

Canadian University Music Review

Revue de musique des universités canadiennes

Book Reviews / Comptes rendus

William E. Caplin. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York et Oxford : Oxford University Press, 1998. xii, 307 p. ISBN 0-19-510480-3 (couverture rigide)

François de Médicis

Volume 20, numéro 1, 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1015651ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1015651ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

0710-0353 (imprimé)

2291-2436 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

de Médicis, F. (1999). Compte rendu de [William E. Caplin. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York et Oxford : Oxford University Press, 1998. xii, 307 p. ISBN 0-19-510480-3 (couverture rigide)]. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 20(1), 107–113.
<https://doi.org/10.7202/1015651ar>

All Rights Reserved © Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes, 2000

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Such criticisms aside, Peters's bibliography is not without considerable merit and, on balance, represents a significant achievement in the compilation of Canadian music reference materials, particularly lesser known works at the master's level. The author's generally good descriptions of works, useful indices, and impressive range of subjects make the book a worthwhile addition to the music libraries of scholars in a broad range of music-related disciplines.

Glenn Colton

William E. Caplin. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York et Oxford : Oxford University Press, 1998. xii, 307 p. ISBN 0-19-510480-3 (couverture rigide).

L'intérêt que suscite chez les musicologues et théoriciens l'organisation formelle de la musique classique, et plus particulièrement celle de l'école de Vienne, ne semble pas près de s'éteindre. L'ouvrage de Caplin, *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, s'ajoute à une abondante et riche littérature, aux tendances diverses. Au cours des dernières décennies, nous avons eu droit à l'approche « critique » (au sens anglais du terme) de Charles Rosen (1972), à l'identification d'un schéma stylistique par Robert Gjerdingen (1988), à la perspective rhétorique de Mark Evan Bonds (1991), aux propositions polémiques remettant en question l'unité du style classique chez James Webster (1991), à l'étude des topiques classiques chez Leonard G. Ratner (1980), et à l'impressionnante postérité que cette dernière a suscitée chez des auteurs aussi différents que Kofi Agawu (1991), Robert Hatten (1994) et Elaine Sisman (1997). Plus récemment, Scott Burnham (1995) a scruté l'impact des œuvres de la période héroïque de Beethoven sur les techniques d'analyse majeures développées depuis le XIX^e siècle. L'ouvrage de Caplin se distingue des travaux récents en ce qu'il renoue avec un genre négligé, celui du manuel d'analyse formelle du genre *Formenlehre*. Cette tradition, à laquelle se rattachent des ouvrages aussi respectés que le traité d'Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1847), ou le *Form in Tonal Music* de Douglass M. Green (1965), tente d'établir des généralisations à partir d'un corpus d'œuvres circonscrit et essaie d'identifier les conventions qui en régissent l'organisation formelle. Caplin cherche à dépasser la simple taxinomie de l'organisation du groupement et s'intéresse à ce qu'il appelle les « fonctions formelles », c'est-à-dire à la manière dont les segments musicaux expriment une fonction dynamique. Celle-ci est généralement liée à la caractérisation temporelle d'un segment, soit à sa capacité d'exprimer une fonction d'initiation, de continuation ou de conclusion sur un plan hiérarchique donné. Cette approche s'inscrit dans le prolongement direct du *Fundamentals of Musical Composition* d'Arnold Schoenberg (1967) — dont l'importante contribution avait déjà été signalée à l'attention des lecteurs francophones par Célestin Deliège en 1984 — et du *Einführung in die musikalische Formenlehre* de son élève Erwin Ratz (1973).

L'ouvrage de Caplin comporte une dimension pédagogique fréquemment associée aux ouvrages de *Formenlehre* et peut facilement s'intégrer à un cours d'analyse de la forme classique. Personnellement, j'ai pu me familiariser avec cette théorie avant la publication du livre et j'ai eu l'occasion de l'enseigner à plusieurs reprises au premier cycle à l'Université McGill et à l'Université d'Ottawa. D'ailleurs, ma décision de rédiger cette recension s'explique en partie par le désir de faire valoir les avantages pédagogiques du texte, d'aider à sa vulgarisation et de présenter une partie de la terminologie française que j'ai été appelé à développer (et pour laquelle j'ai beaucoup profité d'échanges avec deux professeures francophones, Jacinthe Harbec et Carmen Sabourin). Dans le texte qui suit, chaque traduction est introduite entre guillemets, suivie de l'original anglais entre parenthèses.

