

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

Cinquième concert
Dimanche 26 avril 1998
Musée national de la Légion d'Honneur, Paris

Trois Sonates pour piano Opus 2, dédiées à Joseph Haydn
Quatrième Sonate Opus 7, en *mi* bémol majeur

Piano : Marie-Pierre Soma

Nous sommes en 1795. A Vienne, nul parmi les trois cents pianistes que comptait cette ville n'ignorait le jeune rhénan mais le grand public, qui n'avait pas ses entrées chez les princes, ne le connaissait que par oui-dire. Ce fut le 29 mars de cette même année que Salieri avait, en tant que Directeur, invité Beethoven à se produire au concert spirituel donné au *Burgtheater* au profit des veuves et orphelins de la *Société des Artistes musiciens*. On y donnait un oratorio d'un certain Castellani et entre les deux parties, Beethoven joua l'un de ses deux premiers concert. Le lendemain, il reparut – cette fois comme improvisateur – puis le surlendemain encore dans un entracte de l'opéra *Titus* lors d'un concert organisé par la veuve de Mozart. D'après Prod'homme, il Beethoven interpréta alors un concerto de ce dernier

Trois Sonates pour piano Opus 2,
dédiées à Joseph Haydn

On ne possède aucune esquisse pour ces trois sonates. L'annuaire musical Schönfeld de 1795 les mentionne comme nouvelles ; Beethoven les joua à l'un des vendredis musicaux du Prince Lichnowsky en présence de Haydn lui-même en 1795. Désormais – et déjà dans les Trios – Beethoven adopte la coupe en quatre mouvements. « *Le dernier mouvement prend chez lui plus d'ampleur que chez ses prédécesseurs...Mozart avait déjà fait exception dans les finales de ses dernières symphonies, Beethoven s'en fit une règle, les finales de ses grandes sonates, de ses quatuors, de ses symphonies, présentent dans la majorité des cas comme un crescendo sur les mouvements précédents...* » (Prod'homme).

Première Sonate en *fa* mineur Opus 2

Allegro

Adagio

Menuetto : Allegro

Prestissimo

Allegro. Le premier mouvement oppose son premier thème en notes détachées ascendantes de l'accord de *fa* mineur au second thème coulant, lié et en mouvement descendant sur la dominante de la relative, *la* bémol majeur, tonalité sur laquelle se termine la première partie. Le développement reprend le premier thème dans le même ton auquel s'enchaîne aussitôt le deuxième thème modulatoire, qui ne sera pas repris moins de huit fois tantôt à la main droite tantôt à la main gauche.

L'*Adagio* en *fa* majeur est une nouvelle version de l'*Adagio* du quatuor de 1785 en *Ut* majeur. Il est construit sur deux thèmes, dont le second est une large cantilène, exposés au départ. Suit un nouveau motif dans la relative *ré* mineur, puis retour des deux premiers éléments enrichis, ornés, variés selon le procédé cher au compositeur et qu'il utilisera de plus en plus tout au long de son œuvre. C'est la forme *lied* A1 A2 B A1 A2.

Le *Menuetto*, *Allegretto*, de forme classique, est suivi d'un Trio en *fa* majeur à l'écriture presque contrapuntique, linéaire, au cours duquel un très grand crescendo d'accords de sixte donne un caractère dramatique.

Le *Prestissimo* final a la forme sonate avec un premier thème d'accords massifs alternant *p* et *f*, soutenus à la basse par un roulement de triolets, et son commentaire en majeur contrastant par sa suavité. Un deuxième thème en mélodie d'octaves descendantes toujours sur le même accompagnement de triolets. Dans la partie centrale un nouveau chant, cantilène très beethovénienne en majeur d'une grande simplicité, s'élève et sera exploité sur cinquante mesures. Après quoi, la cellule initiale du premier thème en *la* bémol majeur se développe sur trois périodes et amène la réexposition.

