

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

**Sixième concert**  
**Jeudi 15 Octobre 1998**  
**Musée national de la Légion d'Honneur, Paris**

**Trois Sonates pour piano Opus 10**

**Piano : Marie-Pierre Soma**

Composées en 1797-1798 et dédiées à la Comtesse de Browne.

Dans la dédicace au Comte de Browne des **Trios Opus 9** de la même époque, Beethoven manifestait sa reconnaissance pour quelque service qu'il lui avait rendu. Les deux premières sonates sont en trois mouvements, seule la troisième sonate étant en quatre mouvements. Dans les esquisses de Beethoven on lit : « *Pour les nouvelles sonates, Menuets très courts.* ». Mais la première n'aura pas de Menuet du tout, tandis que la seconde n'aura pas de mouvement lent mais un *allegretto* central sans titre.

**Cinquième Sonate, Opus 10 n°1, en *Ut* mineur**  
***Allegro molto e con brio***  
***Adagio molto***  
***Prestissimo***

L'*Allegro molto e con brio* débute par un thème qui comporte, comme en opposition, deux cellules, l'une énergique et rythmique, l'autre harmonique et apaisante. Ce thème est richement exploité et les silences jouent un rôle très important. Survient alors un nouvel élément modulant dans un climat en opposition totale. Les syncopes successives donnent au chant un caractère suspensif. Le deuxième thème à la relative majeure est une des idées qui hanteront Beethoven tout au long de son œuvre, ainsi dans les Opus 18, 30, 70 pour aboutir dans le premier thème de l'Opus 110. Le développement amène le premier thème en *Ut* majeur pour aboutir à un nouveau motif très mélodique en *fa* mineur et modulatoire, qui amènera la réexposition.

Cet *Adagio molto* est l'une de ces méditations solitaires et profondes dont Beethoven est coutumier et dont il a enrichi le monde. En *la* bémol majeur il est construit en deux parties

parfaitement symétriques (la seconde étant variée), séparées, au milieu d'un silence lourd, par un solitaire accord de septième dominante *ff*. Le second des deux thèmes que comporte chaque partie nous fait entrevoir une de ces régions idéales de l'esprit dont Beethoven a le secret pour nous y conduire. Un chant noble, pur, sur une pulsation de secondes et de tierces à la main gauche. Quelle économie de moyens – déjà – pour exprimer si haut !

Le *Prestissimo* a la forme sonate avec un premier thème à l'unisson aux deux mains. Le développement est entièrement traité avec le premier thème et amène une figure rappelant presque textuellement le thème de la Cinquième Symphonie qui, de l'aigu, se précipite jusqu'au grave *ff*, alternativement aux deux mains qui se retrouveront à l'unisson dans la basse. A la fin de la réexposition, le deuxième thème reparaît en *ritardando* progressif aboutissant *adagio* sur septième diminuée pour repartir *prestissimo* avec les deux thèmes entremêlés. Puis le premier, resté seul, s'égrènera sur trois octaves descendantes avant de s'évanouir.

### 6e Sonate, Opus 10 n°2, en *fa* majeur

*Allegro*

*Allegretto*

*Presto*

L'*Allegro* de cette courte sonate débute par un thème avec deux accords de *fa* majeur suivis d'un triolet serré, auquel s'enchaîne aussitôt une phrase aux lignes ascendantes flexibles où l'appui syncopé revient avec insistance. Les trois notes en octaves *do-sol-do* qui terminent la première partie serviront d'élément principal pour le développement dans lequel s'intercale un épisode chaleureux et agité d'octaves brisées à la main droite, la main gauche gardant imperturbablement le rythme. Puis après un temps d'arrêt, on a la surprise du retour du premier thème et de son commentaire, mais en *ré* majeur, qui s'enchaînera par la reprise du commentaire dans le ton initial.

L'*Allegretto* en *fa* mineur s'élève mystérieux des profondeurs du grave, les deux mains à l'unisson, suivi d'un motif traité en canon. La partie centrale en *ré* bémol renforce encore le caractère intime et méditatif de la pièce. Le troisième volet est la reprise variée de la première partie.

Le *Presto* final a un caractère de danse populaire ou champêtre, extrêmement vivace. Son motif principal tout en notes piquées débute en imitation ; plus loin renversements, unissons aux deux mains, imitations, etc... Beethoven semble avoir pris plaisir à mille combinaisons ingénieuses nous entraînant d'un bout à l'autre dans un tourbillon étourdissant.

