

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 17 (1997)

Artikel: Problèmes d'analyse stylistique chez Stravinsky : le cas de la Sonate pour piano
Autor: Dinkel, Philippe
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835278>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Problèmes d'analyse stylistique chez Stravinsky : le cas de la *Sonate pour piano*¹

Philippe Dinkel

La musique d'Igor Stravinsky pose des problèmes très particuliers en termes d'analyse stylistique : l'auditeur ou le lecteur est constamment confronté à un processus de manipulation qui l'incite à agir en enquêteur : d'où vient tel ou tel rappel ? Est-il textuel ou non ? S'agit-il d'un emprunt à une œuvre donnée, voire à plusieurs œuvres, ou s'agit-il au contraire d'une libre récréation « dans le style de », voire dans plusieurs styles simultanément ? Comment et pourquoi s'opèrent les transformations, et comment s'insèrent-elles dans le flux de l'œuvre ? Quels outils analytiques permettront-ils au mieux de les expliquer ?

De telles questions se posent certes pour toute analyse mais, alors qu'il est presque toujours possible de faire abstraction du contexte de l'œuvre observée et de se limiter exclusivement à ses seules structures, cette réduction est impossible chez Stravinsky en raison des références externes explicites que la technique du rappel véhicule.

Style et méthode analytique

Un détour par le terme de style n'est sans doute pas inutile pour éclairer la discussion. La tentation est grande en analysant Stravinsky de définir celui-ci par l'écart parcouru entre une norme historique et sa mise en application dans l'œuvre, mais il n'est pas sûr qu'elle mène à des résultats très probants. Car si le style est, pour reprendre le mot de Buffon, « l'homme même », il faudrait admettre que dans la technique de notre auteur, l'homme se dérobe au profit d'un pur jeu dialectique débouchant sur un formalisme gratuit : c'est le reproche que maint critique a adressé à Stravinsky, à commencer par Schönberg lui-même.

1 Le présent article reprend en le modifiant le texte d'une brève communication faite le 17 octobre 1992 au Conservatoire de Musique de Genève dans le cadre du colloque organisé à l'occasion de la réunion annuelle de la Société Suisse de Musicologie.

Si au contraire l'on crédite la musique de Stravinsky d'une signification quelconque, il faut envisager la possibilité de la voir découler directement de la forme elle-même de l'œuvre ainsi que des connotations externes qu'elle peut véhiculer. Mieux encore, cette signification ne pourra se réduire à des idiosyncrasies, mais devra également englober les traits normaux partagés avec d'autres œuvres et d'autres compositeurs.

La méthode analytique devra donc être suffisamment souple pour passer du général au particulier et vice-versa en «zooms» avant et arrière, afin de dégager ce qui appartient en propre à l'œuvre et ce qu'elle a en commun avec d'autres, ce qui relève du paradigme et ce que sa forme concrète a au contraire d'irréductible. Simultanément, elle devra posséder la rigueur nécessaire pour vérifier s'il y a ou non concordance entre les différents niveaux de l'œuvre, de manière à en tirer des conclusions sur sa conception formelle. Enfin, elle devra disposer d'un indispensable ancrage historique, étant donné les références explicites que Stravinsky met en évidence.

Dans ces conditions, une méthode telle que la «pitch-set class theory» de Allen Forte ne semble pas offrir les garanties demandées. Basée sur la segmentation de la partition en ensembles de hauteurs définis comme des séries (ou plus exactement comme des «tropes», au sens où l'entend Hauer de réservoir de hauteurs où l'on peut librement puiser²), elle relève d'une approche structuraliste atemporelle qui n'est pas pertinente pour notre effort d'explicitation historique et stylistique. De plus, elle peine à expliciter les critères selon lesquels elle découpe la partition, ce qui la rend vulnérable à la critique d'arbitraire. Outil intéressant dans l'approche de la musique sérielle, elle contribue à l'exploration exhaustive du «niveau neutre» de l'œuvre, lieu de rencontre de toutes les interprétations analytiques potentielles³, sans parvenir pour autant à en dégager des significations nettes⁴.

Un cas particulier de «pitch-set class» donne pourtant lieu à de fructueux développements dans le livre que Pieter van den Toorn a consacré à Stravinsky⁵: il s'agit de la gamme octatonique, qui alterne régulièrement tons et demi-tons et constitue ainsi un mode limité à trois transpositions⁶. Van den

2 Cf. Matthias Hauer, *Vom Melos zur Pauke: eine Einführung in die Zwölftonmusik*, Vienne 1925.

3 Sur la définition du niveau neutre, centrale pour le système sémiologique de Nattiez, cf. notamment Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris 1987, p. 35 et pp. 51-55.

