Réinventer la forme. Le rondo dans l'œuvre pour piano solo de Mozart

Sylveline Bourion

Résumé

Le rondo est une forme qui, a priori, ne présente pas de grand défi analytique : constitué de refrains et de couplets, alternant entre le ton principal et divers tons secondaires, son déroulement semble plutôt prévisible. Pourtant, l'observation concrète de rondos pour piano chez Mozart met au jour toute une série de techniques de surprise, destinées à rendre le cours du mouvement plus déroutant. À travers une observation de la forme générale des œuvres, du refrain, du couplet et de l'enchaînement de l'un à l'autre, nous faisons dans cet article le portrait d'une situation complexe, parfois déroutante, et très loin de l'a priori simpliste qu'on attache parfois à la forme rondo.

Mots clés : analyse formelle ; Wolfgang Amadeus Mozart ; rondo pour piano ; techniques de surprise ; rondo-sonate.

Abstract

At first glance, rondo form doesn't appear to present a major analytical challenge: comprised of refrains and couplets, alternating between home key and various secondary keys, it seems to unfold rather predictably. Yet, concrete observation of Mozart's piano rondos brings to light a whole series of surprise techniques destined to render the movement's path more disorienting. Through observation of the overall form of the works, the refrain, the couplet, and the transitions between them, this article paints a portrait of a complex, at times bewildering, situation that is far from the sometimes-simplistic preconception of rondo form.

Keywords: formal analysis; Wolfgang Amadeus Mozart; piano rondo; rondo-sonata; surprise techniques.

La forme rondo peut sembler, dans sa conception générale, prédisposer à des œuvres plutôt caractérisées par leur simplicité. En effet, son principe est fondé, un peu à la manière de la forme ritournelle, sur l'alternance entre refrains et couplets, sur « la juxtaposition de sections discrètes, chacune d'entre elles étant normalement caractérisée par une idée thématique significative » (Hepokoski et Darcy 2006 p. 388) et peut faire craindre un résultat hautement prévisible. De plus, la récurrence du refrain, qui ramène non seulement le même élément thématique (dans son contenu mélodico-rythmique et son discours harmonique), mais aussi le ton principal, sempiternellement réitéré après un épisode modulant, lui confère un caractère répétitif qui présente un danger pour l'intérêt de l'écoute et la pertinence structurale de l'œuvre. Enfin, la forme, qui se résume à un schéma A-B-A-C-A dans plusieurs cas, suit un principe d'accumulation, et risque de manquer de cette organicité qui fait la complexité et le succès de la forme sonate, par exemple.

Pourtant, le rondo a connu, en particulier à la fin du XVIII^e siècle, une vague de succès auprès du public, succès qui a eu pour conséquence l'engouement des compositeurs à son égard – en particulier les trois compositeurs de la Première école viennoise. Dans un article consacré à la mode du rondo instrumental à la fin du XVIII^e siècle (Cole 1969b), Malcolm S. Cole fait une recension de plusieurs centaines de rondos composés dans les grandes années de sa production, de 1773 à 1786, dates entre lesquelles il borne la principale vague de popularité de cette forme : une large majorité de la production de rondos trouve sa place dans les mouvements finaux (voire, quelquefois, dans les mouvements centraux) de sonates, de concertos, d'œuvres de musique de chambre et de symphonie, sans parler de quelques rondos indépendants, publiés comme des œuvres en soi[1]. Bref, le répertoire est entièrement envahi par le rondo, qui devient ainsi, à cette époque, la seconde forme la plus importante de mouvement Allegro, après la forme sonate. Mais pourquoi cet engouement ? Cole fait l'hypothèse que la mode du rondo instrumental provienne en réalité de celle de l'*opera buffa* italien et de l'opéra-comique, qui dominent alors le marché opératique (*ibid.*, p. 446). En effet, dans ces genres, la pratique du rondo se loge à la fois dans les finales des ouvertures et dans les rondos vocaux, dont le public retient les airs enlevés et enthousiasmants. La pratique instrumentale en serait alors comme un écho éloigné, une résurgence qui plaît inconsciemment à l'oreille du public de l'époque. Par ailleurs, les qualités de simplicité et de mélodisme du rondo – qui sont aussi ses défauts ou ses dangers, comme nous allons le voir – le prédisposent à une position de mouvement terminal.

Pourquoi s'intéresser au rondo et pourquoi au rondo pour piano de Mozart ? Premièrement parce que les rondos ont été un élément fort de son immense popularité de son vivant[2] ; d'où la question : comment une forme si peu prédisposée dans son

1 Pour ne prendre que ces années, 1773 à 1786, Cole recense, sur 319 rondos, 105 qui concluent des sonates, 68 des concertos, 54 des œuvres de musique de chambre, 48 des symphonies et 22 rondos indépendants (Cole 1969b, p. 442).

2 Cela ne se limite pas à Mozart. Dans un article consacré au rondo chez Haydn, Michelle Fillion note cette même réalité, d'autant plus étonnante chez ce compositeur que ses rondos seront considérés comme formellement simplistes – contrairement à ceux, nous allons le voir, composés par Mozart (Fillion 2012).

principe à l'écriture de grandes œuvres a-t-elle pu être aussi emblématique d'une époque et de l'œuvre d'un compositeur ? Quelles sont les potentialités cachées que la simplicité de la forme ne révèle pas tout de suite, mais qui en font le germe d'une grande œuvre, marquante et complexe ? Voilà qui mérite réflexion.

Seconde remarque : parmi la grande catégorie du rondo instrumental, le rondo pour clavier occupe une place de choix. Cole nous livre les statistiques de sa recherche (Cole 1969b, p. 443) : dans les années 1778 à 1786, sur 221 rondos instrumentaux recensés, 97 sont des rondos pour clavier, soit une proportion de 44 %. Voilà déjà une raison du choix de notre corpus : la grande disponibilité de cette forme dans les œuvres pour piano et en particulier dans celles de Mozart. De plus, les dates de composition des rondos pour clavier de Mozart coïncident de façon particulièrement proche avec celles de la mode du rondo : ainsi que le tableau 1 nous le révèle, les mouvements qui seront l'objet du présent article ont tous été composés entre 1774 et 1789.

Sonate ou Œuvre	Nombre de mvts	Tonalité	Date de composition	Présence de rondo
Sonate K. 279	3	*Do* M	1774-75	----------
Sonate K. 280	3	*Fa* M	1774-75	----------
Sonate K. 281	3	*Si*♭ M	1774-75	3e mouvement
Sonate K. 282	3	*Mi*♭ M	1774-75	----------
Sonate K. 283	3	*Sol* M	1774-75	----------
Sonate K. 284	3	*Ré* M	1775	2e mouvement
Sonate K. 309	3	*Do* M	1777	2e mouvement 3e mouvement
Sonate K. 311	3	*Ré* M	1777	2e mouvement 3e mouvement
Sonate K. 310	3	*la* m	1778	3e mouvement
Sonate K. 330	3	*Do* M	1783	----------
Sonate K. 331	3	*La* M	1783	----------
Sonate K. 332	3	*Fa* M	1783	----------
Sonate K. 333	3	*Si*♭ M	1783	3e mouvement
Sonate K. 457	3	*do* m	1784	2e mouvement 3e mouvement
Rondo K. 485	1	*Ré* M	1786	Rondo indépendant
Sonate K. 533/494	3	*Fa* M	1786/88	3e mouvement
Rondo K. 511	1	*la* m	1787	Rondo indépendant
Sonate K. 545	3	*Do* M	1788	3e mouvement
Sonate K. 570	3	*Si*♭ M	1789	3e mouvement
Sonate K. 576	3	*Ré* M	1789	3e mouvement

Tableau 1 : Présence du rondo dans les sonates pour piano de Mozart, ainsi que deux rondos indépendants.

De plus, l'arrêt de notre choix autour du rondo pour piano a pour effet de circonscrire les paramètres que nous allons y étudier : à l'exclusion des enjeux d'orchestration, de timbre et de masse sonore, les éléments que nous observerons ici concernent :

- Le *caractère thématique de l'œuvre*, et en particulier du refrain ;
- Les *processus de variation* qui sont, nous le verrons, parfois à l'œuvre dans le rondo ;
- La *proportion des éléments* qui constituent la forme ;
- La *délimitation des sections* de refrains et couplets ;
- Le *discours harmonique*, tant fonctionnel que macroscopique (parcours tonal) ;

- La conduite des *transitions entre refrains et couplets* ;
- Enfin, la *forme globale* qui résulte de l'agencement de tout ceci.

Enfin, le défi principal de cet article sera de montrer comment la forme rondo est loin d'être aussi simple que son principe de base nous le laisse supposer. En abordant cette forme, on se figure souvent à tort que le rondo ne présentera guère de défi analytique, ni formel, ni harmonique. C'est être bien présomptueux que de penser ainsi ! Si le rondeau baroque est quant à lui souvent traité de manière simple formellement, il n'en va pas de même du rondo classique. Encore une fois, la popularité du rondo, dans les années dont nous traitons, explique cela : le grand nombre de compositions engendrées par cette forme forcera en quelque sorte Carl Philipp Emanuel Bach, Haydn et Mozart à l'expérimentation et au renouvellement d'une forme « qui approche fréquemment le degré de complexité et d'intégration de la forme sonate » (Cole 1969b, p. 455). Au renouvellement, ainsi qu'à l'inclusion d'éléments de surprise, tant dans la macrostructure du mouvement que dans des éléments de détail. En fait, le rondo devient, de par la mode qu'il déclenche, un lieu d'expérimentation de bon goût musical, dans le sens où l'entend Adena Portowitz, en tant qu'équilibre juste entre modération et fulgurance : le bon goût se révèle dans « le degré de variété admis dans le contenu expressif, dans la proportion attribuée à chaque affect, et dans les moyens utilisés pour transmettre ces sentiments » (Portowitz 2001, p. 131). Ainsi, nous allons montrer que le rondo instrumental, loin d'être un objet de pure expérimentation formelle de la part du compositeur, est aussi un laboratoire d'expressivité et d'inventivité quelquefois théâtrale. Le rondo instrumental viendrait de l'opéra, affirmait Cole ; par les procédés d'expression et de surprise dont il est porteur, le voici qui retourne à l'opéra.

Pour répondre à notre intrigue de départ, à savoir par quels procédés Mozart renouvelle la forme du rondo afin d'en faire une forme pleine de surprise et d'imprévisibilité, nous analyserons les éléments musicaux dans un certain ordre. Au sein de la forme, tout est lié ; mais cela ne nous empêche pas de trouver des catégories distinctes et de les explorer successivement. Notre parcours se découpera en quatre phases. Dans un premier temps, nous allons nous intéresser à *la forme globale de l'œuvre*, tentant de répondre à la question suivante : comment Mozart emploie-t-il « une variété de possibilités formelles » (Caplin 2013, p. 661, évitant de couler ses rondos pour piano toujours dans le même moule ? Ensuite, nous examinerons successivement *les caractéristiques du refrain, puis des couplets*. Parmi les questions que nous nous poserons : quelle est la nature du thème de refrain ? Comment le procédé de variation est-il parfois employé avec ingéniosité entre les successives réapparitions du refrain ? Comment les couplets apportent-ils eux aussi une grande imprévisibilité de contenu, tant harmonique que thématique ou formel ? Enfin, nous interrogerons *les procédés de transitions entre refrains et couplets, entre couplets et refrains* : comment ces deux matériaux sont-ils joints ? Quels artifices président à l'irruption de l'un ou de l'autre ? Comment ces procédés de jointure mettent-ils en valeur la forme globale de l'œuvre ?

Il nous faut encore, avant d'entrer dans le vif du sujet, rappeler les limites de cette recherche. Nous contentant d'examiner les rondos pour clavier ici, nous laissons dans l'ombre les autres rondos composés par Mozart, par exemple ceux qui trouvent place dans les quatuors ou les symphonies, au sein desquels toute la question de l'instru-

mentation, de l'interaction entre les différentes voix de la texture, enrichit encore le travail formel du rondo. Il va de soi que nous n'avons pas ici la prétention à l'exhaustivité : simplement, nous nous proposons un premier examen, dans le contexte restreint du rondo pour clavier, des procédés de surprise formelle mis en place par Mozart dans le cadre du rondo.

La forme globale du rondo pour piano de Mozart

La diversité des formes

Avant de parler des diverses formes de rondos rencontrées dans notre corpus, il nous faut nous arrêter un instant sur une remarque préliminaire, amenée par James Hepokoski et Warren Darcy à l'orée de leur exploration du rondo et du rondo-sonate (voir Hepokoski et Darcy 2006 p. 388-429). Ayant quant à eux déterminé trois sortes de rondos, allant de la plus simple à la plus complexe, que sont, selon leur classification, « (1) le rondeau ; (2) le rondo ; (3) le rondo-sonate » (*ibid.*, p. 389), ils s'empressent d'ajouter cette remarque : « Ces catégories formelles diffèrent en termes de taille, d'étendue et d'élaboration interne. Leur séparation l'une de l'autre, quoique généralement claire, n'est pas absolue pour autant. Les catégories se coulent les unes dans les autres dans un continuum de possibilités » (*ibid.*). Ils rappellent également que cette difficulté de caractérisation n'est pas sans lien avec la terminologie elle-même instable, au XVIII[e] siècle, en ce qui concerne le rondeau / rondo, le rondo regroupant alors les diverses expressions formelles du genre tandis que le rondeau possédait des prescriptions plus spécifiques. Nos auteurs ajoutent que l'examen actuel des œuvres les fait tomber dans l'une ou l'autre des catégories formelles avec un degré de confort et d'évidence fluctuant[3]… Quoiqu'il faille, pour des raisons de clarté analytique, fonder des catégories qui correspondent le plus fidèlement possible aux cas rencontrés dans le répertoire, il n'est pas inutile de se rappeler que de telles catégories ne sont que des objets fondés *a posteriori*, et dont la « simplicité » ne doit pas voiler la complexité et l'hybridation que la réalité des œuvres présente.

En effet, cette absence de taxonomie parfaitement claire pour les formes de la famille du rondo[4] ne doit pas nous faire douter de la multiplicité des incarnations formelles que recouvre son application. En particulier chez Mozart : en effet, plus que chez Haydn, plus que chez Beethoven, « la diversité des moules formels démontrés par l'œuvre de rondo-sonates de Mozart » (Cole 1970b, p. 234) doit nous interpeler en tout premier lieu. Les seize rondos pour piano qui constituent notre corpus sont éloquents à cet égard. On y rencontre diverses incarnations des deux grandes familles du rondo. Mais quelles sont-elles et par quoi se distinguent-elles l'une de l'autre ?

La première famille de structures de rondos est celle décrite par William Caplin sous la dénomination de « rondo à cinq parties » (Caplin 2013, p. 642 et suivantes).

3 « *Even so, present-day assessments of individual pieces usually fall more or less comfortably into one category or another* » (Hepokoski et Darcy 2006, p. 390).

4 Ainsi que le rappelle Fillion (2012, p. 188).

Elle consiste en un rondo formé de trois refrains et de deux couplets (d'où sa qualification de rondo à cinq parties), souvent suivis d'une coda. Tandis que les refrains sont évidemment au ton principal, le Couplet 1 amène le ton de la dominante ou, lorsque plus rarement le ton principal du rondo est mineur, du relatif majeur. Le Couplet 2 quant à lui amène un autre ton, ou plusieurs : en effet, il n'est pas rare qu'il se départage entre plusieurs zones tonales : deux parfois, ou même davantage. Cet agencement du rondo, à cinq parties, est directement hérité du rondeau pratiqué antérieurement. C'est d'ailleurs cette forme qui est décrite par Jean-Jacques Rousseau dans son *Dictionnaire de musique :* « On doit tellement conduire la modulation, que la fin de la première reprise convienne au commencement de toutes les autres ; et que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la première » (Rousseau 2007, p. 421).

Forme	Parties	Parcours tonal type
Rondo à cinq parties	R1 C1 R2 C2 R3 Coda	I V ou III I VI, V, IV, i, etc. I I

Tableau 2 : Forme du rondo à cinq parties.

Parmi nos 16 rondos pour clavier, 7 peuvent se réclamer de cette première forme (on trouvera dans le tableau 3 la synthèse de la répartition des rondos du corpus entre les types de formes), mais non pas uniformément. Sans entrer dans des détails qui demanderaient une place considérable afin d'être exposés, qu'il nous suffise de souligner que cette première forme, le rondo à cinq parties, n'est pas appliquée uniformément aux sept incarnations qui la représentent dans notre corpus : de petites fluctuations interviennent d'une fois à l'autre. Il faut se rappeler qu'aucune des constantes que nous amènerons dans cet exposé ne relève de l'ordre du systématique. Un exemple de cela est rapporté par Hepokoski et Darcy. Examinant quelques cas de rondos à cinq parties, ils en arrivent à cette conclusion, pour ce qui concerne le parcours tonal de ces œuvres :

> Il n'y a pas de parcours tonal standard dans le rondo à cinq parties. Les rondos dans le mode majeur tendent à explorer IV, vi et i comme tonalité contrastante, tandis que les rondos dans le mode mineur tentent à faire usage de III, VI et I. La dominante majeure (V) ou mineure (v) est aussi une possibilité, mais les compositeurs l'évitent parfois, peut-être parce que les sections de retransition mettent l'emphase sur la dominante. (Hepokoski et Darcy 2006 p. 400)

On notera l'abondance des précautions oratoires et des formulations hypothétiques dans les lignes qui précèdent : nos auteurs ont compris que, dans le domaine de l'analyse, aucune constante ne doit être tenue pour acquise, puisqu'elle peut à tout moment être contrariée par l'examen d'une nouvelle œuvre.

La seconde famille de rondos est celle du rondo-sonate, forme vraisemblablement créée par Mozart lui-même, vers 1773, sans doute dans le *Quatuor en do majeur*, K. 157

(Cole 1969a, p. 182). Comme son nom l'indique, il s'agit d'une sorte d'hybridation entre la forme rondo (dont elle tire l'alternance refrain-couplet) et la forme sonate. De cette dernière, le rondo-sonate tient sa logique de parcours harmonique : en effet, le dernier couplet non seulement reprend en bonne part le contenu musical du premier couplet, mais il le transpose au ton principal, devenant, avec le refrain qui le précède, l'équivalent de la Réexposition dans la forme sonate (tableau 3).

Forme	Parties	Parcours tonal type	Équivalent sonate
Rondo-sonate complet	R1	I	Exposition
	C1	V	
	R2	I	Développement
	C2	VI, IV, i, etc.	
	R3	I	Réexposition
	C1'	I	
	R4	I	Coda
	Coda	I	

Tableau 3 : Forme du rondo-sonate complet.

Mais la forme rondo-sonate connaît aussi deux autres formes : l'une, abrégée, omet un couple refrain-couplet par rapport à la forme complète, et figure alors une forme sonate sans développement (tableau 4). L'autre, la forme rondo-sonate allongée[5], ajoute au contraire un couple refrain-couplet, allongeant le Développement avant le retour de la « Réexposition » (tableau 5).

Forme	Parties	Parcours tonal type	Équivalent sonate
Rondo-sonate abrégé	R1	I	Exposition
	C1	V	
	R2	I	Réexposition
	C1'	I	
	R3	I	Coda
	Coda	I	

Tableau 4 : Forme du rondo-sonate abrégé.

Forme	Parties	Parcours tonal type	Équivalent sonate
Rondo-sonate allongé	R1	I	Exposition
	C1	V	
	R2	I	Développement
	C2	VI, IV, i, etc.	
	R3	I	
	C3	VI, IV, i, etc.	
	R4	I	Réexposition
	C1'	I	
	R5	I	Coda
	Coda	I	

Tableau 5 : Forme du rondo-sonate allongé.

5 Nommée par Caplin « Rondo-Sonate à neuf parties » (Caplin 2013, p. 664).

Ce qui fait le point commun de ces trois types de rondos-sonates, c'est leur logique commune de parcours tonal : un dernier énoncé de couplet qui reprend (parfois en le développant largement, mais ceci est une autre histoire, que nous examinerons plus tard) le contenu du Couplet 1 en le transposant au ton principal.

Le tableau 6 recense la répartition de ces différents types de rondos dans notre corpus. On y constate plusieurs choses.

- Tout d'abord, que rondo à cinq parties et rondo-sonate se répartissent assez uniformément le corpus ;
- Ensuite, qu'il n'y a pas d'époques bien distinctes : il n'y a pas, par exemple, une époque où Mozart aurait appliqué le rondo à cinq parties, puis une autre dédiée au rondo-sonate : les deux sont entremêlés ;
- Enfin, que la complexité des œuvres ne peut pas facilement être déduite de la forme : si, en effet, on pouvait croire a priori que le rondo-sonate débouche sur des œuvres plus complexes que le rondo à cinq parties, il n'en est rien : l'œuvre sans doute la plus complexe du corpus, à savoir le *Rondo en la mineur*, K. 511 (rondo indépendant) est une version extrêmement complexifiée du rondo à cinq parties, tandis que le K. 284/II[6], très simple « Rondeau en polonaise » présentant peu de difficultés analytiques, est une incarnation du rondo-sonate (abrégé).

Œuvre	Date	Forme du rondo
K. 281/III	1774-75	Rondo-sonate complet
K. 284/II	1775	Rondo-sonate abrégé
K. 309/II	1777	Rondo à cinq parties
K. 309/III	1777	Rondo-sonate abrégé
K. 311/II	1777	Rondo-sonate abrégé
K. 311/III	1777	Rondo-sonate complet
K. 310/III	1778	Rondo à cinq parties
K. 333/III	1783	Rondo-sonate complet
K. 457/II	1784	Rondo à cinq parties
K. 457/III	1784	Rondo-sonate abrégé
K. 485	1786	Rondo-sonate complet
K. 494	1786	Rondo-sonate allongé
K. 511	1787	Rondo à cinq parties
K. 545/III	1788	Rondo à cinq parties
K. 570/III	1789	Rondo à cinq parties
K. 576/III	1789	Rondo à cinq parties

Tableau 6 : Répartition des différentes formes rondo dans le corpus.

La longueur respective des sections

Ceci nous donne quelques indications quant à la variété de l'arrangement formel global des pièces que nous avons analysées ; celle-ci permet au compositeur de

6 K. 284/II : nous notons ainsi le deuxième mouvement de la *Sonate* K. 284.

diversifier sa forme, de la rendre quelque peu imprévisible, sans pourtant sortir de la catégorie générale du final en rondo. Mais un autre élément à prendre en compte, lorsque l'on parle de forme globale, est la proportion des parties entre elles. Encore une fois, revenons à la base : le rondeau baroque. Dans cette formulation première de la forme, les deux types de matériau, refrain et couplet, sont approximativement de longueur égale, et peu développés chacun : cette symétrie de traitement fait croître la prévisibilité de la forme. Mozart, au contraire, va disrupter complètement les couplets et refrains de ses rondos.

Comparons ce qui est comparable. Le tableau 7 donne à voir, en nombre de mesures, les longueurs respectives des sections de rondos ou rondos-sonates qui contiennent cinq parties et une coda (rondos à cinq parties et rondos-sonates abrégés).

Œuvre	R1	C1	R2	C2	R3	Coda
K. 284/II	16	14	16	23	14	8
K. 309/III	39	52	18	78	16	49
K. 311/II	12	26	12	24	16	3
K. 310/III	20	86	36	32	20	58
K. 457/II	7	9	7	17	7	10
K. 457/III	44	58	39	79	54	45
K. 545/III	8	12	8	24	8	13
K. 570/III	8	6	8	40	8	19
K. 576/III	26	38	15	83	18	11
K. 511	30	50	8	40	30	24

Tableau 7 : Longueur respective des parties, en nombre de mesures, dans les rondos à cinq parties et les rondos-sonates abrégés.

De l'observation de ce tableau, on peut déduire quatre points :

1. À travers le texte, la *longueur du refrain* tend à une relative constance (ex. : K. 284/II ; K. 545/III ; K. 570/III), mais ce caractère stable n'a rien de systématique : le deuxième refrain peut être revu à la baisse par rapport au premier (ex. : K. 309/III ; K. 511) ou à la hausse (ex. : K. 310/III).
2. Le *second couplet* possède une tendance à l'allongement par rapport à la taille moyenne des sections du mouvement (ex. : K. 309/III ; K. 284/II ; K. 570/III) ; mais là encore, rien de systématique : cette tendance peut occasionnellement concerner le premier couplet (ex. : K. 310/III).
3. Plusieurs *codas* sont prolixes. Bien loin d'être une simple réitération cadentielle, elles possèdent alors un caractère de section à part entière (ex. : K. 309/III ; K. 310/III) incluant citations de thèmes issus du refrain ou du couplet, voire développement ; mais là non plus ceci n'est pas systématique et certaines codas se limitent à une taille restreinte (ex. : K. 311/II).
4. Le tout dégage une impression qu'il est *impossible de prévoir les durées des sections* constitutives de la forme rondo. Par exemple, la durée du Refrain 1 ne laisse en rien

présager celle du Couplet 1 (comme elle le faisait à l'époque du rondeau baroque, par exemple), qui peut être :

- Relativement égale, voire légèrement inférieure (ex. : K. 284/II ; K. 457/II ; K. 570/III) ;
- Environ le double de sa durée (ex. : K. 309/III ; K. 311/II) ;
- Beaucoup plus longue (ex. : K. 310/III).