Le livre est divisé en quatre parties qui explorent l'organisation de formes instrumentales sur différents niveaux de structure, allant des motifs à la forme générale, en passant par les phrases et les sections de dimensions intermédiaires. Une première partie, qui survole des notions élémentaires et des idées importantes du livre, est suivie de trois parties abordant successivement l'étude détaillée de ce que l'auteur appelle les formes thématiques « resserrées » (*tightknit*), comme la « période » (*period*) et la « proposition » (*sentence*); les régions formelles « relâchées » (*loose*), telles le « thème subordonné » (*subordinate theme*), la transition ou le développement; puis l'organisation de mouvements entiers, comme la forme sonate, les différentes formes associées au mouvement lent, la forme menuet-trio, le rondo et la forme concerto. Les termes « resserrés » et « relâchés » utilisés dans les titres des deuxième et troisième parties constituent des concepts importants que l'auteur emprunte à Schoenberg et à Ratz, mais dont il étend la portée en les appliquant à tous les niveaux de structure. Ils ne désignent pas des traits absolus, mais forment deux pôles opposés dans ce que j'appellerais la stabilité relative d'une section formelle. Ainsi, une structure resserrée privilégie l'utilisation de types formels conventionnels, la stabilité harmonique et tonale, la symétrie de groupement, l'homogénéité du matériau mélodique et motivique. À l'inverse, le relâchement résulte de l'utilisation de structures non conventionnelles, de l'instabilité harmonique et tonale produite par le chromatisme et les modulations, des asymétries de groupement, de l'expansion des dimensions, de la redondance des fonctions formelles, et de la diversité de matériau mélodique et motivique. La matière du livre de Caplin est trop vaste pour être discutée en entier, aussi me contenterai-je de commenter les principales contributions de l'auteur à l'étude de la forme classique en abordant trois points : les cadences, les types thématiques et la redéfinition de la dynamique formelle sous l'influence de la stabilité relative.

Caplin emprunte de nombreux concepts et termes à l'analyse traditionnelle, comme ceux de phrase, de codetta et de transition, mais ces éléments sont souvent redéfinis ou formulés avec plus de précision de façon à circonscrire plus étroitement la pratique classique. C'est le cas de la cadence, notion toute élémentaire, et dont le rôle primordial dans la musique classique a déjà été souligné par Charles Rosen (1972) et Janet Schmalfeldt (1992). Ces progres-

sions harmoniques jouent un rôle important tant sur le plan thématique que sur celui de la forme générale, à la fois sur le plan de la structure tonale et sur celui de l'organisation formelle. À l'échelle des thèmes, les cadences articulent une fonction de conclusion et marquent la fin d'une entité formelle. Pour ce qui est de la forme générale, elles jouent un rôle indispensable d'articulation tonale. Dans une œuvre classique, sauf exception, une tonalité n'est confirmée que si elle est articulée par une cadence (la cadence constitue d'ailleurs le critère essentiel qui permet à Caplin de distinguer entre tonicisation et modulation).

Caplin établit une distinction entre les gestes cadentiels qui génèrent une cadence et ceux qui n'en produisent pas — ce que j'appellerais les gestes aboutis ou inaboutis. Il définit seulement trois types de cadence, qui se démarquent les uns des autres en fonction de la force de l'effet conclusif. Par ordre décroissant de degré conclusif, ces cadences sont : la « cadence authentique parfaite » ou CAP (*perfect authentic cadence* ou PAC), la « cadence authentique imparfaite » ou CAI (*imperfect authentic cadence* ou IAC) et la « demi-cadence » ou DC (*half cadence* ou HC). Les éléments indispensables pour réaliser une cadence authentique sont la succession des accords de dominante et de tonique, tous deux en position fondamentale. Si le dernier accord supporte le premier degré à la mélodie, il produit une cadence authentique parfaite, et s'il présente un autre degré (la tierce habituellement), il engendre une cadence authentique imparfaite. La demi-cadence (DC) est produite quand une phrase se termine par un accord de quinte sur l'harmonie de dominante. Ainsi, contrairement à d'autres approches, Caplin ne considère pas que la progression harmonique V-I⁶ puisse produire une cadence imparfaite, ou que la progression plagale I-IV-I puisse réaliser un effet cadentiel par elle-même (cette progression, rare dans le répertoire classique, joue plutôt un rôle de confirmation, de prolongation de la tonique après une cadence authentique — ce que l'auteur appelle une fonction « post-cadentielle »). Les autres progressions harmoniques situées à la fin d'un groupement formel constituent donc des gestes cadentiels inaboutis, qui échouent à réaliser un effet cadentiel, et nécessitent généralement une extension pour mener à une pleine cadence. Ces gestes jouent donc un rôle formel important en produisant des expansions dans les proportions et en produisant un relâchement de la structure. Caplin traite de trois gestes cadentiels inaboutis qui imitent un geste de cadence authentique, les cadences « rompue » (*deceptive cadence*), « évitée » (*evaded cadence*) et « abandonnée » (*abandoned cadence*), et d'un geste inabouti qui se produit sur la dominante, « l'arrivée de dominante » (*dominant arrival*).

