>SONATE KV 300 I (331)</i> , WIEN, WIENER URTEXT EDITION, 1973, PREMIER MOUVEMENT, MESURES 1-8.....	15
EXEMPLE II : FRANZ JOSEPH HAYDN, <i>QUATUOR A CORDES OP. 76 N°1</i> , PREMIER MOUVEMENT, MÜNCHEN, HENLE VERLAG, 2003, MESURES 18-32.....	16
EXEMPLE III : JUDITH L. SCHWARTZ, « THEMATIC ASYMMETRY IN FIRST MOVEMENTS OF HAYDN'S EARLY SYMPHONIES », <i>HAYDN STUDIES: PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL HAYDN CONFERENCE, WASHINGTON, D.C., 1975</i> , ÉD. PAR JENS PETER LARSEN, HOWARD J. SERWER ET JAMES WEBSTER, NEW YORK, W. W. NORTON, 1981, P. 503.....	18
EXEMPLE IV : JUDITH L. SCHWARTZ, <i>OP. CIT.</i> , P. 504.....	19
EXEMPLE V : JUDITH L. SCHWARTZ, <i>OP. CIT.</i> , P. 504.....	20
EXEMPLE VI : JUDITH L. SCHWARTZ, <i>OP. CIT.</i> , P. 505.....	20
EXEMPLE VII : JUDITH L. SCHWARTZ, <i>OP. CIT.</i> , P. 506.....	21
EXEMPLE VIII : JUDITH L. SCHWARTZ, <i>OP. CIT.</i> , P. 507.....	21
EXEMPLE IX : FRANZ JOSEPH HAYDN, <i>QUATUOR A CORDES OP. 76 N°1</i> , PREMIER MOUVEMENT, MÜNCHEN, HENLE VERLAG, 2003, MESURES 1-18.....	23
EXEMPLE X : FRANZ JOSEPH HAYDN, <i>OP. CIT.</i> , MESURES 19-32.....	24
EXEMPLE XI : FRANZ JOSEPH HAYDN, <i>QUATUOR A CORDES OP. 76 N°1</i> , QUATRIEME MOUVEMENT, <i>OP. CIT.</i> , MESURES 1-6.....	24
EXEMPLE XII : FRANZ JOSEPH HAYDN, <i>QUATUOR A CORDES OP. 76 N°3</i> , TROISIEME MOUVEMENT, <i>OP. CIT.</i> , MESURES 1-20.....	25
EXEMPLES 1A A 1D : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, P. 357-358.....	32
EXEMPLE 2 : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, P. 361.....	34
EXEMPLE 3 : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, P. 374-375.....	35
EXEMPLE 4 : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, P. 383.....	36
EXEMPLES 5A À 5C : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, P. 426-428.....	37
EXEMPLES 6A À 6C : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, P. 429-430.....	38
EXEMPLES 7A À 7D : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, P. 430-433.....	39
EXEMPLE 8 : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, P. 436.....	40
EXEMPLE 9 : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, P. 437.....	40
EXEMPLE 10 : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, P. 445.....	41
EXEMPLE 11 : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, P. 446.....	41

EXEMPLE 12 : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, p. 444.....	42
EXEMPLE 13 : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, p. 450.....	42
EXEMPLE 14 : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, p. 451.....	43
EXEMPLE 15 : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, p. 452.....	43
EXEMPLE 16A ET 16B : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, p. 454-455.....	44
EXEMPLE 17 : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, p. 458.....	45