## Septième Sonate, Opus 10 n°3 en ré majeur

*Presto*

*Largo e mesto*

*Menuet*

*Rondo : allegro*

De beaucoup la plus importante des trois, cette sonate est en quatre mouvements. Le premier mouvement a un caractère de volonté de combat peu commune. D'abord le mouvement *Presto*, presque unique comme premier mouvement dans toutes les sonates ; la tonalité aussi, *ré* majeur, peu courante.

*Presto*. La sonate débute par un motif de quatre notes descendantes à l'unisson aux deux mains, puis remontant en octaves jusqu'au *la* aigu. Avant tout chose, il faut souligner l'importance extrême de ces quatre premières notes descendantes qui seront comme la cellule-mère, le fil conducteur, autrement dit le *Leitmotiv* de tout le mouvement. On les retrouve aussitôt après dans la suite d'accords de sixte, puis de sixtes brisées, dans l'admirable phrase mélodique en *si* mineur, puis même dans le deuxième thème, et encore dans le nouvel élément qui suit en modulation où il sera exploité en mouvement contrarié aux deux mains, de nouveau encore à la main gauche sur une tenue de la basse, la main droite répondant comme en un écho pastoral et jusque dans la *Coda* où elles s'égrènent aux différents registres sur une tenue, la main gauche soutenant une pédale de trilles avant d'aboutir à la formidable montée finale explosant sur deux fermes accords affirmatifs de *ré*.

A noter aussi l'apparition vers la fin de l'exposition d'une sorte de *cantus firmus* qui semblera hanter le compositeur jusqu'à la fin de sa vie car on le retrouvera sous des formes diverses tout au long de ses œuvres. Le développement central nous montre encore l'unité admirable de l'œuvre. En effet, s'il débute sur un élément tout nouveau en *si* bémol majeur, l'élément principal qui le suit n'est autre que la variante du premier thème qui modulera jusqu'à sa conclusion sur la dominante du ton initial, tandis que le groupe de croches que l'on y rencontre est tiré de la phrase mélodique en *si* mineur du début.

Le *Largo e mesto* est dans le ton de *ré* mineur, une des tonalités les plus sombres chez Beethoven. Ici nous abordons une de ses pages les plus belles et les plus poignantes, dont les résonances sont universelles. A Schindler qui demanda un jour ce que Beethoven avait voulu exprimer dans ce *largo*, il répondit : « *Chacun sentira bien qu'il exprime l'état d'une âme en proie à la mélancolie, avec les différentes nuances de lumière et d'ombre.* » Après le thème initial comme tournant autour de lui-même, un chant comme un sanglot s'élève toujours en *ré* mineur, s'enfle jusqu'à devenir cri, retombe comme privé de force, s'entrecoupe de puissants accords *ff*. Une partie centrale en *fa* majeur avec un thème qui paraît débiter dans la sérénité mais qui très vite se déchaîne en une série de violents accords aux effets dissonants (à noter le chromatisme de leur chant) intercalée de passages comme en suspension de lumière, plutôt devinée qu'entrevue, avec ses longues tenues harmoniques. Dans la réexposition du premier thème, le tragique de celui-ci est

encore plus accusé, souligné par un contre-chant dans les parties graves. Et, brusquement, à la place de la phrase en *la* mineur qui préparait la partie centrale, réapparaît - dans les profondeurs de la basse *pp* et sous un accompagnement fondu d'accords brisés - le premier thème, s'enfonçant d'abîme en abîme par tierces descendantes jusqu'au *sol* bémol, d'où il remontera peu à peu en vagues de plus en plus serrées, puissantes, haletantes jusqu'au paroxysme, pour aboutir de nouveau au passage de lumière voilée. Les dernières notes s'éteignent comme en des soupirs à peine perceptibles lorsque, comme une aube nouvelle, le souriant Menuet apporte sa note de lumière à laquelle s'oppose bientôt la fougue du trio central. Celui-ci est écrit en *sol* majeur sur un fond de triolets à la main droite ; la main gauche engage un dialogue entre aigu et grave qui aboutit à un *ff* insistant sur la dominante de *ré* ramenant le menuet.