4 On pourra consulter pour s'en convaincre Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, New Haven et Londres 1973 et A. Forte, *The Harmonic Organization of «The Rite of Spring»*, New Haven et Londres 1978.

5 Pieter van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*, New Haven et Londres 1983.

6 Le premier article consacré à l'octatonisme chez Stravinsky est dû à la plume de Arthur Berger, *Problems of Pitch Organisation in Stravinsky*, in: *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, New York 1972, pp. 123-154.

Toorn démontre de façon convaincante que, si l'usage de la gamme octatonique est caractéristique de la période russe de Stravinsky, son interaction ambiguë avec la gamme diatonique normale se retrouve en revanche tout au long de la période néo-classique du compositeur.

Cette thèse est complétée au niveau rythmique par la définition de deux modèles contradictoires : le premier cachant sous une irrégularité métrique de surface une périodicité régulière (c'est le cas par exemple de la *Marche de L'Histoire du Soldat*), le second adoptant en surface un mètre de référence régulier, mais traversé d'ostinati asymétriques qui le déstabilisent (comme dans le *Jeu des cités rivales*, chiffres 64 et suivants du *Sacre du printemps*). Ces deux concepts mélodique et rythmique manifestent leur pertinence dans mainte page de Stravinsky.

A l'inverse de l'approche de Forte, certains aspects de la méthode schenkerienne, née de la tentative de décrire les formes tonales historiques tant en terme de fonctions harmoniques qu'en terme de conduite des voix, offriront une aide appréciable au décodage. C'est ainsi que le postulat fondamental de correspondances de niveaux depuis l'*Ursatz* jusqu'au *Vordergrund* permettra également de vérifier si cette cohérence subsiste dans l'univers néo-tonal de Stravinsky. Par ailleurs, le traitement particulier des voix sous la plume de Stravinsky permettra de mesurer l'ampleur du chemin parcouru depuis le contrepoint strict dont se réclame Schenker. Enfin, l'analyse harmonique mettra en évidence les grands articulations formelles dont la fonctionnalité pourra être mise en regard de celle des formes classiques. On conviendra que tant d'avantages compensent largement les inconvénients d'une méthode à laquelle on a souvent reproché une austérité quasi intégriste et le peu d'attention qu'elle porte généralement à la temporalité de la musique.

Stravinsky sur Stravinsky

Après l'échec de *Mavra* en 1922, Stravinsky prit un soin particulier à commenter ses œuvres nouvelles et à en donner des versions «autorisées», soit en les jouant, soit en les dirigeant, voire en se trouvant des relais dans des organes de presse. C'est ainsi qu'il s'explique longuement dans les *Chroniques de ma vie* de 1935 sur les circonstances de la composition de la *Sonate pour piano*⁷. Insistant d'abord sur le retour à la signification originelle du mot

7 Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris 1935, pp. 176–183.

sonate, dégagé de sa gangue classique, Stravinsky rend un éloge appuyé à Beethoven après l'avoir précédemment villipendé⁸. C'est le «souverain incontestable de l'instrument» qu'il reconnaît, le maître d'une «force d'ordre avant tout constructif», marqué au sceau de la «sobriété» et nettoyé de toute une tradition romantique qui le rendait méconnaissable⁹.

Il est aisé de noter la contradiction à affirmer dans le même élan que la *Sonate pour piano* de 1924 n'est pas redevable des formes classiques et qu'elle se trouve simultanément placée sous le signe de Beethoven. Un simple coup d'œil à la partition montrera que seul son deuxième mouvement peut se réclamer des mouvements lents très ornés des premières sonates de Beethoven, tandis que l'indication de tempo «Adagietto» est peut-être une allusion fugace au deuxième mouvement de la *Sonate op. 111*. Pour le reste, la *Sonate* de Stravinsky est davantage placée sous le signe néo-baroque de Bach, tout spécialement dans le 3e mouvement qui est une invention à deux voix dont le motif rappelle la fugue en mi mineur du 1er livre du *Clavecin bien tempéré*. On aurait pourtant tort de voir ici des frontières stylistiques trop hermétiques, puisque ce même motif n'est pas sans faire songer par ailleurs au thème qui ouvre le deuxième mouvement de la *Sonate op. 54* de Beethoven, alors que l'opposition entre mélodie et accompagnement «staccato» du mouvement lent de Stravinsky est à mettre en regard de certains mouvements lents de Bach (*Concerto en fa mineur* pour clavecin, par exemple). De la sorte, les références se trouvent brouillées et le modèle stylistique, composite.

