

Clementi – Sonatine op. 38 n°3 – (1752-1832)

Ces 3 sonatines de l'op. 38 ont été écrites par Clementi entre 1796 et 1797.

C'est le premier mouvement de la troisième sonatine qui va nous intéresser ici. L'analyse qui va suivre se veut extrêmement méthodologique. Aussi, abordera-t-elle, mais pas nécessairement de manière chronologique, les points suivants :

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

1. Forme et structure – regard général.

Contrairement au premier mouvement de l'op. 38 n°1, cette sonatine en FA majeur épouse de manière limpide l'archétype de la forme sonate. Elle entre véritablement dans la *norme*.

L'exposition est constituée de deux groupes thématiques (marqués par l'opposition de tonalité), d'une transition qui les relie et d'une codetta et s'étend jusqu'à la mesure 35.

Le développement, assez court, débute à la mesure 36. Il passe par diverses tonalités chronologiquement sol mineur, FA majeur de manière extrêmement brève, presque comme une évocation (nous reviendrons sur ce passage ultérieurement) avant de faire entendre, un peu moins brièvement, la tonalité du relatif mineur : ré mineur. C'est ensuite le retour au ton principal qui s'amorce avant de ponctuer ce développement par un suspense à la dominante. Ce suspense à la dominante, la retransition donc, reprend les motifs entendus à la transition de l'exposition. Le plan des tonalités proposé ici est très (trop) « local ». Nous pourrions aussi bien analyser tout ce développement au ton principal (nous y reviendrons). Le développement s'étend sur 17 mesures.

La réexposition quant à elle commence à la mesure 53 et reprend, moyennant quelques passages « réécrits », les éléments entendus à l'exposition. Cette réexposition ainsi que le développement (total de 30 mesures) sont repris.

Exposition :

GTA en FA majeur

Le GTA se compose d'une phrase de 12 mesures que nous pouvons subdiviser en 3 propositions.

- Proposition A : de la mesure 1 à 4 – toute cette proposition est entendue sur une pédale de tonique : ponctuation sur I
- Proposition B1 de la mesure 5 à la mesure 8 – ponctuation sur I.
- Proposition B2 de la mesure 9 jusqu'à la mesure 12 – ponctuation par une cadence parfaite qui se tuile directement à la transition.

La forme de ce GTA est assez classique avec ses 2 propositions dont la seconde, tout comme dans le premier mouvement de la première sonatine op. 38, est reprise.

Transition modulante

La transition modulante s'enchaîne directement au GTA pas tuilage. Celle-ci est construite, en grande partie, sur des mouvements d'arpèges. Deux propositions composent cette transition. La première est construite sur la prolongation de la basse d'Alberti qui accompagne tout le GTA à partir du 3^e temps de la mesure 12. La seconde, marquée par un changement de dynamique revendicateur ainsi qu'un changement de registration et l'amorce de la modulation, nous amène le ton de DO majeur (du 3^e temps de la mesure 14 à la mesure 16 – ponctuation sur V de DO).

Une des particularités de cette transition réside dans le fait que la première proposition pourrait être comprise comme le prolongement du GTA. C'est à la fois la prolongation de la basse d'Alberti qui peut agir sur notre perception, mais aussi le tuilage entre le GTA et la transition. Par contre, les contrastes de la seconde proposition évoqués plus haut nous donnent vraiment le sentiment d'un pont modulant.

- Proposition C1 de la mesure 12 (3^e temps) à la mesure 14
- Proposition C2 de la mesure 14 (3^e temps) à la mesure 16

Soit un total de 4 mesures.

GTB

Celui-ci s'organise en deux phrases et une codetta.

- GTB1 :
 - Proposition D1 de 17 à 20 – ponctuation sur V de ½ cad.
 - Proposition D2 de 21 à 24 – ponctuation par une cadence parfaite qui se tuile au GTB2
- GTB2 :
 - Proposition E1 de 24 à 28 – ponctuation par une cad. parfaite et tuilage
 - Proposition E2 de 28 à 32 – ponctuation par une cad. parfaite et tuilage
- Codetta :
 - De la mesure 32 à la mesure 35 – sur pédale de tonique (nouveau ton de DO).

