

SONATE

Écrit par

Michel PHILIPPOT : professeur de composition au Conservatoire national supérieur de musique de Paris

Carte mentale

Élargissez votre recherche dans Universalis

Il existe peu de termes, dans le vocabulaire musical, dont le sens reste aussi ambigu, malgré plusieurs siècles d'usage, que celui de sonate. À l'origine, le mot « sonate » désignait une pièce instrumentale destinée à être jouée par des instruments à archet (cordes frottées), et, par son titre, ce genre de pièce s'opposait à la **toccata**, qui était destinée à être jouée (*touchée*) sur un instrument à clavier, et à la **cantate**, qui devait être chantée. Mais peu à peu, et en même temps que se précisait, dans la conscience musicale européenne, la notion de **musique** pure (*absolute Musik*), la sonate devint une sorte de principe de **composition musicale**, un ensemble de systèmes d'architecture sonore au-delà de la simple écriture (tout comme, dans la littérature, la syntaxe est au-delà de la grammaire), un schème formel servant de trame à une quantité énorme d'œuvres très diverses. C'est en ce sens que l'on se mit à parler de la *forme sonate*, indépendamment de la nature des instruments qui étaient utilisés et indépendamment de leur nombre. C'est ainsi que la **symphonie** est une sonate pour l'**orchestre**, le **quatuor à cordes** une sonate pour quatre instruments et que, depuis **Domenico Scarlatti**, la sonate est écrite aussi pour les instruments à clavier ; le terme « toccata » étant peu à peu réservé à des pièces plus courtes, caractéristiques de la virtuosité de l'instrument, et à la forme beaucoup plus libre.

Fondée essentiellement sur l'utilisation de deux thèmes (bithématisme), la forme sonate qui apparaît vers le milieu du XVIII^e siècle et à laquelle on s'accorde généralement à reconnaître une paternité qui serait celle des fils de **Jean-Sébastien Bach** (ce qui n'est que partiellement vrai) devait régner sur toute la musique jusqu'à nos jours. Dérivée de la suite, elle garde de cette dernière l'alternance de mouvements vifs et de mouvements lents. Une forme dite d'école se fixe alors en trois mouvements (vif-lent-vif), auxquels on ajoute, entre la partie lente et le final, un menuet, puis, plus tard, un scherzo. Mais cette forme d'école, académique, n'est employée qu'exceptionnellement par les grands musiciens qui, respectant son esprit, donnent libre cours à leur imagination. On peut dire que le point culminant de cette imagination créatrice est atteint par Beethoven, ce qui fit dire à Berlioz : « Les grandes sonates de Beethoven serviront d'échelle métrique pour mesurer le développement de notre intelligence musicale. » C'est Liszt qui, le premier, dans sa *Sonate pour piano en si mineur* (1852-1853), parvint à faire, en un seul mouvement, une synthèse des trois mouvements très différenciés qui constituaient les sonates traditionnelles. Depuis lors, cette forme, devenue d'une extrême ductilité sans rien perdre de sa solidité, imprègne la musique à tel point qu'il peut être dit,

sans que cela soit forcément une boutade, qu'il était difficile, jusqu'à une époque récente, d'écrire une œuvre musicale qui ne participe pas, de plus ou moins loin, de la forme sonate.

Les origines

C'est au début du XVII^e siècle, alors que commence à se développer une musique purement instrumentale, que l'on voit apparaître la dénomination de *canzon da sonare* ou *canzon sonata* pour des pièces destinées à être exécutées par des instruments sans le recours à la voix humaine.

