

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

Quatrième concert

Lundi 9 mars 1998

Salle Cortot, Paris

Sonate Opus 17 pour piano et cor

Trio Opus 11 pour piano, clarinette et violoncelle

Quintette Opus 16 pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson

Piano : Marie-Pierre Soma

Hautbois : Herbert Laschner

Clarinette : Guy Dangain

Cor : Christophe Vellard

Basson : Ronald Grun

Violoncelle : Manfred Stilz

1798. « *Beethoven avait l'habitude, le besoin de noter incessamment et sur l'heure les idées qui surgissaient dans son esprit : c'est ainsi que pour certains ouvrages, on peut suivre pendant des mois, des années même, le travail intime de son esprit, observer la pénétration réciproque d'œuvres conçues au même moment, d'œuvres jumelles, qui restent unies, ou se séparent, se faisant comme des échanges avant de voir le jour ; certains projets ressurgissent après une incubation plus ou moins longue, d'autres sont abandonnées pour toujours ...* » (Prod'homme). En ces années Beethoven avait une grande activité créatrice et ainsi avait toujours plusieurs œuvres à la fois en chantier.

Vers la fin de cette année une nouvelle amitié, qui sera l'une des plus profondes, entre dans la vie de Beethoven, celle de Karl Amenda dont nous aurons à reparler. D'après la grande lettre que Beethoven lui enverra en 1801, c'est cette année-ci qu'il voit s'installer en lui sa surdité commençante, mais dont il en gardera encore le secret pendant trois ans.

Sonate pour piano et cor Opus 17 en *fa* majeur

Dédiée à la Comtesse de Braun

Allegro moderato

Poco Adagio, quasi Andante

Rondo : Allegro moderato

L'époux de la Comtesse de Braun était Directeur des Théâtres de la Cour.

Allegro moderato. Un joyeux appel introductif du cor sur les notes descendantes de l'accord de la tonalité ; une phrase au piano qui, après un saut ascendant de sixte, procède par degrés conjoints, tournant autour de la tonique avec appui rythmique sur dominante appoggiaturée, et la même phrase avec saut de septième, tournant cette fois autour de dominante et appui sur tonique. Tel se présente le premier thème de cette œuvre pleine de verve et de vitalité débordante. Il est réexposé entièrement au cor. Le groupe du deuxième thème comprend un motif d'une teinte doucement mélancolique, à l'anacrouse pointée suivie d'une note répétée quatre fois, le groupe se transposant par trois fois avec couleurs harmoniques modulantes. Ce motif se poursuit par un élément énergique avec comme fond des descentes diatoniques d'octaves brisées se succédant au piano en progression harmonique ascendante. Cette progression est ponctuée par le cor, auquel répond la basse par la partie initiale du premier thème. Une dernière descente extrêmement brillante se fera en accords de sixte alternés aux deux mains, se terminant dans le grave par des accords aux sonorités mystérieuses vite estompées par un dialogue enjoué de courtes phrases aux deux instruments. Le développement expose, mineur, le début des deux thèmes principaux puis le cor redit avec insistance la descente du premier thème en modulation, la basse donnant la réplique, tandis que la main droite exécute des arpèges brisés en mouvements ascendant sur trois octaves. Une phrase sautillante se répercutant d'un instrument à l'autre amène un passage de transition conduisant à la réexposition débutant *ff*.

Poco adagio, quasi andante en *fa* mineur. Une phrase toute simple - cellule de quatre notes avec appui sur la tierce supérieure - se répond aux deux instruments avec un rythme pointé lancinant de marche qui s'impose sans discontinuer tout au long des dix-sept mesures de ce petit interlude. Ici, le climat change totalement de caractère et nous fait pénétrer dans un mystère voilé.

Le *Rondo*, *Allegro moderato* a nettement un style mozartien. Le thème du refrain en valeurs longues avec terminaison appoggiaturée a un ambitus très large ; un saut descendant d'octave, un autre ascendant de quinte redoublée (douzième). Un autre motif chantant s'y greffe immédiatement au cor puis au piano. Un bref motif à la dominante, répondu par sa dominante (*sol*) aurait pu être signé de la plume de Mozart (premier couplet). Après le retour du refrain le deuxième couplet (partie centrale) en *ré* mineur déploie un nouveau thème en deux parties exposées tour à tour par les deux partenaires. Cette ample mélodie très expressive et un peu mélancolique révèle par endroits des harmonies schubertiennes. Le dernier refrain est présenté

un peu varié et se termine par une longue montée dynamique assez impressionnante. La *Coda* exploite encore la première partie du thème du refrain, se répétant pas moins de six fois. Une dernière exposition au ralenti avant la conclusion en joyeuse fanfare.

