

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

Quatorzième concert

Dimanche 24 octobre 1999

Dédié à la mémoire de Robert Soëtens

Salle Cortot, Paris

Vingt-troisième Sonate Opus 57,
Vingt-quatrième Sonate Opus 78 et
Vingt-cinquième Sonate Opus 79

Piano : Marie-Pierre Soma

Vingt-cinquième Sonate Opus 79 en sol majeur

Allegro assai

Andante con moto

Allegro ma non troppo

La Vingt-cinquième Sonate est quelquefois surnommée « Le Coucou » à cause de ses tierces répétées rappelant le chant du coucou.

Presto alla tedesca. Comme une danse paysanne allemande, un thème vigoureux en octaves, plein de bonne humeur, débute la sonate de forme très simple. Des volutes d'arpèges amènent un deuxième motif énergique en doubles notes, soulignées de gammes volubiles. Modulation en *mi* majeur au développement, bâti sur le fameux chant du coucou qui n'est en réalité qu'un membre du premier thème, intercalé d'autres éléments de celui-ci. Après plusieurs modulations arrive la réexposition. Une longue *Coda*, où le thème apparaît tantôt à la basse tantôt à l'aigu, termine le mouvement.

L'*Andante* en sol mineur est en forme de *Lied* et comme une *barcarolle*. Le chant tout en doubles notes à la main droite est teinté d'une discrète mélancolie. La partie centrale, en *mi* bémol majeur, déroule une ample phrase mélodique pleine d'expression.

Vivace. Un *Rondo* tout simple dont le thème est repris du Ritter Ballet de 1791, vif et primesautier. Une modulation avec nouveau motif en *mi* mineur ; une autre en *do* majeur avec

roulades de gammes et brillants accords. Tout au long du morceau, on remarque les combinaisons rythmiques ternaires et binaires entre les deux mains.

Vingt-quatrième Sonate Opus 78 en fa dièse majeur

dédiée à Thérèse de Brunswick

Adagio Cantabile - Allegro ma non troppo

Allegro vivace

Beethoven estimait particulièrement cette Sonate de laquelle il a dit, on s'en souvient, à Czerny : « *On parle toujours de la sonate en Ut dièse, j'ai pourtant écrit mieux que cela, ainsi la sonate en fa dièse est autre chose.* » A propos de Thérèse de Brunswick, il faudrait une fois pour toutes faire la mise au point suivante. On a longtemps écrit que Beethoven et Thérèse s'étaient aimés et même fiancés en 1806 à Martonvasar. Or il est absolument prouvé à présent que cela relève de la pure légende. En 1806, nous l'avons vu, Beethoven était tout occupé de son grand amour pour Joséphine. Thérèse de son côté était aussi occupée, et Beethoven n'a pas quitté Vienne cette année-là. Du reste Thérèse elle-même écrit dans son journal : « *Beethoven ! pourquoi ma sœur Joséphine ne l'a-t-elle pas épousé quand elle était veuve de Deym ? Elle aurait été plus heureuse avec lui qu'avec Stackelberg ! C'est l'amour de ses enfants qui l'a décidée à renoncer à son propre bonheur !* (1846)... *Lui qui était intimement apparenté d'esprit avec elle, l'ami de maison et de cœur de Joséphine. Ils étaient nés l'un pour l'autre ...* » (1847).

Il reste que la dédicace en 1810 de la *Fantaisie* Opus 77 au frère, Franz, et de la Sonate Opus 78 à la sœur, Thérèse, demeure un mystère, comme la Sonate elle-même. Ecrite en deux mouvements, c'est peut être la plus lumineuse de toutes les sonates. Pleine de tendresse, elle n'a pas de passions tumultueuses, ni d'orages, tout est intime, profond, discret.

Adagio Cantabile : Allegro ma non troppo. En quatre mesures introductives *Adagio*, sur pédale de tonique, un chant d'une ferveur et d'une plénitude intime s'élève par degrés, du *do* dièse médium pour s'épanouir à l'octave. Bien préparé par ce climat, le thème d'une grande pureté, radieuse et extrêmement chantant, s'introduit. Quelques festons de doubles-croches et une gamme en triolets conduisent à un passage d'accords ponctués de silences, comme en interrogation, aboutissant à un épisode dont le motif tournoyant de doubles-croches a des sonorités de cristal, soutenu d'accords aux harmonies mouvantes. Le deuxième thème, en triolets aux courbes sinueuses, est d'une fraîcheur candide. Des traits en arabesques terminent la première partie. Le premier thème en mineur débute le développement qui utilisera comme élément principal la tête rythmique du thème, accompagné d'un gazouillement en mouvement perpétuel à la main droite. Puis c'est la réexposition.