Salomone Rossi et Giovanni Gabrieli emploient, respectivement en 1613 et 1615, les titres de *Varie Sonate* et *Canzoni e sonate*. En fait, les discussions purement musicologiques ne sont pas terminées en ce qui concerne l'origine de l'usage du mot « sonate » pour désigner des œuvres pour instruments à vent ou à archet. Ce que l'on sait, c'est que les premières sonates en **trio** datent de 1613 et de 1615 (Salomone Rossi et Tarquinio Merula). À cette époque, un certain type instrumental se fixe provisoirement (deux violons et une basse continue), type qui devait être utilisé par un très grand nombre de musiciens italiens. Mais les premières sonates pour violon seul apparaissent sous le titre de *sinfonia* (Biagio Marini). Les compositeurs allemands, de leur côté, pratiquaient les parties (*partita*), suite de morceaux de danse et, à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle, les font volontiers précéder d'une *sinfonia* ou d'une *sonata*, le premier terme étant plutôt réservé à une écriture homophone, qui se présente sous forme d'accords et dont le caractère est plus harmonique que contrapuntique. Vers 1670, la suite commence à être formée de plusieurs mouvements dont plus aucun n'est un air de danse, et elle s'introduit ainsi en Italie. Une distinction s'établit alors entre la sonate italienne, dans laquelle figure généralement un mouvement fugué (*sonata da chiesa*), et la suite d'airs de danse qui prend le titre de *sonata da camera*. Lorsque **François Couperin** introduisit la suite dans la musique française, il prit soin de franciser le terme et écrivit des « sonades ». Johann Kuhnau (1660-1722) fut le premier à abandonner le terme de toccata pour des pièces écrites pour instruments à clavier et à adopter celui de sonate. Quant à Domenico Scarlatti, il désigne ainsi des pièces courtes, isolées, écrites pour le **clavecin**. Avant donc que la forme sonate se constitue solidement, on assiste à une sorte de conquête linguistique du mot lui-même, ce dernier désignant des œuvres fort différentes les unes des autres.

Constitution d'une forme musicale

La naissance de la forme dite sonate se fit, au cours du XVIII^e siècle, progressivement, et en profitant de l'apport de nombreux musiciens, parmi lesquels on peut citer Pergolèse, Haendel et **Jean-Sébastien Bach**, les fils de Bach, **Pietro Antonio Locatelli**, **Franz Xaver Richter**, les musiciens de l'école de **Mannheim**, **Johann Stamitz**, **Luigi Boccherini**, **Muzio Clementi**, et, enfin, Haydn et Mozart. Il serait vain de croire, toutefois, que la fixation de cette forme ait pu obéir à un véritable plan concerté. Il est beaucoup plus raisonnable d'y voir une sorte d'évolution naturelle, une logique de l'histoire musicale, dont le résultat devait, plus ou moins fatalement, aboutir à la forme que nous connaissons, fondée sur un heureux équilibre entre l'unité qui est assurée par le schème formel et la variété qui est garantie par le bithématisme. Sans qu'il soit possible d'analyser minutieusement le mécanisme de cette évolution, on peut cependant retrouver l'origine des divers courants convergents qui aboutissent à ce qui, maintenant, est définitivement fixé dans notre esprit par les principaux chefs-d'œuvre des plus grands maîtres.