Première observation, donc : la forme générale du rondo est sujette à de multiples déclinaisons ; les proportions des diverses grandes sections qui la composent sont imprévisibles. Nous allons nous intéresser à présent au refrain.

Le refrain du rondo pour piano de Mozart

Le refrain d'un rondo peut être pressenti de prime abord comme la section la plus stable, celle sur le retour de laquelle on peut se fier sans crainte d'être surpris ! Pourtant, une observation fine de la situation dans les rondos pour piano de Mozart montre au contraire une grande malléabilité de cette section à travers le déroulement du mouvement. Notre premier angle d'attaque sera la nature du thème principal du refrain.

Le thème de refrain

Usuellement, le refrain d'un rondo est constitué, *a minima*, d'une période de type antécédent-conséquent. Nous discuterons plus tard des éléments de proportion et de géométrie de cet agencement. Pour le moment, c'est le caractère du thème qui nous intéresse, le mètre dans lequel il s'insère et le type de mouvement qui le soutient. Le tableau 8 offre une synthèse de ces trois informations pour les seize rondos de notre corpus.

Œuvre	Chiffres indicateurs					Mouvement					Caractère du thème				
	¢	2/4	3/4	6/8	C	Presto	Allegro	Allegretto	Andante	Adagio	Agité	Gai et dansant	Gai et élégant	Posé	Mélancolique
K. 281/III	•						•						•		
K. 284/II			•						•					•	
K. 309/II			•						•					•	
K. 309/III		•						•					•		
K. 311/II		•							•					•	
K. 311/III				•			•					•			
K. 310/III		•				•					•				
K. 333/III	•							•					•		
K. 457/II					•					•				•	
K. 457/III			•				•				•				
K. 485					•		•						•		
K. 494	•							•							
K. 511				•					•						•
K. 545/III		•						•				•			
K. 570/III	•							•					•		
K. 576/III		•						•				•			

Tableau 8 : Caractéristiques du thème de refrain.

Quelques remarques découlent de ces données. Pour ce qui est des chiffres indicateurs, on observe une répartition assez égale des œuvres parmi les cinq mètres différents qu'on y rencontre. De plus, un même mètre (par exemple, C) peut être associé à des tempos fort différents (K. 457/II, *Adagio* ; K. 485, *Allegro*) et à une nature du thème également différente (plutôt posée pour le K. 457/II, gai et élégant pour le K. 485).

Afin d'illustrer un peu plus concrètement ces observations, nous nous contenterons de citer ici quatre exemples d'antécédent de thèmes de refrains qui illustreront la diversité des propositions.

La figure 1 montre un thème élégant et rythmiquement fluide, installé dans un mètre *alla breve*, tempo *Allegro*.

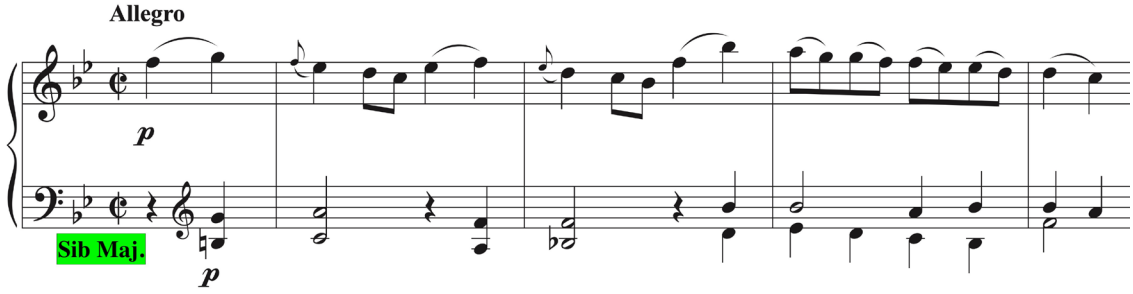


Figure 1 : W. A. Mozart, Sonate *K. 281/III, mes. 0-4. Écouter l'extrait.*

Dans la figure 2, Mozart propose un thème posé, entretenant en son sein déjà un dialogue contrapuntique entre deux voix, sur tempo *Andante*.

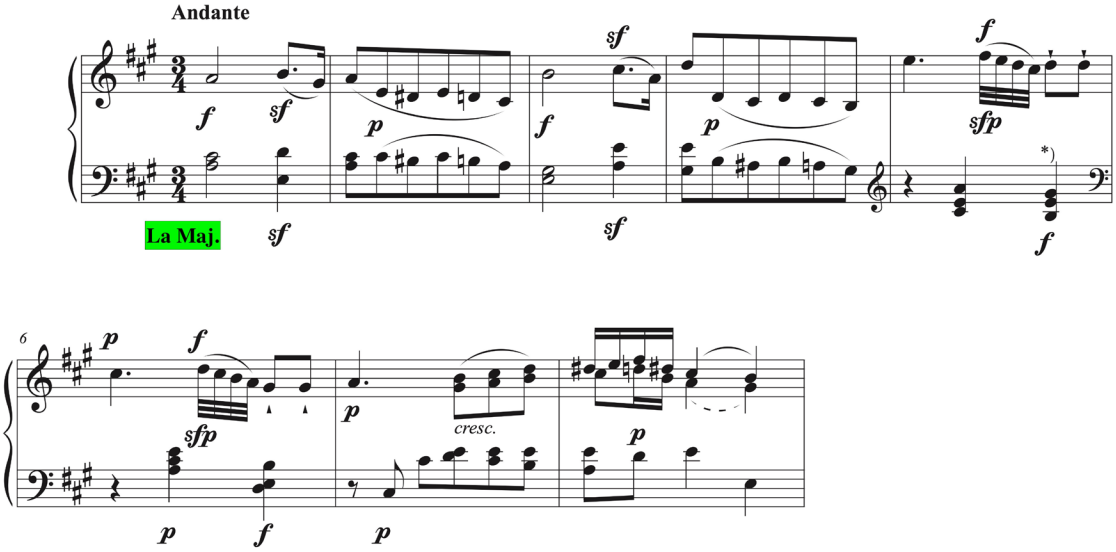


Figure 2 : W. A. Mozart, Sonate *K. 284/II, mes. 1-8. Écouter l'extrait.*

Le thème dansant de la figure 3, en mètre composé, présente des appoggiatures qui en accentuent le caractère de gigue.

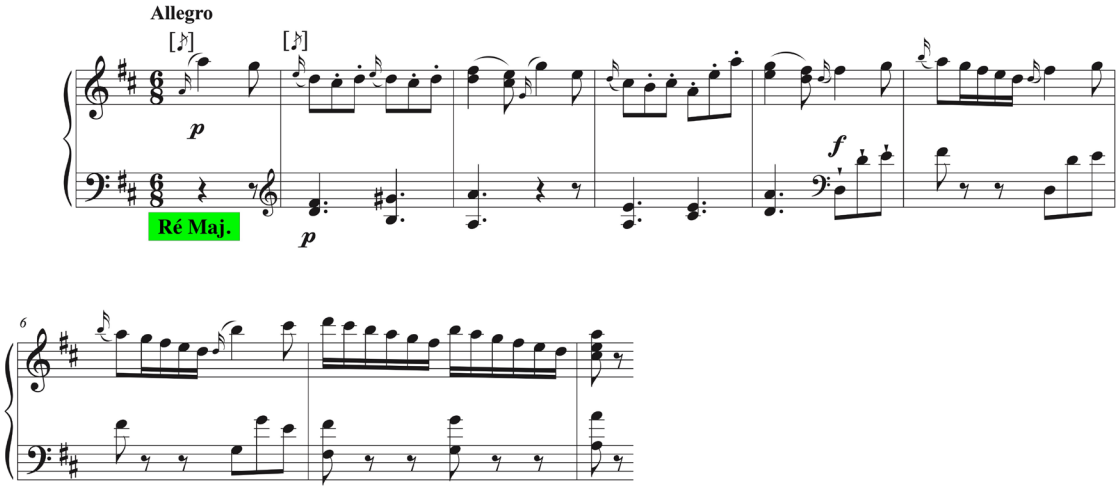


Figure 3 : W. A. Mozart, Sonate *K. 311/III, mes. 0-8. Écouter l'extrait.*

Enfin, nous avons le thème haletant de la figure 4, à bout de souffle, où les deux mains entretiennent un relai constant de croches, sur tempo *Presto*.

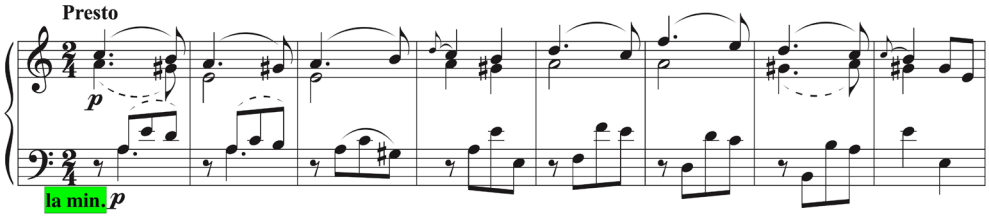


Figure 4 : W. A. Mozart, Sonate *K. 310/III, mes. 1-8. Écouter l'extrait.*

De plus, il faut noter, avec Caplin (2013, p. 650), que le refrain est parfois composé d'un premier et d'un second thèmes dans le ton principal. Le second est alors souvent moins caractéristique que le premier, et il tient lieu de « coda » du refrain, même s'il peut lui-même être soumis à un traitement périodique de type antécédent-conséquent. Le troisième mouvement de la *Sonate* K. 457 présente un cas de ce type : son premier thème, tout en syncopes agitées, propose un antécédent-conséquent qui occupe les mesures 0 à 16 ; il est suivi d'un second « thème », mesures 16 à 44, traité par répétition exacte, dont les caractéristiques sont en opposition avec celles du premier thème : métriquement cadrés sur la mesure, il procède par notes répétées là où le premier était tout en descentes successives ; la ligne d'accompagnement est elle aussi dans un tout autre esprit ; il est interrompu en son milieu par des silences ostentatoires là où le premier thème était inscrit dans la continuité (figure 5, page suivante).

Ces quelques exemples nous laissent voir combien imprévisibles, innovants et toujours nouveaux sont les thèmes de refrains des rondos de Mozart. Il n'y a pas de norme, pas de caractère constant, pas d'esprit particulier propre au rondo, à part celui d'une liberté totale dans la composition d'un thème qui présente toujours par ailleurs une potentialité de développement, de variation et de fragmentation.

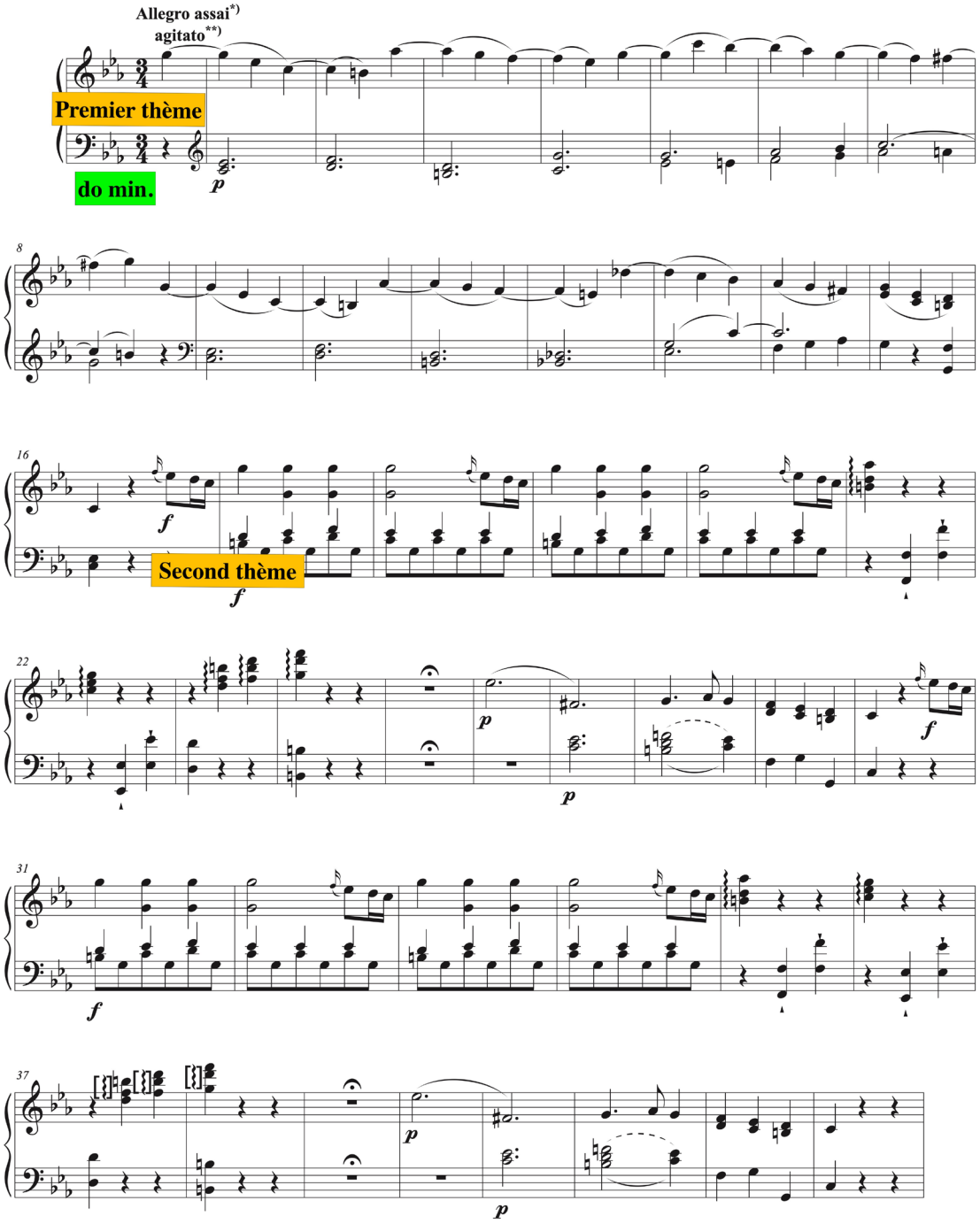


Figure 5 : W. A. Mozart, Sonate *K. 457/III, mes. 0-44. Écouter l'extrait.*

Rapport de proportion au sein de la période du thème de refrain

Nous l'avons noté au début de la section précédente : le thème du refrain de rondo est, de façon générale, basé sur une période de deux phrases : un antécédent, terminé sur cadence suspensive (typiquement, une demi-cadence), puis un conséquent, qui ferme la période avec une cadence conclusive (dans une majorité de cas, une cadence

authentique parfaite). Quoi de plus prévisible que cet enchaînement de phrases, tellement typique du style classique en général et, en particulier, de celui de Mozart ?

Heureusement, afin de pimenter l'affaire, il existe des procédés d'intervention sur les longueurs respectives de l'antécédent et du conséquent, théorisés par Caplin sous le nom de *déviation de phrases*[7]. Parmi ces procédés, citons *l'extension* et *l'expansion*, dont les thèmes de refrains des rondos de Mozart feront usage à l'occasion. Nous allons examiner ici une manifestation de l'un et de l'autre.

L'*extension*, nous dit Caplin (2013, p. 124), consiste à prolonger une phrase par ajout d'un matériau supplémentaire : une image pour l'illustrer est celle du *greffon*. Par exemple, dans le cadre d'un antécédent-conséquent, l'extension survient lorsque le conséquent parvient, au bout du même nombre de mesures où l'antécédent arrivait à la demi-cadence qui le concluait, à une cadence ; mais cette cadence est alors *déceptive*, une cadence rompue, par exemple. Cela force le conséquent à se poursuivre, pour un certain nombre de mesures, afin de refaire une cadence, cette fois conclusive. Ce procédé permet de débalancer l'équilibre de proportion entre antécédent et conséquent, et par voie de conséquence il amène dans le discours un fort élément de surprise.

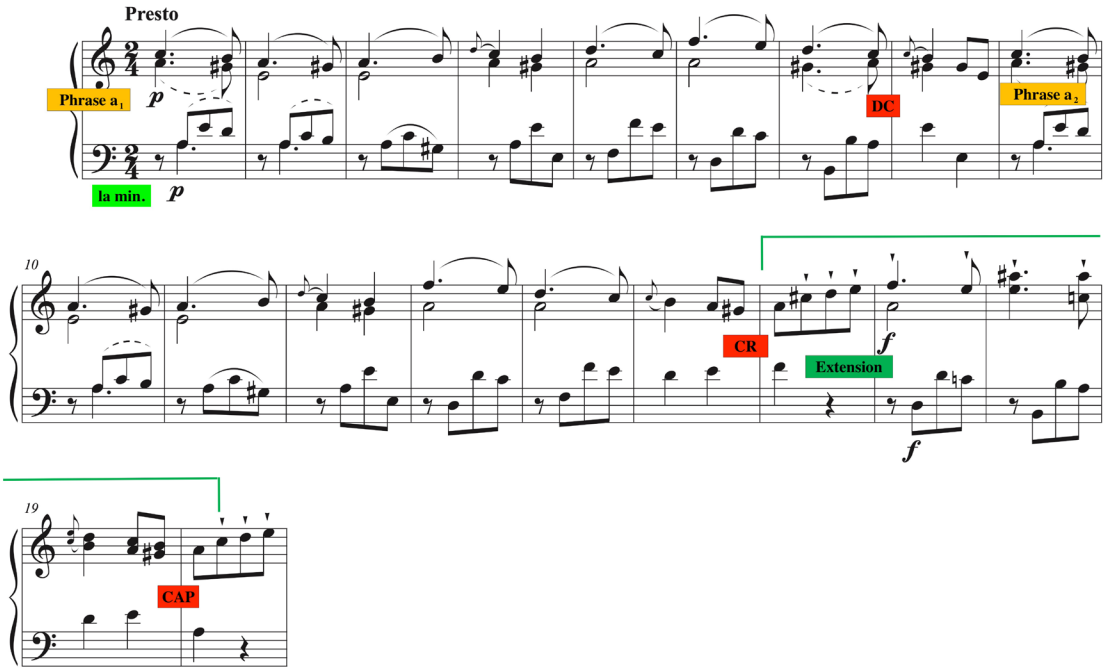


Figure 6 : W. A. Mozart, Sonate K. 310/III, mes. 1-20. Écouter l'extrait.

C'est exactement ce qui se passe dans le rondo de la *Sonate* K. 310, dont nous voyons le Refrain 1 dans la figure 6. Ici, la première phrase du refrain parvient à sa cadence à la dominante (DC) à la mesure 8 ; ce qui a immédiatement pour effet de laisser prévoir, en mesure 16, la cadence terminale du conséquent ; pourtant, à cet emplacement, c'est plutôt une cadence rompue (CR) que nous rencontrons ; un

7 Voir, par exemple, Caplin 2013, p. 123 et suivantes.

greffon est ajouté à la phrase, de manière à rencontrer, mesure 20, la cadence véritablement terminale (cadence authentique parfaite, CAP) du conséquent.

Second exemple, à présent issu du deuxième mouvement de la *Sonate* K. 457. La figure 7 illustre le procédé *d'expansion*, qui consiste quant à lui à prolonger un élément du discours par allongement interne d'un de ses constituants (une bonne image pour illustrer ce procédé est l'expansion de l'univers). Dans cet extrait, c'est la descente de la main droite de la mesure $3^{1\text{-}2}$ qui va, dans le conséquent, prendre de l'expansion, se développer jusqu'à occuper toute la mesure 5^{4}-6^{4}. Cela occasionne une augmentation de durée d'une mesure complète entre l'antécédent et le conséquent[8].

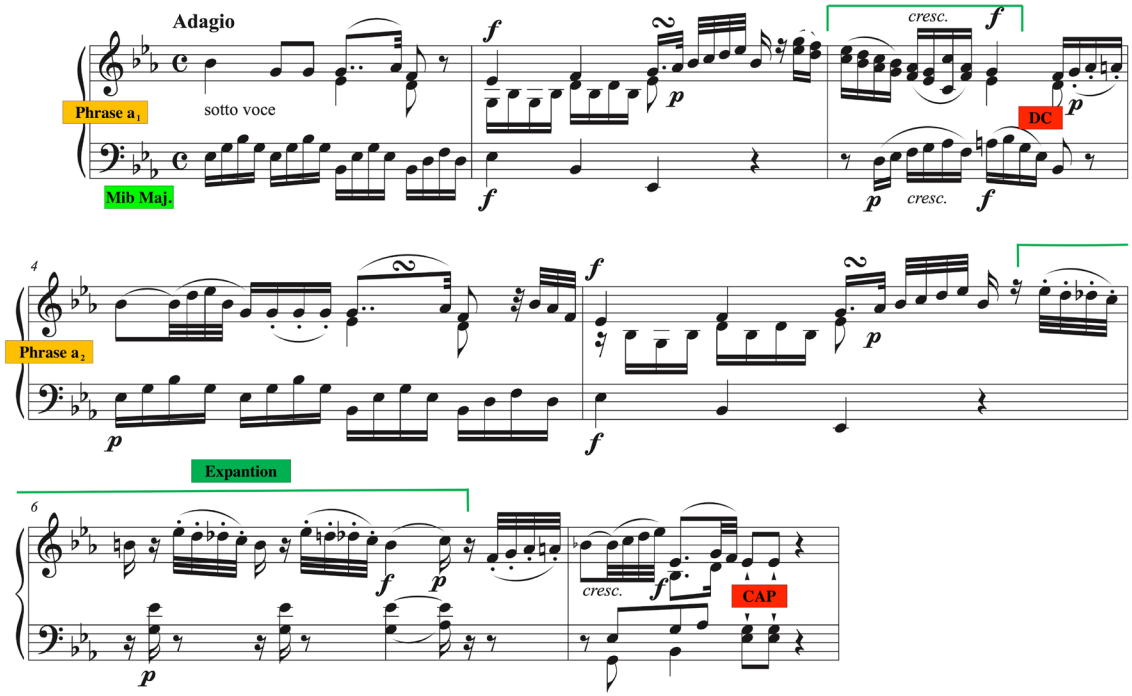


Figure 7 : W. A. Mozart, Sonate K. 457/II, mes. 1-7. Écouter l'extrait.

Ces altérations de la seconde phrase du thème de refrain peuvent sembler anodines, mais elles constituent, à leur niveau, un petit outil de plus dont le compositeur se sert afin de créer une œuvre qui échappe à la prévisibilité, et dont les éléments, macroscopiques ou microscopiques, contribuent à soutenir l'intérêt du mouvement[9].

Refrain soumis à variation

Le procédé de surprise peut-être le plus spectaculaire de tous ceux qui sont appliqués au refrain est celui de la variation. En quoi consiste-t-il ?

8 Les chiffres en exposant dans les numéros de mesures renvoient au temps concerné dans la mesure mentionnée.

9 Cole le relève également dans les rondos de Beethoven, où les rapports de proportion entre antécédent et conséquent au sein du refrain constituent également un élément de surprise dans la structure des phrases et périodes. Voir Cole 1970b, p. 245.

L'idée que l'on se fait d'un refrain de rondo (et la pratique qui en est faite durant la première époque du rondeau baroque) est de quelque chose de stable, de fiable, d'inchangé à chaque retour. Mais, quelles que soient les qualités exquises de son écriture, ce retour systématiquement inchangé du refrain peut avoir quelque chose de fastidieux, en particulier dans les mouvements lents, où la durée du refrain est proportionnée au tempo du mouvement. C'est pourquoi Mozart crée de la surprise au sein même du refrain et au moyen de plusieurs procédés : la variation en fait partie et amène parfois des résultats spectaculaires.

Un excellent exemple est celui du rondo de la *Sonate* K. 284, situé au deuxième mouvement. Nous avons déjà observé son thème, en deux paliers (voir figure 2). Prenons à présent tout le premier refrain (figure 8).