Développement

Le développement va de la mesure 36 à la mesure 52 – soit 13 mesures.

Il débute en sol mineur (ton du II) avec une idée musicale librement inspirée du GTA. Toute cette première partie, qui s'étend de la mesure 36 à la mesure 45, est construite sur un accompagnement toujours façonné à partir d'une basse d'Alberti. Dès la mesure 45, là où le caractère change considérablement, nous sommes à nouveau en FA.

Cette courte zone, qui va des mesures 45 à 48, semble avoir pour mission de nous préparer l'arrivée la retransition – retransition qui débute au 3^e temps de la mesure 48 et s'étend jusqu'à la mesure 52.

- 1^{ère} phase du développement
 - Proposition F1 de 36 à 39 – sol mineur et ponctuation sur I
 - Proposition F2 de 40 à 45 – allusion à FA, ensuite ré mineur et retour à FA.
- 2^{ème} phase du développement
 - Proposition G1 de 45 à 48 – ponctuation sur V pour amorcer la retransition.
- Retransition de 48 (3^e temps) à 52 – ponctuation sur V.

Nous reviendrons en détail sur l'organisation tonale et harmonique de ce développement plus loin.

Réexposition

Elle est, sur le plan formel, très proche de l'exposition. La seule chose qui change de manière significative réside dans la suppression de la transition. Sans doute qu'une nouvelle exposition de celle-ci eut été redondante.

- GTA des mesures 57 à 64 avec ses 3 propositions. La troisième proposition est légèrement différente puisque Clementi, devant se passer de la transition, doit réécrire la fin de ce GTA – ponctuation sur V.
- GTB1 au ton principal des mesures 65 à 72 – ponctuation par une cadence parfaite.
- GTB2 « réécrit » des mesures 72 à 80. Clementi amène ici toute une série de variations dont nous parlerons lors de l'analyse détaillée – ponctuation par une cadence parfaite.

Codetta sur pédale de tonique des mesures 80 à 82.

2. Analyse détaillée

GTA

Nous avons déjà fait la découpe du GTA en 3 propositions. Nous la reprenons ci-dessous en guise de rappel.

- A de 1 à 4
- B1 de 5 à 8
- B2 de 9 à 12.

L'analyse détaillée de ce premier groupe thématique se fera à partir de l'exemple.

Exemple 1

The image displays a musical score for a piano piece, specifically the first thematic group. The score is written in 4/4 time and features a descending arpeggiated motion. The analysis includes labels for propositions (A, B1, B2) and motifs (a1, a2, a3, a4, a5, b1, b2, c1, c2). Harmonic analysis includes Roman numerals (I, II, V, V7, VI, 6/4) and chord symbols (D, D7). A 'Réduction mélodique' is shown on the right, highlighting the melodic line.

Cette réécriture comporte plusieurs niveaux d'analyse que nous allons détailler.

Les lettres majuscules représentent les propositions tandis que les lettres minuscules signalent les motifs.

Le chiffre harmonique est également présenté dans ce schéma ainsi qu'une réduction mélodique réalisée, en partie, à partir de l'analyse harmonique. La ligne de basse ainsi que les contrepoints intéressants à dégager sont également inclus dans cette présentation.

De plus, cette réécriture est présentée sous forme d'analyse paradigmatique.

Cette réécriture a donc pour mission de donner un maximum d'informations de manière synthétique.

Comme le montre la réduction mélodique, la première **proposition A** est composée à partir d'un mouvement d'arpège descendant. Cette proposition peut elle-même se subdiviser en 2 motifs :

Le **motif a1** est caractérisé par l'anacrouse, mais aussi, sur le plan rythmique, par la syncope – les articulations dans le texte mettent en évidence ce binôme thématique.

Le **motif a2** n'est qu'une variation de a1.

Le **motif b1** propose, toujours sur base de l'arpège, un mouvement conjoint descendant partant du 5^{ème} degré de l'échelle de Fa majeur (DO) au 1^{er} degré (FA).

Le **motif b2** n'est en réalité qu'une variante rythmique et mélodique de b1. Variante qui, comme le montre la réduction, va cette fois du 1^{er} degré au 5^{ème}.