Il est d'abord certain que, commençant avec la musique purement instrumentale, la notion de sonate est liée à la notion de musique pure, c'est-à-dire celle qui se passe de toute référence extramusicale et, a fortiori, de la référence littéraire imposée par le texte dans la musique vocale. Ensuite, l'ouverture ayant été, dans l'opéra et le drame musical, le seul moment de musique uniquement instrumentale et, à ce titre, ayant eu sa forme fixée, il est vraisemblable que l'alternance des mouvements vif-lent-vif lui soit empruntée, par l'intermédiaire de l'ouverture dite à l'italienne ; car l'ouverture à la française était fondée sur l'enchaînement lent-vif-lent. C'est d'ailleurs souvent par un mouvement lent que commençaient les suites, desquelles la sonate garde la division en plusieurs mouvements. Mais, alors que les suites et partitas étaient composées d'un grand nombre de pièces différentes, une simplification se produit, tendant à limiter ce nombre des mouvements à trois. Par ailleurs, une codification s'introduit, définissant le mode de construction de chacun des mouvements et tout particulièrement du premier, les deux suivants pouvant être écrits d'une manière beaucoup plus libre. Lorsque la forme sonate est ainsi constituée, il apparaît qu'elle s'adapte tellement bien à la pensée musicale occidentale que, quelle que soit la forme instrumentale choisie, la construction de l'œuvre s'en trouve toujours imprégnée. C'est ainsi que, la symphonie devenant une sonate pour orchestre, le **concerto** devient lui aussi une sonate pour un instrument soliste accompagné par l'orchestre, et que les multiples formes de **musique de chambre** (trio, quatuor, **quintette**, sextette, etc.) sont pratiquement toujours des formes sonate. Mais, après une phase de codification aboutissant à ce que nous avons appelé la sonate d'école et dont la structure sera décrite plus bas, commence immédiatement, avec Haydn et Mozart, une longue période d'évolution et d'adaptation. Pour Beethoven, la sonate est devenue une forme à la fois rigoureuse et libre. Il pourrait sembler, après l'extraordinaire variété de ses trente-deux sonates pour **piano** et de ses dix-sept quatuors (sans compter les pièces qu'il écrivit pour deux instruments, les trios et les symphonies), que la forme eût pu être épuisée, ainsi que cela s'était produit dans le cas de la **fugue** après Bach. En réalité, la prodigieuse imagination de ce grand musicien, au lieu d'épuiser la sonate, y avait introduit une très grande potentialité d'adaptation, de variété et de renouvellement, de sorte que c'est précisément après Beethoven que naissent les grandes sonates et symphonies romantiques. Mais la forme de la grande sonate romantique, loin de devenir de plus en plus libre, est une adaptation de la rigueur à une volonté constante de renouvellement. L'exemple de Liszt est, à cet égard, significatif, car si, d'un côté, il tente de se dégager de la forme sonate en étant l'un des créateurs du **poème symphonique**, de l'autre, il réussit, avec sa *Sonate pour piano en si mineur*, à y insuffler une

vigueur nouvelle en resserrant le principe de la composition de telle façon que les trois mouvements traditionnels se trouvent condensés en un seul. Ce que, plus tard, fera également Berg. Après Liszt, d'ailleurs, de nombreuses œuvres seront parfois construites à partir de la forme sonate sans en porter le nom, par exemple, les rhapsodies pour piano de Brahms. C'est seulement à l'époque moderne que l'on voit la forme sonate être véritablement dépassée par les recherches concernant les structures dites ouvertes, alors que la sonate était une structure close, à la fois complète et unique. En ce sens, on peut dire que la *Troisième Sonate pour piano* de Boulez n'a de sonate que le nom.

L'équilibre entre l'unité et la variété

La notion de structure dite close qui vient d'être évoquée permet de mieux comprendre la prodigieuse emprise de la forme sonate sur près de trois siècles de musique européenne. En effet, l'un des problèmes les plus difficiles posés au compositeur de musique pure est celui qui consiste à obtenir, à partir d'un langage abstrait, non signifiant, c'est-à-dire le langage des sons, une cohérence, un discours qui soit perçu, par les auditeurs, comme se suffisant à lui-même. Dans cet esprit, toute l'histoire de la **polyphonie** occidentale pourrait être décrite à partir de l'énumération des règles diverses inventées par les musiciens pour réaliser à la fois l'unité qui donne la cohérence et la variété qui protège de l'ennui.