Si la description des cadences redéfinit des concepts préexistants, ailleurs Caplin développe des catégories formelles entièrement neuves. La discussion des types formels thématiques propose une série de catégories originales, les structures hybrides et composées, aux côtés de formes standards, comme la période, les petites formes binaire et ternaire, et la « proposition » (cette dernière, appelée *sentence* en anglais et *Satz* en allemand, a déjà été décrite par Schoenberg et Ratz, mais reste relativement peu connue dans les traditions analytiques anglophones et francophones). La définition de ces catégories formelles est très minutieuse et peut apparaître excessivement pointue, mais il ne faut pas oublier qu'il s'agit de structures resserrées, de types idéaux qui

peuvent générer une grande diversité de variantes par l'application du principe de relâchement formel.

La forme générale de la période correspond ici à la structure que décrivait déjà Marx et que d'autres auteurs, comme Green, appellent la « période parallèle ». Dans sa forme standard, elle est constituée de deux phrases distinctes de quatre mesures, un antécédent (ant.) et un conséquent (cons.). Deux segments de deux mesures non identiques composent l'antécédent, dont le premier s'appelle « idée de base » ou i.b. (*basic idea* ou b.i.), et le second, qui produit une cadence faible, « idée contrastante » ou i.c. (*contrasting idea* ou c.i.). Le conséquent reprend le matériau de l'antécédent avec quelques altérations de manière à se terminer par une cadence plus forte. L'idée de base de l'antécédent est généralement reprise intégralement dans le conséquent, mais pas l'idée contrastante, qui est soit altérée, soit remplacée par un nouveau matériau. Un exemple typique cité par Caplin correspond aux huit premières mesures du mouvement lent de *Eine kleine Nachtmusik*, K. 525, de Mozart.

Une autre forme de huit mesures, la proposition, suggère une progression plus dynamique que la période. Elle se divise en deux phrases de quatre mesures, appelées « présentation » (*presentation*) et « continuation » (*continuation*). La fonction de présentation consiste en une idée de base de deux mesures et sa répétition (exacte ou non). La continuation débute par différents traits produisant un accroissement d'intensité et se termine par une cadence. L'intensification est produite à l'aide d'un ou de plusieurs des traits suivants : la fragmentation (qui désigne la diminution de la longueur des groupements de base), l'augmentation de l'activité rythmique de surface, l'accélération du rythme harmonique et l'usage de marches harmoniques. L'exemple canonique de proposition, déjà cité par Schoenberg et Ratz, est le thème initial de la Sonate pour piano n° 1 en fa mineur, op. 2, n° 1, de Beethoven.

Quelques éclaircissements peuvent prévenir des malentendus en ce qui a trait aux notions d'« idées » (idée de base et contrastante), et aux opérations de répétition et de contraste qu'on leur applique. D'abord, l'idée de base n'est pas un motif. C'est une unité formelle qui présente le matériau mélodique fondamental du thème et qui exprime un groupement de base, généralement de deux mesures. L'idée est parfois constituée d'un seul motif, mais propose plus souvent un geste où l'on discerne deux ou trois motifs (comme les motifs d'arpège et de broderie dans la Sonate de Beethoven mentionnée plus haut). De plus, lorsqu'on parle de répétition d'une idée de base, ou de non-répétition dans le cas de l'idée contrastante, il s'agit également de catégories formelles et non de simples observations descriptives. Pour Caplin, la répétition de l'idée de base dans la présentation n'a pas besoin d'être exacte, elle peut aussi s'effectuer en séquence, ou selon une « réponse tonale » (*statement-response*), c'est-à-dire une version de l'idée de base sur la dominante, où l'harmonie de tonique est généralement remplacée par celle de dominante et celle de dominante par celle de tonique. De plus, malgré son nom, l'idée contrastante ne se démarque pas toujours fortement de l'idée de base. De manière plus générale, il est pratique de définir l'idée contrastante de façon négative par rapport à l'idée de base : elle désigne toute idée qui ne constitue pas une répétition de l'i.b.