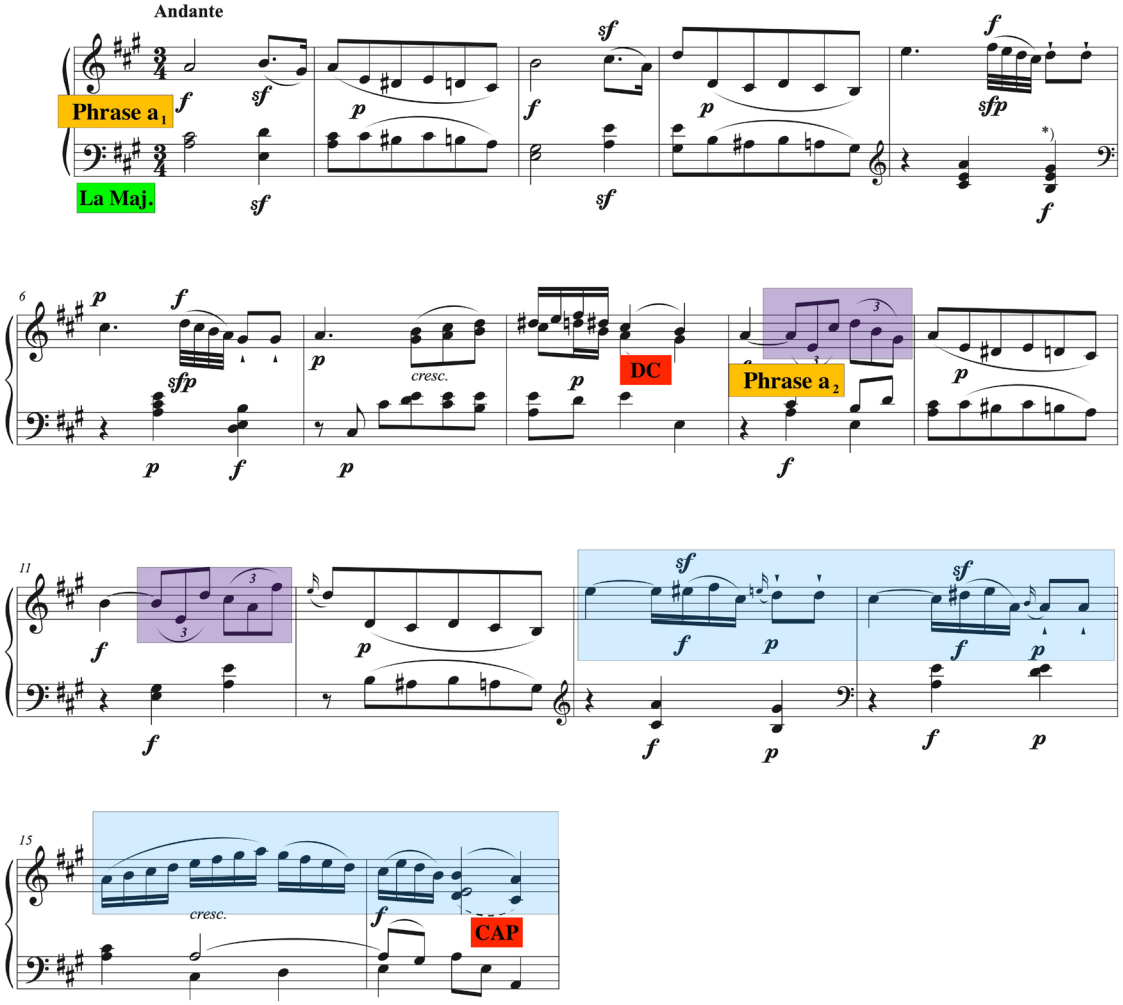


Figure 8 : W. A. Mozart, Sonate *K. 284/II, mes. 0-16. Écouter l'extrait.*

Ce thème est constitué d'un parfait exemplaire d'antécédent-conséquent ; sauf qu'en plus de l'habituel changement dans la cadence finale, le conséquent se différencie de l'antécédent par sa plus grande fioriture ornementale. Les première et troisième mesures viennent s'ornementer de triolets (en mauve dans l'extrait), tandis que change également la ligne mélodique des mesures 5 à 8 (en bleu). À l'intérieur même du premier refrain,

le procédé de variation est donc à l'œuvre. Mais ce n'est que le microcosme de ce qui va survenir dans les Refrain 2 (mes. 31 à 46) et Refrain 3 (mes. 70 à 84), où une prolifération ornementale viendra progressivement enrichir le thème, jusqu'à faire à peu près disparaître la ligne épurée de la première occurrence (figures 9 et 10, page suivante).

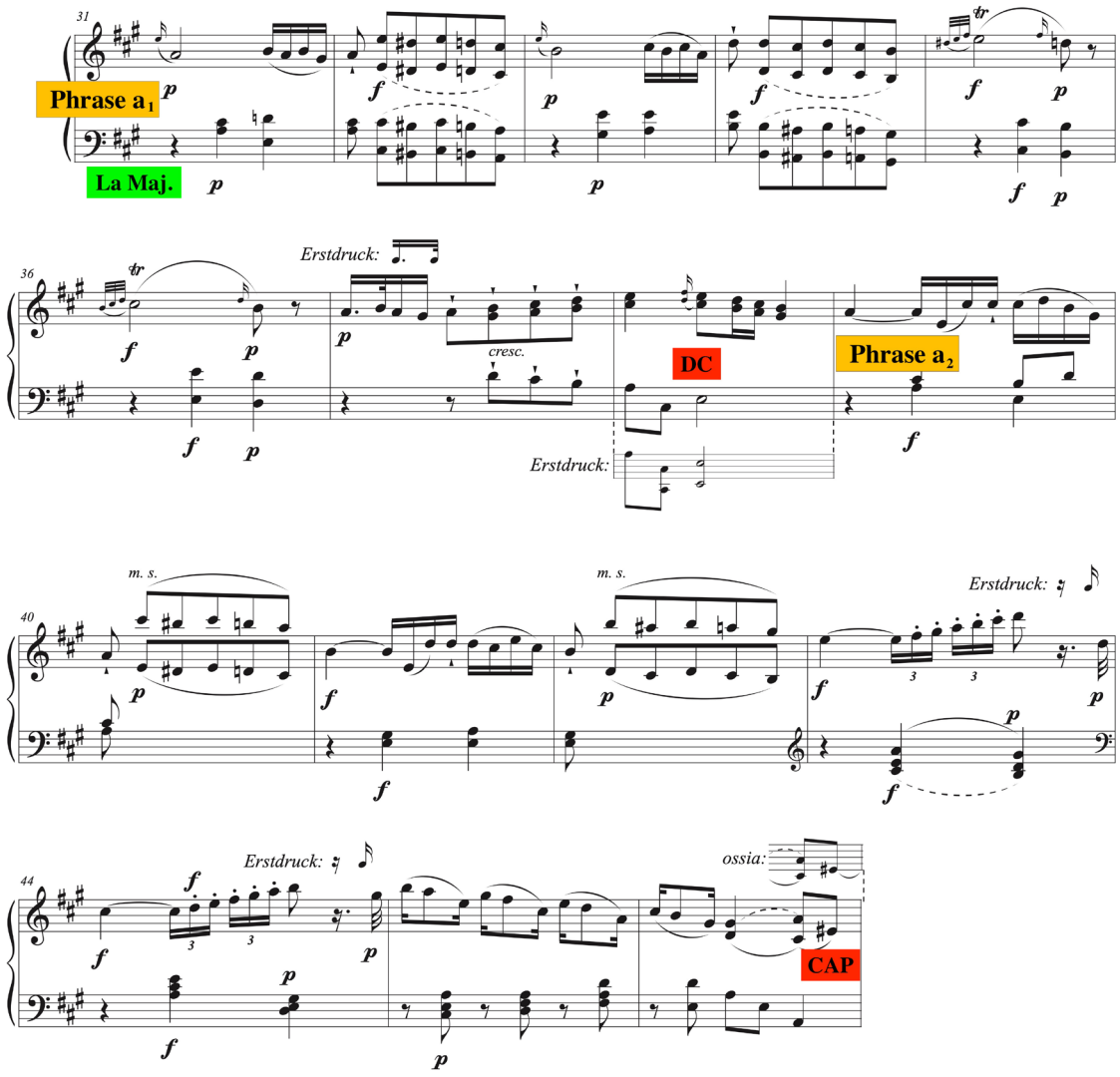


Figure 9 : W. A. Mozart, Sonate *K. 284/II, mes. 31-46. Écouter l'extrait.*

Ce qui mérite d'être souligné ici, c'est que la propension ornementale de ce refrain était déjà inscrite à l'intérieur du Refrain 1, entre les deux termes de l'antécédent-conséquent. Suivant une grande logique et imposant à son œuvre une non moins grande unité, Mozart applique entre les refrains ce qu'il avait déjà mis en place au sein du premier, dans un grand souci d'unité de moyens.

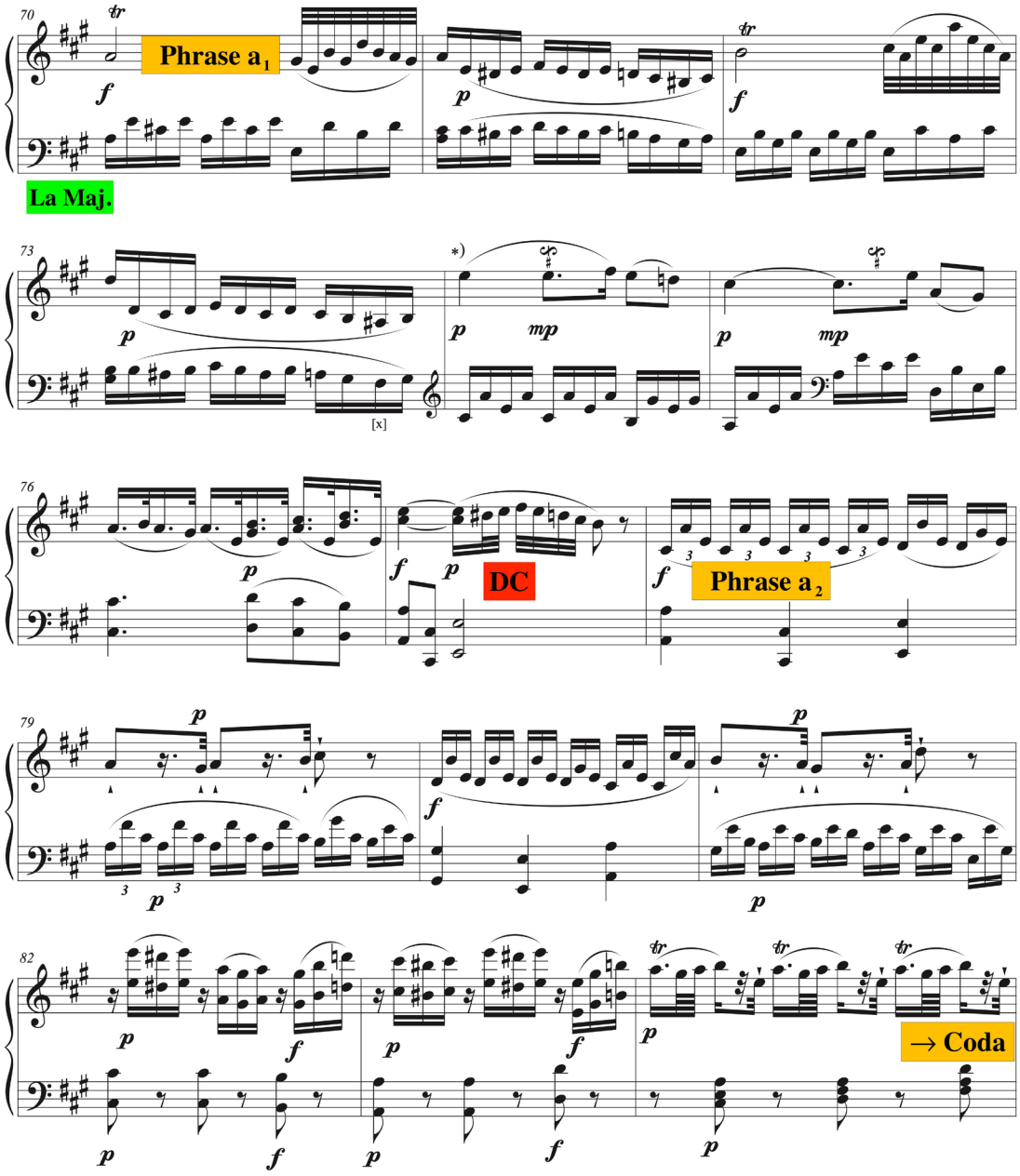


Figure 10 : W. A. Mozart, Sonate *K. 284/II, mes. 70-84. Écouter l'extrait.*

Un autre cas de ce soin unitaire se trouve dans un exemple d'extension, qui nous est offert par le thème de refrain du rondo de la *Sonate* K. 310/III, cas que nous avons déjà observé à la figure 6, que nous revoyons ici. Prenons note dans un premier temps la dynamique qui se crée à l'intérieur du seul premier refrain (figure 11).

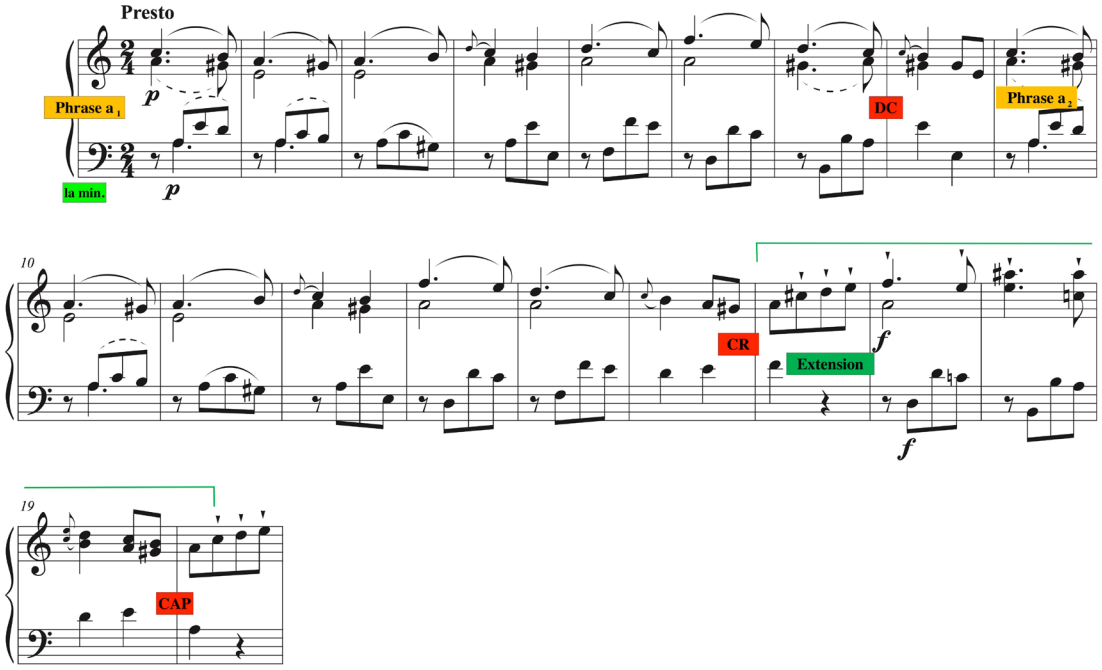


Figure 11 : W. A. Mozart, Sonate *K. 310/III, mes. 1-20. Écouter l'extrait.*

Ici, la première phrase du refrain atteint sa cadence à la mesure 8, ce qui laisse présumer à l'auditeur que le conséquent se finira à la mesure 16 ; une cadence s'y loge bel et bien, mais il s'agit d'une cadence rompue ; aussi le discours se poursuit-il jusqu'à la cadence authentique parfaite de la mesure 20. Le procédé qui explique la transformation de l'antécédent en conséquent est donc ici celui de l'extension, de l'allongement. Et c'est aussi par allongement que Mozart procèdera pour engendrer son Refrain 2, qui est dans un premier temps le siège de plusieurs cadences non conclusives demandant au discours de se poursuivre (figure 12, page suivante).

Ici aussi, Mozart réutilise le même procédé appliqué au sein du Refrain 1 afin de transformer le Refrain 2. Ainsi, la surprise est créée par le changement de proportion des phrases constituant les refrains, mais avec une juste part d'équilibre et le respect d'une unité de moyens cher au bon goût du XVIII^e siècle.

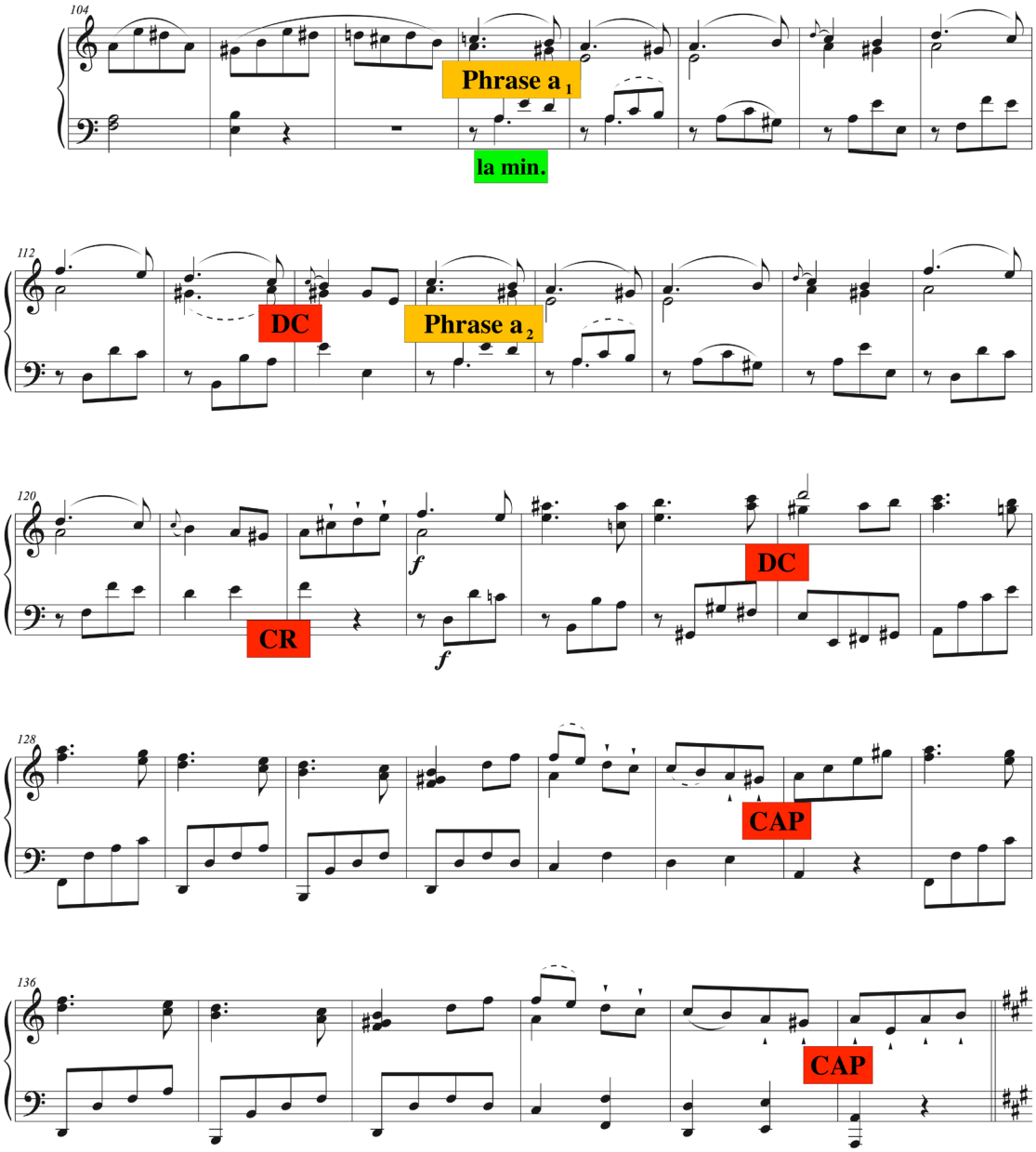


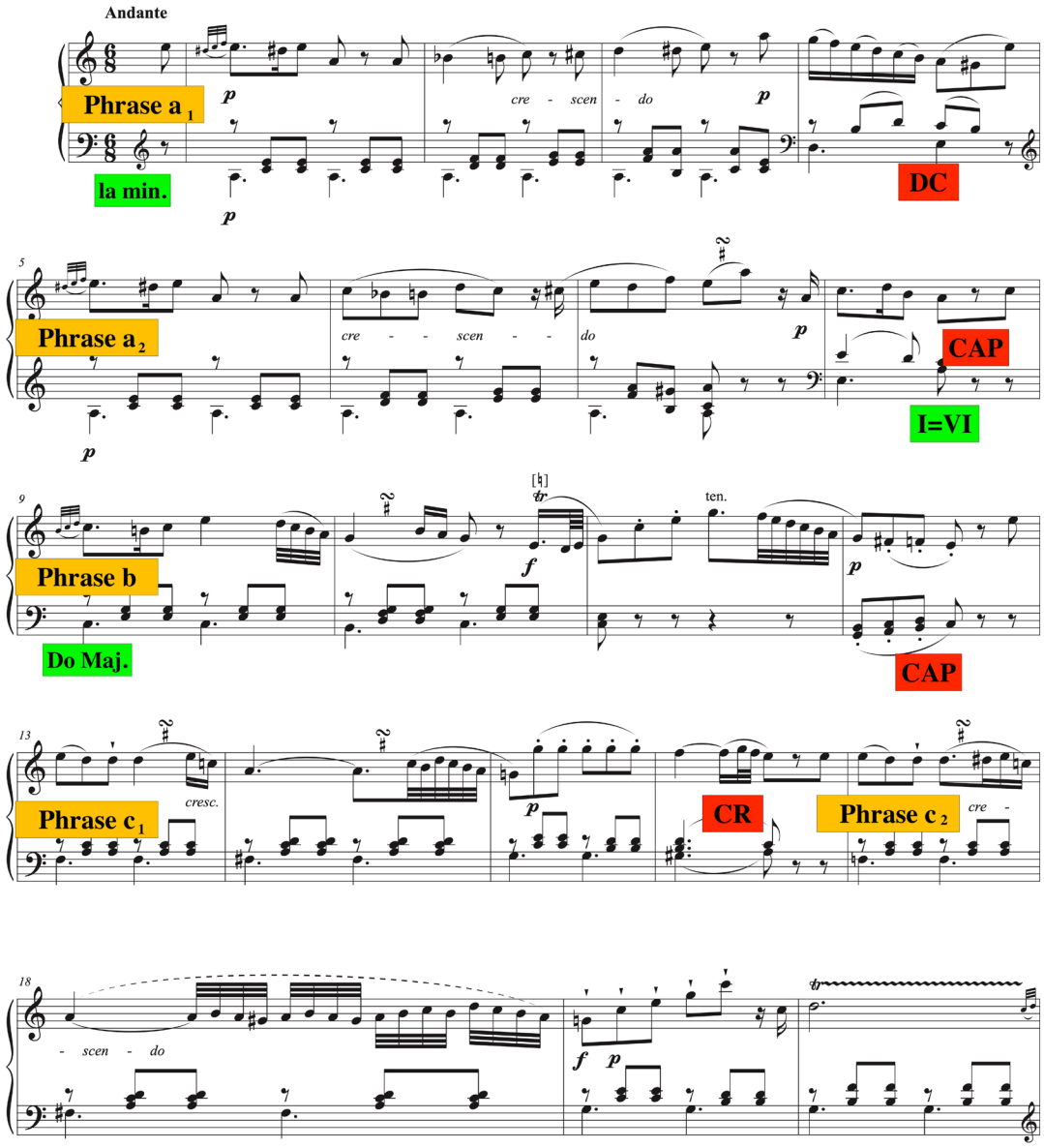
Figure 12 : W. A. Mozart, Sonate *K. 310/III, mes. 104-142. Écouter l'extrait.*

Refrain à géométrie variable

Nous n'avons pour l'instant abordé la question du contenu des refrains que dans le sens de l'ajout (d'ornementation, de mesures d'expansion ou d'extension). À présent, nous allons observer rapidement un cas de *géométrie variable* du refrain, où une réitération du refrain ne ramène pas tous les éléments contenus dans le Refrain 1. Cette situation est très courante, l'un des grands soucis de Mozart étant de ne pas « user » son refrain par un trop grand nombre de redites identiques (jusqu'à cinq refrains se logeant parfois au sein du même rondo), et qui fait dire à Claude Abromont que « les proportions du refrain peuvent s'avérer une des principales

difficultés d'analyse » (Abromont et Montalembert 2010, p. 120). Pour comprendre simplement le mécanisme de la géométrie variable, prenons le refrain, très atypique, du *Rondo* K. 511, rondo indépendant et, à bien des égards, beaucoup plus avancé que les précédents sur les plans formel et harmonique (figure 13).