EXEMPLE 18 : LUDWIG V. BEETHOVEN, « SONATE POUR LE CLAVECIN OU PIANOFORTE OP. 10 N <sup>o</sup> 2 », <i>SONATEN FÜR KLAVIER-FÜR PIANO-POUR PIANO</i> , BUDAPEST, KÖNEMANN MUSIC, 1994 (COLL. URTEXT), p. 114.....	46
EXEMPLE 19A : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, p. 461.....	47
EXEMPLE 19B : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, p. 461.....	47
EXEMPLE 20A : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, p. 462.....	48
EXEMPLE 20B : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, p. 463.....	48
EXEMPLE 21 : HUGO RIEMANN, <i>HANDBUCH DER PHRASIERUNG</i> , BERLIN, MAX HESSE, 1912 (MAX HESSES HANDBÜCHER, 16), p. 81.....	54
EXEMPLE 22 : HUGO RIEMANN, <i>HANDBUCH DER PHRASIERUNG</i> , BERLIN, MAX HESSE, 1912 (MAX HESSES HANDBÜCHER, 16), p. 18.....	56
EXEMPLE 23 : HUGO RIEMANN, <i>HANDBUCH DER PHRASIERUNG</i> , BERLIN, MAX HESSE, 1912 (MAX HESSES HANDBÜCHER, 16), p. 19.....	56
EXEMPLE 24 : HUGO RIEMANN, <i>HANDBUCH DER PHRASIERUNG</i> , BERLIN, MAX HESSE, 1912 (MAX HESSES HANDBÜCHER, 16), p. 23.....	57
EXEMPLE 25 : HUGO RIEMANN, <i>HANDBUCH DER PHRASIERUNG</i> , BERLIN, MAX HESSE, 1912 (MAX HESSES HANDBÜCHER, 16), p. 26.....	58
EXEMPLE 26 : STRUCTURATION PAR LES SAUTS MELODIQUES. HUGO RIEMANN, <i>HANDBUCH DER PHRASIERUNG</i> , BERLIN, MAX HESSE, 1912 (MAX HESSES HANDBÜCHER, 16), p. 31.....	59
EXEMPLE 27 : STRUCTURATION PAR LES CHANGEMENTS DE DIRECTION MELODIQUE. HUGO RIEMANN, <i>HANDBUCH DER PHRASIERUNG</i> , BERLIN, MAX HESSE, 1912 (MAX HESSES HANDBÜCHER, 16), p. 31.....	59
EXEMPLE 28 : STRUCTURATION PAR LA REPETITION D'UNE NOTE. HUGO RIEMANN, <i>HANDBUCH DER PHRASIERUNG</i> , BERLIN, MAX HESSE, 1912 (MAX HESSES HANDBÜCHER, 16), p. 36.....	59
EXEMPLE 29 : HUGO RIEMANN, <i>HANDBUCH DER PHRASIERUNG</i> , BERLIN, MAX HESSE, 1912 (MAX HESSES HANDBÜCHER, 16), p. 37.....	60
EXEMPLE 30 : WOLFGANG AMADEUS MOZART, <i>SONATE POUR PIANO EN DO MINEUR K. 457, DEUXIEME MOUVEMENT ADAGIO, MESURES 1 A 2</i> , WIEN, WIENER URTEXT EDITION, BAND 2, 1973, p. 80.....	61

EXEMPLE 31 : HUGO RIEMANN, <i>HANDBUCH DER PHRASIERUNG</i> , BERLIN, MAX HESSE, 1912 (MAX HESSES HANDBÜCHER, 16), P. 61.....	62
EXEMPLE 32A : HUGO RIEMANN, <i>HANDBUCH DER PHRASIERUNG</i> , BERLIN, MAX HESSE, 1912 (MAX HESSES HANDBÜCHER, 16), P. 64.....	62
EXEMPLE 32B : HUGO RIEMANN, <i>HANDBUCH DER PHRASIERUNG</i> , BERLIN, MAX HESSE, BAND 16, 1912 (MAX HESSES HANDBÜCHER), P. 64.....	63
EXEMPLE 33A : WOLFGANG AMADEUS MOZART, <i>QUINTETTE A CORDES EN SOL MINEUR K.516, MENUET</i> , LEIPZIG, BREITKOPF UND HÄRTEL, 1883.....	64
EXEMPLE 33B : HUGO RIEMANN, <i>HANDBUCH DER PHRASIERUNG</i> , BERLIN, MAX HESSE, 1912 (MAX HESSES HANDBÜCHER, 16), P. 84.....	65
EXEMPLE 33C : RECONSTITUTION SYMETRIQUE DES MESURES 1 A 19.....	66
