

## Clementi – Sonatine op. 38 n°1 – (1752-1832)

L'analyse du premier mouvement de la première des 3 sonatines op. 38 (1796-1797) de Clementi proposée ici se veut extrêmement méthodologique. Aussi abordera-t-elle, mais pas nécessairement de manière chronologique, les points suivants :

- *Structure générale et description des tonalités liées à celle-ci.  
Signalisation des particularités par rapport à un « modèle formel ».*
- *Description des phrases, des propositions, des motifs et, si nécessaire, des cellules.  
Analyse paradigmatique, ....*
- *Relevé plus méticuleux des tonalités.  
Chiffre harmonique – essentiellement les fonctions (la position de l'accord étant à mentionner si le contrepoint fait apparaître des particularités).  
Attention donc, si des zones ne semblent pas entrer dans la logique des patterns harmoniques, il peut être utile de montrer les particularités du contrepoint (polyphonie parallèle, etc.).*
- *L'orchestration (textures, formules d'accompagnement ...).  
Les dynamiques, l'agogique, etc.*

### 1. Forme et structure – regard général.

Écrit en SOL majeur, ce premier mouvement a une structure tripartite qui épouse globalement l'archétype de la forme sonate : exposition, développement et réexposition.

Mais malgré cette structure générale très claire et une exposition mettant en jeu une opposition de tonalité assez conventionnelle, cette forme sonate a des particularités qui méritent quelques éclaircissements. Nous pensons d'abord à l'émission complète du GTA à la réexposition, mais aussi, voire même surtout, à l'ambiguïté formelle laissée par l'arrivée du ton de la dominante à l'exposition. S'agit-il du GTB ou de la transition ?

Nous allons tenter de commenter les particularités de cette sonatine qui se compose d'une exposition allant jusqu'à la mesure 41, d'un développement allant de la mesure 42 à 70 (soit 29 mesures), et d'une réexposition de 18 mesures. La réexposition beaucoup plus courte que l'exposition s'explique, nous l'avons évoqué plus haut, par la suppression complète du GTA, mais aussi par l'émission d'une partie du GTB. Les deux grands panneaux : l'exposition ainsi que le développement suivi de la réexposition, ont chacun une reprise.

### Exposition :

#### GTA en SOL majeur

Le GTA est composé d'une phrase de 13 mesures qui se ponctue par un V de demi-cadence. Cette phrase peut se subdiviser en 3 propositions :

- Proposition A : de la mesure 1 à 5 – ponctuation sur I
- Proposition B1 de la mesure 6 (levée à la mesure 5) à la mesure 9 – ponctuation par une cadence « évitée » I.

- Proposition B2 de la mesure 10 (levée à 9) jusqu'à la mesure 13 – ponctuation sur V.

Soit : 5 mesures + 4 mesures + 4 mesures.

Signalons que Clementi aurait pu ponctuer cette phrase à la mesure 9, mais, et la chose est courante, il répète la seconde proposition. Souvent, lorsque qu'une seconde proposition est répétée, la première présentation a une désinence non conclusive tandis que la seconde conclut. Soit par une cadence parfaite ou, comme c'est le cas ici, par un repos à la dominante.

### GTB en RE majeur (ton de la dominante) ou Transition ?

Nous sommes devant la première particularité de cette sonatine (particularité par rapport à une norme). Si nous tenons compte de la tonalité et de l'importance de celle-ci sur la découpe formelle, nous devrions considérer cette section comme le début du GTB. Mais si nous sommes bien en RE et si cette section a bien été précédée d'une ponctuation claire, celle-ci n'est pas sans nous laisser devant un certain nombre d'interrogations. Comme nous le verrons plus tard, c'est plus particulièrement le matériau thématique qui justifie notre questionnement.

Cette ambiguïté est due également au fait que lorsqu'une nouvelle idée musicale arrive à la mesure 24 (levée à 23), celle-ci est, pour notre perception, bien plus contrastante que celle de la mesure 14.

Cette nouvelle idée a, par rapport à la norme, toutes les caractéristiques d'un *vrai* GTB. De plus, les quelques mesures qui précèdent et qui fixent la dominante de RE sous forme de suspense, donnent encore plus la sensation d'approcher un moment important de la forme.

Que faire alors ? Devons-nous considérer les mesures allant de 14 à 23 comme un GTB1 ou comme une transition ? Nous avons choisi provisoirement, pour la démonstration, de ne pas trancher et de proposer une terminologie pour les deux solutions.