Ce refrain est l'incarnation même d'une remarque de Caplin : « Parfois, un second thème principal dans le ton principal peut apparaître comme faisant partie du refrain d'ouverture » (Caplin 2013, p. 650). Sauf qu'ici, le second thème n'apparait pas dans le ton principal, mais au ton du relatif majeur, le Refrain 1 étant départagé entre la mineur, *do* majeur et *la* mineur.



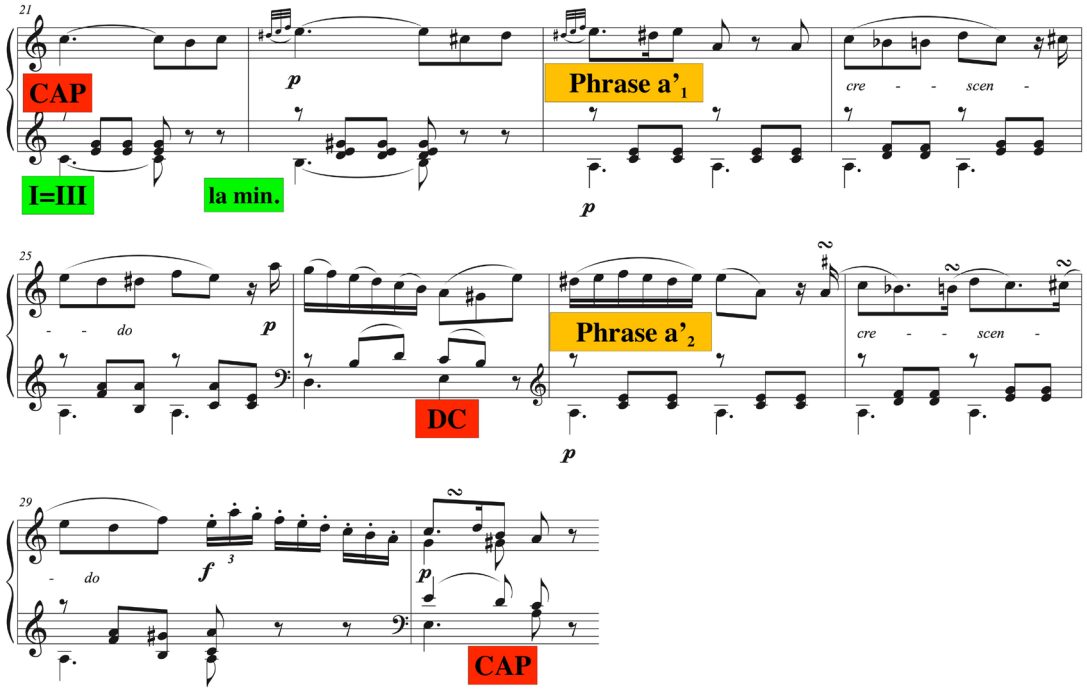


Figure 13 : W. A. Mozart, Rondo *K. 511, mes. 0-30. Écouter l'extrait.*

Cette tripartition de forme ternaire modulante engendre évidemment un Refrain 1 qui ressemble à un navire plutôt lourd : le ramener en entier, lors de *toutes* les réapparitions du refrain, aurait quelque chose de fastidieux et, pour tout dire, de peu musical. Cette situation est d'ailleurs signalée par Caplin : « Si le thème est construit comme une petite forme ternaire, le retour du thème peut ne ramener que le A (ou le A'). Nous pouvons alors parler de *refrain abrégé* » (Caplin 2013, p. 655). C'est ainsi que, lors de la seconde apparition du refrain, à la mesure 81 du *Rondo* K. 511, l'auditeur ne rencontre plus que la partie A' (modifiée) du refrain originel (figure 14).

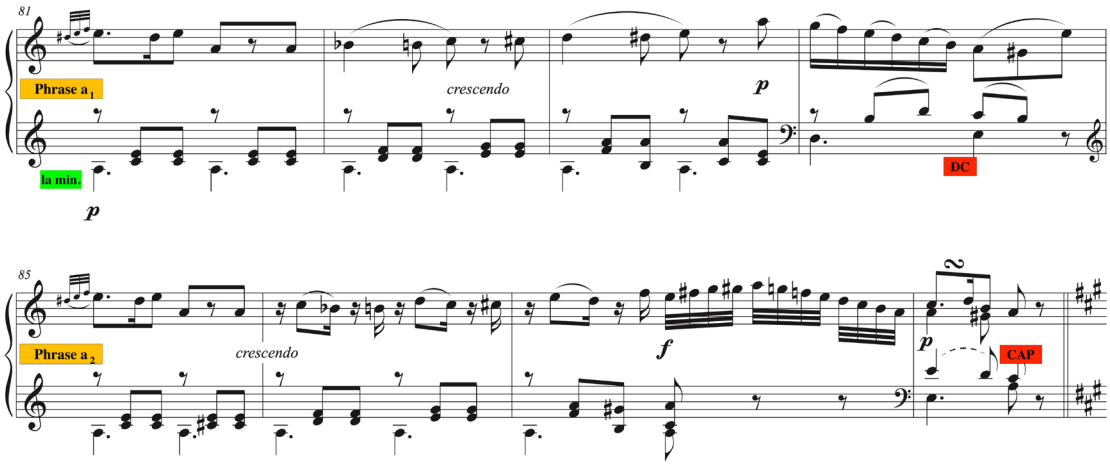


Figure 14 : W. A. Mozart, Rondo *K. 511, mes. 81-88. Écouter l'extrait.*

D'autres situations de refrain à géométrie variable sont moins marquées que celle que nous venons d'observer. Il arrive en effet assez fréquemment que le refrain de

rondo chez Mozart soit constitué d'un antécédent-conséquent à vocation thématique, suivi d'une partie qu'on pourrait assez justement qualifier de « coda du refrain ». Survenant après la cadence authentique parfaite qui clôt le conséquent, n'apportant pas de réel élément thématique nouveau, elle est le support d'un discours harmonique de renforcement tonal et cadentiel, car elle mène elle-même généralement à une ou deux autres cadences authentiques parfaites. C'est exactement ce qui arrive dans le refrain du troisième mouvement de la *Sonate* K. 281, que nous voyons dans la figure 15.

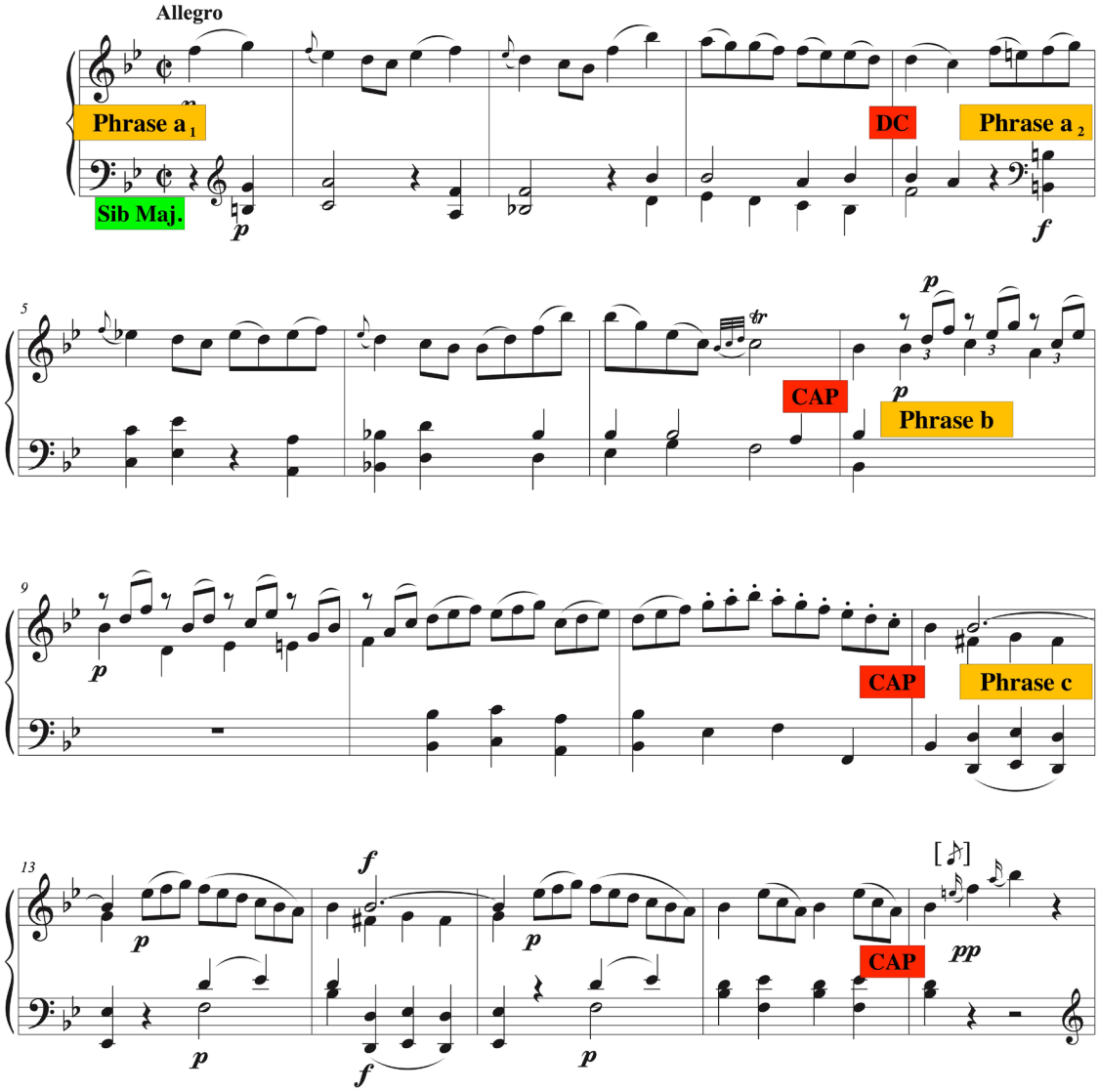


Figure 15 : W. A. Mozart, Sonate *K. 281/III, mes. 0-17. Écouter l'extrait.*

Ici, la partie proprement thématique n'occupe que les mesures 0 à 8 et serait en soi suffisante à constituer un refrain : harmoniquement fermée (elle se clôt sur une cadence parfaite très légitime), elle réitère deux fois le thème et pourrait donc mener directement au premier couplet. Pourtant, peut-être pour donner plus d'ampleur au refrain d'un rondo qui sera d'une longueur certaine (162 mes.), Mozart décide de

lui adjoindre une coda, constituée de deux feuillets, mesures 8^2 à 12^1 puis 12^2 à 17, menant chacun à une autre cadence parfaite.

Cette surabondance de gestes cadentiels conclusifs, si elle peut avoir sa raison d'être en début de texte, afin d'asseoir la tonalité et de marquer avec netteté la fin du refrain, serait quelque peu redondante en milieu de rondo : dans le deuxième énoncé du refrain (mes. 43 à 51, figure 16), Mozart fera tout simplement l'économie de ces deux feuillets.

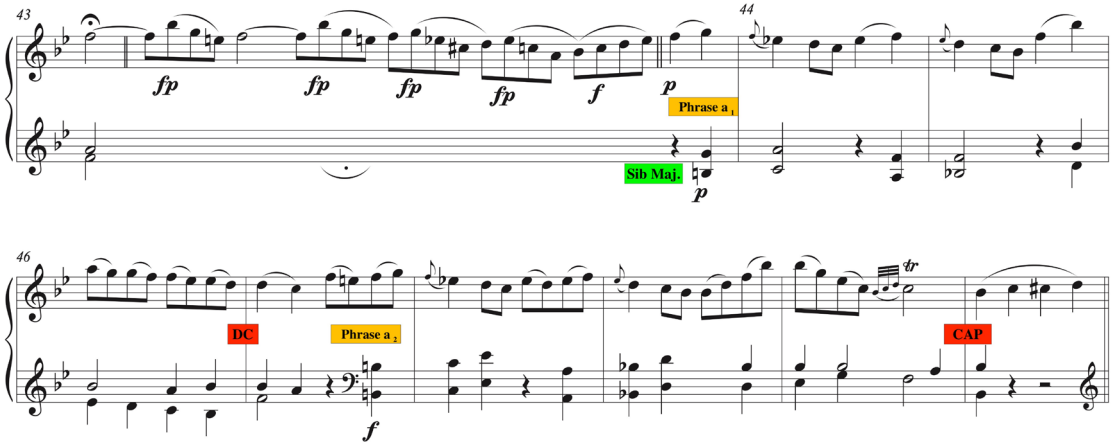


Figure 16 : W. A. Mozart, Sonate *K. 281/III, mes. 43-51. Écouter l'extrait.*

Cependant, le texte complet du refrain initial reviendra lors des énoncés 3 et 4, aux mesures 71 puis 142. Ces apparitions réitérées peuvent faire craindre une trop grande redondance et présentent un point de faiblesse dans la composition. Nous verrons un peu plus tard quelles stratégies Mozart mettra alors en place pour éviter l'usure de la forme. Pour l'instant, nous allons nous intéresser aux couplets.

Les couplets

Contenu imprévisible des couplets

Une idée fausse laisse souvent entendre que le couplet se distingue du refrain par deux points : sa tonalité distincte et son thème distinct. À vrai dire, rien n'est plus faux, et ce pour deux raisons. La première est que le couplet emprunte fort souvent (si pas, dans certains cas, systématiquement !) son matériau thématique au refrain. La seconde est que, dans le cas du rondo-sonate, le dernier couplet se déroule entièrement ou presque dans le ton du refrain ! Au point que, dans quelques cas particulièrement enchevêtrés, il est parfois difficile de se rendre compte de la différence entre couplets et refrains. Autant dire que certains rondos mettent à mal les préconceptions que l'on peut avoir de cette forme comme facile où les délimitations sont l'enfance de l'art.

La première chose que l'on doit savoir des couplets : leur contenu est parfaitement imprévisible, et peut consister en toutes sortes de matériaux, réemployés ou inédits. Chaque couplet peut d'ailleurs être formé de plusieurs types de matériaux. Parmi les situations les plus fréquentes, l'on en rencontre quatre en particulier :

- L'emploi d'un thème spécifiquement dédié au couplet ;
- L'utilisation de traits de vélocité idiomatiques ;
- La réutilisation du thème de refrain, complet ou semi-complet ;
- Ou encore de petits fragments de thème de refrain, alors souvent traités à la manière du développement de forme sonate, par le moyen de mise en marche aux modulations rapides, ce que Charles Rosen appelle des « kaléidoscopes de tonalités » (Rosen 1971, *passim*).

En bref, pour reprendre la constatation de M. Cole à propos des rondos-sonates de Beethoven, le contenu thématique du Couplet 1 est hautement imprévisible » (Cole 1970b, p. 249). Nous allons illustrer brièvement les quelques possibilités évoquées par des extraits de notre corpus.

1. Thème de couplet nouveau

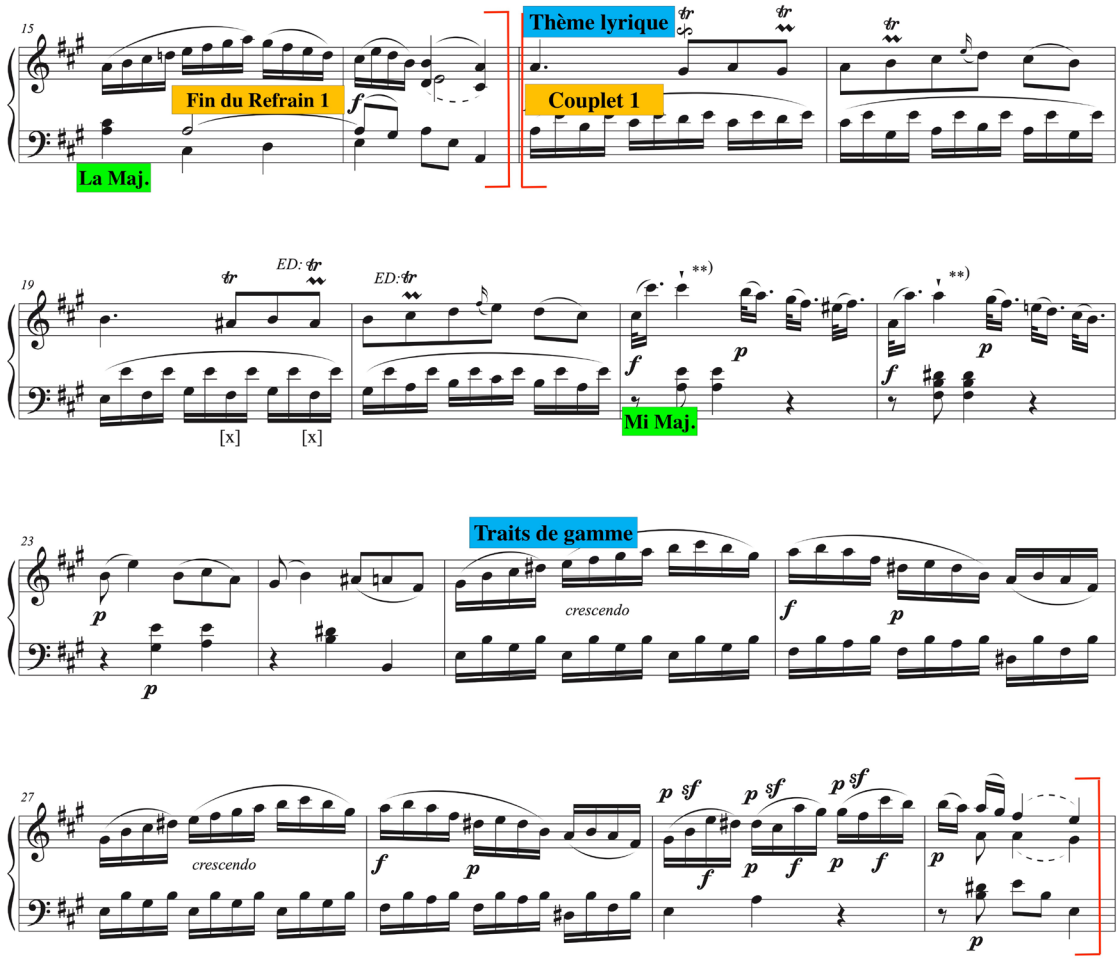


Figure 17 : W. A. Mozart, Sonate *K. 284/II, mes. 17-30. Écouter l'extrait.*

Le mouvement lent de la *Sonate* K. 284 présente un bon exemple de thème spécifique au couplet : survenant juste à la sortie du refrain, émerge un thème lyrique, élaboré, qui est en quelque sorte le pendant du thème de refrain et, qui plus est, dans le ton du refrain pour ses quatre premières mesures. Puis, à partir de la mesure 25, il verse dans

la seconde catégorie et se transmue en traits de gammes accompagnés par une basse d'Alberti, qui finit à la cadence (mes. 30) (figure 17).

Nous ne les montrerons pas ici, mais le lecteur pourra se rapporter aux mesures 33 à 40 de la K. 309/II ou aux mesures 22 à 30 de la K. 570/III pour rencontrer d'autres thèmes spécifiques au couplet.

2. Traits de vélocité idiomatiques

Le prochain extrait a toutes les apparences d'un couplet présentant des traits idiomatiques purement « virtuoses » : traits de notes rapides, discours harmonique simple se limitant principalement ici à des alternances entre les fonctions de tonique et de dominante et à l'émergence de cadences, absence de thématisme (figure 18).

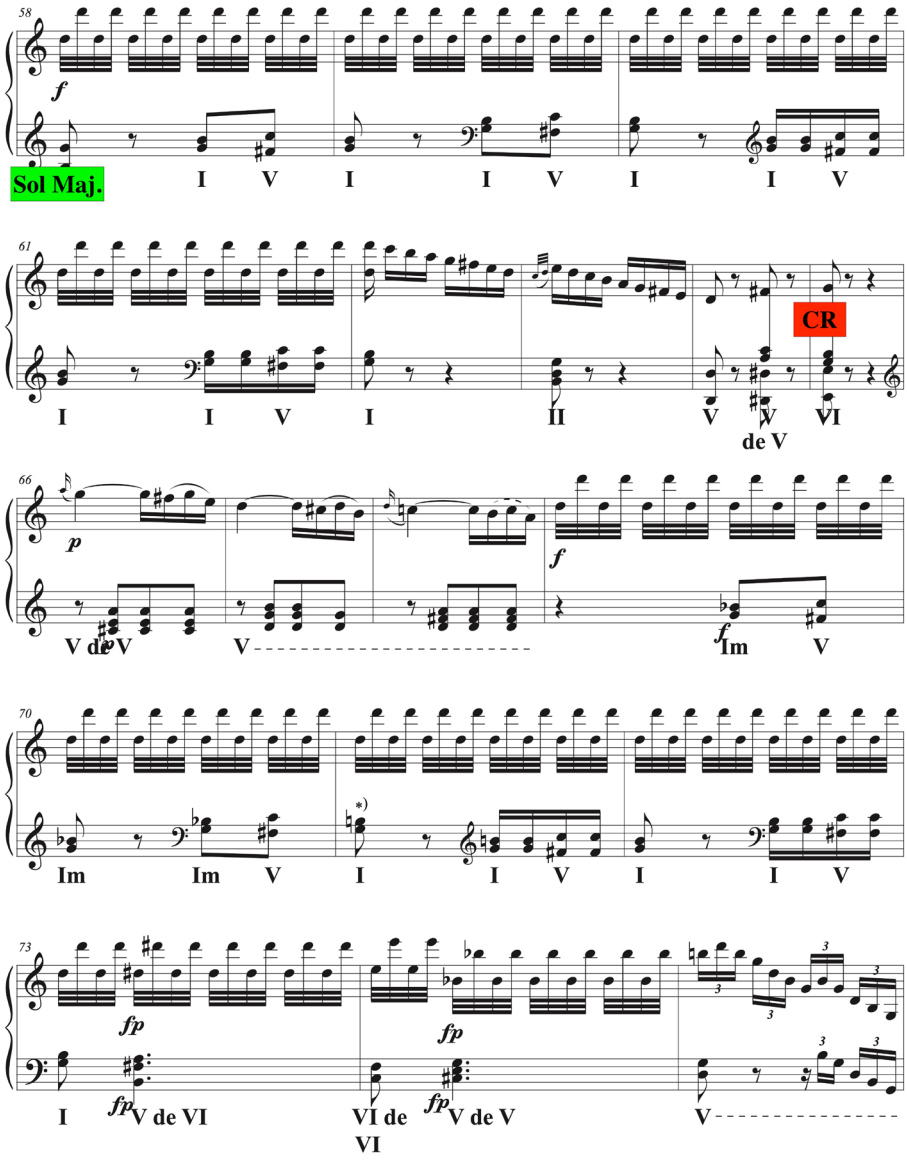


Figure 18 : W. A. Mozart, Sonate *K. 309/III, mes. 58-75. Écouter l'extrait.*

L'essentiel du Couplet 1 de cette forme rondo-sonate abrégée, et donc l'essentiel du Couplet 3, repose sur ce genre de matériau assez indifférencié et qui pourtant contribue à donner sa personnalité au mouvement.

3. Reprise transposée et modifiée du thème de refrain

Il est extrêmement fréquent que le couplet du rondo chez Mozart possède, envers le refrain qui l'a précédé, une dette, petite ou grande (ou même absolue, dans quelques cas plutôt rares cependant, où l'on ne trouve pas d'autre matériau dans l'œuvre que celui issu du refrain). En fait, c'est même tout le contraire : rares sont les couplets qui ne sont le siège d'une évocation, même lointaine, du refrain.

Les cas sont si nombreux qu'on peine à en choisir un. Un premier type de situation émerge : celle d'un rondo à peu près monothématique, où tout provient du refrain, en dehors du matériau idiomatique et athématique qui surgit la plupart du temps dans les couplets. Le *Rondo* K. 485 est dans ce cas, ainsi que le troisième mouvement de la *Sonate* K. 576. Prenons ce dernier cas, dont la première phrase du Refrain 1 était celle rapportée par la figure 19.