Mais attention, le découpage en motifs proposé ici est au service de la compréhension des petites unités thématiques. Sur un plan phraséologique, a2 et b2 sont unifiés comme le montre l'articulation (la liaison) dans le texte de Clementi.

Toute cette proposition est accompagnée par une basse d'Alberti.

L'harmonie, extrêmement simple ici, présente 2 accords, le I et le IV, tous deux sur pédale de tonique.

Cette première proposition met en place le matériau musical qui sera déployé ensuite, mais fixe également de manière très franche la tonalité de FA majeur.

La seconde proposition B1 débute par le rythme syncopé joué à deux reprises (a2 et a3). Tout comme dans la première proposition où nous parlions de l'unité phraséologique de a2 et b2, les motifs a3 et a4 forment ici aussi une entité.

Le motif suivant, c1, bien que démarrant par l'anacrouse, se différencie quelque peu des motifs précédents. C'est, entre autres, l'absence de syncope et l'apparition des triolets qui justifient ce nouveau label. Contrairement aux 2 autres motifs, celui-ci est plus long puisqu'il s'étale sur 2 mesures.

Dans notre réécriture paradigmatique, nous avons également placé ce motif sous les motifs a et b car, de fait, ils ont des points communs : l'anacrouse ainsi que la désinence avec appogiature.

Cette deuxième proposition est également marquée par la disparition de la pédale qui laisse place à une ligne de basse utilisant des renversements. L'harmonie se complexifie également avec l'apparition d'une conduite chromatique qui prépare le II ([VI]/D ou [V]/II).

Le contrepoint est également plus présent dans cette proposition puisqu'une deuxième ligne mélodique se fait entendre dans l'accompagnement (fa – mib – ré). Du reste, c'est cette seconde ligne qui prendra le rôle vedette lors de la seconde présentation de cette proposition (B2). Cette fois c'est le mouvement fa – fa# - sol qui se trouve dissimulé dans la ligne d'accompagnement.

La seconde présentation de cette **proposition (B2)** se ponctue, contrairement à B1, par une cadence parfaite. Nous avons baptisé le troisième motif de cette proposition c2. En effet, même si la désinence de ce motif c2 est sensiblement différente de celle de c1, son rôle est identique : marqué une conclusion de phrase. B1 se termine sur un I suspensif, B2 par une cadence parfaite. Tout comme pour c1, nous avons aussi placé c2 en regard de a et b. Les motifs a3 et a5 de cette seconde proposition sont, comme précédemment, unifiés sur le plan phraséologique.

Un mot enfin à propos de la figuration qui est, globalement, très claire. Ce sont essentiellement des notes de passages et des broderies qui ornent la charpente de cette thématique. Toutefois, deux notes étrangères méritent un petit commentaire. La première, la plus particulière, est le do aigu du premier temps de la troisième mesure. En effet, celui-ci n'appartenant pas à l'harmonie du IV^{ème} degré, il est perçu comme une sorte d'appogiature qui, pas un changement de registration, se résout à l'octave inférieure. Le saut de 7^{ème} crée alors une tension toute particulièrement dans cette phrase. La seconde note qui mérite d'être commentée est le ré qui intervient au moment de la cadence parfaite de ce GTA (mesure 11).

Celui-ci sonne comme une échappée du do avant de quitter la sixte et quarte d'appogiature qui se résout sur la dominante du 3^{ème} temps.

Transition

Celle-ci, nous l'avons signalé plus haut, se compose de deux propositions.

La première, C1, peut nous apparaître comme le prolongement du GTA. Cette sensation est due en grande partie à la basse d'Alberti qui poursuit son mouvement de croche jusqu'à l'apparition de C2. C2 se distingue, entre autres, par le changement de texture (octaves parallèles jouées f).

C'est au cours de cette seconde proposition que la transition module vers le ton de la dominante.

L'exemple 2 reprend cette transition ainsi que le GTB et la coda. Le texte étant relativement simple à saisir, nous avons tout de suite effectué une réduction mélodique et placés les éléments sous forme d'analyse paradigmatique. Le lecteur comprendra facilement cette réécriture et pourra, le texte sous la main, comprendre assez facilement les notes étrangères à l'harmonie qui ornent cette charpente mélodique.