Deuxième Sonate en *la* majeur Opus 2

Allegro vivace

Largo

Scherzo : Allegretto

Rondo : Grazioso

Allegro Vivace. Le premier thème est rythmique, saccadé, auquel répond une phrase mélodique de texture polyphonique. Des traits fulgurants en triolets de doubles-croches s'élançant en un chassé-croisé chatoyant, puis une descente progressive nous amène aussi en polyphonie, quatre octaves plus bas, remontée sur l'accord de *si*, préparant l'entrée du deuxième thème expressif, en *mi* mineur puis progressant de tierce en tierce ascendantes. Le développement

d'abord sur le premier thème fougueux, précurseur déjà, par ses masses sonores, des grands orages beethovéniens. Puis la phrase commentaire est traitée avec beaucoup d'ingéniosité pianistique et d'invention, en imitation sur trois plans superposés. Dans ce mouvement, l'élément polyphonique domine.

Dans le *Largo* « *qui inaugure la série de ces adagios où s'exprimera jusqu'à la fin de sa vie l'âme du maître en accents inoubliables* » (Prod'homme), il faut remarquer la basse en *pizzicati* imperturbables qui souligne chaque apparition du thème initial qu'il soit en *pp* ou en *ff*. Ce thème est présenté deux fois en une double exposition, suivie d'un épisode très expressif, modulatif du *si* mineur au *sol* majeur, selon le plan Aab, plan qui se répétera trois fois. La troisième fois, changeant brusquement de ton, faisant apparaître, sombre, puissant et majestueux, le thème en mineur pour, très vite, se radoucir et, remontant à l'aigu, revenir une dernière fois, orné d'un délicat dessin de doubles-croches.

Scherzo, Allegretto. Au traditionnel Menuet, déjà ici, Beethoven substitue un *Scherzo* (de l'italien *Scherzare*) : plaisanter ; et en allemand *Scherzen*, Beethoven le premier reprend ce terme inutilisé alors) dans lequel on pourrait remarquer l'influence de Haydn. Très vivace avec ses figures en doubles-croches et de caractères harmonique-rythmique, il s'oppose au Trio, mélodique et en mineur.

Rondo, grazioso (terme employé rarement par Beethoven), allie à la forme traditionnelle la forme sonate, procédé que Beethoven utilisera souvent dans ses œuvres. On y trouve un épisode central mineur, robuste, voire rude, tout en triolets *staccato* que l'on retrouvera après la réexposition, avant un dernier refrain.

Troisième Sonate en Ut majeur Opus 2

Allegro con brio

Adagio

Scherzo : Allegro

Allegro assai

Allegro con brio, de construction très classique mais où très vite apparaît le style, la « griffe » beethovénienne. Elle débute par un thème en tierces légères auquel fait suite un passage très pianistique qui réapparaîtra plusieurs fois d'arpèges et octaves brisés, aboutissant tout naturellement à la dominante par un motif secondaire déjà utilisé dans le **Quatuor en Ut** de 1785, mais beaucoup plus vigoureux ici. Le deuxième thème, en *sol* mineur, apparaît alors, mélodie très chantante, le même que dans le quatuor et ici aussi, plus affirmatif et plus développé. Le développement aux amples modulations est d'une grande étendue (48 mesures). Des arpèges brisés parcourant avec puissance tout le clavier créé une masse sonore d'une grande ampleur. Puis, brusquement, le premier thème apparaît en *ré* majeur. Ce même thème exploité encore sur 26 mesures amène la réexposition. Une Cadence comme dans un concerto précède la longue Coda.

l'Adagio, en *mi* majeur, présente le premier thème, calme et serein, d'une grande douceur, suivi d'un épisode mineur où la main gauche tantôt à la basse, tantôt à l'aigu, soutient un dialogue plaintif, cet aspect étant souligné par la longue suite de syncopes en « *sospirando* » à l'aigu. Le tout étant accompagné à la main droite par des figures murmurées en triples croches. Une deuxième partie symétrique à la première mais beaucoup plus brève – dans laquelle, brusquement, avant l'épisode qui sera en majeur cette fois, apparaît le premier thème *ff* et grondant – est suivie d'une *coda* où le thème initial s'éclaircit, se dématérialise dans l'aigu.

Le *Scherzo* préfigure déjà les grands *scherzi* symphoniques par la vigueur et la vitalité qui s'en dégagent. Il est écrit en imitations avec de brusques accents à contretemps. Le Trio central en *la* mineur est une suite rapide d'arpèges en triolets se terminant en une descente *ff* sur la septième de dominante de *do* ramenant au ton initial du *Scherzo*. La *Coda* avec ses batteries sourdes *pp* à la main gauche termine le morceau dans une atmosphère de mystère.