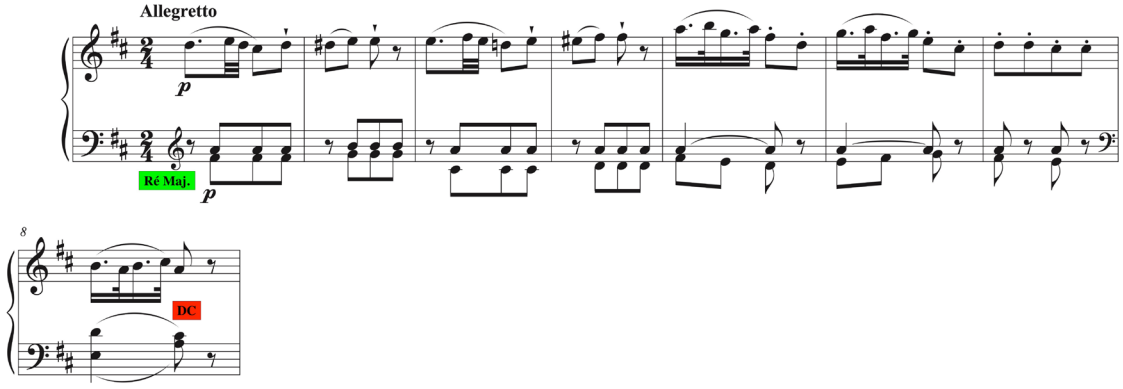


Figure 19 : W. A. Mozart, Sonate *K. 576/III, mes. 1-8. Écouter l'extrait.*

Dans les couplets, ce ne sont qu'échos de ce thème, à commencer par le début du premier couplet (figure 20).

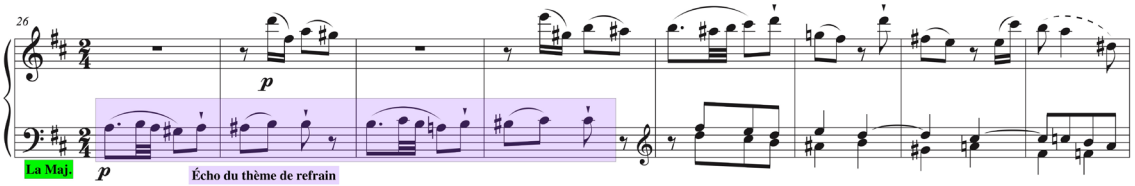


Figure 20 : W. A. Mozart, Sonate *K. 576/III, mes. 26-33. Écouter l'extrait.*

Le Couplet 2, quant à lui, s'ouvre, mesure 80, avec un écho de la coda du refrain, qu'il traitera par fragmentation et mise en marche kaléidoscopique, avant de se rallier à son tour au thème de refrain (mes. 95 et suivantes). Les extraits sont trop longs pour être cités ici, mais nous renvoyons notre lecteur à la partition de l'œuvre entière pour constater à quel point, dans ces pièces, le thème de refrain est sans cesse mis à l'honneur, même (on a presque envie de dire : surtout) dans les couplets.

Un second type de situation mêle thèmes de couplet, éléments de transition et retour du thème de refrain. C'est exactement ce qui se passe dans le rondo terminal de la « Sonate facile », la *Sonate* K. 545, dont nous reproduisons le Refrain 1 (figure 21).

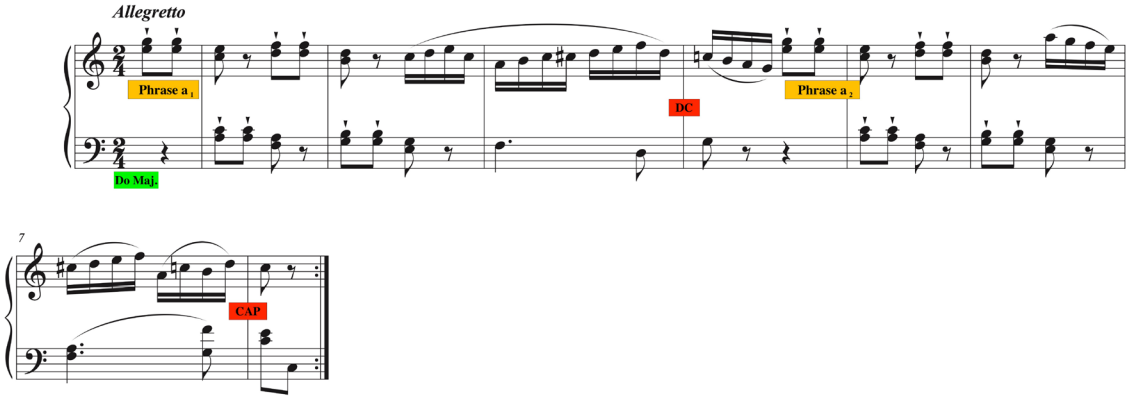


Figure 21 : W. A. Mozart, Sonate *K. 545/III, mes. 0-8. Écouter l'extrait.*

Et, ici, le début du Couplet 1, démontré par la figure 22.

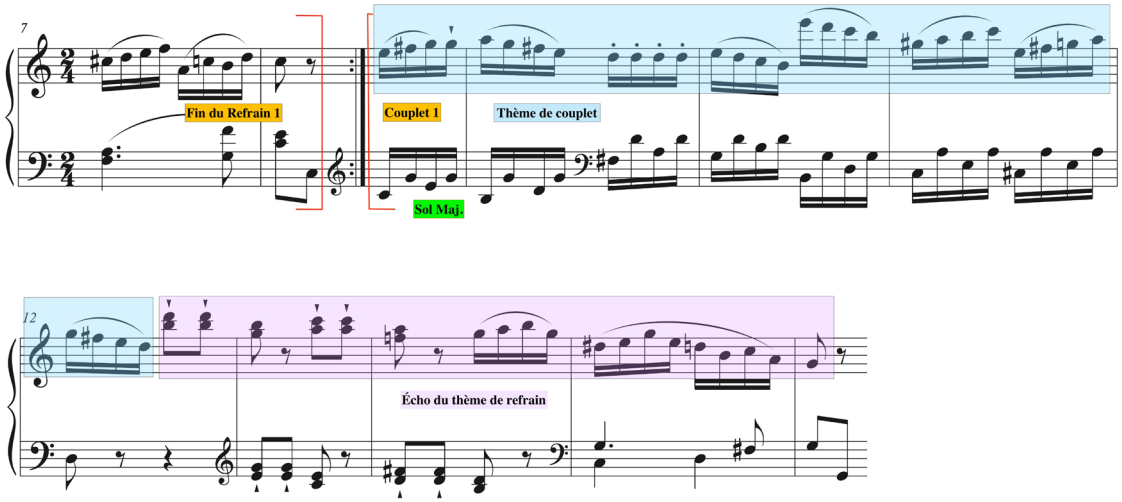


Figure 22 : W. A. Mozart, Sonate *K. 545/III, mes. 7-16*[1]*. Écouter l'extrait.*

4. Emploi de feuillets du refrain dans un cadre kaléidoscopique

Mais le thème de refrain peut aussi ne pas se présenter en entier dans les couplets. Il est fréquent, surtout dans les couplets terminaux, qu'un fragment de ce thème serve de support à un travail de type développemental et soit matière à une modulation rapide au moyen d'une marche harmonique modulante. Un autre passage de la K. 576 que nous venons d'examiner permet d'illustrer ce phénomène également assez courant (figure 23). Nous sommes alors au milieu du Couplet 2, particulièrement développé (mes. 80-162) ; Mozart choisit alors de fragmenter ce thème qu'il n'a cessé d'employer, et de n'en utiliser ici que la tête afin de ramener le ton principal de *ré* majeur mais, de façon complexe, par le biais de formules mises en marche modulante.

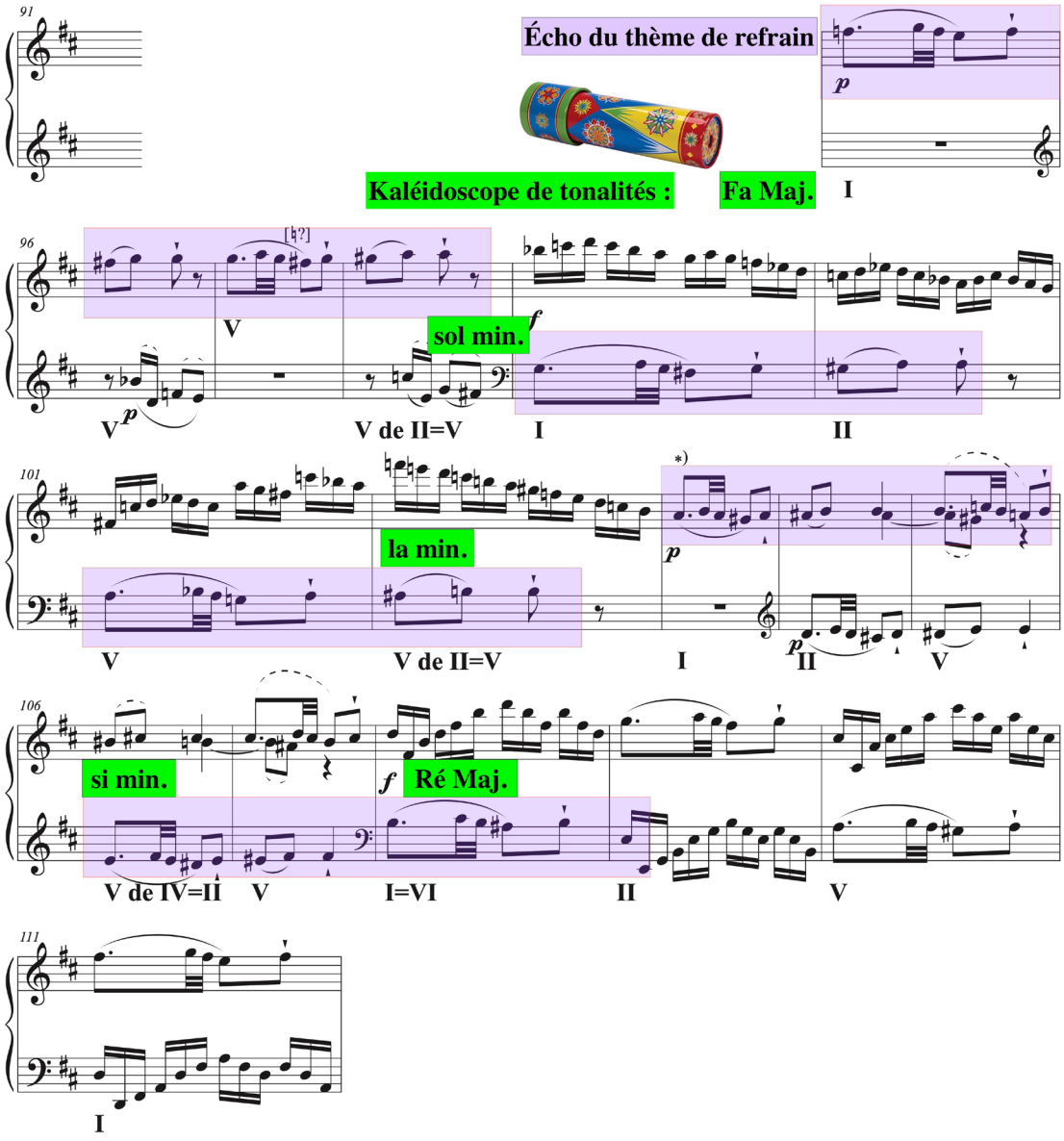


Figure 23 : W. A. Mozart, Sonate *K. 576/III, mes. 95-111. Écouter l'extrait.*

Ces quelques extraits nous montrent un échantillon de la variété de situations rencontrées dans les couplets des rondos pianistiques de Mozart. Ils nous donnent l'idée que ces couplets présentent, du point de vue du matériau dont ils sont composés, un comportement relativement imprévisible, et que ce comportement amène son degré de piquant et de surprise à la forme.

Développement et modulation du couplet terminal dans la forme rondo-sonate

Notre prochaine observation va traiter des changements qui sont amenés, dans une forme rondo-sonate, à la reprise, transposée au ton principal, du premier couplet dans le dernier. Cette reprise demande seulement le retour du matériau du Couplet 1 au ton principal ; elle n'interdit pas qu'y soit adjoint l'un ou l'autre des deux procédés suivants :

1. Parcours tonal divergent de ce qui est strictement attendu

Le Couplet 1 se porte de façon quasi systématique au ton de la dominante majeure dans les rondos en majeur et au ton du relatif majeur dans ceux en mineur (nettement moins nombreux, ils se résument aux mouvements suivants : K. 310/III ; K. 457/III ; K. 511, respectivement dans les tons de la mineur, *do* mineur et *la* mineur). Les exceptions à ce principe sont extrêmement rares ; à cet effet, on peut tout de même mentionner le *Rondo* K. 485, dans lequel le Couplet 1 fréquente non seulement, de la mesure 21 à la mesure 26, la dominante majeure, mais également, assez longuement, la dominante mineure, de la mesure 27 à la mesure 35 ; le *Rondo* K. 511, second rondo indépendant, dans lequel le Couplet 1 (mes. 30[2] à 80) se déplace tonalement à plusieurs reprises ; enfin, le K. 570/III, où la modulation au ton de la dominante du premier couplet (mes. 9-14) est remplacée par une assez longue polarisation autour de la dominante, sans que jamais le texte ne module réellement. En dehors de ces trois exceptions, le comportement du Couplet 1 ne laisse pas place à l'improvisation. Il en est tout autrement du Couplet 2 et des éventuels autres couplets ! Afin d'examiner la créativité des parcours tonaux, nous nous limiterons à quelques cas des rondos-sonates, dont la modulation est davantage contrainte.

La version sage consiste à ramener le ton principal dans le refrain pénultième et d'y demeurer ensuite jusqu'à la fin de l'œuvre. C'est ce qui se passe dans le K. 311/II, dont nous reproduisons le parcours tonal dans la figure 24[10].

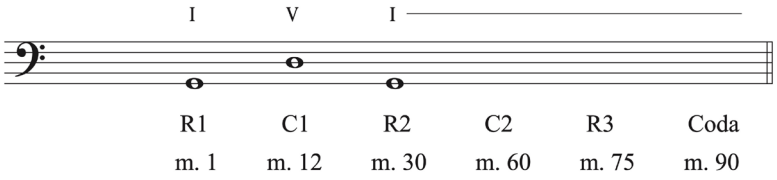


Figure 24 : Parcours tonal de la Sonate *K. 311/II.*

La plupart du temps cependant, cette retransition se produit dans le cours du couplet terminal et par le biais d'un passage plus ou moins bref dans le ton de la sous-dominante. Exactement comme il arrive, dans la forme sonate, de faire une *Réexposition à la sous-dominante*, où le premier groupe thématique est exposé sur le ton de IV afin de recréer, passant du ton de IV à celui de I, le même effet modulatoire que celui produit, dans l'Exposition, par le passage du ton de I à celui de V. C'est le cas par exemple dans la K. 309/III (figure 25) ou encore de la K. 281/III (figure 26).

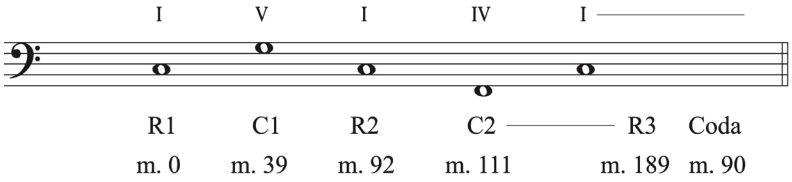


Figure 25 : Parcours tonal de la Sonate *K. 309/III.*

10 Dans les tableaux 9 à 13, les tonalités majeures sont symbolisées par des chiffres romains majuscules et les tonalités mineures par des chiffres romains minuscules, comme il est d'usage de le faire dans le monde anglophone.

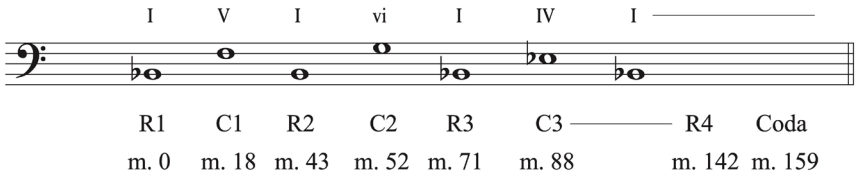


Figure 26 : Parcours tonal de la Sonate *K. 281/III.*

Mais on peut rencontrer des situations plus complexes – plus rares aussi, il faut l'admettre. Le *Rondo* K. 485, type formel extrêmement hybridé et dont plusieurs pensent qu'il relève davantage de la sonate que du rondo-sonate[11], présente une retransition qui s'installe d'abord dans le mode opposé de *ré* mineur, puis va fréquenter le relatif majeur de ce ton, *fa* majeur, avant de se rabattre dans le « bon » ton et le bon mode seulement à la fin du couplet terminal (figure 27).

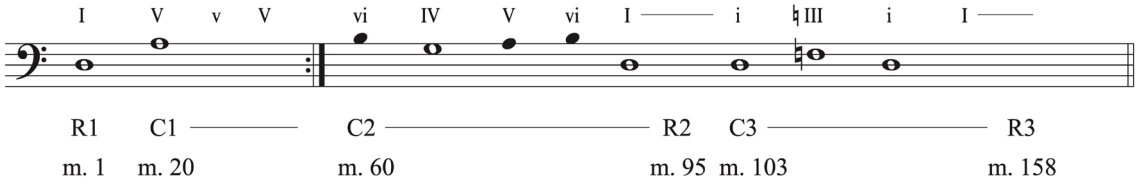


Figure 27 : Parcours tonal de la Sonate *K. 485.*

Quant au Couplet 2, il n'est pas rare d'y constater que, ainsi que le décrit Caplin, « il met souvent l'emphase sur deux régions tonales et non une seule » (Caplin 2013, p. 661). La consultation des seuls quelques parcours tonaux que nous avons reproduits (figures 24 à 27) montre que ce sont entre une et quatre zones tonales qui peuvent être fréquentées dans le Couplet 2. La K. 576/III va encore plus loin, par le biais de deux kaléidoscopes de tonalités, dont nous avons déjà brièvement parlé ci-haut (figure 28).

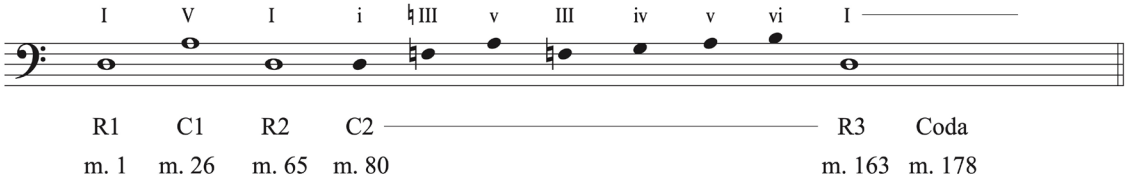


Figure 28 : Parcours tonal de la Sonate *K. 576/III.*

2. Allongement et développement impliquant le recours à des procédés représentatifs du développement de la forme sonate

Le couplet terminal de la forme rondo-sonate se contente, dans les cas les plus sages, de rapatrier le contenu du Couplet 1 au ton principal. Mais dans la plupart des cas, cette redite donne lieu à des ajouts, des allongements, des développements qui

11 Voir la discussion théorique sur ce sujet, bien résumée dans Cole 1969a, p. 181.

peuvent en appeler à toutes sortes de procédés. C'est exactement ce que décrit Fillion dans un article consacré au rondo chez Haydn : « Comme forme, le rondo fournit une boîte à outils qui interagit souplement avec la sonate, la fugue, le concerto et les procédés variationnels, pour créer des patrons formels constamment évolutifs » (Fillion 2012, p. 189). Aussi est-il plus que fréquent de constater une extension du couplet terminal par rapport au couplet initial dont il est censé être le double. Le tableau 9 montre l'augmentation presque systématique de durée du couplet terminal par rapport au Couplet 1.

Œuvre	Durée du couplet initial	Durée du couplet terminal	Différence de durée en nombre de mesures
K. 281/III	26	54	+ 28
K. 284/II	14	23	+ 9
K. 309/III	52	78	+ 26
K. 311/II	26	24	- 2
K. 311/III	59	59	=
K. 333/III	24	71	+ 47
K. 457/III	58	79	+ 21
K. 485	39	55	+ 16
K. 494	26	44	+ 18

Tableau 9 : Changement de durée, en nombre de mesures, entre couplet initial et couplet terminal.

Qui dit augmentation de durée dit ajout de nouveau matériau. De quelle nature est ce matériau ? Les situations sont aussi diverses qu'elles sont nombreuses. Nous allons simplement observer un cas : celui du *Rondo* K. 494, qui constitue le troisième mouvement de la *Sonate* K. 533.

Ce mouvement a une histoire. Mozart avait composé le rondo seul en 1786. Deux ans plus tard, en 1788, son éditeur lui demande de compléter cette œuvre avec deux autres mouvements, afin de publier le tout sous forme de sonate. C'est ainsi que les deux premiers mouvements de la *Sonate* K. 533 sont en fait postérieurs à son dernier, qui possède son propre numéro de Koechel, le K. 494. Au moment de la republication, en 1788, il en profite pour retravailler son rondo, en lui adjoignant 27 mesures, précisément localisées dans le couplet terminal (figure 29).

Somme toute peu original sur le plan harmonique, ce passage l'est cependant sur le plan contrapuntique : il se prête, à partir de la mesure 152, à un jeu d'imitation qui évoque la strette finale d'une fugue et débouche, mesure 158, sur une pédale de dominante puis, mesure 164, sur un jeu qui évoque une cadence de concerto et ramène, par le trille de la mesure 169, le dernier énoncé du refrain. Ce petit passage est à lui seul un concentré de divers procédés d'écriture que l'on peut rencontrer dans le couplet terminal de la forme rondo-sonate : on y voit que le compositeur n'hésite pas à emprunter des traits d'écriture qui appartiennent usuellement à d'autres genres.

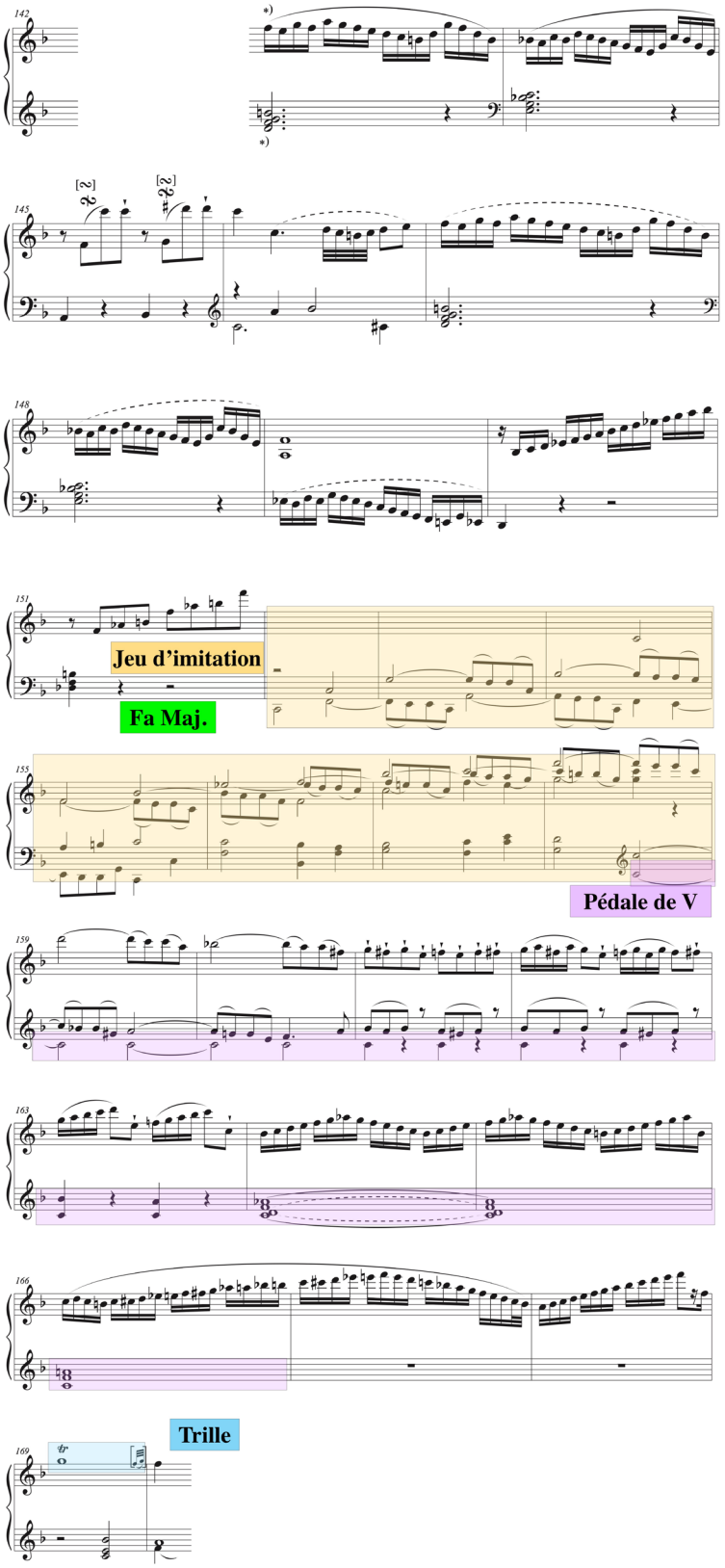


Figure 29 : W. A. Mozart, Sonate *K. 533/III ou K. 494, mes. 143-169. Écouter l'extrait.*

Fausse entrée de refrain

Un dernier élément de surprise dans les couplets de la forme rondo consiste en l'arrivée de fausses entrées de refrain, survenant dans le cours d'un couplet et dont Caplin nous rappelle qu'elles sont plus fréquentes dans le rondo que dans la forme sonate[12]. Ces fausses entrées peuvent prendre divers visages, mais répondent toujours à un cahier des charges assez précis, dont nous résumons les principales caractéristiques ici :

- La fausse entrée de refrain surgit préférentiellement dans un *couplet tardif* et généralement *plus long* que la moyenne des couplets de ce rondo ;
- Elle consiste en une entrée *de la tête du thème de refrain*, dans le *ton principal* ;
- Elle est précédée d'une *entrée théâtralisée*, avec notamment une suspension du discours harmonique sur la fonction de dominante : les quelques mesures qui précèdent font véritablement attendre un nouvel énoncé de refrain.

