

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

Douzième concert

Judi 6 mai 1999

Salle Cortot, Paris

Trois Sonates Opus 31 pour piano

Piano : Marie-Pierre Soma

Après avoir composé la Sonate Opus 28 (*Pastorale*) Beethoven dit à son ami Wenzel Krumpholz : « *je ne suis guère content de ce que j'ai écrit jusqu'à présent : à partir de maintenant, je veux ouvrir un nouveau chemin.* » Bientôt parurent ces trois sonates Opus 31. Joséphine Brunswick-Deym qui avait la primeur de toutes les œuvres nouvelles de Beethoven écrit à Thérèse après avoir lu ces trois sonates : « *Ces œuvres anéantissent tout ce qui a été écrit auparavant.* »

Trois Sonates Opus 31 (seizième, dix-septième, dix-huitième) pour piano
Sans dédicace

On trouve les esquisses pour les deux premières avec celles de l'Opus 30 et celles de la deuxième Symphonie dans les *Cahiers* d'octobre 1801 à mai 1802. Beethoven vient de composer aussi le Deuxième Quintette à cordes Opus 29. Emaillée d'incidents, l'édition de ces trois sonates fut mouvementée.

Seizième Sonate Opus 31 n°1 en sol majeur

Allegro vivace

Adagio grazioso

Rondo : Allegretto

Allegro vivace. Le thème initial apparaît dans les esquisses, primitivement destiné à un quatuor. Ce thème est tout à fait particulier : un trait vif descendant en méandres suivi d'accords au rythme toujours en décalage aux deux mains sera aussitôt repris en *fa* majeur. Le trait initial se précipite aux deux mains jusqu'au grave, pour s'élancer en gerbes d'arpèges montant et descendant. Le deuxième thème est dansant, avec appuis syncopés en *si* majeur, puis mineur à

la main gauche. Dans le développement, la partie rythmique servira de premier élément, modulant jusqu'au *si* bémol ; le trait initial sera à son tour repris et exploité aux deux mains se terminant par des rafales d'arpèges beaucoup plus longues cette fois, constituant la partie la plus agitée du mouvement. La *Coda* reprend derechef, avec insistance sur la dominante, le thème rythmique, entrecoupé de triolets interrogatifs.

Adagio Grazioso, en *Ut* majeur. Claude Rostand fait remarquer le caractère exceptionnel de l'association inattendue de ces deux termes. On l'a comparé à une sérénade avec accompagnement de guitare ou considéré comme un précurseur du Chopin des *Nocturnes*...Il nous apparaît, cachant sa mélancolie sous une forme apparemment aimable ; elle affleure à chaque tournant mais d'une façon discrète, comme les ombres graves et mystérieuses de la résignation. L'accompagnement en *staccato* de croches soutient un thème à la tristesse voilée : trille, chute, montée chromatique ; la même chose à la dominante, puis montée expressive par degrés conjoints, point culminant sur le *la* de la sous dominante, détente et conclusion. Le thème est alors repris par la main gauche.

Survient une deuxième idée à résonance de résignation, très liée et chantante se terminant par une longue cadence. Retour du premier thème puis épisode central sombre, débutant en *ut* mineur mais amenant aussitôt à *la* bémol majeur avec une phrase chaleureuse qui sera suivie d'un nouveau motif. Une descente de notes piquées se répondant aux deux mains sur un accompagnement uniforme d'accords en doubles-croches *staccato* apporte une note dramatique mais sans outrance. Cette partie débouche sur un passage au chromatisme lentement descendant, expressif et triste. Dans la séquence suivante, avec une longue pédale sur *sol* et les continuelles tensions des accords de septième diminuée, un fond de gravité sous-jacente affleure. Ensuite, réexposition intégrale, variée de la première partie. Une longue *Coda* où les trilles jouent un rôle important, opérant dans les registres les plus graves, achève ces pages dans un climat de profonde résignation, non sans s'être illuminée d'une dernière lueur dans la pureté de l'aigu.

Le *Rondo* : *Allegretto* ramène à la vie. Un refrain détendu et aimable placé sur une longue pédale de dominante dont la deuxième partie, plus chaleureuse et expressive (ici aussi chromatisme descendant), sert de canevas à cette pièce à la virtuosité tourbillonnante. Ce thème est tantôt à la main droite tantôt au grave, renforcé de brillants traits de triolets. Dans la partie centrale, il est très développé et apparaît d'abord en mineur, puis en imitation, enfin en une série de séquences modulantes. Chaque retour du refrain revient « habillé » différemment, enrichissant le discours. Après la réexposition de la première partie, le thème paraît, fragmenté, comme en questions et réponses, alternant *Adagio* avec le mouvement normal, avant de conclure par un fougueux et extrêmement brillant *Presto* bâti sur la cellule initiale.

