

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

Treizième concert

Samedi 5 juin 1999

Salle Cortot, Paris

Vingt-deuxième Sonate Opus 54,
Vingt-et-unième Sonate Opus 53 et
Neuvième Sonate Opus 47

Piano : Marie-Pierre Soma

Violon : Isabelle Flory

Vingt-deuxième Sonate Opus 54 en *fa* majeur

Tempo di Menuetto

Allegro

Composée en 1804, cette sonate rompt avec la tradition : elle est en deux mouvements, et le premier est un *Tempo di Menuetto*.

Tempo di Menuetto. Comme l'exprime l'indication, si le *tempo* est bien celui d'un Menuet, le mouvement n'en a ni la forme ni le caractère. Construit selon le plan AB - A'B - A"C, ici encore le thème est une brève cellule rythmique exposée dans le grave et se transportant d'octave en octave pour s'épanouir à l'aigu en une phrase mélodieuse toujours dans le même rythme de notes pointées. Ce motif prend une autre forme, plus expressive, avec sa quinte augmentée et se développe encore sur deux périodes. Ce qui tient lieu de deuxième thème est un motif d'octaves au dessin en triolets extrêmement vigoureux, ébauchant un semblant d'imitation aux deux mains pour bientôt se mettre en mouvement contrarié, et aussi en sixtes à la main droite. Puis le tissu s'éclaircit, le calme revenant peu à peu. Réexposition de la première partie variée (A'). De nouveau le motif d'octaves revient, beaucoup moins développé puis, troisième exposition de la première partie (A") encore plus variée, avec figures de notes de plus en plus serrées. La *Coda* (C) bâtie avec l'élément A sur une longue pédale de tonique est comme une irradiation de lumière qui atteint son maximum d'intensité sur les accords *ff* en triolets, puis la lumière s'estompe tout doucement.

Allegretto. Un mouvement perpétuel qui rappelle le final de la Douzième Sonate Opus 26. Dans certaines de ses figurations le dessin est textuellement le même. Des sixtes brisées montantes se répondant aux deux mains sur trois octaves et redescendant en figures brisées de tierces et sixtes à la main droite, de tierces et quintes à la main gauche, débutent le morceau. A la deuxième reprise, le motif est réexposé en *la* majeur. Un passage modulant conduit plus loin le thème en *sol* majeur, *do* mineur, *fa* mineur, soutenu par un rythme de syncopes. Nouvelles modulations et voici que le *la* bémol majeur ou une phrase avec secondes mineures à la main gauche, soulignant le dessin, introduit un climat de mélancolie doucement plaintive au milieu du murmure de la main droite. De nouveau repart le premier motif, sans cesse en mouvement modulant, parcourant pour ainsi dire toutes les tonalités. Avant la *Coda*, la main gauche tourne obstinément autour de la dominante *do* ramenant avec ses tierces diminuées une couleur mélancolique. La *Coda*, *più Allegro*, resserre le mouvement, amplifie l'étendue de la montée et l'écart des intervalles en octaves, insiste sur huit mesures sur le rythme des syncopes, le rendant heurté et haletant.

Vingt-et-unième Sonate Opus 53 en Ut majeur (« Waldstein »)

Allegro con brio

Introduzione : adagio molto

Rondo : Allegretto moderato

Dédiée au Comte de Waldstein, composée en 1804, la Sonate est surnommée en France seulement, l'« *Aurore* ». Le Comte de Waldstein joua un rôle important dans les débuts de Beethoven à Bonn, lui venant en aide de toutes les façons. Wegeler écrit : « *Quand Beethoven dédia plus tard sa grande Sonate Opus 53, ce fut une marque de la reconnaissance qui se maintint sans faiblir chez l'homme fait. Beethoven dut au Comte de Waldstein de ne pas voir son génie étouffer dans son premier développement.* »

