

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

**Quinzième concert**  
**Dimanche 21 novembre 1999**  
**Salle Cortot, Paris**

**Troisième Sonate, Opus 69 pour piano et violoncelle**

**Cinquième Trio, Opus 70 N°1 pour piano, violon et violoncelle et**

**Sixième Trio, Opus 70 N°2 en *mi* bémol majeur pour piano, violon et violoncelle**

**Piano : Marie-Pierre Soma**

**Violon : Raphaëlle des Graviers**

**Violoncelle : Jacques Bernaert**

**Troisième Sonate Opus 69 pour piano et violoncelle**  
*Allegro ma non tanto*  
*Scherzo : Allegro molto*  
*Adagio Cantabile - Allegro Vivace*

Composée en 1807/1809. Dédiée au Baron de Gleichenstein qui a introduit l'Archiduc dans la vie de Beethoven. On trouve ces mots sous la dédicace du premier exemplaire imprimé : *Inter lacrymas et luctum*. Cette œuvre, la plus populaire des cinq Sonates avec violoncelle, respire une plénitude dans l'équilibre.

*Allegro ma non tanto*. Le thème est en deux parties se répondant et complémentaires. Une ample phrase au violoncelle tout en courbes et de mouvement général descendant débute sur des valeurs longues. La deuxième partie, cette fois de mouvement général ascendant est de caractère plus féminin. Elle se termine à l'aigu avec une cellule en rythme pointé se répétant, intercalé de trilles. Ici aussi, à remarquer, comme dans la sixième Sonate pour piano et violon, l'ambitus exceptionnel du thème qui, descendu jusqu'au *do* dièse grave du violoncelle va parcourir plus de quatre octaves.

Après la réexposition de ce thème avec les rôles inversés, voici une phrase énergique : la première partie du thème transformé apparaît comme un nouveau motif aux accents virils et volontaires et en mineur. Le deuxième thème est harmonique ; il descend les notes de l'accord de dominante, puis de sa dominante (*mi* et *si*) avec en contrepoint deux longues gammes ascendantes qui, arrivées à l'aigu, fleurissent en un fragment mélodique se répétant trois fois et qui aura également son contrepoint. Les rôles s'inversent encore et aboutissent à un autre

élément thématique, de nouveau énergique, et très rythmique. Le développement débute dans le mystère en *do* dièse mineur avec les notes longues du premier thème, puis l'élément rythmique du deuxième volet de celui-ci. Ensuite apparaît un nouveau thème d'une grande noblesse, un chant généreux qui a une certaine parenté avec le premier thème mais totalement transformé, et développé sur trois périodes. Une ébauche d'imitation à trois voix de la tête du premier thème conduit à la réexposition.

*Scherzo, Allegro molto*, en *la* mineur. Un thème - A - tout en syncopes qui va de tonique à dominante avec une incursion à la relative *do* et retour ; un autre motif - B - en *mi* mineur, constitué d'une sixte descendante en blanches s'imitant du violoncelle à la basse du piano, pendant que la main droite, d'un crayon très précis, dessine une ligne tournante, tout en mouvement conjoint et lentement ascendant. Retour du premier thème avec accompagnement en figuration harmonique. Le Trio, non indiqué comme tel, en majeur, est un chant - C - en doubles-cordes de sixtes au violoncelle, ensuite au piano sur une pédale appoggiaturée de tonique entrecoupée de silences puis, sur un trille mesuré. La deuxième partie - D - à la dominante avec le chant en tierces sur pédale de *si* (quinte de dominante) ; retour de - C - Reprise intégrale écrite et exacte du *Scherzo* et du Trio, puis du *Scherzo* seul. Une brève *Coda* redit le thème - A - toujours en syncopes, au piano, répondu sur les temps par des *pizzicati* au violoncelle.