EXEMPLE 34A : ARNOLD SCHOENBERG, <i>FUNDAMENTALS OF MUSICAL COMPOSITION</i> , ÉD. PAR GERALD STRANG ET LEONARD STEIN, LONDON/BOSTON, FABER & FABER, P. 11.....	69
EXEMPLE 34B : ARNOLD SCHOENBERG, <i>FUNDAMENTALS OF MUSICAL COMPOSITION</i> , ÉD. PAR GERALD STRANG ET LEONARD STEIN, LONDON/BOSTON, FABER & FABER, 1967, P. 11.....	70
EXEMPLE 35 : LUDWIG V. BEETHOVEN, <i>QUATUOR À CORDES OP. 18 N°1</i> . ARNOLD SCHOENBERG, <i>FUNDAMENTALS OF MUSICAL COMPOSITION</i> , ÉD. PAR GERALD STRANG ET LEONARD STEIN, LONDON/BOSTON, FABER & FABER, 1967, P. 5.....	75
EXEMPLE 36 : LUDWIG V. BEETHOVEN, <i>SONATE POUR PIANO OP. 2 N°3</i> . ARNOLD SCHOENBERG, <i>FUNDAMENTALS OF MUSICAL COMPOSITION</i> , ÉD. PAR GERALD STRANG ET LEONARD STEIN, LONDON/BOSTON, FABER & FABER, 1967, P. 5.....	75
EXEMPLE 37 : ARNOLD SCHOENBERG, <i>FUNDAMENTALS OF MUSICAL COMPOSITION</i> , ÉD. PAR GERALD STRANG ET LEONARD STEIN, LONDON/BOSTON, FABER & FABER, 1967, P. 12.....	77
EXEMPLE 38 : ARNOLD SCHOENBERG, <i>FUNDAMENTALS OF MUSICAL COMPOSITION</i> , ÉD. PAR GERALD STRANG ET LEONARD STEIN, LONDON/BOSTON, FABER & FABER, 1967, P. 12.....	77
EXEMPLE 39 : ARNOLD SCHOENBERG, <i>FUNDAMENTALS OF MUSICAL COMPOSITION</i> , ÉD. PAR GERALD STRANG ET LEONARD STEIN, LONDON/BOSTON, FABER & FABER, 1967, P. 18.....	78
EXEMPLE 40 : ARNOLD SCHOENBERG, <i>FUNDAMENTALS OF MUSICAL COMPOSITION</i> , ÉD. PAR GERALD STRANG ET LEONARD STEIN, LONDON/BOSTON, FABER & FABER, 1967, P. 69.....	80
EXEMPLE 41 : ARNOLD SCHOENBERG, <i>FUNDAMENTALS OF MUSICAL COMPOSITION</i> , ÉD. PAR GERALD STRANG ET LEONARD STEIN, LONDON/BOSTON, FABER & FABER, 1967, P. 74.....	80
EXEMPLE 42 : ARNOLD SCHOENBERG, <i>FUNDAMENTALS OF MUSICAL COMPOSITION</i> , ÉD. PAR GERALD STRANG ET LEONARD STEIN, LONDON/BOSTON, FABER & FABER, 1967, P. 73.....	81
EXEMPLE 43 : ARNOLD SCHOENBERG, <i>FUNDAMENTALS OF MUSICAL COMPOSITION</i> , ÉD. PAR GERALD STRANG ET LEONARD STEIN, LONDON/BOSTON, FABER & FABER, 1967, P. 64.....	81
EXEMPLE 44 : ARNOLD SCHOENBERG, <i>FUNDAMENTALS OF MUSICAL COMPOSITION</i> , ÉD. PAR GERALD STRANG ET LEONARD STEIN, LONDON/BOSTON, FABER & FABER, 1967, P. 22.....	82
EXEMPLE 45 : LUDWIG V. BEETHOVEN, <i>SONATE POUR PIANO OP. 2 N°1</i> . ARNOLD SCHOENBERG, <i>FUNDAMENTALS OF MUSICAL COMPOSITION</i> , ÉD. PAR GERALD STRANG ET LEONARD STEIN, LONDON/BOSTON, FABER & FABER, 1967, P. 23.....	83
EXEMPLE 46 : ARNOLD SCHOENBERG, <i>FUNDAMENTALS OF MUSICAL COMPOSITION</i> , ÉD. PAR GERALD STRANG ET LEONARD STEIN, LONDON/BOSTON, FABER & FABER, 1967, P. 63.....	84
EXEMPLE 47 : WOLFGANG AMADEUS MOZART, <i>ANDANTE GRAZIOSO, SONATE K.3001 (331)</i> , PREMIER MOUVEMENT, MESURES 1-8.....	85

EXEMPLE 48 : ARNOLD SCHOENBERG, <i>FUNDAMENTALS OF MUSICAL COMPOSITION</i> , ÉD. PAR GERALD STRANG ET LEONARD STEIN, LONDON/BOSTON, FABER & FABER, 1967, p. 34.....	86
EXEMPLE 49 : ARNOLD SCHOENBERG, <i>FUNDAMENTALS OF MUSICAL COMPOSITION</i> , ÉD. PAR GERALD STRANG ET LEONARD STEIN, LONDON/BOSTON, FABER & FABER, 1967, p. 81.....	87