Exemple 2

The musical score for Example 2 is written in 4/4 time and consists of several staves. The first staff shows a melodic line starting with a trill (Tr. Mod.) and a half note (C1). The second staff continues with a half note (C2). The third staff shows a full texture with a forte (f) dynamic, including a half note (GTB1) and a half note (D1). The fourth staff continues with a half note (D2) and a half note (GTB2). The fifth staff shows a half note (E1) and a half note (E2). The sixth staff shows a half note (Coda) and a half note (F). The seventh staff shows a half note (p) and a half note (f). The eighth staff shows a half note (p) and a half note (f). The ninth staff shows a half note (p) and a half note (f). The tenth staff shows a half note (p) and a half note (f). The eleventh staff shows a half note (p) and a half note (f). The twelfth staff shows a half note (p) and a half note (f). The thirteenth staff shows a half note (p) and a half note (f). The fourteenth staff shows a half note (p) and a half note (f). The fifteenth staff shows a half note (p) and a half note (f). The sixteenth staff shows a half note (p) and a half note (f). The seventeenth staff shows a half note (p) and a half note (f). The eighteenth staff shows a half note (p) and a half note (f). The nineteenth staff shows a half note (p) and a half note (f). The twentieth staff shows a half note (p) and a half note (f). The twenty-first staff shows a half note (p) and a half note (f). The twenty-second staff shows a half note (p) and a half note (f). The twenty-third staff shows a half note (p) and a half note (f). The twenty-fourth staff shows a half note (p) and a half note (f). The twenty-fifth staff shows a half note (p) and a half note (f). The twenty-sixth staff shows a half note (p) and a half note (f). The twenty-seventh staff shows a half note (p) and a half note (f). The twenty-eighth staff shows a half note (p) and a half note (f). The twenty-ninth staff shows a half note (p) and a half note (f). The thirtieth staff shows a half note (p) and a half note (f). The thirty-first staff shows a half note (p) and a half note (f). The thirty-second staff shows a half note (p) and a half note (f). The thirty-third staff shows a half note (p) and a half note (f). The thirty-fourth staff shows a half note (p) and a half note (f). The thirty-fifth staff shows a half note (p) and a half note (f). The thirty-sixth staff shows a half note (p) and a half note (f). The thirty-seventh staff shows a half note (p) and a half note (f). The thirty-eighth staff shows a half note (p) and a half note (f). The thirty-ninth staff shows a half note (p) and a half note (f). The fortieth staff shows a half note (p) and a half note (f). The forty-first staff shows a half note (p) and a half note (f). The forty-second staff shows a half note (p) and a half note (f). The forty-third staff shows a half note (p) and a half note (f). The forty-fourth staff shows a half note (p) and a half note (f). The forty-fifth staff shows a half note (p) and a half note (f). The forty-sixth staff shows a half note (p) and a half note (f). The forty-seventh staff shows a half note (p) and a half note (f). The forty-eighth staff shows a half note (p) and a half note (f). The forty-ninth staff shows a half note (p) and a half note (f). The fiftieth staff shows a half note (p) and a half note (f). The fifty-first staff shows a half note (p) and a half note (f). The fifty-second staff shows a half note (p) and a half note (f). The fifty-third staff shows a half note (p) and a half note (f). The fifty-fourth staff shows a half note (p) and a half note (f). The fifty-fifth staff shows a half note (p) and a half note (f). The fifty-sixth staff shows a half note (p) and a half note (f). The fifty-seventh staff shows a half note (p) and a half note (f). The fifty-eighth staff shows a half note (p) and a half note (f). The fifty-ninth staff shows a half note (p) and a half note (f). The sixtieth staff shows a half note (p) and a half note (f). The sixty-first staff shows a half note (p) and a half note (f). The sixty-second staff shows a half note (p) and a half note (f). The sixty-third staff shows a half note (p) and a half note (f). The sixty-fourth staff shows a half note (p) and a half note (f). The sixty-fifth staff shows a half note (p) and a half note (f). The sixty-sixth staff shows a half note (p) and a half note (f). The sixty-seventh staff shows a half note (p) and a half note (f). The sixty-eighth staff shows a half note (p) and a half note (f). The sixty-ninth staff shows a half note (p) and a half note (f). The seventieth staff shows a half note (p) and a half note (f). The seventy-first staff shows a half note (p) and a half note (f). The seventy-second staff shows a half note (p) and a half note (f). The seventy-third staff shows a half note (p) and a half note (f). The seventy-fourth staff shows a half note (p) and a half note (f). The seventy-fifth staff shows a half note (p) and a half note (f). The seventy-sixth staff shows a half note (p) and a half note (f). The seventy-seventh staff shows a half note (p) and a half note (f). The seventy-eighth staff shows a half note (p) and a half note (f). The seventy-ninth staff shows a half note (p) and a half note (f). The eightieth staff shows a half note (p) and a half note (f). The eighty-first staff shows a half note (p) and a half note (f). The eighty-second staff shows a half note (p) and a half note (f). The eighty-third staff shows a half note (p) and a half note (f). The eighty-fourth staff shows a half note (p) and a half note (f). The eighty-fifth staff shows a half note (p) and a half note (f). The eighty-sixth staff shows a half note (p) and a half note (f). The eighty-seventh staff shows a half note (p) and a half note (f). The eighty-eighth staff shows a half note (p) and a half note (f). The eighty-ninth staff shows a half note (p) and a half note (f). The ninetieth staff shows a half note (p) and a half note (f). The hundredth staff shows a half note (p) and a half note (f).