Si nous considérons l'option du GTB à partir de la mesure 14, nous aurons le découpage et la terminologie suivants :

- GTB1 de la mesure 14 à la mesure 23 – soit 10 mesures
- GTB2 de la mesure 24 à la mesure 41 – soit 18 mesures

Ces deux GTB pouvant être découpés de la manière suivante :

- GTB1 :
  - Proposition C de 14 à 19
  - Proposition D de 20 (levée à 19) à 23. Cette deuxième proposition ayant les allures d'une transition sous forme de suspense à la dominante.
- GTB2 :
  - Proposition E de 24 à 27 tuilée avec la
  - Proposition F1 de 27 à 31
  - Proposition E de 32 à 35 tuilée avec la
  - Proposition F2 de 35 à 41 (avec répétition classique de la cadence).

L'autre solution suppose une transformation de la terminologie : le GTB1 deviendrait alors la transition et le GTB2 serait baptisé tout simplement GTB. Nous verrons qu'à la fin du développement, certains constats nous amèneront à considérer cette seconde hypothèse comme la plus pertinente.

## Développement

Le développement va de la mesure 42 à la mesure 70 – soit 29 mesures.

Il s'articule globalement en deux grandes phases suivies d'une retransition de deux mesures amenant la réexposition.

La première phase du développement va de la mesure 42 à la mesure 50. Elle est entièrement dans la tonalité de RE majeur et fait réentendre le GTA.

Débuter un développement par le retour du GTA au ton de la dominante n'est pas sans nous rappeler le procédé baroque qui consiste à présenter l'idée principale au ton de la dominante au début de la deuxième section. Ce sont les deux premières propositions du GTA qui sont reprises ici.

Avec la deuxième phase du développement, de la mesure 51 (levée à 50) à la mesure 66, nous sommes véritablement au cœur du développement. Le matériau est transformé et un petit parcours modulant s'effectue au travers des tons voisins : la mineur et ensuite mi mineur avant de revenir en SOL par une *cadence évitée* à la mesure 60 (cadence dont nous reparlerons plus loin). Cette deuxième phase peut, nous le verrons lors de l'analyse détaillée, se subdiviser en 2 sous-sections.

Enfin, et ceci conforte l'hypothèse analytique d'un seul et unique GTB précédé d'une transition, le matériau thématique de cette transition est réentendu. Le retour de ce matériau tient cette fois le rôle (la fonction) d'une retransition qui, en dehors de la tonalité (SOL majeur cette fois) et quelques détails mélodiques, est extrêmement proche de la transition entendue à l'exposition.

## Réexposition

Nous l'avons évoqué plus haut, la réexposition a comme particularité de ne pas réexposer le GTA. Le fait de l'avoir fait entendre au début du développement peut expliquer ce choix. En effet, une nouvelle écoute de cette thématique, d'autant que le développement et la réexposition sont repris, eut été redondante.

Le GTB est présenté dans son intégralité, mais, comme il se doit, au ton principal de SOL majeur.

## 2. Analyse détaillée

### GTA

Nous avons déjà fait la découpe du GTA que nous reprenons ci-dessous en guise de rappel.

- A de 1 à 5
- B1 de 6 à 9
- B2 de 10 à 13.

La première proposition (A) est constituée de deux motifs : l'accord répété qui marque avec force la tonalité de SOL majeur (a) et son prolongement mélodique (b).

Ces deux motifs sont repris ensuite avec de légères variations. La fin du premier motif b coïncide avec le début du retour du motif (a) à la troisième mesure - procédé appelé

généralement « tuilage ».

La deuxième proposition ainsi que la troisième (B1 et B2) se composent de deux motifs. Le premier (c), tire son origine du mouvement anacrousique de doubles-croches entendu au début du motif (b) – mesures 6 (avec levée à 5). Celui-ci est répété à la mesure suivante. Le second motif de cette deuxième proposition est sensiblement différent et a une forme plutôt cadentielle (d) – mesures 8 et 9 (levée à la mesure 7).

La troisième proposition reprend ces deux motifs. Le second aboutissant cette fois à une demi-cadence (d2).

L'analyse paradigmatique à l'exemple 1 montre cette organisation.

### Exemple 1

Cette analyse montre comment le matériau musical se déploie et se transforme tout en conservant une grande unité. Mais nous pourrions aller un peu plus loin dans l'observation de ce GTA. Nous pourrions par exemple commenter les nombreuses désinences de tierces à l'aide d'une analyse plus microscopique (cellules).

Nous donnerons ici deux exemples.

- Le mouvement d'aller-retour du la au fa# au début de la mesure 2 peut être mis en rapport avec la désinence du motif c. c1 est descendant et c2 ascendant. Il nous faudrait alors user de la lettre  $\alpha$  pour distinguer la cellule du motif.

