

Intégrale
de la Forme Sonate avec piano de
Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827)

Premier concert
Lundi 13 octobre 1997
Salle Cortot, Paris

Trio pour piano, flûte et basson (WoO 37) et
Trois Quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle (WoO 36)

Piano : Marie-Pierre Soma
Violon : Karine Lethiec
Alto : Jean-Charles Monciero
Violoncelle : Odile Bourin
Flûte : Pierre Monty
Basson : Ronald Grun

Introduction

Tout au long des 19 concerts de cette Intégrale, nous allons suivre dans l'itinéraire de sa création l'un des plus grands maîtres de l'histoire de la musique, un des grands génies de l'humanité. Cet itinéraire passionnant essaiera de se faire chronologiquement à travers la forme musicale qu'il a poussée et développée jusqu'à ses extrêmes limites : la Sonate, dans toutes les formes qu'il a traitées avec le clavier, en solo, duo, trio, quatuor et quintette exception faite des sonatines. Entreprise que nous avons déjà réalisée.

Après avoir fait d'une façon un peu décousue - avec son père, puis d'autres professeurs - son premier apprentissage musical de « *klavierist* », puis d'orgue ainsi que de violon et d'alto, le petit Beethoven fut mis entre les mains de Christian Neefe (en 1782) qui lui donna une formation plus suivie. L'année suivante déjà, furent publiées ses premiers essais, les variations sur une marche de Dressler et trois sonatines qu'il considérait plus tard comme ses premières œuvres. Parallèlement et dès 1781, le petit Ludwig assurait les fonctions d'organiste suppléant à l'église des Minimes de Bonn, ensuite à la Chapelle Electorale comme « vicar » de son maître Neefe, ainsi que celles de répétiteur au clavier de l'orchestre de la Cour. En 1784 il est enfin admis comme organiste en titre aux cotés de Neefe.

Un ami, Wegeler, et une famille, les Breuning (qu'il appellera plus tard ses anges gardiens) marqueront le jeune garçon de leur influence bénéfique. Bientôt aussi le jeune Ludwig sera astreint à donner beaucoup de leçons pour remplacer son père défaillant.

Les œuvres inscrites au programme ce soir font partie des prémices dans la création beethovénienne et datent de cette époque.

Trio pour piano, flûte et basson en sol majeur (WoO 37)

Allegro

Adagio

Thema, Andante con variazioni

Les avis sont partagés quant à la date de composition de ce Trio écrit vraisemblablement pour la famille Westerholt (1786-1789) dont il avait la fille comme élève, le père jouant du basson et le fils de la flûte. Ce qui caractérise cette œuvre c'est d'abord l'abondance de motifs, d'idées musicales, ensuite les contrastes - position de nuances - qui nous semblent plus des procédés d'écriture que des nécessités internes de structure ou d'expression, ce en quoi elle est sous l'influence du style de Mannheim. L'œuvre est aussi truffée de difficultés techniques aux trois instruments.

L'*Allegro* débute par un premier thème en deux parties, d'abord vigoureux, affirmatif, exposé par les trois instruments sur les notes ascendantes de l'accord de la tonalité, puis répondu par une phrase plus chantante à la dominante. Des traits volubiles se répondent aux trois parties. Le deuxième thème au piano, puis renforcé aux trois voix sur la dominante, léger, sautillant, un peu sarcastique, avec syncopes et contretemps, renforce le sentiment joyeux qui se dégage de l'œuvre. Puis les traits repartent comme des fusées aboutissant à une phrase modulatoire conduisant à un nouveau thème (au basson) en *ré* mineur plus lyrique mais pas sombre (une petite opposition d'ombre) aussitôt repris par la flûte et le piano à sa relative majeure *fa*. Puis, cette fois en *ré* majeur, un motif dérivé du deuxième thème et de même caractère. La première partie se termine avec, comme en symétrie avec le premier thème, les notes ascendantes de l'accord, ici, de la dominante *ff*, redoublées en croches et avec sa réponse chantante. Le développement modulant débute en *ré* mineur sur une nouvelle idée exposée tour à tour aux trois voix. Une cadence au basson *Adagio* précède la réexposition. Tout ce mouvement est écrit dans un style très concertant.