Compte tenu de toutes ces caractéristiques, qu'est-ce qui fait qu'il s'agit d'une *fausse* entrée, et non pas d'un véritable refrain qui surgit ?

- Premièrement, l'entrée est interrompue au bout de quelques mesures : sa queue est modifiée, il y a reprise de la tête dans un autre ton ou le discours se poursuit vers autre chose ;
- Deuxièmement, il y a « quelque chose qui cloche » dans sa présentation : soit la mélodie du thème est présentée avec un changement de main au clavier, soit l'accompagnement subit des modifications, ou encore le thème est placé sur harmonie instable, ou sur pédale… Bref : il se passe quelque chose. C'est particulièrement notable du fait que, dans notre corpus, les fausses entrées ne surgissent que dans des rondos où le refrain ne subit pas lui-même de processus variationnel important, comme nous avons vu que c'était parfois le cas. L'arrivée d'une entrée fortement modifiée y est ainsi remarquable par l'oreille, habituée à retrouver le refrain intact à chacune de ses reprises.

Pour illustrer ceci, nous allons prendre trois fausses entrées de notre corpus ; elles sont présentes dans les mouvements suivants et aux mesures suivantes :

- K. 281/III, mesure 114 ;
- K. 333/III, mesure 173 ;
- K. 576/III, mesure 117.

Dans chaque cas, nous allons observer, d'une part, la première entrée de refrain du texte, d'autre part la fausse entrée, afin d'avoir une lecture comparative des deux moments du texte.

12 « À vrai dire, les fausses récapitulations sont plus communes dans les mouvements de rondo que dans les formes sonates » (Caplin 2013, p. 659).

K. 281/III

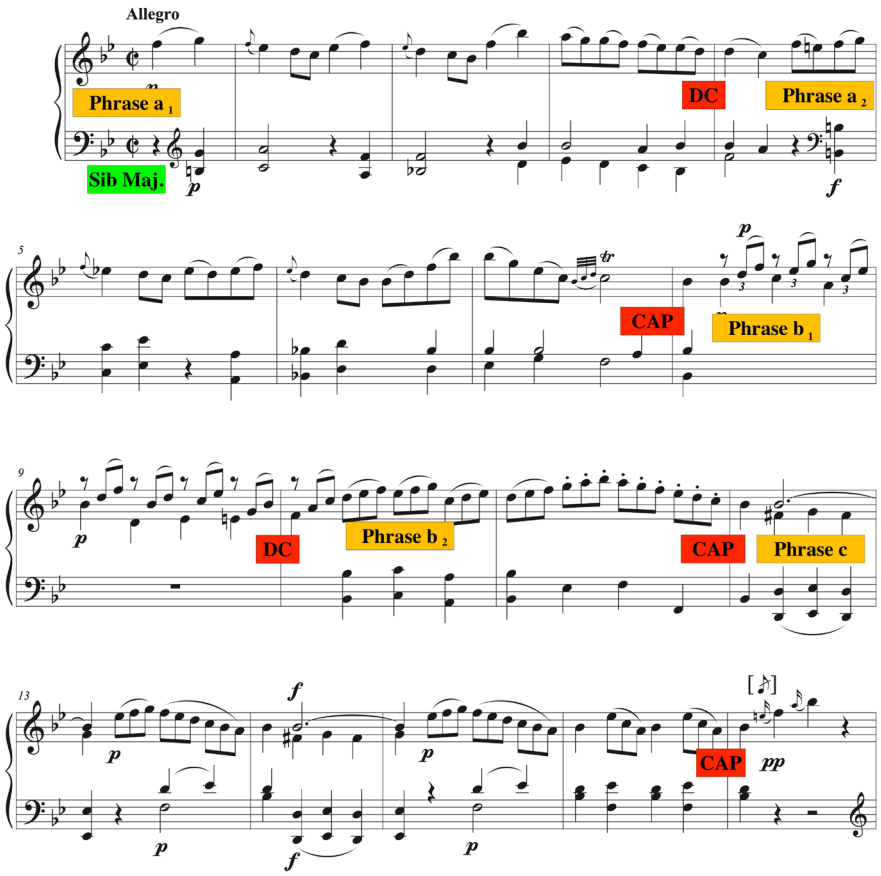


Figure 30 : W. A. Mozart, Sonate *K. 281/III, mes. 1-17. Écouter l'extrait.*

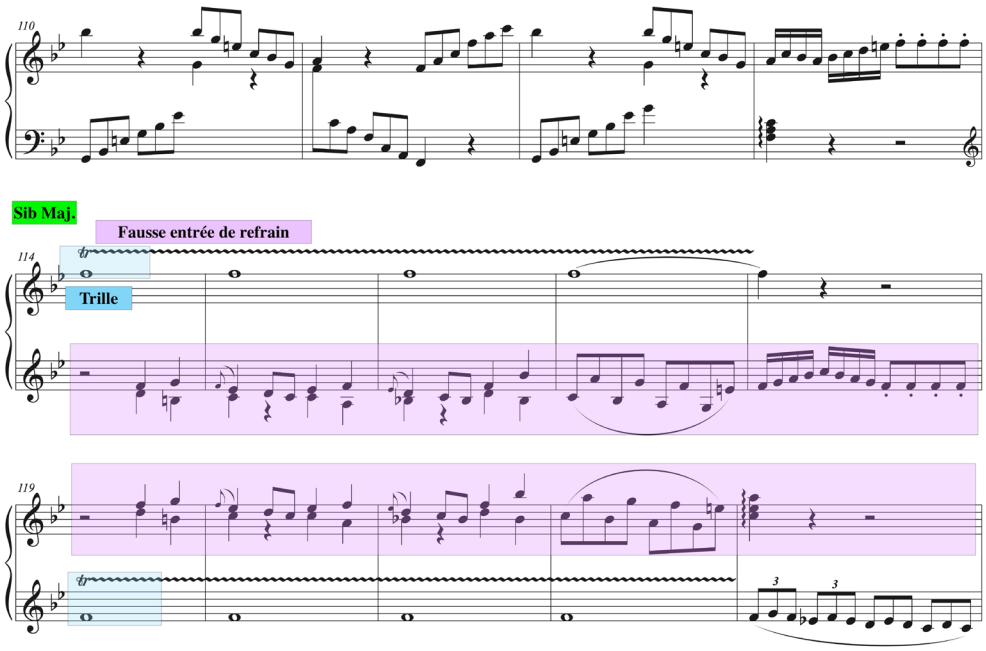


Figure 31 : W. A. Mozart, Sonate *K. 281/III, mes. 110-123. Écouter l'extrait.*

Dans ce premier cas, le refrain est long. Constitué d'abord d'un thème présenté sous la forme d'un antécédent-conséquent, il est suivi de deux autres phrases, qui forment en quelque sorte la coda du refrain (figure 30). Nous avons examiné plus tôt ses résurgences dans le reste du texte : le Refrain 2 ne restitue que les deux premières phrases, tandis que les Refrains 3 et 4 le redonnent au complet, au risque d'un affaiblissement de la forme par trop grande redondance. C'est pourquoi, afin de pimenter l'affaire en lui donnant un brin d'imprévu, Mozart introduit le quiproquo de la fausse entrée de la mesure 114 (figure 31). Cette fausse entrée est écrite elle-même sous une forme qui évoque la posture de l'attente, de la suspension : elle réitère deux fois l'antécédent, ses deux phrases aboutissant sur une demi-cadence ; de plus, elle est accompagnée d'une pédale de dominante, dont le frisson est augmenté par son énoncé sous forme de trille, une fois au soprano, une fois à la basse. Que va-t-il se passer ? Mozart crée une légère inquiétude chez son auditeur, qui en est quitte pour une fausse frayeur : le voici reparti, mesure 124 et suivantes, pour une continuation du refrain sur une vingtaine de mesures, avant d'arriver enfin à une vraie entrée de refrain, mesure 142[2] – la dernière, d'ailleurs.

K.333/III

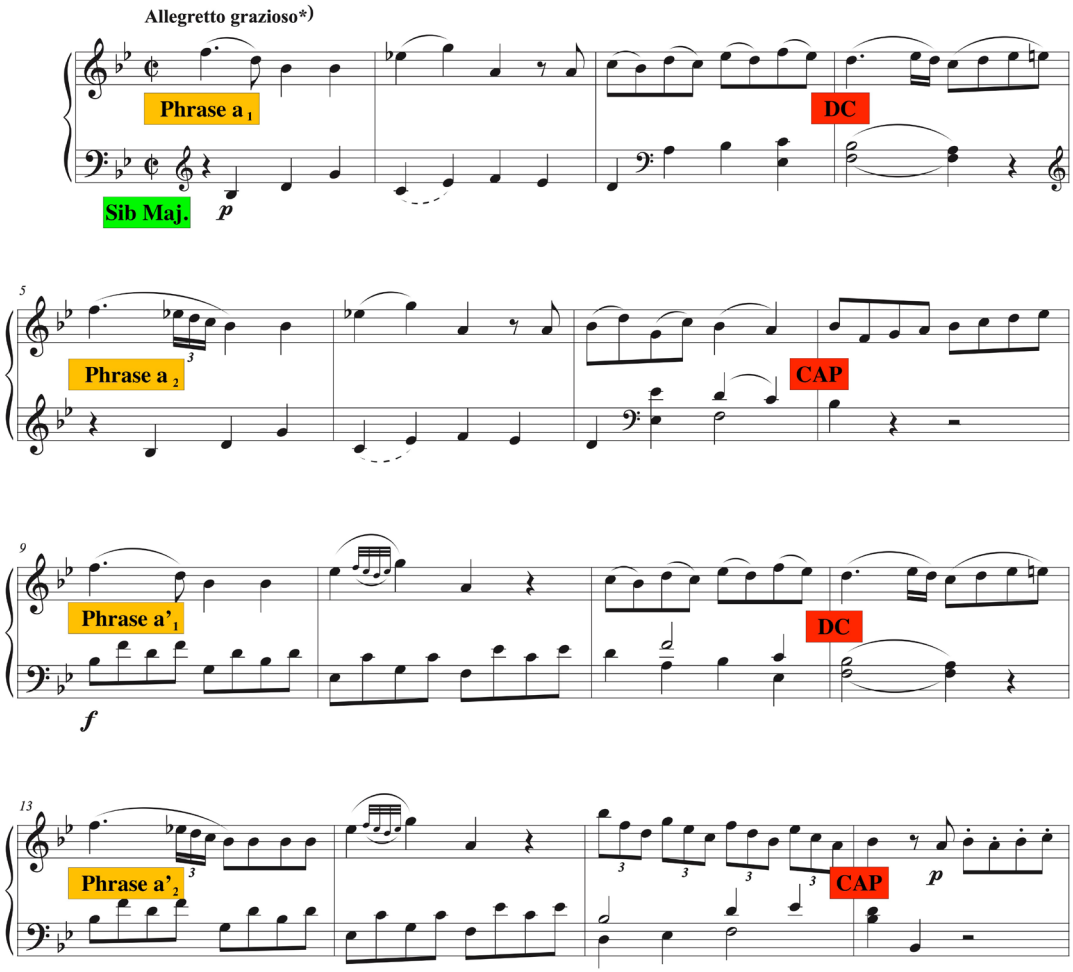


Figure 32 : W. A. Mozart, Sonate *K. 333/III, mes. 1-16. Écouter l'extrait.*

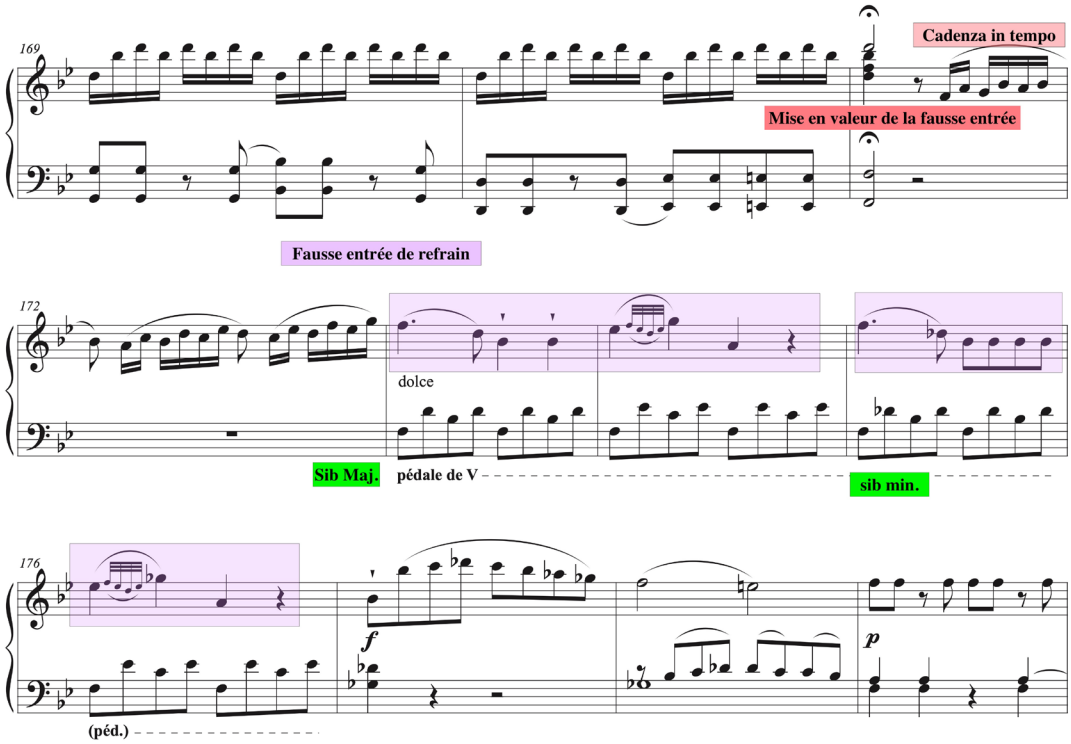


Figure 33 : W. A. Mozart, Sonate *K. 333/III, mes. 169-179. Écouter l'extrait.*

Dans ce deuxième cas, il est intéressant de noter que le refrain est composé de deux antécédents-conséquents, dont le second est en quelque sorte une version variée du premier (figure 32). Dans le faux retour, au contraire, ne nous sont rendues que les deux premières mesures du thème sur une pédale de dominante, suivies immédiatement de leur redite, au mode opposé. Autre élément remarquable dans cette fausse entrée : la préparation théâtralisée dont elle est l'objet. En la faisant attendre par le placement d'un passage spécifiquement noté « *cadenza* », Mozart nous démontre à quel point il tient à ce que cette entrée paraisse être un vrai refrain, du moins au début (figure 33).

K.576/III

Ici, le premier refrain est long également, et composé d'un antécédent-conséquent thématique suivi d'une coda où les rafales d'arpèges en triolets de doubles-croches sont mises à l'honneur (figure 34). Le faux retour de la mesure 117 est plus discret que les deux cas que nous venons d'examiner. Préparé subtilement par le retour des triolets de doubles-croches à vocation conclusive, il propose la tête du thème, mais à la main gauche, et accompagnée par une présentation de type couplet : en effet, dans ce rondo, les couplets sont littéralement hantés par le thème de refrain, ainsi que nous l'avons vu précédemment (figure 35). Cette fausse entrée, au ton principal, sème donc le doute, mais dans un contexte où l'auditeur ne perd jamais tout à fait l'impression d'être dans un refrain continu…

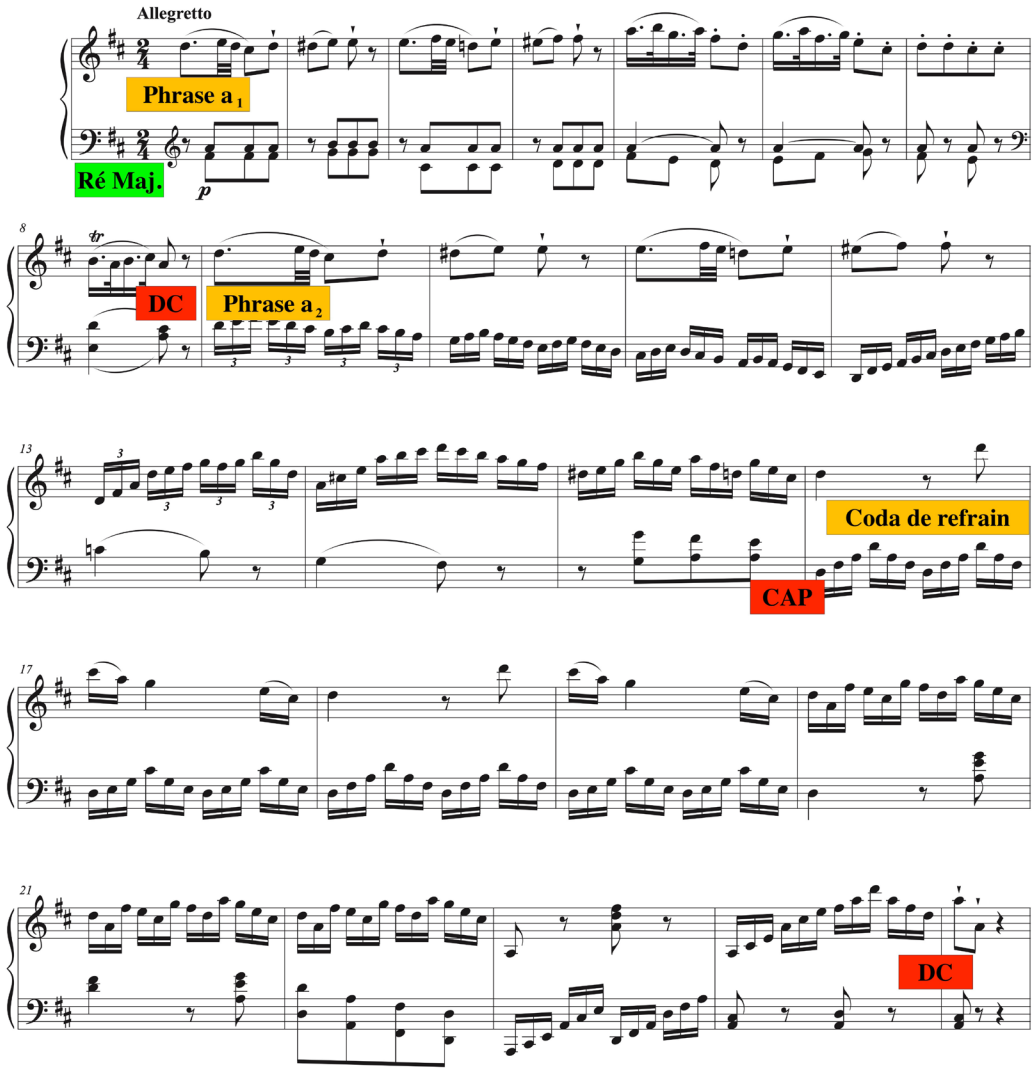


Figure 34 : W. A. Mozart, Sonate *K. 576/III, mes. 1- 25. Écouter l'extrait.*

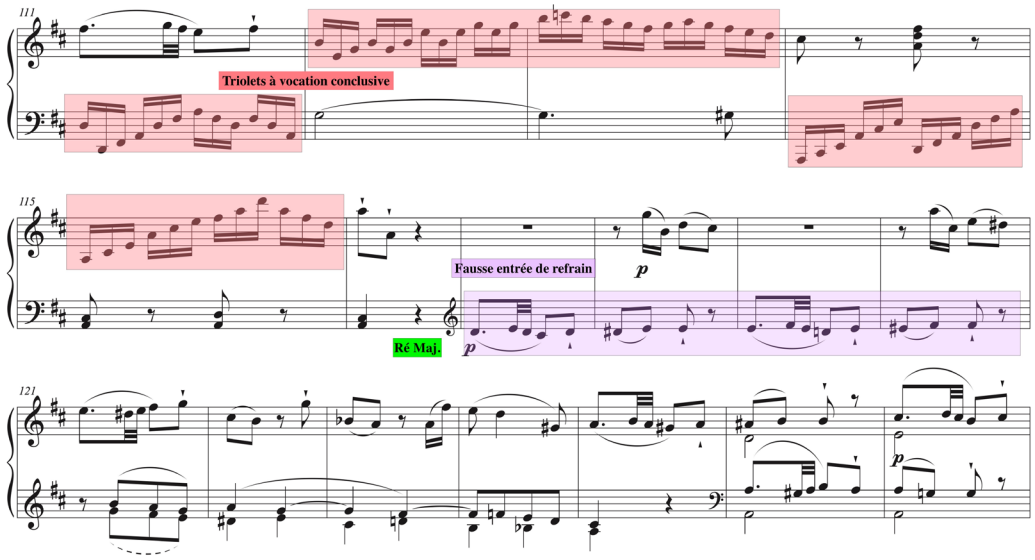


Figure 35 : W. A. Mozart, Sonate *K. 576/III, mes. 111-127. Écouter l'extrait.*

Le tableau 10 synthétise les différents paramètres dans lesquels s'inscrivent ces trois fausses entrées de refrain.

Caractéristique	**K. 281/III mes. 114**	**K. 333/III mes. 173**	**K. 576/III mes. 117**
Couplet tardif	Dernier couplet (C2)	Dernier couplet (C3)	Dernier couplet (C2)
Couplet long	54 mes., versus 26 pour C1	71 mes., versus 25 pour C1 et 55 pour C2	83 mes., versus 38 pour C1
Précédé de fonction V	Oui	Oui	Oui
Entrée théâtralisée	Salves d'arpèges et notes répétées	Point d'orgue et « *cadenza in tempo* »	Salves d'arpèges en triolets de doubles, à vocation conclusive dans ce rondo
Quelque chose cloche	- Sur pédale de V - Thème à la main gauche - Répété avec inversion des mains	- Sur pédale de V - Tête du thème rapidement reprise au mode opposé (*si*♭ min) - Accompagnement changé	- Thème à la main gauche - Sur accompagnement de type couplet - Bifurque rapidement sur autre chose

Tableau 10 : Caractéristique de trois fausses entrées de refrain.

Le fait qui nous apparaît le plus remarquable ici est que les fausses entrées de refrain sont réservées à un moment où il pourrait y avoir *usure de la forme*. Elles surgissent et créent une rupture dans des couplets longs, à la structure moins hiérarchisée que celles des refrains, avec le double effet de surprise suivant : celui de l'apparition d'un nouveau refrain, dans une forme où la dramatisation est liée au retour du refrain ; celui du démenti de cette apparition, rapidement déniée par des indices qui en démontrent le caractère fallacieux ! Aussi, ces fausses entrées de refrain agissent comme des éléments de frustration dans l'intrigue du rondo, et elles font attendre avec encore plus d'impatience la prochaine (vraie) entrée de refrain. Celle-ci ne doit pas décevoir une seconde fois l'auditeur, Mozart n'est pas cruel à ce point : aussi sera-t-elle quelquefois encore davantage mise en valeur, par une théâtralisation intense de son arrivée. C'est ce que nous allons voir dans le prochain point.