- De la même manière, l'arpège de SOL qui accompagne le premier geste musical servira à la désinence de la première proposition. Cet arpège deviendra alors une « formule » d'accompagnement que nous pourrions nommer  $\beta$ .

Nous allons examiner maintenant l'harmonie de ce GTA et en profiter pour réaliser une réduction mélodique qui ne peut se faire, faut-il le rappeler, sans une conscience de l'harmonie et donc des notes importantes sur le plan syntaxique. Ceci ne sous-entend pas pour autant que les notes étrangères ne sont pas importantes et en particulier sur le plan du rythme, de l'énergie, de la qualité et de l'identité des motifs, de l'expression ... Mais elles ne sont pas porteuses de la base syntaxique.

## L'harmonie

### Exemple 2

*L'exemple ci-dessus reprend le texte complet avec son chiffrage. Les notes étrangères sont signalées par une réduction de la taille de celles-ci.*

La réduction a élagué le texte de ses notes figuratives et montre ainsi la charpente thématique.

## GTB1 ou Transition

Nous l'avons signalé plus haut, ce GTB1, au ton de la dominante, n'a pas les caractéristiques contrastantes attendues pour un second groupe thématique – contraste que le GTB2, à la

mesure 32 (levée à 31), assure pleinement. Nous pourrions dès lors, comme nous l'avons déjà signalé et commenté lors du découpage formel général, considérer cette section comme une transition. Celle-ci débute par une grande proposition de 6 mesures qui n'est qu'une forme de variation et de déploiement de la première proposition du GTA. À la mesure 19, après le repos à la dominante, c'est la seconde partie de la transition qui s'amorce avec un certain nombre de caractéristiques attendues pour une transition – ici une forme de suspense à la dominante. L'exemple suivant reprend, sous forme de réduction mélodique, toute la transition et la place en perspective avec le GTA. Nous ne détaillerons plus les motifs avec un suffixe, seule la lettre sera reprise.

### Exemple 3

Nous avons nommé les 6 premières mesures de ce début transition C. Cette grande section se termine par un V (avec sixte et quarte d'appogiature). La section D (1 et 2) quant à elle prépare l'arrivée du GTB.

### GTB

Le GTB est, nous l'avons déjà signalé, véritablement contrastant. Il propose une autre énergie. Plus calme, plus serein, il est constitué de deux phrases que nous pouvons diviser en propositions.

De 24 (levée à 23) à 31 – soit 8 mesures.

Les propositions :

de 24 à 27 - E1

de 28 (une partie à 27 – tuilage) à 31 - F1

De 32 à 41 – soit 10 mesures.

Clémenti – sonatine op. 38 n°1 premier mouvement.

## Les propositions :

de 32 à 35 – E1

de 36 à 39 avec une répétition de la cadence – F2

L'analyse paradigmatique et harmonique qui suit montre les caractéristiques de ce second groupe thématique.

## Exemple 4

The image displays a musical score for Example 4, consisting of five staves. The first staff shows the beginning of proposition E1, labeled 'E1 mélodie en 6tes // sur pédale', with a melodic line and a bass line. The second staff continues E1, labeled 'F1', with a melodic line and a bass line. The third staff shows a melodic reduction of E1, labeled 'Réduction mélodique'. The fourth and fifth staves show the beginning of proposition F2, labeled 'fin de F2', with a melodic line and a bass line. Harmonic analysis is provided below the staves, including Roman numerals (I, [V], II, D, V, IIb5, I, (IV), V, I, V, I) and a 'cad parf.' label. The score is in 4/4 time and G major.

La proposition E1 est construite à partir d'une mélodie à 2 vx sur pédale de tonique (chiffre en RE). La réduction mélodique montre la simplicité de sa trajectoire. Ces deux mesures sont ensuite reprises avant de laisser la place à F1 qui, lui, se caractérise par la note répétée et le saut d'octave qui semble donner un nouvel élan à ce GTB. Cette seconde proposition du GTB conduit alors, par les syncopes de la mesure 28, à une *cadence imparfaite* (3ce à la partie supérieure). La proposition E est ensuite reprise sans modification, tandis que F mérite un autre suffixe puisque les textures sont légèrement différentes (octaves à la main gauche à 36), mais surtout parce que la formule mélodique cadentielle qui suit les syncopes de la mesure 36 est sensiblement différente. Par ses mouvements de gammes en doubles croches, cette cadence peut nous faire songer à la fin de la transition.

## Développement

Nous commencerons son examen par la structure formelle couplée au plan tonal.