Allegro con brio. Des battements répétés dans le grave sur le même accord de tonique débouchant à la dominante par une courte terminaison à laquelle répond à l'aigu une cellule thématique descendante de cinq notes. Ce thème absolument original est aussitôt repris un ton plus bas. Puis, réexposé dans le médium et cette fois en trémolos d'accords. La dernière cellule thématique engendre un long trait chatoyant aux mouvements sinueux. Le deuxième thème en *mi* majeur chante aux deux mains comme un choral. Il est aussitôt repris par la main gauche, la main droite étant en harmonie figurée. Arrive alors un nouveau motif en triolets. Le mouvement s'anime, s'amplifie, éclate en rythmes bondissants, puis en octaves éclatantes, enfin en trille étincelant et lumineux. Le développement aux couleurs extrêmement variées des modulations amène le premier thème en *fa*. Puis les deux fragments cellulaires du premier thème iront de *sol* mineur, à *do* mineur, *fa* mineur, *sol* bémol majeur, etc. Arrivant à *do* majeur le motif de triolets tout en méandres sera développé de nouveau avec une richesse harmonique incomparable jusqu'à la réexposition. Une longue et riche *Coda* développe les divers éléments avec une dernière et importante reprise du deuxième thème avant la conclusion triomphale du premier thème.

Ici, se plaçait à l'origine un *Andante* auquel Beethoven tenait beaucoup, mais un ami de Beethoven lui dit qu'il était trop long et celui-ci, non sans résistance, le détacha de la sonate. Comme il le jouait souvent en public qui l'accueillait avec beaucoup de faveur, il l'appela « *Andante favori* », et ajouta à la sonate cette :

Introduzione : Adagio molto, en fa majeur. Deux cellules rythmiques dans le registre grave, une sixte, une quarte augmentée, *la - ré dièse*, résolution sur l'accord de *mi*. Sur la base de cet élément, Beethoven construit une page profondément inspirée, d'une beauté tout intérieure, empreinte de mystère. En une seconde phrase, cette même cellule se développe et laisse échapper ses notes détachées se répondant comme en écho sur quatre voix. Le premier exposé revient, la basse figurant en triples croches chacun des accords, la cellule rythmique gravite les registres par paliers successifs et à l'aigu, s'élargit en octaves ; le rythme se dissout en séries de deux triples-croches en octaves, redescendant pour se fondre dans le grave en harmonies préparant le :

Rondo : Allegretto moderato. Le thème serait tiré d'un *Volklied* très connu des bateliers du Rhin, le *Grossvaterlied*. Tout le début du morceau est en demi-teintes, *pp*, avec de brèves oppositions mineur – majeur, la main gauche donnant la basse et chantant le thème à l'aigu ; la main droite à l'accompagnement d'accords brisés au médium. Une guirlande en accords brisés sur la dominante, grimpant jusqu'à l'aigu, ramène l'exposé à la main droite en octaves. Un long trille (que Beethoven utilisera de plus en plus désormais) *crescendo* éclate en un *ff* avec un thème à l'extrême aigu, pendant que la main gauche en une double montée étincelante franchit deux octaves, égrenant ses notes à la redescende.