EXEMPLE 50 : ARNOLD SCHOENBERG, <i>FUNDAMENTALS OF MUSICAL COMPOSITION</i> , ÉD. PAR GERALD STRANG ET LEONARD STEIN, LONDON/BOSTON, FABER & FABER, 1967, p. 139.....	88
EXEMPLE 51 : ARNOLD SCHOENBERG, <i>FUNDAMENTALS OF MUSICAL COMPOSITION</i> , ÉD. PAR GERALD STRANG ET LEONARD STEIN, LONDON/BOSTON, FABER & FABER, 1967, p. 140.....	89
EXEMPLE 52 : WILLIAM E. CAPLIN, « THE CLASSICAL CADENCE : CONCEPTIONS AND MISCONCEPTIONS », <i>JOURNAL OF THE AMERICAN MUSICOLOGICAL SOCIETY</i> , VOL. 57, N° 1 (2004), p. 68.....	95
EXEMPLE 53 : WILLIAM E. CAPLIN, <i>ANALYZING CLASSICAL FORM, AN APPROACH FOR THE CLASSROOM</i> , NEW YORK, OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2013, p. 3.....	97
EXEMPLES 54A ET 54B : WILLIAM E. CAPLIN, « TEACHING CLASSICAL FORM : STRICT CATEGORIES VS. FLEXIBLE ANALYSES », <i>DUTCH JOURNAL OF MUSIC THEORY</i> , VOL. 18, N° 3 (2013), p. 122.....	98
EXEMPLE 55 : FRANZ JOSEPH HAYDN, <i>QUATUOR A CORDES EN RE MINEUR, OP. 42</i> , MESURES 32 A 40. WILLIAM E. CAPLIN, « THE CLASSICAL CADENCE : CONCEPTIONS AND MISCONCEPTIONS », <i>JOURNAL OF THE AMERICAN MUSICOLOGICAL SOCIETY</i> , VOL. 57, N° 1 (2004), p. 92.....	99
EXEMPLE 56 : LUDWIG V. BEETHOVEN, <i>QUATUOR A CORDES EN DO MINEUR, OP. 18 N°4</i> , PREMIER MOUVEMENT, MESURES 19 A 27. WILLIAM E. CAPLIN, « THE CLASSICAL CADENCE : CONCEPTIONS AND MISCONCEPTIONS », <i>JOURNAL OF THE AMERICAN MUSICOLOGICAL SOCIETY</i> , VOL. 57, N° 1 (2004), p. 99.....	100
EXEMPLE 57 : WOLFGANG AMADEUS MOZART, <i>SONATE POUR PIANO EN DO MAJEUR, K.330/300H</i> , DEUXIEME MOUVEMENT, MESURES 1 A 8. WILLIAM E. CAPLIN, <i>CLASSICAL FORM, A THEORY OF FORMAL FUNCTIONS FOR THE INSTRUMENTAL MUSIC OF HAYDN, MOZART, AND BEETHOVEN</i> , NEW YORK, OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1998, p. 60.....	103
EXEMPLE 58 : LUDWIG V. BEETHOVEN, <i>SONATE POUR VIOLON ET PIANO EN RE MAJEUR, OP. 12 N° 1</i> , TROISIEME MOUVEMENT, MESURES 1 A 8. WILLIAM E. CAPLIN, <i>CLASSICAL FORM, A THEORY OF FORMAL FUNCTIONS FOR THE INSTRUMENTAL MUSIC OF HAYDN, MOZART, AND BEETHOVEN</i> , NEW YORK, OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1998, p. 60.....	103
EXEMPLE 59 : FRANZ JOSEPH HAYDN, <i>SONATE POUR PIANO EN DO MAJEUR</i> , HOB. XVI:35, PREMIER MOUVEMENT, MESURES 1 À 8. WILLIAM E. CAPLIN, <i>CLASSICAL FORM, A THEORY OF FORMAL FUNCTIONS FOR THE INSTRUMENTAL MUSIC OF HAYDN, MOZART, AND BEETHOVEN</i> , NEW YORK, OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1998, p. 61.....	105
EXEMPLE 60 : MI LUSINGA IL COR D’AFFETTO, LEO ?, DANS ROBERT O. GJERDINGEN « IMAGES OF GALANT MUSIC IN NEAPOLITAN PARTIMENTI AND SOLFEGGI », <i>IMPROVISATORISCHE PRAXIS VOM MITTELALTER BIS ZUM 18. JAHRHUNDERT, BASLER JARHRBUCH FÜR HISTORISCHE MUSIKPRAXIS</i> , N° 31 (2007), p. 139.....	116