GTB

Le GTB s'organise en deux phases que nous avons baptisées GTB1 et GTB2. C'est le contraste entre les deux phrases de ce GTB qui a conditionné ce choix.

Le **GTB1**, se compose de deux propositions de 4 mesures : D1 et D2. C'est la désinence (mélodique et harmonique) qui justifie le changement de suffixe (nous reviendrons au contexte harmonique plus loin).

Le **GTB2** est, lui aussi, construit à partir de 2 propositions de 4 mesures que nous avons nommées E1 et E2.

Tant dans le GTB1 que dans le GTB2, les propositions sont différenciées par des changements de dynamiques. D2 est joué *p* alors que D1 avait été entendu *f*. La proposition E2 contraste de manière plus nette avec E1 puisque non seulement le début de E2 est *p* (alors que E1 était *f*), mais à l'intérieur de E2 il y a également des oppositions de dynamiques. La proposition E2 étant, sur le plan mélodique, une copie pratiquement conforme de E1, Clementi a, selon la norme, changé l'*orchestration* de celle-ci.

La **coda** (F), sur pédale de tonique, ponctue cette exposition dans le calme. Nous pourrions parler volontiers ici de liquidation du matériau au sens schoenbergien du terme.

L'exemple 3 reprend la réécriture de l'exemple 2, mais se consacre aux motifs ainsi qu'à l'analyse harmonique.

Exemple 3

The musical score for Example 3 is presented in six staves. The first two staves show the melodic and bass lines respectively, with dynamic markings *p* and *f*. The third staff continues the bass line with a dynamic marking *f*. The fourth staff shows a bass line with a dynamic marking *p*. The fifth staff shows a bass line with a dynamic marking *p*. The sixth staff shows a bass line with a dynamic marking *p*. Harmonic analysis is provided below the bass line, including Roman numerals (I, IV, V, VI, II, I, V, I, V, I, V, I, IV, II, V, I) and chord symbols (D, e). Brackets labeled with lowercase letters (d, f, g, h, i) group specific motifs.

Les motifs sont signalés par une lettre minuscule sans suffixe. Le lecteur pourra, s'il le souhaite, affiner cette analyse. L'analyse plus fine de la transition par exemple pourrait mentionner que d1 et d2 sont très proches et que d3, contrairement à d1 et d2 qui n'occupent chacun qu'une mesure, s'étale sur deux mesures.

La transition, après avoir fait entendre d1 et d2 sur une harmonie de tonique, va, avec d3, moduler vers le ton de la dominante. L'analyse harmonique de d3 montre le principe du multichiffrage. I (en FA) est réinterprété comme IV en DO.

La première proposition du GTB1 est construite à partir de deux motifs. Le premier (e) est une mélodie à 2 voix en tierces parallèles. Cette polyphonie parallèle s'accompagne d'une pédale de dominante à l'intérieur de la texture.