Stravinsky lui-même se trouve certainement derrière l'article (mal traduit du russe) qu'Arthur Lourié consacre à la *Sonate* en 1925¹⁰. Reprenant docilement l'idée de «retour aux formes musicales originelles», Lourié met l'accent sur le caractère organique de l'œuvre. Grâce au «rythme monométrique», à «un espace comparable à une surface» et à l'«unité de construction dans le temps» apparaît une «forme-type issue des conceptions générales premières», mise en valeur par un traitement instrumental qui supprime les

8 Cf. par exemple le dialogue tendu entre Proust et Stravinsky à propos des derniers quatuors de Beethoven, rapporté par Eric Walter White, *Stravinsky: le compositeur et son œuvre*, Paris 1983, p. 89.

9 Sur le même thème, on pourra lire l'article ironique que Koechlin consacre aux thuriféraires ignorants de Beethoven. Cf. Charles Koechlin, *Le «Retour à Beethoven»*, in: *La Revue Musicale* 6 (avril 1927), pp. 125-131.

10 Arthur Lourié, *La Sonate pour piano de Stravinsky*, in: *La Revue Musicale* 10 (juin 1925), pp. 100-104. Sur la personnalité de Lourié, cf. Philippe Dinkel, *La «Poétique musicale» de Stravinsky et ses sources*, in: *Annales suisses de musicologie*, nouvelle série, 13/14 (1993/1994), p. 81.

«sonorités nébuleuses» au profit d'une opposition nette entre *legato* et *staccato*, entre *forte* et *piano*¹¹. La «construction linéaire» qu'elle incarne se trouve à l'opposé de la «construction dans le volume et le timbre» des œuvres précédentes et approfondit la voie particulière tracée dans *Mavra*.

Une forme classique?

On remarquera avec intérêt l'idée de «forme-type» défendue par Lourié : inspirée librement des origines du genre, la *Sonate* de Stravinsky échapperait à l'académisme par la singularité de sa texture, ce qui lui permettrait de devenir à son tour une forme signifiante et un modèle exemplaire, prêt à engendrer sa propre descendance. Il convient de vérifier cette affirmation.

Le premier mouvement correspond en bonne partie à la définition que Charles Rosen donne de la forme-sonate premier mouvement¹²:

La FORME SONATE PREMIER MOUVEMENT comprend deux sections [mes. 1–40 et mes. 42–160] [...]. Pour commencer, le mouvement définit un tempo précis [112 la noire¹³] et une tonique [do] comme cadre de référence. La première section, ou *exposition*, contient deux événements, un mouvement (une modulation) vers la dominante [en l'occurrence, vers mi, mes. 1–31] et une cadence sur la dominante [en l'occurrence, sur la, mes. 32–40] [...]. La deuxième section contient elle aussi deux événements, un retour à la tonique [mes. 42–125] et une cadence terminale [mes. 126–160] [...]. Les proportions harmoniques sont sauvegardées en plaçant le retour à la tonique (ou début de la réexposition) au plus tard aux trois quarts du mouvement [mes. 126, sur un total de 160 mes.]. Le sommet dramatique intervient généralement juste avant (plus rarement juste après) ce retour [mes. 123–4].

On peut ajouter à ce schéma deux éléments qui soulignent le classicisme formel de ce mouvement : une très haydnienne fausse réexposition en SI au centre du mouvement (mes. 81) ainsi qu'une très mozartienne apparition d'un nouveau thème en cours de développement (mes. 89 et suivantes). Des absences viennent cependant contredire en creux la cohérence et le dynamisme de la réplique stravinskienne : l'exposition ne fait pas l'objet d'une

11 Remarquons au passage que le manuscrit de la *Sonate* de Stravinsky conservé à la Fondation Sacher de Bâle est très incomplet à ce sujet. Bon nombre d'indications d'articulation et de dynamique ont été rajoutés par l'éditeur de l'œuvre, le violoniste Albert Spalding, sans nul doute avec le plein accord de Stravinsky.

12 Charles Rosen, *Les style classique*, Paris 1978, pp. 123–124.

13 Il n'y a pas d'indication de caractère. Notons que le mouvement métronomique est le même dans le troisième mouvement, bien qu'il n'apparaisse pas dans le manuscrit conservé à Bâle. (cf. note 11)

animation croissante lors de la modulation, et le développement n'est caractérisé par nulle rupture du rythme périodique et par nulle fragmentation mélodique. Au contraire, le cadre rythmique constant correspond d'un bout à l'autre du mouvement au deuxième modèle défini par Van den Toorn, celui d'une «périodicité irrégulière» égrenant obstinément son chapelet de triolets comme fond de figures asymétriques.