TRIO Opus 11 en *si* bémol majeur pour piano, clarinette et violoncelle

Dédié à la Comtesse de Thun

Allegro con brio

Adagio

Tema : Pria ch'io l'impegno, Allegretto

La Comtesse était la mère de la Princesse Lichnowsky.

Dans l'époque de la jeunesse de Beethoven, ce trio est la dernière œuvre de musique de chambre où le piano intervient, du reste de manière beaucoup plus fondue et intégrée à l'ensemble que dans les œuvres précédentes, où le piano avait une place prépondérante. Czerny rapporte que Beethoven regrettait de ne l'avoir pas complété par un finale.

Allegro con brio. Prod'homme trouve une certaine analogie entre ce premier thème, exposé ici à l'unisson aux trois instruments et celui de la future **Sonate avec violoncelle Opus 69**. Le thème commence sur la quinte *fa*, puis *fa* dièse, *sol*, point d'appui rythmique et neuvième de dominante, pour redescendre les degrés de cet accord et arriver à la tonique par un saut ascendant de sixte comme dans le final du **Trio Opus 1 n°3**. Il est repris par phrases répondantes entre le piano et les autres voix. Développé et d'affirmation énergique qu'il était au début, le thème se transforme et prend le caractère d'un lyrisme expressif. Un membre de phrase très expressif se répercute ensuite du violoncelle à la clarinette et au piano aboutissant à deux accords *ff*. En opposition, un motif *PP* en *ré* majeur puis *sol* mineur amène le deuxième thème à la clarinette, accompagné des autres voix, puis au piano. Le développement prend son départ sur le motif précédant le deuxième thème, ici en *ré* bémol, puis le violoncelle suivi de la clarinette énoncent le premier thème toujours en *ré* bémol dans un caractère enveloppé. Et la descente de ce même thème sera exploitée en dialogue à la basse du piano et aux deux autres voix sur trente mesures modulantes se calmant progressivement. Une longue montée d'octaves brisées au piano amène à la réexposition *ff*, encore plus énergique qu'au début.

Adagio, en *mi b* majeur, de forme lied (A). Ce beau thème si expressif se rapproche de celui du menuet de la petite **Sonate pour piano Opus 49 n°2** qui sera repris bientôt encore par Beethoven dans le septuor. C'est au violoncelle qu'il est confié d'abord, puis à la clarinette répondu au piano (B). Une période sombre, concentrée en son début en *mi* bémol mineur et en imitation piano-clarinette qui par enharmonie amène le ton de *mi* majeur où par trois fois le violoncelle émet comme une plainte la deuxième cellule du thème A sur battements légers à la main gauche du piano ; la main droite répond par une figure descendante sur une octave comme un bruissement murmuré. La tonalité revenue par le même moyen, après un dernier appel sur dominante de la clarinette c'est la reprise de – A – cette fois enrichi d'un

accompagnement d'octaves brisées au piano et de figures harmoniques-mélodiques à la clarinette.

Tema : Pria ch'io l'impegno, Allegretto. Emprunté à un trio de l'*Amor marinaro* (Le Corsaire par amour de Weigl, représenté à Vienne en 1797), le thème est d'une gaieté populaire un peu joviale. La première puis la deuxième partie est présentée d'abord au piano, puis à la clarinette. La première variation est au piano seul, tout en traits volubiles de doubles-croches. Dans la deuxième variation, le piano se tait et le violoncelle et la clarinette entament un canon très vocal et expressif. Variation III : clarinette et violoncelle se répondent en un joyeux dialogue. La Variation IV en *si* bémol mineur est faite d'un dialogue harmonique et mélodique, le piano donnant trois accords dans un ton grave, assombri, les autres voix répondant par des fragments chantants. Variation V : extrêmement énergique, violoncelle et clarinette donnent les harmonies pendant que le piano parcourt le clavier par des gammes rythmées. La Variation VI est encore un dialogue à trois, mais serré et par bribes de phrases en croches liées deux par deux. Variation VII : encore en mineur, martiale. Le violoncelle et la clarinette lancent comme des appels énergiques avec un rythme pointé en levant et un saut d'octave ou de quinte, tandis que le piano soutient imperturbablement un rythme pointé par des accords plaqués. Ce même procédé sera utilisé par Brahms dans l'une des *Variations sur un thème de Haydn Opus 56* (Choral de Saint-Antoine). La Variation VIII est une belle cantilène au violoncelle que renforce bientôt la clarinette, le piano ayant tout au long une basse *f* et un accompagnement d'accords en triolets *P*. La Variation IX établit un canon à l'octave au piano puis au deux autres instruments, le piano soutenant un long trille à l'aigu et des figures volubiles en triolets à la basse. Puis le décor change et nous nous trouvons à 6/8 en *sol* majeur (revenant bientôt du reste au ton initial) suivant de loin la ligne du thème en syncopes. La conclusion dans la mesure originelle du thème C reprend celui-ci comme en une affirmation péremptoire terminant l'œuvre.