EXEMPLE 61 : LIETO COSÌ TALVOLTA, PERGOLESE, DANS ROBERT O. GJERDINGEN « IMAGES OF GALANT MUSIC IN NEAPOLITAN PARTIMENTI AND SOLFEGGI », <i>IMPROVISATORISCHE PRAXIS VOM MITTELALTER BIS ZUM 18. JAHRHUNDERT, BASLER JARHRBUCH FÜR HISTORISCHE MUSIKPRAXIS</i> , N° 31 (2007), p. 139.....	118
EXEMPLE 62 : ANALYSE DU MENUET DE GIOVANNI BATTISTA SOMIS, OP. 6 N° 4, TROISIEME MOUVEMENT. ROBERT O. GJERDINGEN, <i>MUSIC IN THE GALANT STYLE, OP. CIT.</i> , p. 76.....	121
EXEMPLE 63 : FRANZ JOSEPH HAYDN, <i>SONATE HOB. XVI :8, DEUXIEME MOUVEMENT, SÄMTLICHE KLAVIERSONATEN</i> , VOL. 1, WIEN, WIENER URTEXT EDITION, 2009, MESURES 1-8.....	123

EXEMPLE 64A : FRANZ JOSEPH HAYDN, <i>SONATE HOB. XVI :8, DEUXIEME MOUVEMENT, SÄMTLICHE KLAVIERSONATEN</i> , VOL. 1, WIEN, WIENER URTEXT EDITION, 2009, MESURES 9-12.....	124
EXEMPLE 64B : REALISATION SYMETRIQUE DE LA <i>FONTE</i> DES MESURES 9 A 12.....	124
EXEMPLE 64C : REALISATION D'UNE <i>MONTE</i> .....	125
EXEMPLE 64D : REALISATION D'UN EXEMPLE DE <i>MONTE</i> PAR EWALD DEMEYERE.....	125
EXEMPLE 64E : PROPOSITION D'APPUI POUR L'INTERPRETATION DES MESURES 9 A 11.....	126
EXEMPLE 65 : <i>NOTENBEISPIEL 7.3, KOMPOSITION NACH VORBILD, SCHLUßSÄTZE</i> , ULRICH LEISINGER, <i>JOSEPH HAYDN UND DIE ENTWICKLUNG DES KLASSISCHEN KLAVIERSTILS BIS CA. 1785, OP. CIT.</i> , P. 287.....	127
EXEMPLE 66 : PREMIER SEGMENT DU GT1 MESURES 1 A 6.....	137
EXEMPLE 67 : DEUXIEME SEGMENT DU GT1, MESURES 7 A 10.....	138
EXEMPLE 68A : ANALYSE HARMONIQUE MESURES 1 A 6.....	140
EXEMPLE 68B : REDUCTION DU <i>MOTO DEL BASSO</i> STRUCTURANT LES MESURES 3 ET 4.....	141
EXEMPLE 69A : ANALYSE HARMONIQUE COMPARATIVE DU THEME PRINCIPAL.....	142
EXEMPLE 69B : COMPARAISON DU <i>MOTO DEL BASSO</i> DES MESURES 21 A 23 ET DES MESURES 30 A 33. .....	143
EXEMPLE 70 : PROCEDE D'EXTENSION DES QUATRE PREMIERES MESURES.....	143
EXEMPLE 71 : REECRITURE DU GT1 SANS L'EXTENSION DE LA PREMIERE PROPOSITION.....	144
EXEMPLE 72 : DECOUPE DU GT1.....	146
EXEMPLE 73 : <i>A</i> = MOTIF DE BASE.....	146
EXEMPLE 74 : <i>B</i> = MOTIF CONTRASTANT.....	147
EXEMPLE 75 : <i>C</i> = EXTENSION DE LA PREMIERE PROPOSITION.....	147
EXEMPLE 76 : LES EVOLUTIONS DE LA COMPOSANTE RYTHMIQUE DE $\beta$ .....	148
EXEMPLE 77 : ANALYSE PARADIGMATIQUE DE LA CELLULE $\beta$ DANS LE GT1.....	149
EXEMPLE 78 : PREMIERE PARTIE DE LA TRANSITION. PHRASE AVEC TECHNIQUE PROGRESSANTE..	151
EXEMPLE 79 : PROGRESSION CADENTIELLE A LA DOMINANTE DANS LA TRANSITION.....	152
EXEMPLE 80 : POST-CADENCE DE LA TRANSITION.....	153
EXEMPLE 81 : ANALYSE PARADIGMATIQUE DE LA POST-CADENCE.....	154
EXEMPLE 82 : UNITE DE SUBSTANCE DU MOTIF DE BASE DE LA TRANSITION AVEC LE GT1.....	155
EXEMPLE 83 : ANALYSE PARADIGMATIQUE DE LA CELLULE $\beta$ DANS LA TRANSITION.....	156
EXEMPLE 84 : SECTION A DU GT2, MESURES 20 A 33.....	157