Le passage entre les refrains et couplets

Dernier point sur lequel notre examen se portera : la façon de passer de refrain à couplet et de couplet à refrain. La variété des transitions et retransitions est telle qu'elle mérite qu'on s'y attarde : non seulement apporte-t-elle toutes sortes de situations, mais encore certaines élaborations sont telles qu'elles peuvent « jouer sur les nerfs de l'auditeur », pour reprendre les mots de Abromont et Montalembert (2010, p. 121).

Les types de passage entre refrain et couplet (et inversement) sont au nombre de quatre. Il y a :

- *La juxtaposition directe* : dans ce cas, le thème de couplet commence immédiatement après qu'on a quitté le refrain. La modulation se passe, typiquement, par accord-pivot sur le dernier temps du refrain ; aussi, le thème de couplet est-il directement installé dans la tonalité principale de ce couplet ;

- *L'emploi d'une phrase de transition* : c'est la situation majoritaire pour entrer dans un couplet. Celui-ci, avant d'énoncer son thème, va passer par une première phrase (ou deux) qui installe(nt) la nouvelle tonalité, ou la confirme(nt) (dans le cas où l'accord-pivot prend place sur le dernier accord du refrain, ce qui n'est pas rare).

Les deux derniers types sont plus intéressants, en ce qu'ils sont des facteurs de surprise majeurs dans l'écoute structurelle de l'œuvre :

- *La théâtralisation des entrées* : nous en avons déjà vu quelques cas, lors de notre examen des fausses entrées de refrain, souvent mises en valeur par un procédé de théâtralisation qui attire l'attention de l'auditeur sur ce qui va se passer. Les « vraies » entrées de refrain peuvent elles aussi bien sûr être soumises à ce procédé, qui peut prendre de nombreux visages – nous allons le voir ;
- *Le passage d'une section à l'autre par fondu enchaîné* : dans ces cas de figure, refrain et couplet sont comme entremêlés, et il est parfois difficile de délimiter où finit l'un et commence l'autre.

À présent, nous allons examiner successivement quelques cas de chacune de ces configurations.

Juxtaposition directe

Ce mécanisme est le degré zéro de passage d'une section à l'autre : nous ne nous y attarderons guère. Plusieurs rondos en font usage, surtout parmi ceux qui sont les moins complexes, et en particulier les rondos de deuxième mouvement, au tempo lent, et aux dimensions généralement plus réduites. Un excellent cas à observer est le *Rondo* K. 284/II *:* le passage entre le Refrain 1 et le thème du Couplet 1 qui lui succède se fait sans solution de continuité, par simple juxtaposition des deux sections. Notons la présence de l'accord-pivot entre le ton principal (*la* majeur) et celui de sa dominante (*mi* majeur) sur la première fonction harmonique de la deuxième phrase du couplet (mes. 21), et l'émergence du thème de couplet dès le premier temps du Couplet 1 (figure 36).

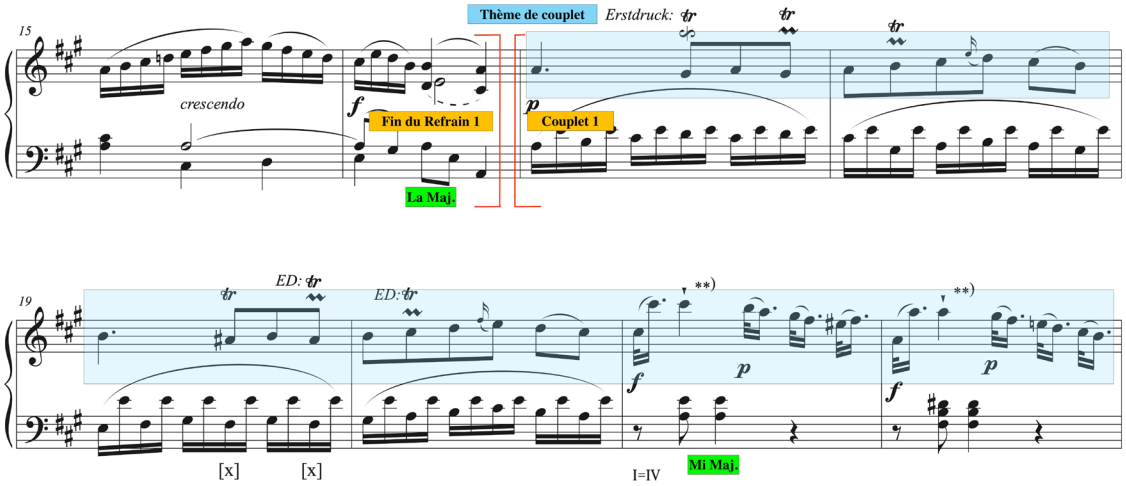


Figure 36 : W. A. Mozart, Sonate *K. 284/II, mes. 15-22. Écouter l'extrait.*

La simplicité de cette situation (et le manque de variété de ses diverses incarnations) ne nécessite pas que nous examinions d'autres extraits. Nous référons donc simplement notre lecteur à deux autres cas de ce genre : K. 457/II, mesure 8 (début du Couplet 1), et K. 309/II, mesure 33 (là aussi début du Couplet 1).

Emploi d'une phrase de transition

Là aussi, la situation est simple : comme dans le premier cas, refrain et couplet s'enchaînent sans aucune difficulté analytique. Mais au lieu de placer le thème de couplet directement après la fin du refrain, Mozart aménage une phrase de transition. Cette phrase va harmoniquement assurer l'une des trois configurations suivantes :

- Soit permettre la modulation, lorsque celle-ci ne se trouve pas sur le dernier temps du refrain ;
- Soit assurer la confirmation du nouveau ton ; le tout, sans introduction de matériau thématique nouveau ;
- Soit, enfin dans les cas les plus complexes, proposer une tonalité de transition, qui permet d'accéder au ton initial du couplet à la fin de la phrase de transition.

Pour illustrer ce procédé également simple, nous allons reprendre le second mouvement de la K. 284 et observer le commencement de son Couplet 2. Cette situation illustre la troisième configuration harmonique (figure 37).

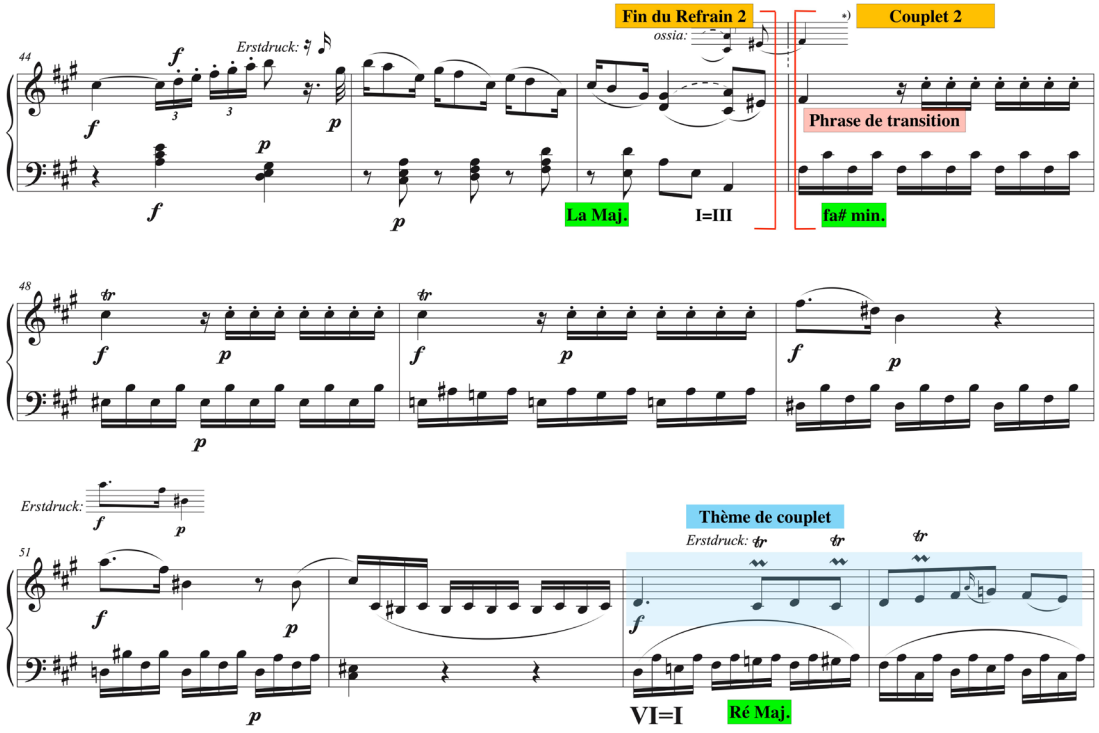


Figure 37 : W. A. Mozart, Sonate *K. 284/II, mes. 44-54. Écouter l'extrait.*

À observer ici : une première modulation, sise sur le dernier accord du refrain (mes. 46), qui permet d'accéder à une tonalité de transition (*fa*♯ mineur, relatif mineur du ton principal) ; une seconde modulation (mes. 53), placée sur le premier temps

du thème de couplet (qui est le même que le thème du Couplet 1, voir figure 36, qui permet d'accéder à la tonalité suivante du couplet [*ré* majeur]).

Il est d'ailleurs intéressant de comparer les deux dernières figures (36 et 37). Pour entrer dans le premier couplet, Mozart fait usage du procédé le plus simple : la juxtaposition directe. Pour son second couplet, qui est fort semblable au premier, car nous sommes ici dans une forme rondo-sonate, il décide d'ajouter un élément de surprise : passer, via une phrase de transition, par une tonalité transitoire avant de ramener, à terme, le ton principal. La complexité qui en résulte apporte un ingrédient de surprise et de légère dissymétrie entre les deux couplets.

D'autres exemples de ce procédé de phrase de transition sont à observer, par exemple, dans la K. 281/III, mesure 18 (début du Couplet 1), la K. 309/III, mesure 85 (passage du Couplet 1 au Refrain 2) ou encore dans la K. 311/II, mesure 12 (début du Couplet 1). Les deux prochains mécanismes de passage entre les sections sont nettement plus variés et plus intéressants ; qui plus est, Mozart en fait davantage usage dans ses œuvres les plus tardives, preuve qu'ils résultent d'une réflexion consciente pour aménager de façon plus complexe l'assemblage général de la forme rondo.

Théâtralisation des entrées

La forme rondo tire une bonne part de son caractère dramatique dans l'attente et l'anticipation qui résultent du retour du refrain. Aussi, Mozart emploie-t-il assez souvent des procédés de théâtralisation de ces retours, en ayant principalement recours à l'une des trois solutions suivantes :

- Un passage de type *cadenza* avec, quelquefois, une suspension métrique ;
- L'emploi de points d'orgue/points d'arrêt et de silences ostentatoires ;
- La réduction de la texture à une voix, qui prend alors un caractère mélismatique et fait souvent usage de chromatisme.

Chacun de ces procédés de mise en valeur d'une entrée de refrain mérite explicitation et illustration. Il est aussi à noter que ces procédés sont également appliqués lorsque Mozart prépare une fausse entrée, dont la méprise sera d'autant plus grande que les quelques temps qui l'auront précédée auront préparé un retour de refrain.

1. Passage de type *cadenza*

Nous avons déjà rencontré ce type de situation lors de notre examen de la question des fausses entrées de sujet. Nous renvoyons notre lecteur aux figures 32 et 33 illustrant la fausse entrée de refrain de la K. 333/III. Mozart y introduisait son entrée fallacieuse par deux mesures notées « *cadenza in tempo* ». Cette attente, déçue par le caractère factice vite révélé de cette entrée, demandait alors à être finalement comblée. C'est ce qu'il fera, presque 30 mesures après, avec l'arrivée du refrain terminal. Mais alors, il l'aura préparée, cette entrée finale, avec l'opulence d'une *cadenza* encore plus spectaculaire que la précédente, comme pour rassurer son auditeur que, cette fois-ci, il ne le décevra pas (figure 38).

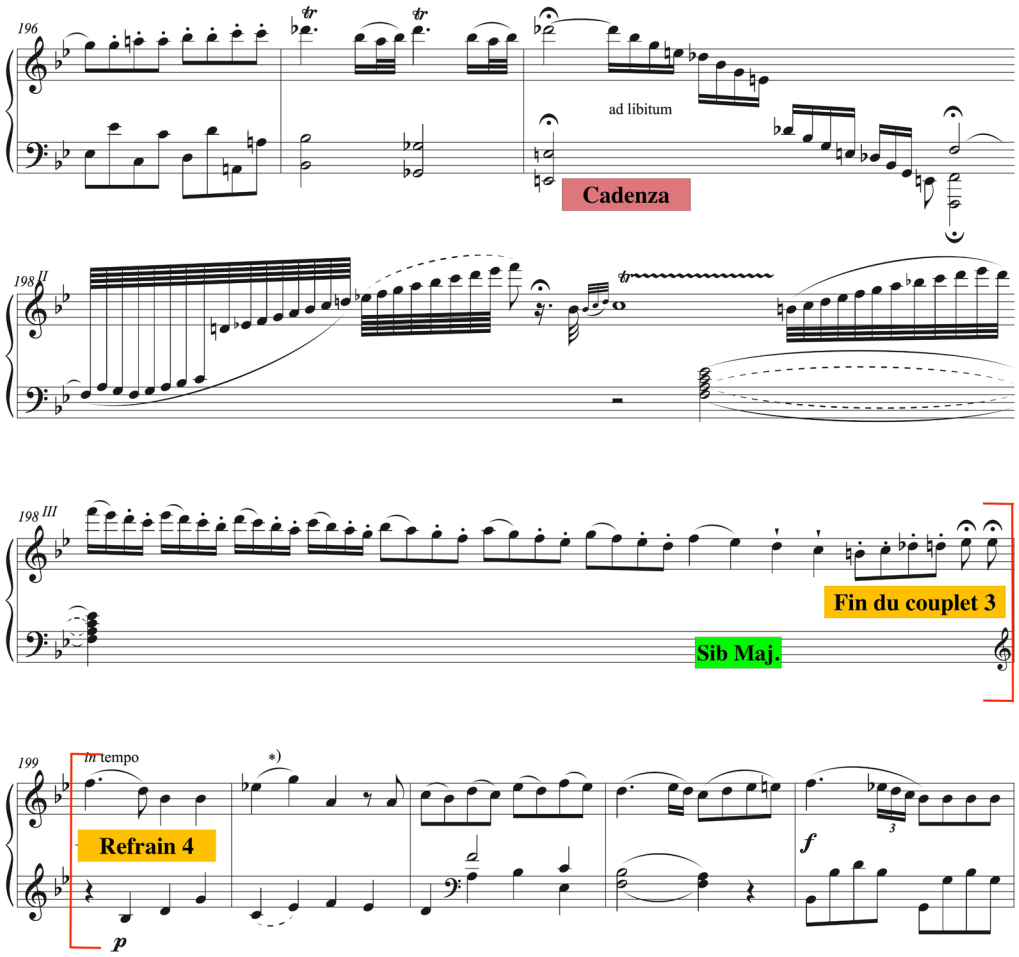


Figure 38 : W. A. Mozart, Sonate *K. 333/III, mes. 196-203. Écouter l'extrait.*

Ce type de traitement préparatoire à une entrée de refrain se rencontre ailleurs dans le corpus. Nous n'en examinerons pas ici d'autres exemples, nous contentant de renvoyer notre lecteur aux mesures suivantes : K. 281/III, mesures 43 et suivantes ; K. 311/III, mesures 173 et suivantes.

2. Points d'orgue et silences ostentatoires

Une autre façon de préparer un retour de refrain en jouant sur l'attente de l'auditeur consiste à créer une suspension du discours. Cela peut aller d'un simple petit point d'arrêt, qui laisse à la discrétion de l'interprète le degré de surprise qu'il voudra instiller au refrain qui suivra (figure 39) à une version plus élaborée du même phénomène, comme ici dans la K. 281/III, où silences, point d'arrêt et jeu sur les nuances brusquement contrastantes viennent créer un climat d'orage aux abords du Refrain 3 (figure 40).

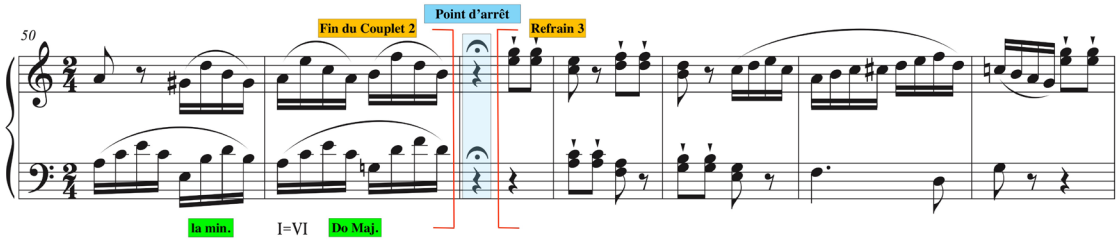


Figure 39 : W. A. Mozart, Sonate *K. 545/III, mes. 50-56. Écouter l'extrait.*

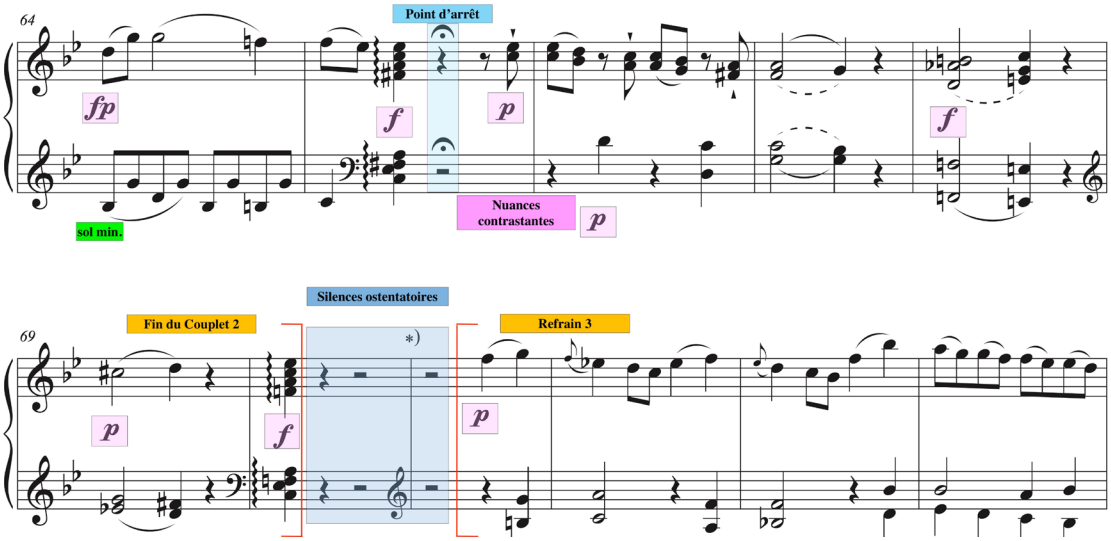


Figure 40 : W. A. Mozart, Sonate *K. 281/III, mes. 64-74. Écouter l'extrait.*

Cela peut même survenir ailleurs qu'avant un refrain. La K. 457/III est sans doute le meilleur exemple où trouver, presque partout, cette atmosphère d'incertitude rythmique, de discours sans cesse interrompu par des arrêts d'une longueur indéterminée qui viennent compromettre la perception métrique du texte, déjà mise au défi par le caractère syncopé du thème de refrain (figure 41).

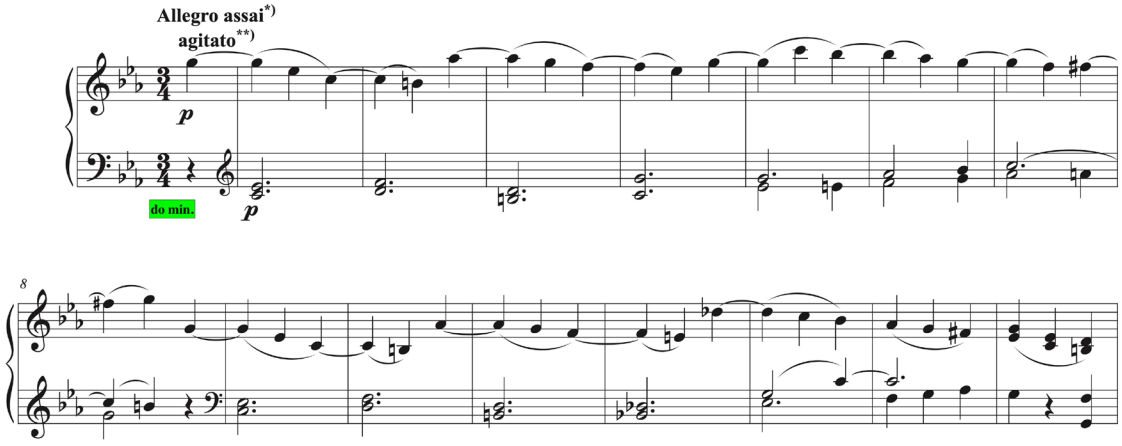


Figure 41 : W. A. Mozart, Sonate *K. 457/III, mes. 0-15. Écouter l'extrait.*

Dans la figure 42, nous observerons l'atmosphère tempétueuse du début du Couplet 2.

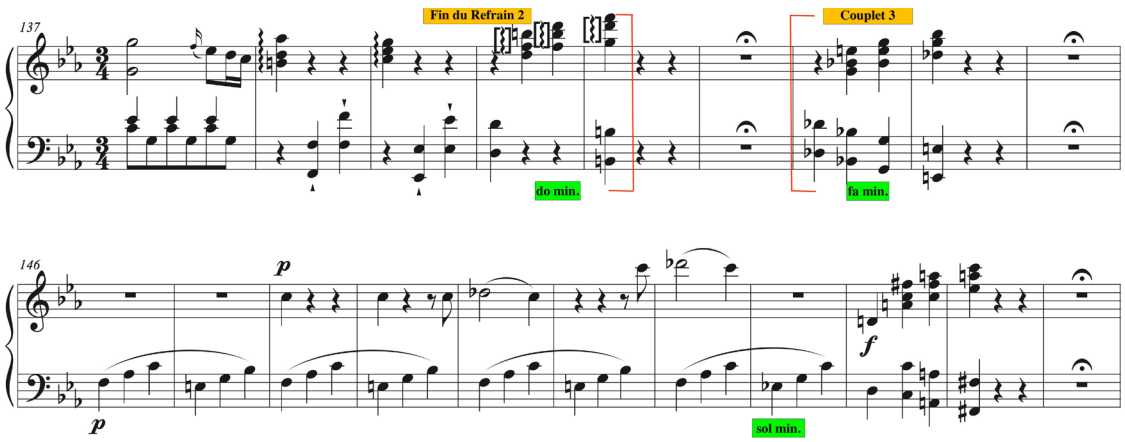


Figure 42 : W. A. Mozart, Sonate *K. 457/III, mes. 137-156. Écouter l'extrait.*

3. Réduction à une voix (avec ou sans chromatisme)

Troisième procédé théâtral de préparation des refrains : vider la scène. Il est extrêmement fréquent, dans notre corpus, que les quelques mesures qui précèdent l'arrivée d'un refrain soient réduites à une texture à une seule voix, parfois alors traitée de manière mélismatique, souvent chromatique et éventuellement accompagnée, comme dans un récitatif, par l'intervention de quelques accords : ce seul personnage resté sur scène sert à annoncer un événement structurel majeur. Particulièrement éloquent à cet égard est le *Rondo* K. 494, où ce personnage solitaire apparait avant presque tous les changements de section. Comme dans la figure 43, mesures 34 à 38, en soutien à la modulation de la retransition.

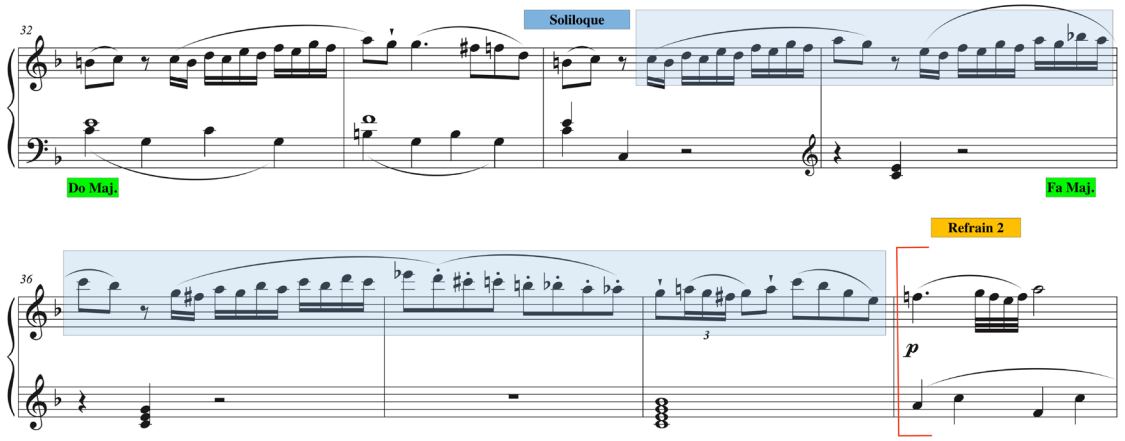


Figure 43 : W. A. Mozart, Rondo *K. 494, mes. 32-39. Écouter l'extrait.*

Ou encore dans la figure 44, mesures 80 à 82, où il est le soutien d'un cycle de quintes tacite. Ou enfin, quelque 80 mesures plus loin, sur une pédale de dominante et d'une manière beaucoup plus développée et remplie de chromatisme, puis menant à un trille qui amène peu après le Refrain 5 de cette forme rondo-sonate allongée (figure 45).