L'*Adagio* en *sol* mineur expose un motif expressif un peu plaintif au piano doublé à la tierce par le basson, aussitôt repris par les trois partenaires. La deuxième partie de ce thème sera développée à la flûte puis au piano. Bientôt apparaît un nouveau motif à la tonalité relative (*si* bémol), de structure plus rythmée avec ses suspensions syncopées sur la dominante et ses accents à contretemps. Enfin une longue phrase à la flûte, dérivée d'une cellule du thème initial, conduit vers son terme cette pièce toute simple. Des arrêts successifs sur trois longs points d'orgue l'enchaînent au :

Thema, Andante con variazioni. Ce thème gracieux, léger dans sa première partie offre une brève opposition d'un caractère plus expressif et chaleureux en mineur, selon le plan a A BA. Les parties a et A suivent une ligne ascendante-descendante *sol-mi-sol*, ligne qui se retrouvera à travers toutes les variations. La variation I est un solo de piano en valeurs brèves avec moult sauts périlleux sonnante comme une flûte, les autres instruments soulignant la ligne du thème. Dans la variation II c'est le basson qui est en solo, tout en triolets. La variation III est très rythmique avec ses triolets imperturbables à la main gauche du piano et son motif martial en notes pointées se répondant à la main droite et à la flûte. La variation IV en mineur comme il se

doit selon la coupe de l'époque, à 6/8, déroule son chant en tierces entre le basson et le piano. La variation V tranche par son caractère énergique, volontaire, tout en triples croches au piano tandis que la variation VI, solo de flûte, en triples-croches également, résonne tout en harmonieuse douceur. Dans la variation VII, de nouveau, le rythme mais sans le caractère martial de la variation III, plutôt dansant et élégant, en dialogue aux trois instruments. Enfin, retour du Thème, *Allegro*, avec une basse en contrepoint que clôture une Coda éclatante de joie exubérante.

Trois Quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle (WoO 36)

Composés en 1785, l'ordre de ces quatuors rétabli à présent avait été inversé par le premier éditeur Artaria. Beethoven ne les avait jamais fait publier de son vivant.

Premier Quatuor WoO 36 n°3 en *Ut* majeur

Allegro vivace

Adagio con espressione

Rondo, Allegro

Allegro vivace. Ici encore les idées abondent et vont de pair avec vivacité, entrain, fraîcheur. L'influence des « Mannheimer » sur laquelle Riemann a tellement insisté, semble plus marquée dans ce premier quatuor que dans les suivants. Encore que, pour nous, c'est plutôt du modèle Mozartien qu'il est le plus influencé. Quoi qu'il en soit, à travers les influences diverses la personnalité de l'auteur perce déjà en plusieurs endroits.

Le premier thème extrêmement clair et limpide exposé au piano, comme dans le **Trio WoO 37** gravit l'accord de la tonalité de mesure en mesure pour retomber par la dominante à son point de départ à la 6e mesure. Les cordes ne font que souligner ou renforcer les harmonies. Un élément rythmique de notes détachées se répondant entre les voix fait déboucher à la dominante sur un motif secondaire très ornemental que Beethoven reprendra, à peu de chose près, textuellement dans sa troisième sonate pour piano quelques années plus tard. Suit alors un motif ondulant tout en retards, tournant autour de la dominante terminé par des traits brillants. Toujours au piano, le deuxième thème à la dominante, mais mineure, est celui là même de la troisième sonate déjà nommée, très chantant et suivi de quatre gammes descendantes et fougueuses comme dans la sonate. L'élément rythmique reparaît encore en mineur et la première partie conclut à la dominante. Le développement part directement en *mi* bémol puis, par la septième dominante amène le premier thème en *fa* majeur suivi d'un nouvel élément que l'on peut considérer comme dérivé du deuxième thème mais dans un caractère fougueux conservé jusqu'au bout. Une transition très chromatique couvrant toute une période débouche sur la réexposition beaucoup plus courte et ramassée que l'exposition. Cette première partie donnant une importance telle au piano, traité comme un instrument soliste, lui confère le caractère d'un concerto de piano avec accompagnement de cordes.