Ce développement, un peu comme les secondes parties des formes sonates baroques, démarre par le retour du GTA au ton de la dominante. Celui-ci, en dehors de la tonalité, est rejoué à l'identique pendant les 9 premières mesures. C'est maintenant quelques motifs entendus à l'exposition ainsi que de nouveaux éléments qui alimentent le corps du développement. Afin de bien les saisir, nous avons réalisé une analyse paradigmatique (exemple 5).

Mais avant de passer à cette analyse paradigmatique, voici le plan tonal de ce développement.

Clémenti – sonatine op. 38 n°1 premier mouvement.

De 42 à 50 – RE majeur avec conclusion sur V de ½ cadence.

De 51 à 54 – la mineur

De 55 à 60 (1<sup>er</sup> temps) mi mineur.

De 60 à 66 – SOL majeur

À 67 (levée à 66) retransition reprenant les éléments de la transition de la mesure 22 (levée à 21).

Cette retransition amène, comme à l'exposition, le GTB. Clementi a donc, et c'est une des particularités de ce premier mouvement, supprimé la réexposition du GTA. Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, c'est plus que probablement le fait que le GTA est entendu pratiquement intégralement au début du développement qui conditionne cette option. Le développement et la réexposition étant repris, Clementi a sans doute estimé ne pas devoir réexposer ce GTA déjà abondamment entendu.

Le parcours tonal depuis le début de la sonate est donc organisé par pas de quintes ascendantes avant de revenir au ton principal par l'intermédiaire de la 7<sup>ème</sup> diminuée du premier temps de la mesure 60 (dont nous reparlerons ultérieurement).

L'analyse paradigmatique ci-dessous montre qu'à partir de la mesure 51 (levée à 50) c'est, dans un premier temps, la désinence du GTA qui est utilisée (demi-soupir et 3 croches). C'est ensuite, à partir de la mesure 55, une nouvelle phase qui s'amorce avec, entre autres, l'apparition des triolets. Mais l'apparition de ces nouveaux éléments n'occulte pas complètement les motifs entendus précédemment. Ceux-ci se combinent avec des résidus du GTA : par exemple le rythme noire pointée suivi de 2 doubles-croches de la mesure 2 que nous rencontrons aux mesures 60 et 61.

Mais au delà du détail, ce qui ressort clairement de cette analyse paradigmatique c'est le projet global qui fait que les mesures 42 à 50 reprennent le GTA fidèlement, les mesures 51 à 54 traitent essentiellement la désinence du GTA de manière contrapuntique (imitations du motif (d), tandis qu'à partir de la mesure 55 (mi mineur) les éléments motiviques semblent s'émanciper.

Le développement se termine par le retour de la transition entendue dans l'exposition, mais cette fois au ton principal.

Exemple 5

The image displays a page of musical notation for the first movement of Clémenti's sonatina op. 38 n°1. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 12 staves. The first four staves show the initial part of the piece, with a complex texture involving multiple voices. The fifth staff is empty. The sixth staff begins with measure 51, marked with a fermata. The seventh staff is empty. The eighth staff begins with measure 55, marked with a fermata. The ninth staff is empty. The tenth staff begins with measure 60, marked with a fermata. The eleventh and twelfth staves continue the piece, featuring triplets and other rhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Il est à noter que les textures d'accompagnement sont en rapport avec ce découpage formel.

## Harmonie

Nous reprenons ici le chiffrage à partir de la mesure 50 (1/2 cadence en RE).

|            |    |    |    |    |        |    |    |        |   |        |   |    |        |   |     |   |
|------------|----|----|----|----|--------|----|----|--------|---|--------|---|----|--------|---|-----|---|
|            | 50 | 51 | 52 | 53 |        | 54 | 55 | 56(58) |   | 57(59) |   | 60 |        |   |     |   |
| <b>RE</b>  | V  |    |    |    |        |    |    |        |   |        |   |    |        |   |     |   |
| <b>La</b>  |    | II | V  | I  | V(6/4) | V  |    | I      |   |        |   |    |        |   |     |   |
| <b>Mi</b>  |    |    |    |    |        | IV | II | V      | I | V      | I | IV | V(6/4) | V | [V] |   |
| <b>SOL</b> |    |    |    |    |        |    |    |        |   |        |   |    |        |   | [V] | I |

---

|            |    |   |    |    |     |    |   |    |    |    |                 |
|------------|----|---|----|----|-----|----|---|----|----|----|-----------------|
|            | 61 |   | 62 | 63 | 64  | 65 |   | 66 |    |    |                 |
| <b>SOL</b> | V  | I | ID | IV | [V] | I  | V | I  | IV | VD | V(retransition) |

### Quelques remarques :

À la mesure 52, par l'appogiature de la mélodie (SI), c'est bien un I qui est entendu, et ce, malgré le mouvement de la main gauche qui fait référence à V.