Lorsque, cessant d'être principalement vocale, la musique dut abandonner les divers supports littéraires qui lui servaient simultanément de squelette et de carcan, le souci de l'unité fut prédominant. Il n'est donc pas étonnant que les premières formes musicales aient été fondées sur des techniques d'imitation (dérivées du canon) ou sur des basses obligées (héritées du *cantus firmus*), comme dans les diverses formes de passacailles. Du style en imitation devait sortir la fugue, remarquable système de construction à partir d'un thème unique appelé sujet. Avec la fugue, on peut dire que l'unité était, quoi qu'il arrive, sauvegardée par suite du monothématisme, mais que la variété était difficile à obtenir et dépendait uniquement des facultés d'imagination et du talent du compositeur.

Issue de la suite, qui était une forme disparate, la sonate, au contraire, oblige le musicien à rechercher une unité qui se dérobe à travers une variété imposée par la pluralité des thèmes. Alors que, dans la fugue, il s'agissait de faire varier ce qui était unique, il s'agit, dans la sonate, de réunir ce qui est disparate. On peut dire que, dans la construction d'un premier mouvement de sonate, l'art du compositeur ne se reconnaît pas à la richesse de son don mélodique, à l'invention de thèmes originaux (combien de sonates de Beethoven sont construites à partir d'idées mélodiques extrêmement simples), mais à son aptitude à passer, par une transition dont les modalités peuvent varier à l'infini, d'une première idée à une autre, qui lui est habituellement opposée. Les développements qui sont des paraphrases utilisant des techniques diverses de modulation, de répétition, de juxtaposition, de découpages de motifs caractéristiques de l'un des thèmes (ou, éventuellement, d'une partie quelconque comme la transition ou, plus exceptionnellement, la coda) existaient déjà dans la fugue, sous le nom de divertissements, mais prennent, dans la forme sonate, une ampleur toute particulière. Dans le premier mouvement d'une sonate, les développements peuvent être insupportables soit par leur longueur et leur platitude, soit par leur gaucherie et leur brièveté. En fait, si, comme nous le disions plus haut, il est assez difficile de se libérer totalement de la forme sonate, il est aussi difficile de s'y adonner et d'y réussir. C'est pourquoi, avec la fugue, la sonate est l'un des exercices d'école les plus salutaires aux étudiants en composition musicale.

La sonate dite d'école

La sonate dite d'école est la représentation d'un schème formel issu des premières œuvres construites en plusieurs mouvements, et dont le premier était fondé sur l'opposition de deux thèmes, telles qu'elles avaient été écrites par les précurseurs du genre, c'est-à-dire les fils de Bach (et, tout particulièrement, Johann Christian et Carl Philipp Emanuel) et les musiciens de l'école de Mannheim. On considérera ici la forme la plus académique, c'est-à-dire la sonate en trois mouvements, le quatrième - un menuet ou un scherzo - s'intercalant entre le mouvement lent et le final, obéissant (lorsqu'il existe) à des règles suffisamment strictes et suffisamment connues pour être ici négligées. En fait, c'est surtout le premier mouvement (généralement un allegro) qui est caractéristique de la forme sonate. L'importance de ce premier mouvement est telle que, dans toutes les tentatives de rénovation de la forme sonate qui ont été faites, et, notamment, dans la fameuse sonate de Liszt, on peut admettre que l'essentiel des efforts du compositeur a consisté à essayer de faire participer l'ensemble des mouvements de la construction du premier.

Ce premier mouvement (un mouvement vif) est donc construit à partir de deux thèmes. Le plan général, très simplifié, peut être décrit de la manière suivante : 1° exposition du premier thème, dans la tonalité principale ; 2° transition entre le premier et le second thème, aboutissant à un repos sur la dominante du ton principal ; 3° exposition du second thème ; 4° développements divers, soit sur le premier thème, soit sur le second, soit encore sur la transition, utilisant des modulations passagères, généralement dans des tonalités voisines de celles du premier thème ; 5° coda destinée à terminer ce que l'on convient d'appeler une première reprise.

Habituellement, ces cinq parties devaient être jouées deux fois, d'où le nom de première *reprise*. Cette répétition avait pour but de rendre clairement perceptible à la conscience de l'auditeur l'ensemble des matériaux constitutifs du premier mouvement de la sonate, et, principalement, les deux thèmes.