Ce procédé est commun dans l'écriture à cette époque. Ici, ce n'est plus l'harmonie qui conduit la syntaxe, mais bien les conduites mélodiques. C'est la raison pour laquelle nous avons placé un (I). Celui-ci signale que le début de cette proposition s'amorce par une tonique, mais le contexte ne demande pas de chiffrage harmonique particulier. Par contre, dès le second motif (f), c'est l'harmonie qui reprend ses droits sur le plan à nouveau syntaxique.

Nous proposons ci-dessous un exemple extrait du premier mouvement de la sonate pour piano KV 331 en La majeur de Mozart. La première proposition de cette phrase débute par le procédé que nous venons de décrire : une mélodie en tierces parallèles entre parties extrêmes. Tout comme chez Clementi, une pédale de dominante intérieure accompagne cette mélodie. Par contre, au moment de la demi-cadence, l'harmonie reprend ses droits. Et comme pour nous signaler le passage d'un mode d'écriture à un autre, Mozart place un *sf* qui agit en quelque sorte comme un marqueur.

Exemple 4

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is titled 'Andante grazioso' and shows a melody in the right hand consisting of parallel thirds. The left hand provides a dominant pedal point. Dynamics include *p* and *sf*. The second system continues the melody and includes a repeat sign with first and second endings. Dynamics include *sf* and *p*.

Mais revenons à notre sonatine. Le motif e amène la fin de la première proposition sur un V de $\frac{1}{2}$ cadence. La seconde proposition reprend textuellement le motif en polyphonie parallèle avec, nous l'avons signalé plus haut, un changement de dynamique, avant de faire réentendre le motif f qui conduit cette fois à une cadence parfaite (cette variation du motif f mérite d'être mentionné par un suffixe (f1 pour sa première présentation et f2 pour la seconde).

La première proposition du GTB2 a été divisée en deux motifs : g et h. Comme le montre les crochets, f, qui occupe une mesure, est répété à la mesure suivante, tandis que g, dans notre analyse, occupe 2 mesures. D'une construction différente du GTB1, ce GTB2 amène des

contrastes importants. Tout d'abord les doubles croches (2 premiers temps de f) qui créent une animation dans cette nouvelle idée musicale. Elles donnent à ce GTB comme un nouvel élan. Les troisième et quatrième temps font entendre une note répétée jouée staccato à la main droite. Celle-ci est accompagnée d'une arpégiation de l'harmonie jouée legato à la main gauche. Ces deux éléments ramassés en une seule mesure auraient pu donner lieu à une analyse plus morcelée. Dès lors, nous aurions pu considérer cette mesure comme la concaténation de deux petits motifs (ce qui nous obligerait à modifier les dénominations). Mais nous pourrions aussi, tout en conservant notre analyse, considérer les deux parties de ce motif f comme des cellules. Nous devrions alors user d'une nomenclature plus large et baptiser ces deux petites entités de α et β .

Mais, quelle que soit la manière dont nous pouvons montrer ces détails, ce qui nous semble le plus important ici, c'est la manière dont Clementi nous propose deux GTB extrêmement différents à la fois dans leur énergie, mais aussi dans leur construction formelle.

La coda, construite sur pédale de tonique, liquide le matériau avec comme caractéristique mélodique le saut de 7^{ème} et donc le changement de registration que nous avons déjà eu l'occasion d'observer à la première proposition du GTA (mesure 3).

Pour en terminer avec ce GTB, et avant de passer à l'analyse du développement, nous reprenons ci-dessous le chemin harmonique complet (celui-ci reprend également la transition et la coda.

Exemple 5

Transition

| | | | | | |
|-----------|----|----|----|---------|-------------|
| | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 |
| (en FA)I | | | | III/D | |
| (en DO)IV | | | | VI/D II | V(1/2 cad.) |

GTB1

| | | | |
|--------------------|----------|----------|-------------------|
| 17 | 18 | 19 | 20 |
| 3ces // (I) | V | I | II |
| | | | V(1/2cad.) |
| 21 | 22 | 23 | 24 |
| 3ces // (I) | V | I | II |
| | | V | I |
| | | | (6/4) |

GTB2

| | | | |
|----------|----------|----------|-----------|
| 24 | 25 | 26 | 27 |
| I | V | I | V |
| | | I | IV |
| | | | II |
| | | | V |
| | | | (6/4) |

28 à 31 *idem*

Coda

32 33 34 35

I (IV) ([V]) I (IV) ([V]) I
(péd. de I)

Quelques commentaires :

Outre les contrastes que nous avons déjà signalés entre les deux GTB, il y a aussi le rythme harmonique qui, dans le GTB2, est plus animé.