EXEMPLE 85 : SECTION B DU GT2, MESURES 34 A 47 (PREMIERE CROCHE).....	158
EXEMPLE 86 : RECONSTITUTION SYMETRIQUE DU THEME PRINCIPAL DANS LE GT2.....	159
EXEMPLE 87 : SEGMENT <i>A</i> DE LA SECTION A DU GT2.....	161
EXEMPLE 88 : ANALYSE PARADIGMATIQUE DU CONTREPOINT DES MESURES 20 A 25.....	162
EXEMPLE 89 : EXEMPLE DE DISSONANCE METRIQUE.....	163
EXEMPLE 90 : SEGMENT <i>B</i> SECTION A DU GT2, MESURES 30 A 34.....	164
EXEMPLE 91 : SEGMENT <i>A</i> DE LA SECTION B DU GT2, MESURES 34 A 42.....	165

EXEMPLE 92 : SEGMENT <i>B</i> DE LA SECTION B DU GT2, MESURES 42 A 47 (PREMIERE CROCHE).....	165
EXEMPLE 93 : NOUVELLE EVOLUTION DE LA CELLULE $\beta$ .....	166
EXEMPLE 94 : SEGMENT <i>A</i> DU GROUPE CONCLUSIF.....	167
EXEMPLE 95 : SEGMENT <i>B</i> DU GROUPE CONCLUSIF.....	168
EXEMPLE 96 : ANALYSE HARMONIQUE DE LA SECTION A.....	171
EXEMPLE 97 : DEUX PREMIERES MESURES DU DEVELOPPEMENT.....	172
EXEMPLE 98 : PROCEDE D'IMITATIONS ET DE FRAGMENTATION.....	173
EXEMPLE 99 : ANALYSE PARADIGMATIQUE DU CONTREPOINT DU PREMIER SEGMENT DE LA SECTION A DU DEVELOPPEMENT.....	174
EXEMPLE 100 : ARBORESCENCE DU PREMIER SEGMENT DE LA SECTION A.....	175
EXEMPLE 101 : HEINRICH CHRISTOPH KOCH, <i>VERSUCH EINER EINLEITUNG ZUR COMPOSITION</i> , VOL. 2, LEIPZIG, ADAM FRIEDRICH BÖHME, 1787, P. 450.....	175
EXEMPLE 102 : ANALYSE HARMONIQUE DU SEGMENT <i>B</i> DE LA SECTION A DU DEVELOPPEMENT...	176
EXEMPLE 103 : HOB. XVI:50, <i>PREMIER MOUVEMENT</i> , MESURES 120 A 124.....	180
EXEMPLE 104 : MUZIO CLEMENTI, <i>SONATA OP. 40 N° 1, QUATRIEME MOUVEMENT</i> , MESURES 212 A 216.....	181
EXEMPLE 105 : PREMIER SEGMENT DE LA DEUXIEME SECTION DU DEVELOPPEMENT.....	183
EXEMPLE 106 : SEGMENT <i>B</i> DE LA DEUXIEME SECTION DU DEVELOPPEMENT.....	184
EXEMPLE 107 : SEGMENT <i>C</i> DE LA DEUXIEME SECTION DU DEVELOPPEMENT.....	184
EXEMPLE 108 : SECTION C DU DEVELOPPEMENT.....	185
EXEMPLE 109 : TABLEAU PARADIGMATIQUE DE TOUTES LES OCCURRENCES RYTHMIQUES DE LA CELLULE $\beta$ .....	186
EXEMPLE 110 : VARIATIONS DANS LA REEXPOSITION DU GT1.....	187
EXEMPLE 111 : MODIFICATIONS DE LA TRANSITION.....	188
EXEMPLE 112 : DECOUPE ASYMETRIQUE DE LA SECTION A DU GT2.....	188
EXEMPLE 113 : REDUCTION DU <i>MOTO DEL BASSO</i> , MESURES 121 A 123.....	189
EXEMPLE 114 : SEGMENT <i>A</i> DU GC.....	190
EXEMPLE 115 : PREMIER SEGMENT DU TROISIEME MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:50, MESURES 1 A 11.....	208
EXEMPLE 116 : PROGRESSION SEQUENTIELLE DU DEUXIEME SEGMENT, MESURES 14 A 17.....	208
EXEMPLE 117 : TROISIEME MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:50, MESURES 1 A 5.....	209
EXEMPLE 118 : TROISIEME MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:50, MESURES 11 A 17.....	209
EXEMPLE 119 : TROISIEME MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:50, MESURES 51 A 62.....	210