Allegro vivace. Le thème principal débute résolument sur une incertitude tonale. Il s'organise en trois phrases dialoguées débouchant successivement à la dominante, sous-dominante et tonique. Puis il éclate en gerbes étincelantes de notes serrées, deux par deux, extrêmement vivaces, tantôt suivant les méandres d'un fil mélodique, tantôt montant et descendant comme

une pluie d'étoiles ou, plus loin, s'élançant vers les cîmes comme une fusée, une phrase murmurante lui répondant au médium. Tels sont les éléments de cette pièce en forme réduite de sonate et de *Rondo*. La dernière apparition du thème initial se prolonge par le développement de la partie rythmique de celui-ci qui, avec insistance, se répète jusqu'aux deux accords en point d'orgue. Des arpèges rapides, nouvel arrêt et dernier assaut du motif aux notes serrées terminent la sonate.

Vingt-troisième Sonate Opus 57, en *fa* mineur

Presto a la tedesca

Andante

Vivace

Composée en 1804-1805, la Vingt-troisième Sonate dite « *Appassionata* », dédiée au Comte Franz von Brunswick, était considérée par Beethoven lui-même comme la plus grande, exception faite des cinq dernières. C'est encore l'éditeur Crazz qui est l'auteur du surnom de la sonate.

Allegro assai. Le premier thème : les deux mains à l'unisson en mouvement descendant, puis remontant sur deux octaves donnent les notes de l'accord de *fa* mineur ; arrêt sur dominante, trille sur septième diminuée, conclusion dominante. Aussitôt, réexposé un demi ton au dessus (*sol* bémol majeur) ; retour à la dominante de *fa* mineur, puis apparition du rythme de la Cinquième Symphonie (désormais toute proche) mais comme un appel lointain dans le grave, bientôt répondu à l'aigu et éclatant en un trait se précipitant jusqu'à l'extrême grave ; un bref et puissant accord coupe brutalement. Et voici le thème disloqué, intercalant entre ses membres des montées formidables d'accords dont le mouvement ternaire accentue l'impression d'agitation. Survient alors un épisode avec accompagnement de notes répétées sur lequel s'élève par trois fois comme un appel.

Le deuxième thème en *la* bémol majeur, ample et noble phrase en octaves, d'un lyrisme profond extrêmement riche est, thématiquement, dérivé du premier thème, bien que d'un caractère totalement différent. Trois trilles s'étagant sur trois octaves sur la dominante, et un très long trait descendant doucement, introduisent un nouveau motif en *la* bémol mineur, grondant, d'une extrême vigueur. La première partie ne comporte pas de reprise. Le développement ramène le premier thème en *mi* majeur, repris à la main gauche en *mi* mineur, puis alternativement aux deux mains mais avec un accompagnement de notes pressées en quintolets. Retour de l'épisode à notes répétées, puis le deuxième thème repart trois fois par vagues successives en *ré* bémol majeur, *si* bémol mineur, *sol* bémol majeur. L'exaltation grandit et culmine en une vague déferlante d'arpèges de septième diminuée ravageant tout le clavier jusqu'au grave. La main droite continue un roulement d'accords brisés et la main gauche répète furieusement en un dialogue aigu-grave sur *ré* bémol les 4 notes du rythme fatidique.

Puis c'est la réexposition où le premier thème est présenté cette fois sur une pédale de *do*. A la fin de celle-ci de nouveau le deuxième thème dans la tessiture aiguë lui donnant un nouvel éclairage avant que les vagues déferlantes ne reviennent à l'assaut de toute l'étendue sonore tantôt montantes, tantôt descendantes. Alors, dans le calme revenu, on entend derechef un dialogue du rythme fatidique de plus en plus calme, de plus en plus lent, *adagio*. Mais ce n'est que pour mieux frapper une dernière fois, rageusement. De là se dégagera le deuxième thème, bientôt déchaîné. Une dernière lutte herculéenne s'engage alors en accords furieux entre les deux mains. Et le premier thème reparait *pp* montant pour se précipiter sur cinq octaves dans le néant.

Andante con moto. Ré bémol majeur. Dans le registre grave comme d'un choral aux accords presque immuables, s'élèvent des harmonies d'une profonde gravité soulignée par les quintes descendantes de la basse aux registres extrêmes qui, à la fin de chaque strophe, dessinent un rythme un peu saccadé. La deuxième partie de ce thème admirable qui sera varié trois fois, commence sur le troisième renversement de la dominante avec la septième à la basse (accord de deux que Beethoven affectionne particulièrement). La même phrase est répétée trois fois s'élevant à chaque fois par palier où l'expression se fait de plus en plus intense, puis véhémence. Dans une première variation, la basse est tout au long en syncopes et contretemps. La deuxième variation aura ses accords en harmonie figurée ; cette variation dégage une tristesse désolée. La troisième est plus volontaire avec ses figures d'accompagnement en triples-croches, le motif du choral débutant en syncopes heurtées. Les accords seront repris plus loin par la main gauche en crescendo croissant jusqu'au maximum avant de se précipiter de nouveau dans le grave pour une réexposition du thème, dont chaque phrase est démembrée en deux parties, la seconde étant donnée comme réponse au registre supérieur.