La description des thèmes de huit mesures comprend, outre la période et la proposition, les structures hybrides, et l'ensemble de ces thèmes peut être généré à chaque fois par la combinaison de deux fragments de quatre mesures, exprimant successivement les fonctions d'initiation et de conclusion. Ainsi, dans la période et la proposition, les fonctions d'initiation sont exprimées respectivement par l'antécédent et la présentation, et les fonctions conclusives par le conséquent et la continuation. D'autres thèmes emploient des fonctions d'initiation et de conclusion différentes. Par exemple, un thème peut débiter par une « idée de base composée », ou i.b.c. (*compound basic idea* ou c.b.i.) : comme l'antécédent, cette fonction formelle d'initiation combine une idée de base et une idée contrastante, mais elle est dépourvue de cadence. Un autre type de fonction conclusive, appelé simplement « cadentiel » (*cadential*), est fondé sur une « progression cadentielle augmentée », ou PCA (*expanded cadential progression* ou ECP). Cette catégorie formelle désigne un segment qui est entièrement fondé sur une progression cadentielle, contrairement aux phrases habituelles où la progression cadentielle ne couvre pas plus que les deux dernières mesures (une autre fonction, « continuation = cadentielle », est similaire à la fonction cadentielle, sauf qu'en plus d'être fondée sur une PCA, elle présente des traits de continuation).

Le tableau des combinaisons de fonction d'initiation et de conclusion ci-dessous permet d'établir la liste complète des thèmes standards de huit mesures. Les fonctions d'initiation situées dans la colonne de gauche se combinent avec les fonctions de conclusion dans la ligne supérieure pour produire, au centre du tableau, neuf structures thématiques potentielles. On constate que les hybrides (symbolisés par « H ») sont les structures qui présentent des combinaisons de fonction d'initiation et de conclusion différentes de la proposition et de la période. Par exemple, un hybride résulte de la combinaison de l'antécédent (d'une période) avec la continuation (d'une proposition); ou encore, un hybride composé d'une i.b.c. et d'un conséquent représente une forme de structure périodique dans laquelle la cadence du premier membre est supprimée alors que le second membre se termine par la CAP traditionnelle. La combinaison d'une présentation avec un conséquent est marquée d'un « X », car, sauf exception, elle n'est jamais employée dans le répertoire classique; cela s'explique par l'extrême redondance de l'idée de base, qui devrait apparaître trois fois de suite, soit deux fois dans la présentation, et une fois au début du conséquent.

Structures thématiques de huit mesures (selon la combinatoire de fonctions d'initiation et de conclusion)

	cont.	cons.	cont.=> cad. ou cad.
prés.	Prop.	X	H
ant.	H	Pér.	H
i.b.c.	H	H	H

Parallèlement aux structures thématiques de huit mesures, on retrouve des structures de seize mesures réelles reproduisant à grande échelle des traits de proposition ou de période, mais dont l'organisation interne diffère de leurs

modèles de huit mesures. La proposition de seize mesures est constituée d'une présentation et d'une continuation de huit mesures chacune. Mais ici, le fragment répété de la présentation est une i.b.c. de quatre mesures (et non une i.b. de deux mesures). On peut citer comme exemple le thème principal du premier mouvement du Concerto pour piano n° 3 en do mineur, op. 37, de Beethoven. La période de seize mesures est constituée d'un antécédent et d'un conséquent de huit mesures chacun. Les deux segments de huit mesures, qui débutent par la même i.b. et se terminent par des cadences de forces différentes, sont organisés chacun selon une structure de proposition, d'i.b.c. + continuation, ou d'antécédent + continuation. Caplin traite également des petites formes binaires et ternaires et, bien que sa description se démarque en plusieurs points de celles qu'on retrouve dans la littérature analytique, les traits généraux sont assez connus pour qu'on ne les décrive pas ici en détail.

Pour juger de l'utilité des catégories formelles de Caplin, il faut d'abord réaliser que cette codification n'a pas pour but de faire entrer les thèmes du répertoire dans des moules préétablis, mais bien de fournir des outils d'analyse assez rigoureux pour permettre, quand ils sont appliqués avec souplesse et sensibilité, d'éclairer le sens de la musique. Il faut aussi considérer que toute une catégorie de variantes s'explique par l'application du principe de relâchement formel. On peut citer comme exemple le deuxième thème (ou « thème subordonné » selon la terminologie de Caplin) de la Sonate, op. 2, n° 1, de Beethoven. Le thème comprend quatre phrases qui adoptent la coupe générale d'une proposition. La première phrase (mes. 21–24) exprime la fonction de présentation à l'intérieur de quatre mesures conformément au modèle, et elle se produit sur une pédale de dominante qui remplace l'habituelle prolongation de tonique et crée de l'instabilité harmonique. Les fonctions de continuation et de cadence sont non pas combinées en un seul segment de quatre mesures, mais distribuées ici sur les trois dernières phrases. La deuxième phrase (mes. 25–32), construite sur un nouveau motif d'une demi-mesure, exprime la fonction de continuation par la fragmentation et l'accélération du rythme harmonique. Les deux dernières phrases (mes. 33–36, 37–41) introduisent un nouveau matériau et sont construites sur une progression cadentielle augmentée qui mène à une cadence évitée la première fois, et à une cadence authentique parfaite la seconde. Le relâchement découle ici de l'allongement du thème, qui compte 21 mesures en tout; de l'asymétrie de découpage en quatre phrases de 4 + 8 + 4 + 5 mesures, qui remplace la symétrie du découpage de 4 + 4 du modèle de proposition; de l'instabilité harmonique produite par la pédale de dominante de la présentation; et de la diversité du matériau motivique employé.