Allegro Assai. Ce brillant final est un *Rondo*, alliant ici aussi la forme sonate. Le refrain s'élance vers l'aigu avec une suite d'accords de sixte. Le deuxième thème apparaît sur des batteries à la main gauche entre dominante et tonique en structures harmoniques. Dans la partie centrale, une nouvelle idée jaillit, en *fa* majeur : un chant qui s'élève comme un choral, tantôt en accords à la main droite, tantôt en octaves à la main gauche, le refrain après la réexposition reparait dans la longue péroraison, soutenu par de longs trilles. Deux puissantes suites d'octaves ascendantes puis descendantes terminent la sonate.

Quatrième Sonate Opus 7 en *mi* bémol majeur

Allegro molto e con brio

Largo con gran espressione

Allegro

Rondo : poco allegretto e grazioso

1797. Malgré les premiers symptômes pas encore définitifs de la surdité, c'est l'époque relativement heureuse encore dans la vie du compositeur et il écrit à Wegeler : « *Tout va bien, et je puis dire, de mieux en mieux.* »

Dédiée à Barbara de Keglevics (dite Babette). Czerny rapporte que Beethoven l'a composée dans un état d'esprit passionné. Les Viennois la surnommèrent bientôt « *die Verliebte* » (l'Amoureuse).

Allegro molto e con brio. Le premier mouvement, plein de robustesse est empreint d'une ardeur concentrée et présente de brusques oppositions de nuances. Son premier thème est bâti sur une suite de l'accord de *mi* bémol majeur, ponctuée à la basse par des notes répétées. Le deuxième thème déroule sa mélodie calme, *legato*, par paliers descendants, puis ascendants. Le développement débute par la dominante d'*ut* mineur ; bientôt reparaissent des rythmes syncopés, très heurtés, déjà présents dans la première partie, puis une accalmie amène la

modulation sur *la* mineur. Après la réexposition, la *coda* reprend le second thème et termine sur le premier.

Le *Largo*, en *Ut* majeur, mériterait une analyse approfondie de chaque phrase, tant est immense sa dimension psychologique. La construction en est simple (ABAb) mais combien dense en est le contenu ! Comme thème principal une phrase d'une simplicité confondante : deux accords, tonique-dominante, dominante-tonique, suspensifs, par les silences dont ils sont ponctués. Comme deuxième thème, une ample phrase en *la* bémol d'accords chantants d'une grande noblesse, sur un accompagnement de doubles-croches *staccato* à la basse qui sera développé, repris à la sous dominante, l'accent se faisant encore plus douloureux, pathétique. Puis, éclaircie fugitive, le premier thème reparaît dans la tessiture aiguë en *si* bémol et se prolonge en rythme serré de notes doubles-pointées se pressant aux deux mains pour retomber jusqu'aux profondeurs d'où resurgira le premier sujet dans une forme symétrique à la première partie, légèrement variée. Le deuxième élément reparâtra encore, à la main gauche cette fois et dans le ton principal atteignant jusqu'au paroxysme l'intensité d'expression. Douze mesures de *coda* rappellent la deuxième cellule du premier thème en mouvement contraire aux deux mains sur pulsations de la note *sol*.

Allegro. Le troisième mouvement porte seulement cette indication. La deuxième partie débute en canon. Le trio central est en *mi* bémol mineur avec ses roulements de triolets parallèles aux deux mains, la main droite traçant une ligne mélodique sombre. De brusques *ff* au milieu du *pp* général ajoutant encore au tragique de la page qui atteint son paroxysme au *ff* final. Et, dans le calme revenu, une mélodie d'une tristesse infinie renouvelle par deux fois sa plainte, pour s'évanouir en un triple *p* avant le retour de l'*allegro* initial.

Rondo, poco allegretto e grazioso. Un refrain bien gracieux comme porte l'indication. Il est en deux parties symétriques, séparées par un épisode d'une grande vigueur où de larges accords massifs rythment un imperturbable mouvement en triples-croches à la main gauche, celui-ci étant repris aussi par la main droite, puis par les deux mains pour terminer. La géniale modulation soudaine de *mi* bémol à *mi* de la fin apporte une exquise fraîcheur, il est vrai bien vite estompée. La *coda* amène un rappel rythmique, bien que dans un tout autre climat, de la partie centrale.