Allegro ma non troppo. Ce finale, comme l'a écrit un commentateur, a épuisé tous les superlatifs. Ries raconte comment Beethoven en trouva l'inspiration : « Un jour pendant une promenade, Beethoven avait durant tout le chemin fredonné et quelquefois presque hurlé à part lui, montant et descendant constamment sans chanter de notes précises. Comme je lui demandai ce que cela voulait dire, il répondit : "Il m'est tombé dans l'esprit un thème pour le dernier Allegro de la sonate". »

Une sorte d'introduction débute le mouvement. Des accords (septième diminuée) *ff* en notes pointées de plus en plus serrées, un trait *p* descendant, entrecoupé, comme indécis avant l'assaut. Le thème que tout le monde connaît, au dessin en méandres, est ponctué de rythmes iambiques fortement marqués, comme des appels. Un second motif apparaît, en tierces, tournoyant autour de la dominante avant de redescendre sur une octave pour repartir, étoffé en accords de sixtes. Puis, le thème initial qui domine tout le morceau ébauchant une imitation, se précipite aux deux mains : la main droite se dégage pour frapper par six fois une série d'accords triomphants. La deuxième partie qui comprend la partie centrale développante et la réexposition, est expressément indiquée par Beethoven devant être jouée deux fois. Elle débute sur le motif principal avec septième diminuée et neuvième, puis modulant, elle fait apparaître sur *si* bémol mineur, un nouveau motif au rythme fortement syncopé. De nouveau, déferlement

du thème avec ébauches d'imitations conduisant à un extraordinaire passage, bondissant à la main gauche, en contretemps d'octaves à la main droite, grimant sur trois octaves, et suivi de furieuses montées d'arpèges entrecoupés de silences diminuant progressivement jusqu'au *pp* à l'extrême grave qui amène la réexposition. Après celle-ci, les séries d'accords triomphants sont repris par la main gauche, aboutissant à la formidable explosion du *Presto* victorieux avec ses deux accords initiaux titanesques, suivis d'un staccato d'accords *p* mais vigoureux et très rythmés, mineur, puis majeur. Puis l'assaut des forces atteint son paroxysme dans un crescendo héroïque jusqu'à la précipitation finale des accords.

Ici, point de relâche dans le mouvement, d'un bout à l'autre, c'est un déchaînement de forces cosmiques, pas forcément dans la nuance *f*, un combat titanesque. Jamais encore dans l'histoire du piano une telle dynamique n'avait été déployée. Beethoven atteint là un sommet encore inégalé et son évolution continuera jusqu'aux cîmes des ultimes sonates.

Robert Soëtens

Robert Soëtens, violoniste, né à Montluçon le 19 juillet 1897, est décédé le 23 octobre 1997 à Paris.

Né d'un père violoniste - élève de Eugène Isaye - et d'une mère pianiste, Robert Soëtens a eu une carrière exceptionnelle par sa durée et son rejet de toute contrainte.

Sa dernière apparition publique, le 8 novembre 1993, terminait une longue quête à travers le monde. Ouvert à la musique de son temps il avait, dans le bouillonnement culturel parisien d'entre les deux guerres, rencontré nombre de compositeurs. Sa rencontre avec Prokofiev inspirera à celui-ci son second concerto pour violon que Soëtens créa à Madrid. La collaboration musicale entre le compositeur et l'interprète allait se concrétiser par plusieurs tournées qu'ils effectuèrent ensemble en récital.

C'est Vladimir Yankélévitch qui encouragea Robert Soëtens à rédiger ses mémoires. Ainsi, ne reste-t-il de lui aujourd'hui pratiquement aucun enregistrement commercial sauf quelques émissions de radio, ainsi que ses mémoires, non édités.

« Dernier héritier vivant de la grande école franco-belge du violon descendant de J. B. Viotti qui, à travers Kreutzer, Baillot, Rode, Charles de Bériot, donnèrent les Vieuxtemps, Massart, Léonard, Maurin, d'où sont issus les deux sommets Eugène Ysaye côté wallon et Lucien Capet côté français, ainsi que, plus près de nous, les Georges Enesco, Jacques Thibaud, Carl Flesch (élèves de Marsick) et Kreisler (élève de Massart). Robert Soëtens qui fut l'élève de Capet et d'Ysaye, est à double titre, l'héritier direct de cette grande lignée. » (Musique & Concerts)

S'il est impossible de résumer ici tant de rencontres - Bartok, Enesco ... ainsi que d'autres tombées dans l'oubli, néanmoins notons quelques unes. Par Milhaud il connut le « Groupe des 6 », et plus particulièrement Honegger, Germaine Tailleferre et Francis Poulenc. En 1925, il

donna la première de *Tzigane* de Ravel dans la version pour piano et violon, ce qui le rapprochera de Ravel. Autre année décisive : 1932, avec le premier concert de la société Triton de Pierre Octave Ferroud. Un autre compositeur français que l'on peut associer à Robert Soëtens est Albert Roussel.