L'application du concept de stabilité relative à l'échelle de la structure générale permet de réévaluer la dynamique formelle et constitue probablement une des grandes originalités de la tradition analytique à laquelle se rattache Caplin. Prenons l'exemple de la forme sonate, sans contester la structure la plus représentative du style classique. Depuis Rosen, on considère que l'opposition entre deux centres tonaux dans l'exposition produit un conflit fondamental qui est résolu dans la récapitulation par la transposition au ton principal du matériau initialement présenté dans le ton contrastant. Ce conflit est souvent renforcé par un contraste thématique. La terminologie de Caplin établit d'ail-

leurs une association directe entre l'organisation thématique et tonale : aux deux tonalités, appelées ton principal et ton subordonné, sont associés respectivement le « thème principal » ou « groupe thématique principal » (*main theme* ou *main theme group*) et le « thème subordonné » ou « groupe thématique subordonné » (*subordinate theme* ou *subordinate theme group*). Caplin, à la suite de Ratz et Schoenberg, montre que le conflit tonal est renforcé par le relâchement formel du thème subordonné par rapport au thème principal. Sur le plan de la forme générale, le développement manifeste un relâchement plus grand que l'exposition et la récapitulation, réalisé habituellement par une forte instabilité tonale, la grande expansion des phrases, la fréquente utilisation de marches harmoniques, l'absence de carrure thématique conventionnelle, la grande diversité du matériau mélodique et motivique. Cette turbulence semble appeler le rétablissement d'un plus grand resserrement, et justifier ainsi l'arrivée de la récapitulation. Ce modèle analytique a l'avantage d'être flexible et de ne pas réduire la forme à une simple succession de conventions arbitraires, mais de tenter de rendre compte de la dimension dynamique de la structure. C'est comme si la forme fournissait à l'auditeur des repères constants sur sa situation dans la forme globale. Ainsi donc, si un musicien familier avec le style classique écoute un extrait choisi au hasard, il lui est encore possible d'inférer la localisation du passage dans le plan formel de l'œuvre grâce à l'identification des fonctions formelles et à la perception du degré relatif de resserrement ou de relâchement.

Ces dernières observations nous amènent à souligner un des grands mérites de la théorie de Caplin, soit sa capacité de rejoindre la perception et de jeter des ponts avec la sensibilité musicale sa capacité de tenir compte de la perception et de faire le lien avec la sensibilité musicale. En cela, le livre ne s'adresse pas qu'aux analystes et musicologues amateurs de théorie formelle ou de questions stylistiques, mais s'avère enrichissant pour tout étudiant ou professionnel du domaine musical intéressé à la musique classique. L'abondance des illustrations musicales constitue un complément très précieux qui aide à illustrer les concepts abstraits, facilite l'établissement d'un lien avec la sensibilité musicale, permet de projeter une lumière nouvelle sur des œuvres familières et montre l'étendue d'application de la théorie (qui couvre tous les genres instrumentaux classiques et va des œuvres écrites par Mozart et Haydn pendant les années 1780 aux compositions de la maturité de Beethoven). La profusion des illustrations musicales a entraîné un compromis auquel on aura vite fait de s'habituer : tous les exemples sont représentés en réduction sur une seule portée. Ils sont assortis d'annotations analytiques simples et systématiques que l'analyste pourra facilement appliquer à de nouvelles œuvres. Ce livre demande une lecture attentive et soutenue et gagne à être relu et fréquenté. Bien que la prose de Caplin soit d'une grande clarté et que les notions soient introduites dans un ordre logique et de façon progressive, l'abondance de la matière et la densité des explications rendent parfois la lecture un peu aride. Néanmoins, l'effort de compréhension et d'assimilation est amplement récompensé, car le livre, émaillé de nombreuses observations pénétrantes, enrichit sensiblement notre compréhension de la musique classique.

François de Médicis