*Adagio Cantabile*. Deux périodes en *mi* majeur exposent une phrase ample et chantante d'abord au piano sur basse d'Alberti puis au violoncelle avec la même basse et de brefs accords arpégés à contretemps. Il est à remarquer que depuis les années 1800, Beethoven ne s'épanche plus en longs soliloques dans l'expression des adagios au piano comme il l'a fait si généreusement jusqu'à l'Opus 22. Exception faite de quelques Sonates et Trios, les mouvements lents sont ou courts, comme ici, ou d'un caractère de circonstance. Beethoven s'éloigne un peu du piano et il faudra attendre encore dix ans avant qu'il n'y revienne pour atteindre le sublime, l'inouï dans les dernières Sonates.

L'*Allegro Vivace*, qui s'enchaîne au bref *adagio*, de forme Sonate, a un premier thème d'une tendresse lumineuse. Il est dit par le violoncelle avec des batteries harmoniques au piano qui le redit, cette fois avec une basse d'Alberti, en croches. Le deuxième thème est fait d'une cellule appoggiaturée sur la dominante *mi*, suivie d'un saut de septième descendante au violoncelle, et répondu au piano par une série d'accords légers en mouvements d'aller-retour d'une quarte. Le développement est construit sur le premier thème qui apparaît, mineur et mouvant, sous diverses facettes tonales aboutissant à un *ff* avec un nouveau motif à l'énergie virile au violoncelle répondant au grondement d'une gamme en aller-retour à la basse du piano qui bientôt s'empare aussi du thème, en dialogue serré avec le violoncelle, tandis que les gammes continuent de rouler. Puis c'est l'accalmie ; de nouveau le premier élément du premier thème en mouvance comme cherchant sa direction, avance par chromatisme avant de revenir dans sa plénitude pour la réexposition. Ce thème garde sa suprématie jusqu'au bout de la Sonate, revenant encore avec insistance dans la *Coda*.

## Deux Trios Opus 70 pour piano, violon et violoncelle

Ces deux célèbres Trios sont déjà de la plus haute inspiration beethovénienne. Le premier peut se rapprocher de la deuxième Sonate Opus 102 pour piano et violoncelle également dédiée à Marie Erdödy et de la même tonalité. Même énergie extrême du premier mouvement, inspiration de la même lignée dans le deuxième mouvement en *ré* mineur dans les deux cas. Les œuvres dédiées à M. Erdödy ont un caractère tout à fait particulier, indéfinissable. Elle fut une amie très chère et très intime de Beethoven. Paralysée toute jeune elle avait une passion exclusive pour la musique et un sens profond de celle-ci.

### Cinquième Trio Opus 70 N°1

*Allegro vivace e con brio*

*Largo assai ed espressivo*

*Presto*

*Allegro vivace e con brio.* Le premier thème apparaît d'emblée extrêmement énergique. Il débute unisson redoublé sur quatre octaves aux trois instruments après une cellule rythmique, montant par paliers successifs en notes détachées d'où le violoncelle se détache pour énoncer la deuxième phrase du thème très expressif, repris par le violon, puis conjointement, avant que le piano ne le reprenne. Cette partie se développe encore sur deux périodes. L'entrée du deuxième thème est amorcée par la cellule débutant le premier thème qui s'étire ensuite en aller-retour de gammes diatoniques ; sur ce fond uniforme se détache bientôt un motif rythmique procédant par saccades, mais dans la douceur. Ceci se termine dans une demi-teinte irréaliste aux couleurs irisées de trilles alternant majeur-mineur dans l'aigu avec pédale de quinte sur tonique, puis de dominante. Le développement très important est construit avec les trois éléments du premier thème en quatre voix indépendantes. Plus loin, les éléments s'imbriquent, s'interpénétrant les uns aux autres, se resserrent comme en une strette. La réexposition est symétrique et la *Coda* ramène le deuxième volet du premier thème par quatre fois. C'est comme une ultime prière (le fameux *bittende*, implorant) La dernière fois le ton augmente, termine *f* sur accord de 6/4, un autre accord dominante et un dernier *ff* du premier thème écourté clôt l'entretien.