Un premier couplet débute par une figuration de triolets scandés à contretemps par la main gauche, et nous amène en *la* mineur avec un nouveau motif d'allure populaire conduit en octaves par la main gauche, la droite soulignant le dessin par des octaves brisées en triolets. Reprise intégrale du refrain et, avec le deuxième couplet, nous sommes en *do* mineur où un autre motif, puissant, en octaves tantôt à la basse, tantôt à l'aigu est accompagné de traits en triolets extrêmement brillants. A la fin le thème initial paraît, majestueux, en puissants accords. Suit alors un épisode plein d'une poésie voilée : la main gauche soutient basse et harmonies, la main droite effleure pour ainsi dire des arpèges aériens en modulation constante ; à l'extrême aigu, la figuration devient très mélodique. Puis, c'est la redescende ; après une longue attente de dix-huit mesures sur la dominante, le refrain éclate *ff* et victorieux cette fois, mais vite repris par la nuance du début. Le premier couplet reparaît, la première phrase étant développée jusqu'à ses limites extrêmes. De nouveau, longue préparation à la dominante avec neuvième qui est comme une attente. Et c'est la surprise du *prestissimo* d'abord avec le refrain, scintillant, brillant de ses mille facettes de lumières. Plus loin, des arpèges en triolets de noires modulant et aboutissant à des traits vertigineux en octaves descendantes à la main droite, montantes à la main gauche. Puis sur les trilles, dernière apparition du thème modulant, chatoyant. Après une ultime affirmation victorieuse du thème nu, c'est l'envolée : seize mesures d'accords de *do* majeur clament une allégresse universelle.

Neuvième Sonate Opus 47 en la majeur
dédiée à R. Kreutzer (1802-1803)
Adagio sostenuto (la majeur) - Presto (la mineur)
Andante con variazioni
Presto

Le titre original porte : « *Sonata per il piano-forte ed un violino obbligato, scritta in un stilo molto concertante, quasi come un Concerto, composta e dedicata al suo amico Kreutzer* » etc. Cette sonate était originellement destinée au violoniste Bridgetower de l'Orchestre Salomon à Londres qui la créa à l'Augarten le 24 mai 1803. Mais le jour du concert étant fixé, la sonate n'était pas prête et Ries fut mandé à quatre heures et demi du matin pour en copier le premier mouvement. Quant à ce sublime thème avec variations, Bridgetower dut la jouer sur le propre manuscrit de Beethoven. Ce Bridgetower (Marcel Herwegh) aurait joué la sonate d'une façon si extravagante, y ajoutant cadence de son cru etc. que Beethoven annula sa dédicace en faveur de Kreutzer. Il avait connu ce dernier en 1798 à l'Ambassade de France où Bernadotte l'avait amené dans sa suite. Beethoven écrit à son éditeur en 1804 : « *Ce Kreutzer est un bon cher homme, qui m'a causé beaucoup de plaisir pendant son séjour ici ; sa simplicité et son naturel me sont plus chers que tout l'extérieur sans intérêt de la plupart des virtuoses. – Comme la sonate a été écrite pour un habile violoniste, la dédicace lui va d'autant mieux.* » Mais Rodolphe Kreutzer lui paya très mal de retour puisqu'il ne joua jamais la sonate, la déclarant parfaitement inintelligible...

Adagio Sostenuto (la majeur) – Presto (la mineur). Une introduction majestueuse au violon seul, en accords et doubles-cordes, est redite au piano. Les phrases se fragmentent et dialoguent entre les deux partenaires. Les fragments se font bribes de 2 notes en 2 notes. A remarquer : les lignes extrêmes (supérieure et inférieure) procèdent par demi-tons. Cette cellule chromatique servira de noyau commun au premier thème énergique, à sa suite ascendante en valeurs longues, aux deux autres principaux thèmes (motif en choral et deuxième thème). Les deux éléments concertants s'affrontent en une mêlée épique. Brusquement, dans cette lutte, survient une accalmie de 3 périodes comme un choral, où apparaît un nouveau thème en parfaite opposition de caractère, comme une prière. Et la lutte reprend jusqu'à l'arrivée du deuxième thème qui avance, altier et volontaire au piano puis au violon doublé à la basse. Le développement, d'une grande ampleur, est basé sur le deuxième thème redit plusieurs fois en modulation jusqu'à *fa* mineur. Ici, la seule cellule initiale répétée au violon sur trois octaves continue à être développée avec un bruissement agité de tierces et de sixtes brisées en mouvement contraire aux deux mains. Puis il revient (le deuxième thème) derechef, en *ré* bémol, et repart aussitôt de *fa* mineur en modulation pour aboutir à six périodes préparant la rentrée du premier thème qui semble faire désirer son arrivée pour la réexposition. Une longue *Coda* débute dans le mystère avec un murmure unisson de figures harmoniques en balancement au piano sur une pédale doublée au violon de *si* bémol puis de *ré*. Un grand *crescendo* fait revenir le premier thème *marcatissimo* qui finit en une formidable montée d'octaves chromatiques d'une puissance cosmique (qui fait penser à celles de certaines symphonies), éclatant en une exaltation inouïe