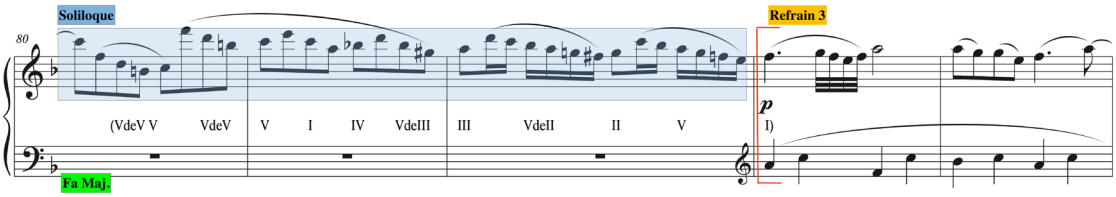


Figure 44 : W. A. Mozart, Rondo *K. 494, mes. 80-84. Écouter l'extrait.*

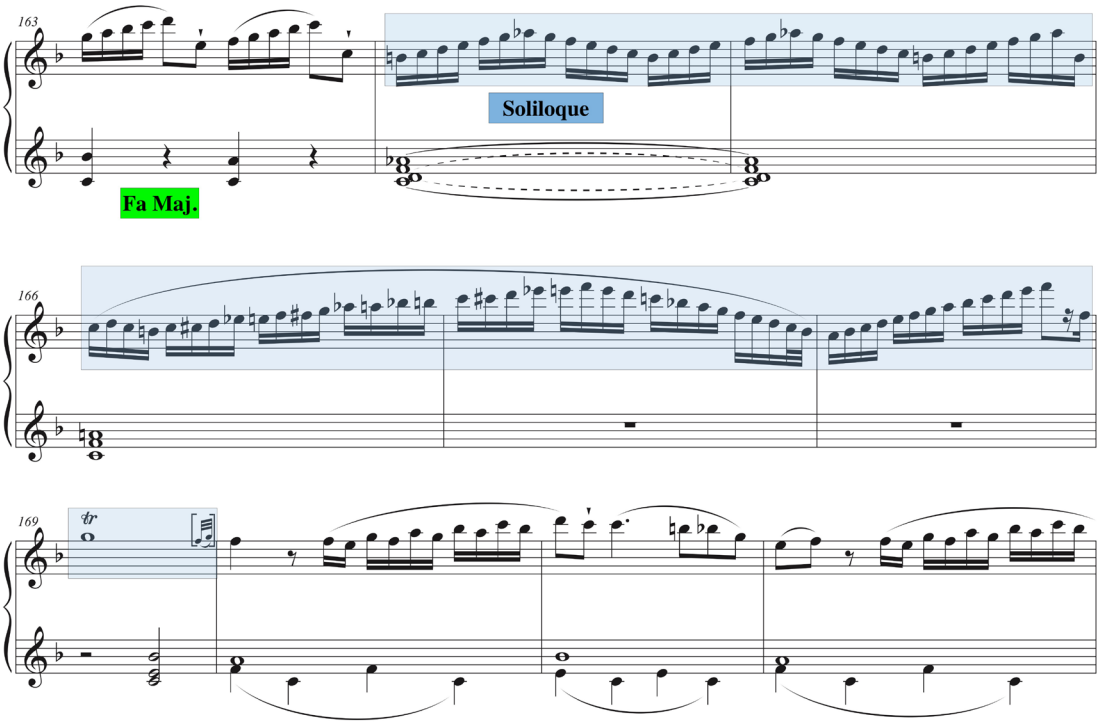


Figure 45 : W. A. Mozart, Rondo *K. 494, mes. 163-172. Écouter l'extrait.*

Cet exemple est intéressant, en ce qu'il nous montre que, lorsque le même procédé est employé plusieurs fois de suite dans le même mouvement, Mozart se voit obligé d'en amplifier chaque apparition, de manière à ce que l'artifice garde sa puissance en gagnant en amplitude ce qu'il perd en surprise.

Ce procédé du personnage solitaire clôture notre propos sur le passage théâtralisé de couplet à refrain. Il nous reste désormais un dernier geste mozartien à explorer, celui du fondu enchaîné, qui propose l'effet contraire : plutôt que d'annoncer, avec tambours et trompettes, l'arrivée de l'événement structural important, il vient au contraire le camoufler, et procède en tapinois.

Passage par fondu enchaîné

Dernier procédé de passage d'un refrain à un couplet et non le moindre : voici le passage par fondu enchaîné. Comme son explicitation demande l'examen de nombreuses mesures, nous n'allons traiter ici que d'un seul cas, celui de la K. 311/III. Notre lecteur pourra se reporter au *Rondo* K. 485 pour observer le fondu enchaîné du Refrain 2 au Couplet 3 (mes. 103) ; au troisième mouvement de la *Sonate* K. 457, au début du

Couplet 2 (mes. 142) ; ou encore au troisième mouvement de la K. 576, au début du Couplet 2 là aussi (mes. 80), pour rencontrer des phénomènes similaires.

Nous avons déjà traité plus tôt du caractère modulaire de certains refrains. Le phénomène du passage par fondu enchaîné fait appel à ce même ressort, en ce qu'il nécessite aussi un refrain fait de plusieurs « feuillets ». C'est le cas du refrain de la K. 311/III (figure 46), où nous apercevons :

- Un antécédent-conséquent occupant classiquement les 16 premières mesures, noté a_1 et a_2 ;
- Suivi de trois types de matériaux formant coda, notés ici *b*, *c* et *d*, et qui ajoutent dix mesures à notre Refrain 1.

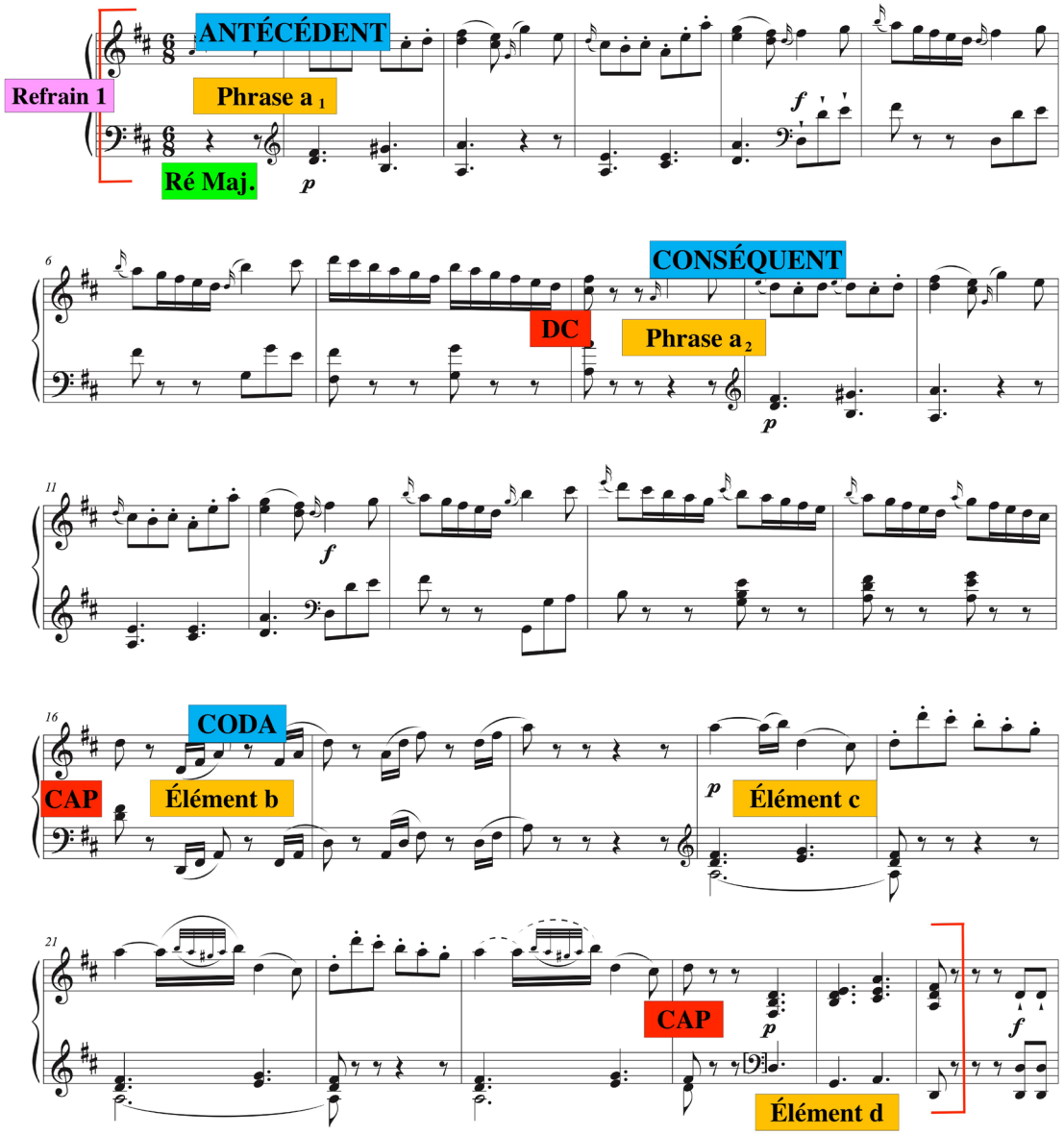


Figure 46 : W. A. Mozart, Sonate *K. 311/III, mes. 1-26. Écouter l'extrait.*

Nous allons nous intéresser à présent à l'enchaînement du Refrain 2 et du Couplet 2, en observant les mesures 86-118 (figure 47).

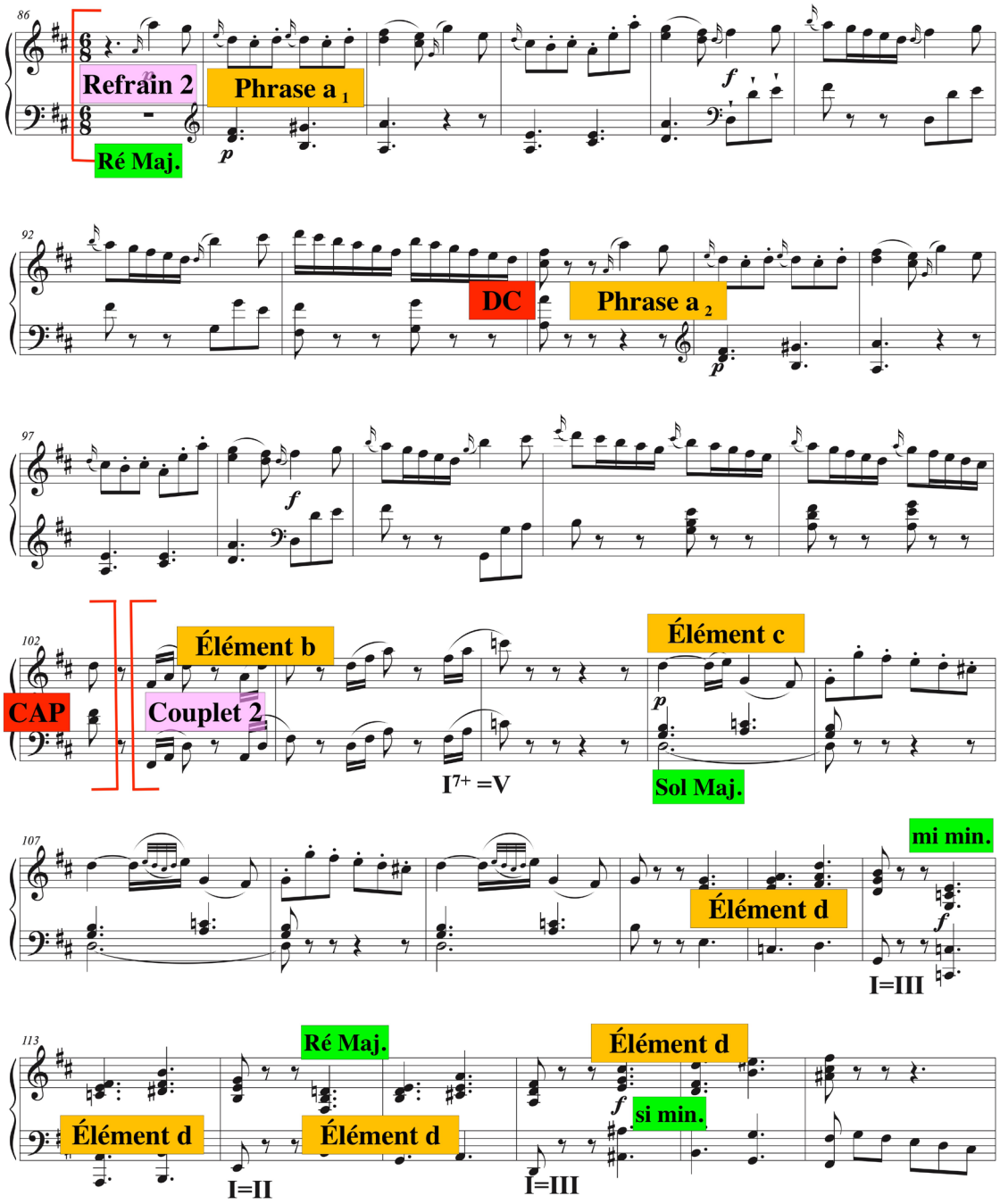


Figure 47 : W. A. Mozart, Sonate *K. 311/III, mes. 86-118. Écouter l'extrait.*

Comme c'est souvent le cas des refrains dont le thème est allongé de plusieurs feuillets de coda, le Refrain 2 ne réexpose pas la totalité du matériel, pour éviter la lourdeur d'une redondance complète. Ainsi ici ce ne sont que a_1 et a_2 qui constituent le Refrain 2. Par contre, le couplet qui suit immédiatement ne commence pas n'importe comment : au contraire, il reprend l'élément *b*, converti ici en accord-pivot, qui amène

le premier ton du couplet ; l'élément *c* suit, qui reste dans ce ton de *sol* majeur ; puis une marche modulante survient, qui explore successivement les tons de *mi* mineur, *ré* majeur et *si* mineur, avec comme matériau l'élément *d*. Si l'on fait la comparaison de l'enchaînement des motifs et phrases dans le Refrain 1 et dans ce passage entre Refrain 2 et Couplet 2, on obtient le tableau 11.

R1	a_1	a_2	*b*	*c*	*d*
mes.	0-8	8-16	16-18	19-24	24-26
ton	*Ré* Maj				

R2	a_1	a_2
mes.	86-94	94-102
ton	*Ré* Maj	

C2	*b*	*c*	*d*	*d*	*d*	*d*
mes.	102-104	105-110	110-112	112-114	114-116	116-118
tons	*Ré* Maj vers *Sol* Maj			*mi* m	*Ré* M	si m

Tableau 11 : Comparaison du Refrain 1 et des Refrain 2 – Couplet 2 de la Sonate *K. 311/III.*

En d'autres termes, le passage Refrain 2 – Couplet 2 propose exactement le même enchaînement de termes que le Refrain 1. Le Couplet 2 s'inscrit ainsi directement dans la continuité du Refrain, engendrant une situation décrite par Cole dans les rondos chez Beethoven : la transition modulatoire faisant usage du même matériau que le refrain et s'inscrivant en parfaite continuité avec celui-ci, la délimitation de la fin du refrain n'est pas chose aisée (Cole 1970b, p. 244).

Voici qui conclut notre tour d'horizon des procédés de complexification de la forme dans le rondo pianistique chez Mozart. Le tableau 12 synthétise les points principaux que nous avons abordés et offre ainsi une perspective générale sur la situation.

PROCÉDÉS DE COMPLEXIFICATION FORMELLE			
La forme globale du rondo	**Les refrains**	**Les couplets**	**Le passage entre refrains et couplets**
- La diversité des formes - La longueur respective des sections	- L'allure du thème de refrain - Les rapports de proportion au sein du refrain - La variation entre les reprises du refrain - Le refrain à géométrie variable	- Le contenu imprévisible des couplets - Développement et modulation imprévue dans le couplet terminal du rondo-sonate - La fausse entrée de refrain	- Par juxtaposition directe - Avec phrase de transition - Par théâtralisation des entrées - Par fondu-enchaîné

Tableau 12 : Synthèse des procédés de complexification formelle.

On pourrait reprocher aux hypothèses que nous avons formulées ici de se limiter au corpus et au contexte restreint du rondo pour piano, et ce chez un seul auteur. Il resterait à les valider et à les enrichir par la consultation d'un répertoire plus vaste,

notamment les rondos rencontrés dans la musique de chambre de Mozart (nous pensons particulièrement aux *Six quatuors à cordes dédiés à Haydn*, les plus riches de tous, nous semble-t-il), ainsi que les nombreux rondos se trouvant en finale des concertos mozartiens. Nous avons du moins dépeint avec le plus de précision possible la situation du rondo telle qu'elle se rencontre dans ce répertoire de seize œuvres, aux allures variées, aux proportions diverses, et écrits par Mozart sur une décennie et demie. Ce qui, à l'aune de son œuvre et de sa vie, est un temps colossal, nous permettant de présumer que nous avons bien dû y rencontrer quelques constantes[13].

Bibliographie

Articles et monographies

Abdy Williams, C. F. (1890), « The Rondo Form, as It Is Found in the Works of Mozart and Beethoven », *Proceedings of the Musical Association*, vol. 7, p. 95-112, https://doi.org/10.1093/jrma/17.1.95, consulté le 28 octobre 2020.

Abromont, Claude, et Eugène de Montalembert (2010), *Guide des formes de la musique occidentale*, Paris, Fayard.

Caplin, William E. (2013), *Analysing Classical Form. An Approach for the Classroom*, Oxford / New York, Oxford University Press.

Cole, Malcolm S. (1969a), « Sonata-Rondo, the Formulation of a Theoretical Concept in the 18th and 19th Centuries », *The Musical Quarterly*, vol. 55, nº 2 (avril), p. 180-192, www.jstor.org/stable/741157, consulté le 28 octobre 2020.

Cole, Malcolm S. (1969b), « The Vogue of the Instrumental Rondo in the Late Eighteenth Century », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 22, nº 3 (automne), p. 425-455, www.jstor.org/stable/830746, consulté le 28 octobre 2020.

Cole, Malcolm S. (1970a), « Rondos, Proper and Improper », *Music & Letters*, vol. 51, nº 4 (octobre), p. 388-399, www.jstor.org/stable/731479, consulté le 28 octobre 2020.

Cole, Malcolm S. (1970b), « Techniques of Surprise in the Sonata-Rondos of Beethoven », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 12, Fasc. 1/4, p. 233-262, www.jstor.org/stable/901359, consulté le 28 octobre 2020.

Cole, Malcolm S. (1974), « Mozart Rondo Finales with Changes of Meter and Tempo », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 16, Fasc. 1/4, p. 25-53, www.jstor.org/stable/901841, consulté le 28 octobre 2020.

Fillion, Michelle (2012), « Form, Rhetoric, and the Reception of Haydn's Rondo Finales », dans M. Hunter et R. Will (dir.), *Engaging Haydn. Culture, Context, and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, https://doi.org/10.1017/CBO9781139057714.011, consulté le 28 octobre 2020.

Galand, Joël (1995), « Form, Genre, and Style in the Eighteenth-Century Rondo », *Music Theory Spectrum*, vol. 17, nº 1 (printemps), p. 27-52, www.jstor.org/stable/745763, consulté le 28 octobre 2020.

Hepokoski, James, et Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century*, Oxford, Oxford University Press.

13 Je tiens à remercier ici et à exprimer ma gratitude profonde à Luce Beaudet, pour son aide inestimable notamment pour tout ce qui concerne l'analyse harmonique du corpus dont il est question dans cet article.

Portowitz, Adena (2001), « Art and Taste in Mozart's Sonata-Rondo Finales. Two Case Studies », *The Journal of Musicology*, vol. 18, nº 1 (hiver), p. 129-149, https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2001.18.1.129, consulté le 28 octobre 2020.

Rosen, Charles (1971), *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, London, Faber and Faber.

Rousseau, Jean-Jacques (2007), *Dictionnaire de musique*, fac-similé de l'édition de 1768 augmenté des planches sur la lutherie tirées de l'Encyclopédie de Diderot, présentation de Claude Dauphin, Arles, Actes Sud.

Partitions

L'édition utilisée est : *Neue Mozart-Ausgabe*, *Serie IX*, *Werkgruppe 25*, *Klaviersonaten*, *Band 1 et 2*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1986, Plate BA 4600.

Tous les rondos de notre corpus sont disponibles sur le site IMSLP (International Music Score Library Project) aux adresses suivantes[14] :

Sonate K. 281 : https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.3_in_B-flat_major,_K.281/189f_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus).

Sonate K. 284 : http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/9/91/IMSLP456568-PMLP01839-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_25_1_06_KV_284_scan.pdf.

Sonate K. 309 : http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/d/da/IMSLP456571-PMLP01840-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_25_1_07_KV_309_scan.pdf.

Sonate K. 310 : http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/a/a0/IMSLP456574-PMLP01843-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_25_1_09_KV_310_scan.pdf.

Sonate K. 311 : http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/8/8a/IMSLP456572-PMLP01842-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_25_1_08_KV_311_scan.pdf.

Sonate K. 333 : http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/9/90/IMSLP456595-PMLP01849-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_25_2_04_KV_333_scan.pdf.

Sonate K. 457 : http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/0/04/IMSLP456598-PMLP01852-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_25_2_06_KV_457_scan.pdf.

Rondo K. 485 : http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/9/92/IMSLP167211-PMLP116926-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_27_Band_02_I_08_KV_485_scan.pdf.

Rondo K. 494 : http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/d/d6/IMSLP456599-PMLP01854-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_25_2_07_KV_533-494_scan.pdf.

Rondo K. 511 : http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/0/01/IMSLP167213-PMLP116942-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_27_Band_02_I_09_KV_511_scan.pdf.

Sonate K. 545 : https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/b/b6/IMSLP425737-PMLP01855-nma_197_122_131.pdf.

Sonate K. 570 : http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/a/aa/IMSLP456603-PMLP01857-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_25_2_09_KV_570_scan.pdf.

Sonate K. 576 : https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/c/c7/IMSLP456604-PMLP01859-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_09_25_2_10_KV_576_scan.pdf.

14 Toutes les adresses ont été vérifiées le 28 octobre 2020.

Discographie

Tous les extraits sonores sont interprétés par la pianiste japonaise Mitsuko Uchida, et sont disponibles sur YouTube aux adresses suivantes [15] :

Sonate K. 281/III : https://youtu.be/gBSUhHQRN4c.

Sonate K. 284/II : https://youtu.be/KTiZtDBrg9o.

Sonate K. 309/II : https://youtu.be/0NzSmbQsMEY.

Sonate K. 309/III : https://youtu.be/9OSZP1SVsOg.

Sonate K. 311/II : https://youtu.be/UGd3dIkuQew.

Sonate K. 311/III : https://youtu.be/mIZ53GcxwEo.

Sonate K. 310/III : https://youtu.be/cbbE1_CnbmE.

Sonate K. 333/III : https://youtu.be/Evk5lSMs-84.

Sonate K. 457/II : https://youtu.be/jrpeZHWrx5Q

Sonate K. 457/III : https://youtu.be/qFDjX0fLVyo.

Rondo K. 485 : https://youtu.be/40sl-dUax6k.

Rondo K. 494 : https://youtu.be/fcNXUo53vsw.

Rondo K. 511 : https://youtu.be/F0AWcftUU4s.

Sonate K. 545/III : https://youtu.be/3LQT_1eEr6s.

Sonate K. 570/III : https://youtu.be/SiyjCoNPdWo.

Sonate K. 576/III : https://youtu.be/VROBFNGUGdQ.

15 Toutes les adresses ont été vérifiées le 28 octobre 2020.