Cette ambiguïté se retrouve également entre les différents niveaux structurels, qui tantôt convergent vers l'intégration grâce à un subtil jeu de correspondances, et tantôt semblent la rejeter.

A cet égard, un bel exemple de cohérence est fourni par le traitement de la tierce. Les tierces mineures de l'introduction s'inscrivent dans un espace octatonique auquel vient s'ajouter la dominante sol¹⁴. Il servira de cadre de référence pour tout le parcours harmonique du mouvement (ex. 1)¹⁵:

Exemple 1

I, mes. 1-5

p e legatissimo

I, mes. 13 22 31 40 51 56 81 89 96 99 104 109 111 115 126

L'intervalle de tierce occupe également une place importante dans le deuxième mouvement (mouvement mélodique *do-mi*^b du début, analogue au mouvement *do-mi* du thème du 1er mouvement, et parcours harmonique *LA*^b-*DO*-*LA*^b), et entre les trois mouvements (succession *DO*-*LA*^b-*MI*). Dans le troisième mouvement, le motif est entièrement structuré par l'intervalle renversé de sixte, et il révèle *in fine* (mes. 127 et sq.) sa parenté cachée avec le thème du premier mouvement (ex. 2):

14 Cf. Charles M. Joseph, *Stravinsky and the piano*, Ann Arbor 1983, p. 168.

15 Les exemples musicaux ont été réalisés à l'aide du logiciel *Wolfgang*, développé à l'Université de Genève par le professeur Etienne Darbellay.

Exemple 2

III, mes. 1-8

non legato

III, mes. 128-134

pp stacc.

Un autre exemple de cohérence entre les différents niveaux structurels réside au début du premier mouvement dans l'apparement des notes mélodiques principales de l'introduction, du thème et de son accompagnement (ex. 3) :

Exemple 3

I, mes. 1-3

I, mes. 13 14 15 16 17 18 20 21 22

A l'inverse, la structure aperiodique du thème est rendue plus complexe encore par les contradictions harmoniques de l'accompagnement (ex. 4) :

Exemple 4

I, mes. 13-18

Ici, une analyse du type de celle Lerdhal et Jackendoff¹⁶ se heurterait, avec ses arborescences rigoureusement hiérarchisées, à des problèmes probablement insolubles.

Une première conclusion se dessine à la suite de ces diverses observations : si le modèle classique est effectivement utilisé par Stravinsky, il l'est aussi afin de créer des attentes qui seront déçues. De la sorte, les écarts par rapport au modèle ne fourniront pas seulement un contraste efficace, mais ils participeront également à l'intégration de l'ensemble.

16 Fred Lerdahl et Ray Jackendoff, *A generative Theory of Tonal Music*, Cambridge et Londres 1983.

Contrepoint linéaire

L'accent mis par Lourié dans son article sur la linéarité correspond très exactement à l'image qu'un partie du monde musical se faisait de la tradition baroque en 1925, utilisée de manière militante pour rejeter l'expressionnisme post-romantique comme l'impressionisme. Cet usage idéologique trouve son expression technique dans le livre qu'Ernst Kurth consacre à Bach en 1917¹⁷ : le mélос est objectivement chargé d'énergie cinétique, et le sens harmonique n'est qu'un phénomène secondaire. On conçoit ainsi que le terme de contrepoint linéaire ait pu irriter Schönberg, qui le rejetait violemment sans même avoir lu le livre de Kurth¹⁸, tandis qu'il est sous-jacent à la problématique de la conduite des voix dans l'analyse schenkérienne.

Dans son livre de 1945, Adele T. Katz consacre un long chapitre à Stravinsky¹⁹ et, après avoir discuté de l'extension faite par Stravinsky de techniques déjà existantes telles que la progression harmonique, l'utilisation de la broderie et l'«horizontalization» (les accords parallèles), décrit la technique linéaire dans les termes suivants²⁰ :

Linear counterpoint is a purely horizontal technique in which the integrity of the individual melodic lines is not sacrificed to harmonic considerations. The voice parts move freely, irrespective of the effects their combined motions may create. The harmonic element is completely eliminated, since the lines are subject to no restrictions of either tonal or harmonic nature. Here we are dealing entirely with melody and problems of voice leading.

Si le contrepoint de la Renaissance posait le problème de la dissonance en termes d'intervalles et celui du Baroque en termes d'accords²¹, la question centrale semble être ici la suivante : comment s'effectuent les prolongations tonales (au sens schenkérien du terme) dans un langage dont les lois syntaxiques sont de nature purement horizontale ?