Le chiffrage de la coda reprend les harmonies sous-jacentes entendues sur la pédale de tonique (accords entre parenthèses).

Dans cette analyse, nous n'avons placé que les fonctions. Le lecteur qui souhaite affiner cette analyse précisera les éventuelles 7^{èmes} (sur les fonctions V en particulier) ainsi que les renversements.

Développement

Nous commencerons l'analyse de ce développement par son parcours tonal et harmonique.

Tout comme pour l'analyse harmonique du GTB, nous reprenons les mesures ainsi que les chiffrages avec leurs éventuelles réinterprétations dans diverses tonalités (multichiffrage).

| | | | | | | | | | |
|---------------------|---------------|-------------|----------------|------------|-------------|-------------|-----------|-------------|----------|
| | 36 | 37 | 38 | 39 | | | | | |
| sol min. | [V] | | V | I | | | | | |
| FA | [VI/D] | VI/D | | II | | | | | |
| | 40 | 41 | 42 | 43 | | | | | |
| ré min. | [V] | | V | I/D | | | | | |
| FA | [V] | | [III/D] | | VI/D | II/D | | | |
| | 44 | 45 | 46 | 47 | | | 48 | | |
| FA | V | I | V | I | V | I | IV | II/D | V |
| Retransition | | | | | | | | | |
| | 48 | 49 | 50 | 51 | | 52 | | | |
| | V | I | V | I | V | I | V | I | V |

Ce développement épouse, globalement, une trajectoire qui peut être considérée comme une sorte de **norme** lorsqu'il faut ramener le ton principal après avoir polarisé celui de la dominante. La norme dont nous parlons ici se retrouve en particulier dans des pièces de

courtes dimensions comme le menuet et était surtout en vigueur à la fin du XVII et au début du XVIII.

Voici en guise d'exemple des trajectoires qui suivent assez fidèlement cette norme.

Exemple 5

Menuet de jeunesse de Mozart.

Nous sommes dans la même tonalité que notre sonatine de Clementi. La première partie de ce menuet est arrivée sur un accord de dominante (DO). Mozart amorce alors la deuxième partie de son menuet en commençant par polariser le ton du II degré (sol mineur - mesures 9 à 12) pour ensuite ramener le ton principal (mesures 13 à 16). Nous pourrions chiffrer cette marche harmonique de la manière suivante :

| | | | | | | | | |
|-----|--------|----|------|-------|-----|----|------|----|
| | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 |
| sol | [V] | I | II V | I | | | | |
| FA | [VI/D] | I | II V | I | [V] | I | II V | I |
| | | | II | _____ | | | | |

Notons, comme cela arrive dans certains cas, que Mozart aurait pu prendre un chemin encore plus court et faire entendre dans la continuité les mesures 9 et 10 suivies des mesures 13 et 14. Retenons, comme moyen mnémotechnique le mouvement de basse qui s'appuie sur les degrés #I - II - VII - I.

Dans son prélude en Do majeur du 1^{er} cahier du clavier bien tempéré, Bach fait exactement la même chose après la modulation au ton de la dominante, mais cette fois, les degrés #I - II - VII - I se trouvent à la partie supérieure (mesures 12 à 15).

Le chiffrage de ce retour au ton d'origine donne :

| | | | | |
|----|--------|----|-----|----|
| | 12 | 13 | 14 | 15 |
| ré | [V] | I | | |
| DO | [VI/D] | II | [V] | I |

Nous pourrions multiplier les exemples de ce type tant cette manière de faire est commune. C'est la raison pour laquelle nous utilisons le terme de **norme**. Cette norme, tout en sachant

qu'il existe des variantes, n'est jamais qu'une simple descente dans l'échelle des quintes que nous pourrions chiffrer de manière générale : VI – II – V – I.

Exemple 6

Mais comme pour toute les normes, des transgressions existent comme le montre le texte de Clementi.