La seconde reprise était ainsi constituée : 6° développement du premier thème utilisant, au besoin, des modulations dans des tonalités éloignées ; 7° retour du premier thème ; 8° courte reprise de la transition ; 9° reprise du second thème (mais, si sa première exposition avait été dans le ton de la dominante, cette reprise devait être dans celui de la tonique, et, réciproquement, la reprise devait être dans le ton de la dominante si la première exposition était dans le ton de la tonique) ; 10° développement sur l'une ou plusieurs des parties caractéristiques précédentes ; 11° coda.

Le deuxième mouvement (un mouvement lent) n'obéit pas à des règles aussi strictes. Toutefois, sans que l'ordre et la nature des épisodes soient aussi rigoureusement codifiés, on se trouve, en ce qui le concerne, en face d'une forme également traditionnelle qui est celle de l'*aria da capo*, ou du *lied*, c'est-à-dire de la forme dite ABA, parce que, après une partie centrale tout à fait libre, la première partie est reprise pour aboutir à la coda.

Quant au troisième mouvement, qui, lui aussi, est un allegro ou un presto, traditionnellement plus vif et plus brillant que le premier, la coutume est d'adopter, pour lui, la forme rondo, c'est-à-dire une alternance d'un motif principal, repris comme un refrain entre des divertissements ou des développements. Il ne manque cependant pas d'exemples, et notamment chez Haydn et Mozart, dans lesquels on constate pour le final de la sonate l'utilisation non plus du rondo, mais d'une structure

analogue à celle du premier mouvement.

Telle qu'elle vient d'être décrite, la sonate d'école peut donc paraître un peu figée, un peu guindée, ce qui explique qu'elle ait été responsable de nombreuses œuvres académiques et sans intérêt. Mais on voit facilement comment, si l'on en conserve le principe, on peut en tirer une variété presque infinie. Dans l'histoire de la musique, on ne rencontre qu'exceptionnellement des sonates bâties selon un plan aussi rigoureux. Assez souvent, les compositeurs utilisent, en lieu et place de l'un des mouvements décrits, une autre forme musicale. La plus couramment employée est le thème et variations que l'on trouve fréquemment comme deuxième mouvement, plus rarement comme premier (*Sonate pour piano en la majeur*, « *Alla turca* », K 331, de Mozart). Plus exceptionnellement s'introduit une fugue à l'intérieur de la sonate (Beethoven), et il est même arrivé que le dernier mouvement soit une passacaille (final de la *Quatrième Symphonie* de Brahms).

Si le mot « sonate » ne sert pratiquement à désigner que des œuvres écrites pour un très petit nombre d'instruments, la *forme* sonate se trouve, quant à elle, dans d'innombrables œuvres classiques ou romantiques, depuis le quatuor jusqu'à la symphonie, en passant par le concerto. Si cette forme a pu revêtir de multiples aspects, c'est qu'elle obéissait à des principes plus qu'à des règles. On peut, par conséquent, s'interroger sur l'avenir de la forme sonate, dans la mesure où l'évolution de la musique de la fin du XX^e siècle, avec la multiplicité de ses écoles (aléatoire, minimaliste, spectrale, etc.), montre que les compositeurs semblent s'intéresser de moins en moins auxdits principes. La sonate était un point de convergence pour les recherches auxquelles se livraient les fils de Bach et les musiciens de Mannheim. Mais on ne discerne encore aucun point de convergence parmi les trop nombreuses tendances actuelles, sinon une fascination de plus en plus grande pour le son, l'aspect immédiatement sensible de la musique, plutôt que pour la phrase, la construction, l'aspect sémantique. Une telle orientation tendrait plutôt à éloigner de la forme sonate. Il est alors trop tôt pour savoir si cette forme sera remplacée, si, des recherches contemporaines, pourra surgir un édifice qui sera, toutes proportions gardées, l'équivalent dans le futur de ce que la sonate fut dans le passé.