Dix-septième Sonate Opus 31 n°2 en ré mineur

Largo-Allegro

Adagio

Allegretto

Largo-Allegro. Ici, la forme se trouve vraiment élargie, libérée, presque disloquée. C'est une des sonates les plus dramatiques. A Schindler qui lui demandait le sens de cette sonate, Beethoven répondit : « Lisez La Tempête de Shakespeare. » Elle commence d'abord sur la dominante par un accord arpégé *Largo* qui est comme l'embryon du thème qui éclate à la troisième période. Puis, lui répondent des notes serrées, haletantes, se pressant jusqu'à une mesure *Adagio*. De nouveau, le *largo* sur la dominante de la relative cette fois ; la phrase haletante revient, s'élance vers l'aigu et redescend pour laisser place à l'exposé du thème à dualité opposée se répondant entre la basse et l'aigu (à la basse les notes ascendantes de l'accord ; à l'aigu, un motif plaintif, serré, tournant autour d'une note), soutenu par un accompagnement intermédiaire très orchestral. Le deuxième thème tranche, très dégagé, d'allure dansante : Czerny dit qu'il doit être interprété vivant, léger mais plaintif. Le développement reprend le *Largo* puis l'*Allegro* qui, avec une puissance concentrée, gronde dans les registres les plus graves. A la réexposition, le *Largo* se prolonge d'un récitatif, vraiment vocal « qui doit sonner comme une voix plaintive venant d'ailleurs » (Czerny). Puis, des accords secs, comme des coups frappés, intercalés de rafales d'arpèges, ramènent le deuxième thème. Le mouvement s'éteint sur un dernier grondement lointain à l'extrême basse.

L'*Adagio* en si bémol majeur atteint des profondeurs insondables. Il débute encore par un accord arpégé, profond ; une cellule de trois notes lui répond. Une fois ce premier élément repris et développé, une deuxième idée - large et noble phrase - se développe à son tour, s'amplifie, ponctuée à la basse par des roulements d'octaves comme de timbales. Puis apparaît alors, un nouveau thème lumineux en *fa* majeur. Tous les éléments (le premier accompagné cette fois de grands traits délicats et harmonieux, comme un nuage, d'accords brisés en triples croches) seront réexposés en parfaite symétrie.

Allegretto. Ce *Rondo*, malgré sa tonalité et son rythme implacable un tantinet inquiétant, a quelque chose de lumineux. Czerny rapporte que Beethoven aurait noté son motif à Heiligenstadt en entendant passer sous sa fenêtre un cavalier au galop. « Un mouvement perpétuel animé, sans un moment de répit, sans une seconde de monotonie, par un simple motif de 4 notes. » (Massin). Un second motif qui répète six fois les notes *fa-mi* intervient dès le premier exposé. Dans le développement, la cellule initiale est reprise en un mouvement général ascensionnel par la main gauche, puis redescend, renversé, à la main droite pour repartir de nouveau, cette chevauchée éperdue aboutissant à une fausse reprise du refrain en si bémol mineur. Après la réexposition, un passage modulant aux harmonies mouvantes sur pédale de dominante laisse entrevoir une lumière irréaliste quand, brusquement, le refrain reparaît une dernière fois violemment scandé par des *la* à l'aigu en syncopes. Un insistant balancement entre

tonique et dominante avant que la descente finale sur tonique n'achève cette longue course comme s'évanouissant dans la nuit.

1802 voit Beethoven passer une de ses crises morales les plus profondes. Parti à Heiligenstadt en mai avec quelque espoir d'amélioration, la surdité s'aggrave au contraire, ne laissant plus guère espérer de guérison et il est tenté par le suicide. En octobre, il écrit une lettre d'adieu à ses frères qu'il n'enverra jamais, et connue sous le nom de *Testament d'Heiligenstadt*, d'où nous n'extrairons que quelques phrases. « *O vous qui pensez que je suis un être haineux, obstiné, misanthrope, ou qui me faites passer pour tel, comme vous êtes injustes ! Vous ignorez la raison secrète de ce qui vous paraît ainsi. Dès l'enfance, mon cœur et mon esprit inclinaient à la bonté et aux sentiments tendres... Comme j'ai été amené à renouveler la triste expérience de ne plus entendre. Et pourtant il ne m'était pas encore possible de dire aux hommes : parlez plus fort, criez car je suis sourd... Pour moi, plus de stimulant dans la société des hommes, plus de conversations intelligentes ni d'épanchements mutuels. Absolument seul ou presque... Je dois vivre en banni... Mais quelle humiliation quand quelqu'un à côté de moi entendait le son d'une flûte ou le chant d'un berger et que je n'entendais rien. De tels événements me poussaient au seuil du désespoir, et peu s'en fallait que je ne misse moi-même fin à ma vie. C'est l'Art, et lui seul, qui m'a retenu. Ah ! il me paraissait impossible de quitter le monde avant d'avoir donné tout ce que je sentais germer en moi, et ainsi j'ai prolongé cette vie misérable.* »