sur un nouvel élément thématique conquérant, d'une fière noblesse. Après quoi, les notes de la tonalité sont réaffirmées avec insistance et dans une demi-teinte ; sept mesures *adagio* avec la cellule chromatique et le déferlement farouche mais mesuré des traits victorieux mettent le point final à cette épopée.

Andante con variazioni en *fa* majeur. Que dire de ces merveilleuses variations qui, dit-on, furent écrites à la hâte ?... Comme cette fin de notice ! Ce qui nous obligera à un survol tout à fait succinct à défaut du temps nécessaire pour écrire l'analyse approfondie qu'exigerait un pareil chef-d'œuvre. Le thème exposé au piano procède comme par vagues internes successives, dans sa première moitié descendante (de *fa* à *do*) avec, à chaque vague, un appui sur la partie faible du temps comme pour reprendre son énergie intérieure. La ligne remonte à *fa* par degrés conjoints (une pédale sur *do* soutenant tout ceci), puis par chromatisme jusqu'au *la*, et en deux autres vagues au *si* bémol et au *do*. Cette première partie est redite au violon. La deuxième partie a une ligne ascensionnelle mais plus accidentée, tantôt montante, tantôt descendante jusqu'au *sol*. La fin offre une ligne droite ascendante de *sol* à *fa*, qui se répète une deuxième fois avec chaque note trillée. La première partie revient avant la reprise de tout ceci par le violon. La Variation I annonce déjà l'écriture beethovénienne de la grande variation où le thème, intégré dans la matière sonore, affleure ici comme des points lumineux au milieu de figures en triolets au piano. Dans la Variation II c'est au violon qu'est confié ce rôle dans des figures en triples croches impalpables qui grimpent jusqu'à l'extrême aigu, comme un doux zéphyr. La Variation III en mineur, grave, douloureuse, chemine en méandres sinueuses et en accords de sixtes. La Variation IV à elle seule est un joyau. Comment a-t-on atteint une telle inspiration avec une telle perfection, dans une écriture tout ornementale ? Les *grupetti* et certains traits nous rappellent le deuxième mouvement de l'Opus 31 n° 1 entendue au dernier concert. On remarquera que le trille, élément de grande importance dans la troisième période, commence à faire une apparition non négligeable. La fin de cette variation (retour du thème) est vraiment céleste. On y atteint déjà des régions immatérielles où nous feront pénétrer les derniers chefs-d'œuvre. Une longue *Coda* nous fait redescendre sur terre avec une tristesse résignée, nostalgique et dans le mystère, avec ce chant accompagné de triolets où règne les harmonies de quinte et septième diminuées.

Le *Presto* à 6/8 qui fut composé pour la Sixième Sonate, se rapproche beaucoup du finale de la Dix-huitième Sonate pour piano : même énergie, même vivacité. Ici, le thème diffère en ce qu'il commence son rythme sur la même note répétée puis en mouvement conjoint, procédant plutôt de la gamme et là-bas de l'arpège. De plus, l'élément croches ternaires est beaucoup plus développé comme tel, en voix parallèles ou contraires. Le deuxième thème s'élance en une ascension rythmée d'une octave. A la fin de la première partie, deux périodes tranquilles, comme de repos, à 2/4. Le développement modulant entremêle des éléments du premier thème avec le deuxième thème. Après la réexposition, une dernière partie récapitule les divers éléments.