— Michel PHILIPPOT

FORMATS DE CITATION

AFNOR

APA

CHICAGO STYLE

POUR CITER L'ARTICLE

Michel PHILIPPOT, « **SONATE** », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 11 novembre 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sonate/>

BIBLIOGRAPHIE

P. ALLSOP, *The Italian « Trio » Sonate : from its Origins Until Corelli*, Clarendon Press, Oxford, 1992

B. BADURA-SKODA & J. DEMUS, *Les Sonates pour piano de Ludwig van Beethoven*, trad. de l'all.

J. Malignon, Lattès, Paris, 1981

- C. HOGWOOD, *La Sonate en trio*, trad. de l'angl. D. Collins, Actes sud, Arles, 1987
- O. KRAUSE, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts Formen*, Bärenreiter, Kassel, 1992
- C. ROSEN, *Formes sonate*, trad. de l'anglais A. et M.-S. Pâris, Actes sud, 1993
- J.-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1767, rééd. in *Œuvres complètes*, M. Launay éd., introd. J. Fabre, coll. La Pléiade, 3 vol., Gallimard, Paris, 1967-1971
- A. SCHÖNBERG, *Les Fondements de la composition musicale*, Lattès, 1987
- B. SELVA, *La Sonate*, Durand, 1913.

Introduction

Les origines

Constitution d'une forme musicale

L'équilibre entre l'unité et la variété

La sonate dite d'école

Sources

Pour citer l'article

Classification

Articles liés

DOCUMENTS LIÉS

AIR, musique

Écrit par
Michel PHILIPPOT
• 3 278 mots

Dans le langage commun, on a pris l'habitude de désigner par le mot « air » la musique destinée à être chantée. On oppose ainsi, dans la chanson, l'air aux paroles. Par extension, on en est arrivé à employer le mot « air » dans le cas de toute mélodie suffisamment connue pour être [...] [Lire la suite](http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/air-musique/#i_0) http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/air-musique/#i_0

BASSE, musique

Écrit par
Henry BARRAUD
• 3 508 mots
• 1 média

Selon qu'un son est engendré par un nombre plus ou moins grand de vibrations à la seconde, nous traduisons la sensation qu'il nous donne par les mots : aigu ou grave, haut ou bas. Ces images ne s'appliquent évidemment qu'à des notions toutes relatives. L'oreille peut reconnaître la hauteur absolue d'un son, mais la musique commence avec les rapports qui s'établissent [...] [Lire la suite](http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/basse-musique/#i_0) http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/basse-musique/#i_0

COMPOSITION MUSICALE

Écrit par
Michel PHILIPPOT
• 6 846 mots
• 2 médias

Dans son *Dictionnaire de musique*, Jean-Jacques Rousseau définit la composition musicale comme « l'art d'inventer et d'écrire des chants, de les accompagner d'une harmonie convenable, de faire, en un mot, une pièce complète de musique avec toutes [...] [Lire la suite](#) » http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/composition-musicale/#i_0

CLASSIFICATION

Musiques
Formes et genres musicaux
Musique instrumentale
Sonate



Options d'impression

Je choisis les éléments à imprimer :

- le sommaire
- les informations auteur
- le corps de l'article

Pour citer l'article :

- format AFNOR
- format APA
- format Chicago Style
- la bibliographie
- la classification
- les articles liés

Plus sur Internet

À partir de l'article en cours de consultation, vous pouvez lancer une requête sur différents moteurs de recherche.

Il vous suffit de cocher un ou plusieurs **mots clés** et de choisir un **moteur de recherche** : une nouvelle fenêtre (*ou onglet*) s'ouvrira, affichant les résultats de la recherche.

Je choisis mes mots clés :

chargement

Requête :

Je choisis mon moteur de recherche :