Plus loin, « *Recommandez à vos enfants la vertu, elle seule peut nous rendre heureux, c'est elle qui m'a relevé dans ma détresse* ». Ayant surmonté cette grande crise, Beethoven revient à Vienne où sa vitalité reprend le dessus et personne ne se doutera des heures d'angoisse qu'il a passées car il ne dira plus rien. Et ce qu'il rapporte de son séjour à la campagne, c'est l'ébauche de la *Symphonie Héroïque*...

Dix-huitième Sonate Opus 31 n° 3 en *mi* bémol majeur (1802)

Allegro

Scherzo : Allegro vivace

Menuetto, moderato e grazioso

Presto con fuoco

Cette sonate, quelquefois surnommée « la Caille » à cause du rythme caractéristique en notes pointées du thème initial qui rappelle celui du *Lied* (le chant de la caille) composé vers la même époque.

L'*Allegro* débute par un motif descendant en quinte avec le rythme du chant de la caille, sur un accord de dissonance du deuxième degré. La tonalité ne s'affirme qu'à la huitième mesure. Tout ce début est d'un caractère pensif et comme indécis et en fait, pourrait être considérée comme une introduction exposant déjà la cellule initiale de trois notes (comme dans la sonate précédente), le thème proprement dit n'apparaissant qu'à la Dix-huitième mesure, dans sa tonalité bien affirmée de *mi* bémol. Le deuxième thème est vif et joyeux ; son double exposé se termine par une descente de trilles martelées à contretemps par la main gauche. Le

développement reprend la phrase du début et sa suite aux couleurs modulantes toujours indécises et tout à coup, les trois notes de la cellule initiale se redit quatre fois de suite dans une déclamation dramatique sur tous les registres, de l'aigu au grave. Le thème entier revient en *do* majeur et ses éléments sont développés jusqu'à la réexposition.

Le *Scherzo : Allegretto vivace* a la particularité d'être à deux temps et en forme de sonate, un développement central remplaçant le *Trio*. Le mot *Scherzo* devant être pris pour son caractère et non pour sa forme. Le thème principal, en accords, a une allure de chant populaire et l'accompagnement est tout en *staccato*. A remarquer le rythme iambique très prononcé : triple croche - croche, tout au long du morceau. Le deuxième thème est tout joyeux et plein d'humour. Le développement débute en *fa* majeur, passe au *do* majeur. Toute la fantaisie du compositeur se donne libre cours (roulades de triples-croches, gammes précipitées de notes piquées etc....abondent) avec une verve où règne franchement la bonne humeur.

Le *Menuetto, moderato e grazioso* tient lieu de mouvement lent. Une phrase très chantante rappelant le *Trio* Opus 11 (*Adagio*). Une pointe de nostalgie dans la seconde partie avec sa neuvième, *do* bémol, très expressive. le *Trio* a inspiré à Saint-Saëns des variations pour deux pianos.

Le *Presto con fuoco* est une sorte de *Tarentelle* (Alfred Cortot la compare à une *Pyrrhique*) extrêmement fougueuse et énergique, chevauchée fantastique. Le début de la deuxième phrase est exactement celui de l'*Allegro* du chant de la caille (rythmique et thématique) ternaire ici, binaire là-bas. Le développement voit les forces, la puissance s'amplifier pour atteindre l'épique, surtout dans ses majestueuses descentes d'octaves à la main droite qui, de *si* mineur passe au *do* mineur, *la* bémol, *ré* bémol et septième de dominante de *do* majeur où la course effrénée de cette danse reprend.

Dans la longue *Coda*, la main gauche reprend le premier thème en un dialogue entre aigu et grave, puis les deux mains reprennent à l'unisson pour terminer par des accords conquérants.

Ces sonates sont contemporaines de la composition de la deuxième Symphonie, du troisième Concerto, des sixième, septième et huitième sonates pour piano et violon que nous avons entendues au dernier concert.