Un élément de réponse est donné par l'analyse faite plus haut du premier mouvement de la *Sonate* : si l'ambiguïté des relations structurelles ne permet pas de conclure à une forme tonale classique, des piliers verticaux y subsistent pourtant bien comme signes de cette forme et en assurent le caractère

17 Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Bachs melodische Polyphonie*, Berne 1917.

18 Arnold Schönberg, *Le contrepoint linéaire*, in : *Le style et l'idée*, Paris 1977, pp. 225–230.

19 Adele T. Katz, *Challenge to musical tradition: a new concept of tonality*, Londres 1945, pp. 294–348. Katz fut l'élève de Felix Salzer, le plus important disciple direct de Schenker aux États-Unis.

20 Katz, *Challenge*, p. 340.

21 Cf. notamment Manfred Bukofzer, *La musique baroque*, Paris 1982, pp. 17–25.

dynamique, en dépit d'une rythmique uniforme. Au sein donc d'une linéarité «bien tempérée», la distinction entre événements principaux (les «piliers») et événements secondaires peut être maintenue, mais de nouveaux critères doivent être définis pour le traitement de la dissonance.

Deux exemples illustreront ce propos. Dans les mesures 72 à 80 du premier mouvement, la progression harmonique de DO# à SI est jalonnée d'une succession mélodique de tierces et de sixtes enchâssées dans le mouvement continu de triolets : lorsque la micro-articulation rythmique les met en phase au même moment dans les deux mains, les diverses étapes harmoniques apparaissent de manière fugace. Ailleurs, les intervalles ressemblent davantage aux harmonies partielles de la polyphonie médiévale (ex. 5) :

Exemple 5

I, mes. 72-80

The musical score for Example 5 consists of three systems of two staves each. The first system shows a continuous flow of triplets in both hands. The second system includes the lyrics 'cresc - cen - do' and a 'sub.' marking. The third system shows the final triplet patterns with some notes circled to highlight specific intervals.

Nous avons déjà remarqué la structuration en sixtes et en tierces du motif de l'invention du troisième mouvement. Allons maintenant plus loin et observons comment une rigoureuse polyphonie à deux voix peut être réécrite derrière le flux apparemment capricieux des doubles croches (ex. 6) :

Exemple 6

III, mes. 1-8



Là encore, ce ne sont pas les mouvements mélodiques, mais les positions dans la mesure et dans le mètre qui sont déterminantes pour fixer le statut des notes principales et des notes ornementales.

Le temps musical et la forme expressive

L'utilisation de formes conventionnelles dans la *Sonate* (forme-sonate dans le premier mouvement, forme-lied dans le deuxième, invention baroque dans le troisième) s'effectue selon des modalités techniques qui leur sont étrangères : si le style classique se référait à une unité de temps de vitesse moyenne définie par la mesure et par la carrure, Stravinsky opère à partir de valeurs très brèves qui génèrent par addition des ostinati rythmiques irréguliers, voire contradictoires²². Ceux-ci brouillent la directionnalité tonale de la forme et transforment chaque plateau harmonique en un événement qui n'est plus ordonné de manière hiérarchique à l'ensemble et dont le micro-dynamisme interne n'obéit plus aux règles habituelles du traitement de la dissonance.

On touche dans cette contradiction un aspect important de la *Sonate* de Stravinsky : sa signification particulière ne réside ni dans l'emprunt à une forme académique, ni dans une technique rythmique spécifique, mais bien dans la conjonction de l'une et de l'autre. On comprend dès lors pourquoi il serait vain de chercher l'essence de son style dans un quelconque écart par rapport à une norme, puisque c'est dans la simultanéité d'une forme et d'un matériau qu'elle se trouve : c'est la définition même du formalisme – non pas d'un formalisme gratuit (comme le pensait Schönberg), mais d'un formalisme dynamique et fonctionnel, dans lequel le sens apparaît progressivement dans la manipulation par le compositeur des attentes que l'auditeur se fait, dans la double saisie analytique d'un moule formel statique et de son apparition singulière dans le temps.

22 Cone parle excellemment à ce sujet de «division articulée d'un flux temporel uniforme» – Cf. Edward T. Cone, *The uses of convention: Stravinsky and his models*, in : *The Musical Quarterly* 48/3 (juillet 1962), p. 295. Cf. aussi William W. Austin, *Music in the 20th Century: from Debussy through Stravinsky*, New York 1966, p. 258.