Adagio con espressione. En forme de Lied A B A, la partie A de cet adagio sera reprise dans la première Sonate pour piano. En *fa* majeur, le thème A, chantant est exposé au piano doublé à la sixte par le violon et par l'alto. Une autre phrase s'intercale à la dominante avant une redite de A. La partie B débute par un solo de violon très chanté et ornementé, en triples-croches, repris aussitôt par l'alto qui module en *sol* mineur. Puis, par quatre fois, une montée expressive en

suspension syncopée sur tonique dominante d'abord alto-violoncelle renforcé par le piano en arpèges brisés de doubles-notes, puis violon-alto, d'un effet sonore très dense, aboutit à un point d'orgue avant la reprise de A.

Rondo, Allegro joyeux et lumineux dont on croirait le thème sorti de la plume de Mozart (comparer avec K. V. 485, bien que d'un caractère très différent) exposé d'abord au piano seul, puis au violon, en *tutti*. Une petite phrase « très flûte » rythmée à contretemps par des *pizzicati* aux cordes puis des traits fougueux conduisent à un passage modulant très chanté mais énergique au piano. Un deuxième thème (premier couplet) à la dominante, de style chanson populaire apparaît alors. Puis de nouveau une période de caractère « flûte » avec les mêmes contretemps aux cordes ramène le refrain. Suit un épisode en *la* mineur (deuxième couplet) au rythme tournoyant. Puis le dernier refrain se termine par des traits extrêmement vivaces au piano soutenu par les cordes. Ici aussi, style concertant.

Deuxième Quatuor n°1 en *mi* bémol majeur

Adagio assai

Allegro con spirito

Thema, Cantabile, Variations I à VI, Thema, Allegretto

Adagio assai d'une singulière beauté et d'une profondeur étonnante surtout lorsqu'on pense que son auteur est un adolescent de 14 ans, débute comme un choral. Bientôt s'élève – et tout le long du morceau – à travers les méandres de traits (parfois fulgurants comme à la 8e mesure) souvent ornementés, un chant d'une poignante beauté, comme une longue plainte tantôt au piano seul tantôt en dialogue entre les instruments. Dans les sept dernières mesures, la ligne retrouve le dépouillement du début. A remarquer sa longue descente sur presque deux octaves, comme une lente progression vers l'inexorable. De ces profondeurs surgit, *attacca subito*, l'*Allegro con spirito* en *mi* bémol mineur. Dans ce premier thème qui, une fois de plus, déroule les notes de l'accord, Prod'homme voit un « ancêtre lointain du *scherzo* de la Cinquième Symphonie. » Il est exposé par la main droite au piano que soulignent des battements d'accords à la main gauche et des syncopes aux cordes. Le mouvement est d'un bout à l'autre dominé par une énergie farouche et passionnée.

Le deuxième thème dont la cellule principale servira à la même place dans la **Sonate Op. 13** « **Pathétique** » – rapprochement significatif d'une similitude de caractère – apparaît à la dominante au piano, au violon, puis triplé entre piano, alto, violoncelle, avec d'énergiques batteries à la main droite du piano. Plus loin, un nouveau thème comme arraché, par son troisième temps pris de plein fouet avec un accord violemment arpégé au violon et à l'alto. Puis un calme subit avec une période entière en chromatisme sur trois notes tenues avec accompagnement en balancement (phrase que l'on retrouvera textuellement dans le **troisième Trio Op 1**). La dernière période repart avec énergie pour se terminer, chose surprenante, sur deux formules conventionnelles de menuet. Une brève partie construite sur l'élément chromatique servira de pont avant la reprise à peu près symétrique de la première partie.