Quintette Opus 16 en *mi* bémol majeur, pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson

Dédié au Prince de Schwarzenberg

Grave - Allegro ma non troppo

Andante Cantabile

Rondo : allegro ma non troppo

Le Prince de Schwarzenberg est l'un des premiers mécènes de Beethoven.

Un rapprochement est à faire avec le **Quintette K. 452** de Mozart pour les mêmes instruments, dans la même tonalité et de même coupe générale.

Grave - Allegro ma non troppo. Cette introduction bien intitulée oppose une inspiration grave et profonde à l'*allegro* coulant, détendu. D'une mesure entière à l'unisson aux cinq instruments et en valeurs pointées sur l'accord de la tonalité, plongeant peu à peu vers le grave. Beethoven fait sourdre au piano un arpège fluide qui, s'élevant vers l'aigu, engendre un thème (concentré au chromatisme lentement ascendant avec une petite incursion à la relative *do* mineur. L'ensemble

est repris avec, cette fois, le thème à la clarinette) Puis les voix se divisent, se répondent, dialoguent entre elles jusqu'à l'*Allegro* dont le thème au piano, après son élan de sixte ascendante ; est ici aussi de ligne descendante ; il est redit à la dominante avec cette fois, élan de septième. Le deuxième thème en valeurs égales avec arrêt sur la quatrième et la huitième mesure coule ici encore en ligne générale descendante.

Deux longues gammes ascendantes et fougueuses en triolets, en *sol*, puis en *la* bémol majeur suivies de notes à l'unisson au chromatisme ascendant, ponctuées de silences et heurtées d'accents à contretemps, installent au début du développement, le ton de *sol*, en réalité dominante de *do* mineur qui modulera de quinte en quinte descendantes. Le premier thème est amené en *la* bémol majeur, en une pseudo réexposition qui n'arrivera que cinq périodes plus loin (quarante-cinq mesures). La construction est superbe d'équilibre et de logique. Beethoven transcrivit plus tard ce quintette sous la forme de quatuor pour piano et cordes.

Andante cantabile, en *si* bémol majeur. – A – ce thème, de ligne identique dans sa première partie à celui de l'air de Zerline du *Don Juan* de Mozart est d'une suave tendresse. Il est exposé au piano puis à la clarinette que d'harmonieux contre-chants soulignent aux hautbois et basson, le cor et le piano accompagnant. La forme générale est curieusement celle du *rondo*. – B – un solo de hautbois en *sol* mineur, un autre de basson modulant vers *ré* mineur sont suivis des autres voix amorçant leur entrée en imitation. Après le retour de – A –, voici – C – un magnifique solo de cor d'une teinte mélancolique en *si* bémol mineur modulant. Puis troisième exposition de A, cette fois ornée de fioritures. Après une large période de balancement harmonique insistant par trois fois, un dernier rappel du refrain orné se terminant par un mouvement divergent, le piano descendant sur trois octaves, des tierces doucement timbrées, tandis que basson, clarinette, puis hautbois remontent en diminuant sur trois octaves l'échelle musicale.

Le *Rondo*, *allegro ma non troppo* à 6/8 est très mozartien dans sa facture. Le piano expose un thème rappelant celui du rondo du concerto pour piano en *mi* bémol (K. 482) aussitôt repris par l'ensemble. Le deuxième thème a un rythme balançant. Après la deuxième apparition du refrain un épisode très concerto de piano occupe quarante-quatre mesures, rappelant singulièrement l'écriture du dernier concerto de Mozart en *si* bémol, avec ses traits fluides modulants au piano et ses rappels du thème initial aux divers instruments.

Réexposition symétrique à la première.