EXEMPLE 120 : TROISIEME MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:50, MESURES 71 A 77.....	211
EXEMPLE 121 : TROISIEME MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:50, MESURES 78 A 84.....	211
EXEMPLE 122 : TROISIEME MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:50, MESURES 102 A 116.....	212
EXEMPLE 123 : TROISIEME MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:50, MESURES 82 A 94.....	216
EXEMPLE 124 : PREMIER MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:51, MESURES 20 A 25.....	217
EXEMPLE 125 : TROISIEME MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:52, MESURES 103 A 122.....	219

EXEMPLE 126 : TROISIEME MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI :52, MESURES 122 A 124.....	220
EXEMPLE 127 : TROISIEME MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:52, MESURES 78 A 97.....	220
EXEMPLE 128 : PREMIER MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:52, MESURES 1 A 6.....	221
EXEMPLE 129 : PREMIER MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:52, MESURES 6 A 9.....	222
EXEMPLE 130 : PREMIER MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:52, MESURES 9 A 10.....	222
EXEMPLE 131 : PREMIER MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:52, MESURES 9 A 10. REPRODUCTION DE L'EDITION DE 1799 DES <i>ŒUVRES COMPLETTES</i> PAR BREITKOPF UND HÄRTEL..	223
EXEMPLE 132 : JAN LADISLAV DUSSEK, <i>SONATE POUR PIANO OP. 10, N° 2, DEUXIÈME MOUVEMENT</i> , LEIPZIG, BREITKOPF UND HÄRTEL, CA. 1812, MESURES 1 À 4.....	227
EXEMPLE 133 : FRANZ JOSEPH HAYDN, <i>SONATE POUR PIANO HOB. XVI:49, PREMIER MOUVEMENT</i> , MESURES 1 A 8.....	227
EXEMPLE 134 : FRANZ JOSEPH HAYDN, <i>SONATE POUR PIANO HOB. XVI:52, PREMIER MOUVEMENT</i> , MESURES 1 A 10.....	229
EXEMPLE 135 : FRANZ JOSEPH HAYDN, <i>SONATE POUR PIANO HOB. XVI:52, PREMIER MOUVEMENT</i> , MESURES 38 A 39.....	230
EXEMPLE 136A : FRANZ JOSEPH HAYDN, <i>SONATE POUR PIANO HOB. XVI:50, PREMIER MOUVEMENT</i> , MESURES 11 A 14.....	230
EXEMPLE 136B : FRANZ JOSEPH HAYDN, <i>SONATE POUR PIANO HOB. XVI:49, PREMIER MOUVEMENT</i> , MESURES 11 A 14.....	231
EXEMPLE 137A : JAN LADISLAV DUSSEK, <i>SONATINE POUR PIANO OP. 20 N° 1</i> , NEW YORK, G. SHIRMER, 1894, MESURES 1 À 4.....	231
EXEMPLE 137B : FRANZ JOSEPH HAYDN, <i>SONATE POUR PIANO HOB. XVI:52, TROISIEME MOUVEMENT</i> , MESURES 1 A 8.....	232

## Table des matières

INTRODUCTION.....	5
LES EDITIONS DES SONATES DE HAYDN.....	6
APPROCHES HISTORIQUES DE LA SYMETRIE ET DE L'ASYMETRIE PHRASEOLOGIQUE.....	12
1. DEFINITION DE LA METHODOLOGIE D'ANALYSE DE LA PHRASE MUSICALE : FONDEMENTS HISTORIQUES, ET PRINCIPES DE SEGMENTATION.....	31
1.1. HEINRICH CHRISTOPH KOCH (1749-1816).....	31
1.1.1. LA PHRASE DE BASE ET LES INCISES.....	32
1.1.2. LES PRINCIPES DE LA SEGMENTATION.....	34
1.1.3. LES PHRASES ELARGIES.....	36