*Largo assai ed espressivo, ré mineur.* Que l'on se souvienne : le tragique *largo e mesto* de l'Opus N°3 (1798) et à l'autre bout il y aura l'*Adagio* de l'Opus 102 dans la même tonalité et dans lequel Beethoven ira encore beaucoup plus loin dans l'insondable. Mais ici, il en est déjà sur le chemin. Tout le « matériau » de cette page sublime est contenu dans les deux premières périodes. Et à l'intérieur de celles-ci, les deux premières mesures de la première période contiennent le noyau de toute l'œuvre. Ce thème si ramassé est à dualité : trois notes en valeurs longues (violon et violoncelle) posent les notes de l'accord de la tonalité (*ré, la, fa*) comme les fondements immuables de l'édifice. Le motif qui vient dessus est également composé des notes de l'accord mais en valeurs brèves (*la, gruppetto, fa, ré, la*). Ce double élément thématique se redit quatre fois sous des éclairages harmoniques différents.

La deuxième période présente un motif mélodique : une courte phrase chantée au violoncelle d'une expression intense et grave que soulignent les autres voix et se termine par deux mesures comme en suspension avec leur septième diminuée. Du dernier accord à l'aigu et au piano s'écoule lentement comme le temps dans un sablier une gamme descendante en trilles de quadruples croches préparant le plan sonore que créeront les trémolos de tierces ou d'accords

aux deux mains au piano comme des frôlements d'esprits, une sorte de brouillard d'où émergent les notes posées au violoncelle et le motif en valeurs brèves au violon, par cinq fois. Puis le motif se répond aux deux instruments à cordes. Vers la fin la basse dessine un lent mouvement chromatique descendant-ascendant (ce que Beethoven reprendra à une autre échelle à la fin du premier mouvement de la Névuième), la main droite effleure des bribes du motif en appels expirants, les autres voix tenant une pédale de tierce. A la fin reparait successivement aux trois instruments le motif mélodique, débouchant sur un nouvel échange du premier motif *ff* entre grave et aigu sur un accompagnement véhément. Tout ceci est réexposé symétriquement. Le dernier échange de la fin se fait entre le violon et le piano à l'aigu, se précipitant en une descente chromatique comme une traînée, une lueur disparaissant progressivement dans la nuit. Quatre accords désolés amènent la conclusion de ce poème étonnant.

*Presto*. Ici encore, le premier thème est en deux parties distinctes. Le premier volet en mouvement général ascendant est de caractère joyeux stoppant en un point d'orgue sur l'accord de *fa* dièse. Reprenant sa marche cette fois descendante et esquissant un mouvement mélodique qui reste en suspens sur un nouveau point d'orgue. Le deuxième volet lui, est quelque peu plaintif, en tierces entre les cordes. Le deuxième thème débute léger et joyeux et se développe énergiquement. Puis le ton change - dans les deux sens - une brusque modulation en *si* bémol amène la première partie du premier thème dans une teinte voilée et le mouvement mélodique resté en suspens au début se développe, s'amplifie, chante son refrain unisson sur quatre octaves. Le développement est court. Il traite la deuxième partie (plaintive) du premier thème, puis la première partie transformée en valeurs égales. La *Coda* reprend toute la première partie du thème enrichi du refrain complet qui se répartit par fragments aux violon et violoncelle, relayé par le piano sur une longue pédale de dominante et une longue montée chromatique.

### Sixième Trio Opus 70 N°2 en *mi* bémol majeur pour piano, violon et violoncelle

*Poco Sostenuto - Allegro ma non troppo*

*Allegretto*

*Allegretto ma non troppo*

*Final : Allegro*

*Poco sostenuto*. Ici, l'écriture est vraiment de musique de chambre, horizontale, les voix - il y en a quatre - sont tout à fait distinctes. Cela commence par une phrase au caractère grave, sérieux, mais tendre et chaud, en imitation à chaque rentrée (violoncelle, violon, piano). La phrase se développe sur pédale de dominante en une figure débutant par un trille suivi des notes descendantes de l'accord. Cette figure se répète quatre fois, en gradation ascendante, et redescend doucement de l'aigu par mouvement conjoint de deux notes en deux notes avec un mordant sur chaque groupe. Après une remontée chromatique et un arpège descendant un nouvel élément thématique constitué de sauts ascendants iambique de sixte, septième et octave une première fois ; la deuxième fois, la septième demeure en suspens sur le point d'orgue.