Après la première phase, celle qui polarise le second degré du ton, l'auteur de cette sonatine nous propose un petit détour par le ton du relatif (ré mineur) avant de revenir au ton principal. C'est grâce à la qualité de l'accord de 7^{ème} diminuée de la mesure 40 que cette déviation est amenée. L'exemple 7 propose une réécriture qui épouse fidèlement la norme et montre la manière dont le compositeur gère cette petite escapade au ton du relatif.

Exemple 7

Réécriture : *norme*

Texte de Clementi

| | | | | | |
|-------|-------|--|-----|----|----|
| en FA | [III] | | III | VI | II |
| | D | | D | D | D |
| en ré | [V] | | V | I | |
| | | | | D | |

Modulation par enharmonie de la 7ème diminuée

Le deuxième système de l'exemple ci-dessus propose donc une réécriture qui épouse très fidèlement ce que nous avons qualifié de norme : à savoir la répétition des 4 premières mesures au ton de FA (nous avons légèrement réécrit la mesure 4 afin de réaliser la jonction avec la suite du texte).

Le 3^{ème} système reprend le texte de Clementi avec le chiffrage harmonique dans les deux tons (FA et ré). Enfin, la dernière ligne montre l'enharmonie de la 7^{ème} diminuée qui permet de passer aisément de FA à ré.

Sur le plan thématique, le début de ce développement utilise, dans un premier temps, les éléments motiviques du GTA.

La réécriture de l'exemple 8 le montre assez clairement.

Exemple 8

La réécriture se passe de longs commentaires. Mais nous insisterons quelque peu sur le changement de registre de la dernière mesure. Celle-ci donne, par la gamme descendante en triolets de croches, des mouvements de 7^{èmes} descendantes qui, si nous les réduisons à des mouvements conjoints, donnent un mouvement mélodique conjoint ascendant - ceci nous faisant penser, une nouvelle fois, à la 3^{ème} mesure du GTA.

Les triolets qui animent quelques motifs de ce développement avaient déjà été énoncés à la mesure 7 du GTA. Clementi s'en souvient et les reprend. Mais il aurait pu tout aussi bien s'en passer et faire un développement à partir d'autres procédés de variations plus proches des motifs de départ comme le montre l'exemple 8.

Exemple 8

Cette proposition de développement est une option possible. Certes, ce développement est moins animé et moins intéressant que celui de Clementi. Mais ce petit exercice d'écriture, qui consiste à chercher d'autres solutions, est une manière de mieux saisir les stratégies mises en œuvre par le compositeur et nous ne pouvons que vivement conseiller de le pratiquer abondamment. Nous ne commenterons pas plus ce développement qui aboutit à la retransition des mesures 48 à 52 – retransition légèrement différente de la transition entre le GTA et le GTB.

Réexposition

Nous avons déjà décrit plus haut la forme ainsi que l'absence de la transition entre les deux groupes thématiques (absence due au risque de redondance).

Rien de bien particulier à signaler en dehors de quelques variations motiviques. Clementi procède donc à une réécriture non obligée de certains éléments et plus particulièrement dans le GTB2. Mais il y a aussi des séquences qu'il doit réécrire comme la jonction entre le GTA et GTB puisque la transition a disparu.

Textures

Nous terminerons notre analyse par quelques mots à propos des textures.

Une des formules d'accompagnement très présente dans l'exposition est un continuo de croches jouées à la main gauche. Il n'y a que le GTB2 qui connaît un changement de texture de l'accompagnement - la coda reprenant à nouveau le mouvement continu de croches.

Le développement, pour varier, élague ce continuum puisque celui se fait entendre par moment sur une demi-mesure (mesures 36, 37, 39, 40, 41). Cette élision agit alors sur notre perception puisque, sur le plan phraséologique, il articule le début de ce développement en deux motifs d'une mesure (36 et 37) et un motif de 2 mesures (38 et 39). Cette organisation se répète aux mesures 40 à 43, mais cette fois le texte garde une continuité pour amener la seconde phase du développement.

Les dynamiques sont directement en rapport avec la forme. Elles sont véritablement fonctionnelles (changements d'orchestration lors des répétitions, contrastes entre les groupes thématiques, ...).