Sur le *Rondo : Allegro*, Czerny rapporte qu'il représentait la manière d'improviser de Beethoven : « souvent, quelques notes isolées lui suffisaient pour improviser tout un morceau dans le genre de celui-ci. » Beethoven aurait dit à Schindler qu'il avait une signification interrogative à savoir : « suis-je encore mélancolique ? » Quoi qu'il en soit, le caractère énigmatique et interrogatif de la pièce est très nettement sensible. Trois notes, *fa dièse, sol, si*, serviront de cellule autour de laquelle viendront se joindre un second motif léger, en octaves. Notons une fois pour toutes ici que très souvent Beethoven aime transformer un thème - qu'il soit à l'origine tendre, profond, rêveur ou méditatif - pour lui donner soudain un aspect combatif, rageur, grondant, par le truchement soit d'un changement de tessiture ou de mode (majeur - mineur), soit par une modulation inattendue. Nous l'avons déjà remarqué dans les adagios des deuxième et troisième sonates. L'inverse aussi se produit souvent, c'est alors dans un sens de spiritualisation, de détachement du sensible, de la matière. Il change alors de tessiture pour s'élever vers l'aigu (*adagio* deuxième sonate, *largo* quatrième sonate). Nous avons vu dans le *largo* de la sonate qui nous occupe comment le thème projeté dans l'extrême grave pouvait intensifier l'expression tragique de désolation. Ici, au deuxième refrain, le thème dans le grave extrême scande trois fois de suite ses trois notes, un contre-chant répondant *sf* à la main droite d'où jaillit le deuxième couplet en *si* bémol, dansant, presque joyeux, suivi aussitôt d'un bouillonnement unisson en *mi* bémol. La péroraison est étonnante. Pendant qu'à la main gauche les trois notes en mouvement inversé se redisent inlassablement, un long passage chromatique à la main droite balaie comme un coup de vent tout le clavier avant de s'évanouir dans le souffle des arpèges *pp*.

**Huitième Sonate « Pathétique », Opus 13, en *Ut* mineur**  
**dédiée au Prince Lichnowsky**  
***Grave - Allegro molto e con brio***  
***Adagio Cantabile***  
***Rondo : Allegro***

Le qualificatif de cette célèbre sonate, contrairement aux autres, a été voulu par Beethoven lui-même. Elle est dédiée au Prince Charles von Lichnowsky. Cette sonate est l'un des sommets de la période antérieure à 1800, mais elle est en même temps d'une innovation étonnante. Vincent

d'Indy fait remarquer un exemple de « cellule cyclique » qui fait sentir son influence sur les différents mouvements. Ce que nous avons déjà pu remarquer dans le premier mouvement de la sonate précédente.

*Grave - Allegro molto e con brio.* La sonate s'ouvre par une introduction grandiose suivie de l'*allegro*. La puissance du thème introductif se renouvelle trois fois de suite. Puis en *mi* bémol majeur elle se transforme en chant plaintif entrecoupé d'accords véhéments (toujours dans le même rythme saccadé) et de silences éloquents. Le premier thème de l'*allegro* fuse en une montée impérieuse et volontaire de deux octaves sur des trémolos d'octaves à la basse, (pédale sur *do*), et redescend avec des accords en valeurs longues les degrés de la tonalité. Le deuxième thème en *mi* bémol mineur est réparti sur les registres grave et aigu en complément plutôt qu'en dialogue, thème déjà rencontré dans le quatuor de 1785. Le *grave* fait une réapparition avant le développement modulant débutant sur *mi* mineur et juxtaposant le premier thème et celui du *grave*. Il reparait encore avant la brève et fulgurante *Coda*, rappel du premier thème.

*L'Adagio Cantabile*, en *la* bémol majeur, déroule par trois fois son admirable cantilène sur laquelle tout commentaire semble superflu. Écriture linéaire, la basse soutenant l'ensemble presque note contre note avec le chant, la voix intermédiaire harmonisant en doubles-croches. Deux épisodes intermédiaires, le premier presque vocal sur battements d'accords à la main gauche, le deuxième en *la* bémol mineur assombrissant encore le tableau avec un chant plaintif, presque résigné sur battements en triolets, avec réponse de triolets descendants à la basse. Forme générale AB, AC, A.

*Rondo : Allegro.* On trouve dans les premières notes du refrain le deuxième thème du premier mouvement. Dans le deuxième couplet apparaît de nouveau le *Cantus Firmus* beethovénien déjà signalé dans la septième Sonate. Czerny écrit à propos de ce final : « *Très vif, avec une expression plaintive, mais pas orageux.* »