Préparé par ces élans, le thème de l'*Allegro ma non troppo* peut élaner son octave ascendante initiale avec beaucoup plus de détermination. Ensuite la ligne se brise en zigzag, s'arrête un instant sur l'accord de 6/4 avant de remonter par mouvement conjoint à l'octave supérieure, délimitant ainsi son ambitus. Un autre thème, du même groupe, chant généreux et large se dégage bientôt au violoncelle, avec aussi un saut anacrousiq ue ascendant de sixte, chromatisme

jusqu'à l'octave et redescende harmonique. Le groupe du deuxième thème débute, mystérieux, en *sol* bémol avec le thème même de l'introduction rythmiquement transformé. De l'entrée de la quatrième voix fleurit le thème proprement dit en ligne sinueuse se terminant par un trille. Il y aurait tant de choses à remarquer dans ce joyau de l'écriture mais ... passons. Le développement se base d'abord sur le premier thème puis sur le deuxième et de nouveau sur le premier, enchaînant à la réexposition. La *Coda* ramène l'introduction ramassée sur une seule période, puis, de nouveau, des fragments du premier thème de l'*Allegro* chatoyant de leurs trilles entre les voix. Deux arpèges évanescents terminent la vision.

*Allegretto* à dualité, *do* majeur A, *do* mineur B. Deux tierces sautillantes en anacrouse plongent dans le corps du thème tournant autour de *sol* sur pédale de tonique. La deuxième partie, B, débute massive, harmonique et rythmée lourdement à contre temps puis s'éclaircit, les accords se décomposant en figures harmoniques. La fin reprend les figures sautillantes du début en divers intervalles en balancement pour aboutir à une première variation de la partie A au piano avec figuration de triolets et de triples-croches aux autres voix. Une deuxième variation fait reprendre le thème alternativement au violon et au violoncelle avec cette fois le piano en figurations. Ensuite la partie B est variée en accords arpégés de triples-croches puis en triolets. Retour de A dans sa forme première, puis variée très librement en mineur. Un balancement entre tonique et dominante s'étage sur douze mesures pour finir sur dominante. Un dernier rappel de A, majeur puis mineur et la pièce se termine sur l'explosion subite d'un arpège *f*.

L'*Allegretto ma non troppo*, en *la* bémol majeur, a un thème détendu plein de tendresse, lumineux et très chantant, confié au violon. Il a la forme du menuet mais très développé. La deuxième partie, un peu plus ardente, débute en *si* bémol mineur pour passer à *mi* bémol où l'on retrouve encore ce thème cher à Beethoven déjà signalé qui jalonne ses Sonates jusqu'à l'Opus 110. Ce qui tient lieu de Trio débute à la relative *fa* mineur avec des séries d'accords au rythme trochaïque se répondant entre violon, violoncelle d'une part, et piano d'autre part. Dans la deuxième partie les accords prennent des harmonies aux sonorités vraiment schubertiennes. De tels passages nous font toujours penser combien Schubert était proche de Beethoven. Puis tout est repris au début. Ensuite la partie Menuet seule, suivie de la deuxième partie du Trio et, pour finir, un rappel du thème initial.

Le *Final*, *Allegro* est énergique. Quatre montées en doubles-croches intercalées de deux accords au rythme iambique serré, aboutissent à une figure mélodique donnant les notes descendantes - avec une note d'appoggiature au milieu - de la tonalité, tonique puis dominante, la fin de la figure en rythme pointé caractéristique. Une brusque modulation amène un deuxième thème en *sol* majeur au rythme saccadé. Le développement utilise le premier élément en doubles-croches qui s'égaillent dans tous les sens avec une verve et une fantaisie extraordinaires, marqué toujours de ses accords iambiques, jusqu'à la réexposition. A la fin de celle-ci, tout le groupe du deuxième thème revient - le motif de transition qui y conduit, le thème lui-même transformé et le motif qui suit. Une dernière fois le premier thème revient *pp* affirmer sa certitude.