Le *Thema, cantabile*, grimpe par paliers successifs de *sol* à *do* (sur sous-dominante) et en redescend par degré conjoints. Phrase aussitôt reprise avec cette fois un saut de septième, point dynamique expressif, se terminant par quatre appoggiatures. La deuxième partie est

exactement le pendant de la première à la dominante, le point dynamique étant cette fois moins écarté.

La variation I est décomposée tout en doubles-croches non legato au piano, accompagné de *pizzicati*. Variation II, ici, solo de violon en triolets, le piano accompagne en formules souples et binaires. Variations III *Adagio* : magnifique solo d'alto très lyrique, les autres voix en accompagnement harmonique parfois soulignant la mélodie. Variation IV, *Tempo I*. Cette fois c'est au violoncelle de chanter, dans un style très classique, mozartien. Variation V, mineur. On retrouve ici le caractère emporté du deuxième mouvement. Sur un accompagnement d'arpèges grondants à la basse, la main droite, au piano, scande inlassablement des notes pointées sur une ligne rappelant également le thème du deuxième mouvement. Rapprochement à faire avec la partie centrale du *Rondo* de la **quatrième Sonate pour piano** (1797). Variation VII : au travers de fluides formules en triples croches au piano, les notes du thème pointent, soutenues par violon et alto, procédé que Beethoven utilisera avec quelle sublimité, à l'autre bout de son existence dans l'opus 106.

Thema, allegretto. Reprise textuelle du thème, mais très enrichi dans son « orchestration » Une Coda brillante et animée, brusquement terminée par trois mesures d'accords subitement *pp*, clôt l'œuvre.

Troisième Quatuor n°2 en ré majeur

Allegro moderato

Andante con moto

Rondo, Allegro

De coupe très classique, ici, c'est l'influence des fils de Bach que l'on trouve.

Allegro moderato. Un premier thème rythmique aux accents virils tout en notes pointées à l'unisson au piano, aussitôt repris par l'ensemble, cette fois en mouvement descendant de *ré* jusqu'au *mi* grave en passant par l'accord de *si* mineur. Une phrase calme, assez statique se répercute du trio au piano avec insistance entre tonique et sous-dominante avec pédale sur *ré* sur toute une période. Le deuxième thème à la dominante, aussi en notes pointées mais en valeurs plus longues, de ligne générale descendante, tranche par son caractère mélancolique. Bientôt paraît, comme dans la majorité des œuvres beethovéniennes, un troisième thème encore à la dominante, d'allure dansante, en triolets au violon, repris par l'alto. Un développement purement harmonique fait d'accords en syncopes, le violon et l'alto en arpèges descendants modulant de la dominante en passant par la relative mineure puis *do, fa, si* bémol, pour revenir à une longue dominante ramenant le premier thème à la tonique.

Andante con moto en *fa* dièse mineur. Le premier thème un peu mélancolique descend – lui aussi – au piano et au violon de tonique à dominante, *do* dièse aigu à *mi* dièse ; chute avec chromatisme expressif sur *do* dièse, *ré*, *do* dièse puis remontée avec intervalles renforçant l'expression de septième, puis d'octave. Un deuxième thème rythmique mais expressif sur la relative (*la* majeur) au violon suivi de l'alto. Un troisième motif très chantant au piano avec broderies à la main gauche puis à l'alto. Un élément tournant autour d'une note en *pizzicati* puis en *legato* termine cette première partie. Un court développement débute sur ce dernier élément.

Dans la réexposition, le troisième motif plus développé prend une place prépondérante dans une écriture très horizontale.

Rondo, allegro. Le refrain - un thème joyeux, élégant, tournoyant - est exposé au piano puis au violon et en *tutti*. Les deux premiers couplets sont des solos de piano tout en valeurs brèves, écriture visiblement inspirée des Bach. Le troisième couplet débute par un thème martelé en *si mineur*.