1.1.4. LA PHRASE COMPLEXE.....	44
1.2. HUGO RIEMANN (1849-1919).....	49
1.2.1. METRIQUE, RYTHME ET MESURE.....	50
1.2.2. L'ANALYSE PHRASEOLOGIQUE CHEZ RIEMANN.....	51
1.2.3. LES PRINCIPES DE SEGMENTATION.....	55
1.3. ARNOLD SCHOENBERG (1874-1951).....	67
1.3.1. SCHOENBERG ET LA VARIATION : L'IMPORTANCE DE LA REPETITION.....	68
1.3.2. LES DIFFERENTS NIVEAUX SYNTAGMATIQUES DANS LE PHRASEOLOGIE DE SCHOENBERG.....	73
1.3.3. LES PROBLEMATIQUES DE LA TERMINOLOGIE EN FRANÇAIS.....	89
1.4. WILLIAM E. CAPLIN (1949).....	91
1.4.1. CAPLIN ET LA CADENCE TONALE.....	92
1.4.2. CAPLIN ET LES THEMES HYBRIDES.....	101
1.5. LA PHRASE MUSICALE : DEFINITION ET GLOSSAIRE DES TERMES PRINCIPAUX LIES A LA PHRASEOLOGIE EN USAGE DANS CETTE THESE.....	106
2. LA QUESTION DES INFLUENCES : CARL PHILIPP EMMANUEL BACH, NICOLAS PORPORA, LA PEDAGOGIE HISTORIQUE DU PARTIMENTO ET LES SCHEMAS DU XVIII <sup>E</sup> SIECLE.....	109
2.1. CARL PHILIPP EMMANUEL BACH OU NICOLA PORPORA ET LE PARTIMENTO ? ETAT DE LA QUESTION.....	111

2.2. LA THEORIE MODERNE DES SCHEMAS DU XVIII <sup>E</sup> SIECLE .....	115
3. ANALYSE DETAILLEE DU PREMIER MOUVEMENT DE LA SONATE POUR PIANO EN DO MAJEUR HOB. XVI:50.....	129
3.1. BREF APERÇU DU CONTEXTE HISTORIQUE AUTOUR DE LA SONATE HOB. XVI:50 .....	129
3.2. EXAMEN DES PROPORTIONS DES PARTIES CONSTITUTIVES DE LA FORME .....	130
3.3. ANALYSE DE L'EXPOSITION .....	136
3.3.1. ANALYSE DU GROUPE THEMATIQUE 1 .....	136
3.3.2. ANALYSE DE LA TRANSITION .....	150
3.3.3. ANALYSE DU GROUPE THEMATIQUE 2 .....	157
3.3.4. ANALYSE DU GROUPE CONCLUSIF.....	167
3.4. PREMIERES CONCLUSIONS APRES L'ANALYSE DE L'EXPOSITION.....	168
3.5. ANALYSE DU DEVELOPPEMENT.....	169
3.6. ANALYSE COMPARATIVE DE LA REEXPOSITION AVEC L'EXPOSITION .....	186
3.7. TABLEAU RECAPITULATIF DES 16 SEGMENTS DEGAGES PAR L'ANALYSE.....	190
4. MISE EN PERSPECTIVES DES OBSERVATIONS DE L'ANALYSE DU PREMIER MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:50 DANS LES AUTRES MOUVEMENTS DES SONATES DITES LONDONIENNES.....	195
4.1. TABLEAUX DES SEGMENTS CONSTITUTIFS DE CHAQUE MOUVEMENT .....	195
4.2. LE CAS DU TROISIEME MOUVEMENT DE LA SONATE HOB. XVI:50 .....	207
4.3. TYPOLOGIE DES ASYMETRIES PHRASEOLOGIQUES : TABLEAU RECAPITULATIF ET CLASSEMENT DE L'ENSEMBLE DES SEGMENTS ASYMETRIQUES DES TROIS SONATES .....	213
5. HAYDN ET LE <i>PIANOFORTE</i> LONDONIEN : SOURCES ET TEXTE DE BASE A LA REALISATION DES CAPSULES VIDEO DANS L'AUDITORIUM CHRIS MAENE A RUISSELEDE.....	225
5.1. CONTEXTE HISTORIQUE.....	225
5.2. INFLUENCES DE L'ECOLE DU <i>PIANOFORTE</i> LONDONIEN SUR LA TEXTURE PIANISTIQUE DE HAYDN : QUELQUES EXEMPLES DANS LES SONATES HOB. XVI:50/52.....	228

	261
CONCLUSION.....	233
BIBLIOGRAPHIE.....	240
ANNEXE : GLOSSAIRE DES CONCEPTS PRINCIPAUX LIES A LA PHRASEOLOGIE.....	235
TABLE DES TABLEAUX.....	251
TABLE DES EXEMPLES.....	252