À 54, le I en la mineur peut être réinterprété comme IV en mi mineur. Dès lors, le 3<sup>e</sup> temps de cette mesure peut être compris comme II en mi (sol et mi au 4<sup>e</sup> temps étant alors des notes de passages). Le rythme harmonique général à la blanche plaide en faveur de cette analyse.

À 59-60 nous avons une cadence évitée. Le V de mi mineur se résout sur un accord 7<sup>ème</sup> diminuée pouvant être compris tant en mi mineur qu'en SOL majeur. Le mouvement de basse (SI-DO) n'est pas sans nous rappeler la base de la cadence rompue. Du reste, nous pourrions considérer cette cadence évitée comme une cadence rompue *qui tourne mal*. Pour nous en convaincre nous avons réécrit ce passage en incluant la cadence rompue suivie de la 7<sup>ème</sup> diminuée.

### Exemple 6

Signalons encore que ce mouvement cadentiel en mi mineur est joué à deux reprises. La première fois (mesures 55 à 57), la cadence avorte au moment de la résolution attendue. Sa seconde présentation voit la 7<sup>ème</sup> de dominante se résoudre cette fois, mais nous l'avons montré plus-haut, sur la 7<sup>ème</sup> diminuée ramenant le ton principal.

## Réexposition

La réexposition ne mérite pas de commentaire particulier puisque, en dehors de l'absence du GTA et de la transition, c'est tout le GTB qui est repris fidèlement au ton principal.

### 3. Textures, écriture instrumentale ...

Quelques mots à propos des textures et des dynamiques. Celles-ci sont en lien direct avec la description de la forme que nous avons proposée ci-dessus.

L'accompagnement de la première proposition du GTA (de 1 à 5) est marqué par deux éléments : l'arpège en croche et les noires marquant la ligne mélodique de la basse. Le tout est joué dans une dynamique *f* qui pose avec solennité le ton de SOL majeur.

La seconde proposition, moins revendicatrice et jouée *mf*, utilise majoritairement des groupes de 4 croches (groupes issus de la première mesure). Mais nous avons également des textures plus contrapuntiques comme les imitations de l'arpège entre main gauche et main droite (mesure 8 et 12). Celles-ci sont jouées *p*.

La transition, tout comme le GTA, débute avec force. Elle est dans une dynamique *f*. C'est ici un mouvement plus continu de croches qui accompagne les éléments thématiques. De plus, la registration de cet accompagnement plus animé est plus large et variée. La dynamique *p* qui arrive à la mesure 18 (mais qui aurait été plus efficace dès le 3<sup>e</sup> temps de la mesure 17 !) va ensuite lancer un crescendo destiné à mettre en évidence les derniers instants de cette transition.

Le GTB est très différent. Nous l'avons dit, une sorte de sérénité émane de cette thématique accompagnée par la répétition du RE en noires (note pédale). La dynamique *p* est en accord avec cette sérénité et les nombreux soufflets (*cresc.* et *decresc.*) sont également au service de l'expression de cette phrase musicale. Les montées chromatiques de la basse aux mesures 28 et 36, qui créent une tension certaine, sont accentuées par un crescendo qui, la première fois, s'enchaîne à un *p subito* et la seconde fois aboutit à un *mf* qui marque la première cadence. La seconde cadence, celle qui clôt l'exposition, est jouée *f*.

Dans le développement, mais l'avons déjà évoqué plus haut, les textures sont en rapport avec le découpage formel :

Les mesures 42 à 50 (répétition du GTA) ne méritent pas de commentaire particulier. Tout comme au début de ce mouvement, la dynamique est en rapport avec la phraséologie.

Des mesures 51 à 54 l'écriture est plus contrapuntique. La modulation vers la mineur s'amorce par une nuance *f* suivie d'une dynamique *p* dès les imitations de la mesure 52. Les mesures qui amorcent la tonalité de mi mineur (de 55 à 57) restent en *p* tandis que la répétition de ces éléments aux deux mesures suivantes est jouée *f*. La règle générale qui consiste à changer les textures, ou les dynamiques, voire même les registres, lors d'une répétition est bien d'actualité ici : « **une répétition fidèle demande un changement d'orchestration !** »

Notons encore qu'à partir de la mesure 55, là où précisément le développement mélodique s'anime (apparition des triolets), l'accompagnement change et adopte une énergie plus calme, plus « statique ».

Enfin, la retransition à la mesure 66 est, tout comme à l'exposition, jouée dans un crescendo continu aboutissant à une dynamique *f*.