

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

Dix-septième concert

Dimanche 26 mars 2000

Salle Cortot, Paris

Dixième Sonate Opus 96 pour piano et violon,
Quatrième Sonate Opus 102 N°1 pour piano et violoncelle et
Cinquième Sonate Opus 102 N°2 pour piano et violoncelle

Piano : Marie-Pierre Soma

Violon : Isabelle Flory

Violoncelle : Manfred Stiltz

Dixième Sonate Opus 96 en sol majeur
dédiée à l'Archiduc Rodolphe

Allegro moderato

Adagio espressivo

Scherzo : Allegro

Poco Allegretto

Allegro moderato. Cette sonate a une fraîcheur d'âme caractéristique, la pureté acquise de celui qui a su rester lui-même par delà les vicissitudes de la vie. Le premier thème commence par un trille sur *si*, s'élève d'une tierce avec appoggiature supérieure, comme une inflexion de voix, et revient à son point de départ. Cette cellule est dite alternativement au violon et au piano trois fois de suite ; la troisième fois elle passe par la dominante pour revenir à *sol* et étirer en un fil tenu les notes de la tonalité. Ce fil se développe plus loin en arpèges ascendant-descendant doublés puis triplés, donnant ainsi à trois voix une succession d'accords et de leurs renversements en sonorités cristallines.

Une suite de gammes en triolets prépare l'entrée du deuxième thème au rythme trochaïque saccadé soutenu de triolets. Une cadence rompue fait déboucher au *si* bémol avec un motif aux lignes tournoyantes, issu du premier thème de même que la figure thématique qui suit la montée lourdement scandée de *sf*, et s'étire en aller-retour cette fois de gammes toujours en triolets, en trois lignes et en mouvement contraire.

Une autre cellule thématique apparaît à la fin de la première partie, constituée de deux croches suivies de deux noires en plusieurs groupes très expressifs se terminant par un balancement de seconde mineure descendante se répétant avec insistance et soutenu par des accords en triolets. Ce dernier élément chromatique avec la cellule le précédant va continuer d'être traité au cours du développement sur vingt-et-une mesures. Puis les gammes en mouvement contrarié reviennent en fragments mobiles sous diverses couleurs modulantes. La fin de ce développement a des couleurs irisées dans l'aigu se muant en chatoiement de trilles sur divers registres préparant la rentrée du premier thème pour la réexposition. A la fin de celle-ci la première cellule trillée du premier thème engage un dialogue modulant entre grave et médium, le dessin d'arpège s'imbriquant à l'ensemble cette fois, au lieu de le suivre, en une fusion interne totale qui se poursuit jusqu'au bout.

Adagio espressivo, en *mi* bémol majeur. De forme AB-AB. La partie A au piano est comme un choral figuré en quatre strophes. Le chant, d'une grande noblesse, a une gravité d'expression profonde. La voix intermédiaire a un dessin uni de doubles-croches. La partie B confie son chant un peu plus fiévreux au violon avec un accompagnement d'accords en rythme perpétuellement suspensif de syncopes entrecoupées de silences soulignant le caractère. Ces deux premières périodes terminées, on entre dans une phase plus calme d'une profonde tristesse et d'une grande intensité expressive. Le piano alterne d'abord main droite - main gauche, une figuration en triples-croches dont le perpétuel frottement de seconde mineure (*appoggiature*) contribue à créer cette atmosphère lancinante de désolation. A la fin de la période le violon vocalise peu à peu du grave jusqu'à l'aigu. La reprise de A est partagée entre les deux instruments. Dans B le chant, de dépouillé qu'il était la première fois, se varie en s'ornant de figures terminales rapides de quadruples-croches. A partir de la sixième mesure une pédale sur *mi* bémol ininterrompue jusqu'à la fin tient son assise. La deuxième partie de B n'est pas redite ; la première partie continue son essor conduisant à la conclusion sur un *tremolo* de l'accord de tonique.

Le *Scherzo Allegro*, en *sol* mineur, vigoureusement marqué sur chaque troisième temps comme une danse paysanne, nous sort brusquement de la mélancolique méditation de l'*adagio* mais reste dans un caractère sérieux. Le thème est essentiellement harmonique et rythmique. Le Trio en *mi* bémol est comme une tendre valse. Le motif grimpe en mouvement ascendant et ondulant. Dans la deuxième partie le thème part en imitation sur trois voix. La *Coda* dans le *sol* majeur retrouvé éclaircit l'atmosphère et donne un ton vibrant d'allégresse qui explose sur un trille que termine un bref accord arraché.

Poco Allegretto. Comme finale Beethoven prend ce thème d'une simplicité émouvante et d'une tendre délicatesse qu'il traite en variations. Mais ici, comme dans le Trio Opus 97 voisin, ce n'est plus du tout le modèle consacré suivant un moule immuable. La deuxième partie du thème plus expressive, avec une nuance nostalgique, module en *si* majeur. La première Variation est en petites phrases coulées de quatre notes se répondant dans les divers registres et dont les voix fondues en harmonies évoluent en mouvement contraire. La deuxième Variation tout en triolets

est très rythmique et par son articulation (première note de chaque triolet détachée, deux dernières liées) et par son accompagnement en rythme saccadé d'anapeste interrompu par un silence. La variation suivante est tout au long en syncopes, à trois voix avec la basse en valeurs brèves. A noter dans celle-ci le saut de sixte ou de quinte que prend la fin de presque chaque groupe. La quatrième procède par phrases de quatre mesures : deux mesures en amples accords sur les temps à l'un des instruments, à contretemps sur l'autre ; deux autres mesures en gammes descendantes à la tierce.

La Cinquième Variation *Adagio espressivo* a un chant en écriture très ornementale et tout en vocalises mais extrêmement expressif et d'une grande noblesse qui repose sur un accompagnement d'accords aux assises solides et imperturbables donnant l'impression de pérennité. Les phrases modulatoires de la fin amènent brusquement la première partie du thème dans un registre plus grave et en *mi* bémol qui aboutit à un joyeux *Allegro* (sixième Variation) dans le *sol* majeur reconquis. Ici, comme dans la troisième Variation, il y a trois parties ; c'est le thème qui sera en valeurs brèves, les autres voix en croches très saccadées à chaque mesure. La septième variation (*sol* mineur) est un *fugato* à trois voix qui débute dans le grave. Le contre-sujet procède par chromatisme ascendant puis descendant. La huitième et dernière Variation reprend le thème dans sa forme primitive mais avec un accompagnement d'harmonies figurées en doubles-croches et se termine par un chassé-croisé de gammes.

Une *Coda* reprend la deuxième partie du thème (en *si*) par fragments se répondant aux deux instruments mais dans un mouvement ralenti accentuant son caractère nostalgique auquel fait brusquement opposition huit mesures d'un *Presto*, conclusion énergique en marche ascendante victorieuse.

Deux Sonates pour piano et violoncelle Opus 102 dédiée à Marie Erdödy

Marie Erdödy fut une amie très chère et très intime de Beethoven. Il l'appelait parfois son « Père Confesseur ». Paralysée toute jeune elle avait pourtant trois beaux enfants et une passion quasi exclusive et un sens très profond de la musique. D'après Reichardt, elle jouait à la perfection les œuvres de Beethoven. C'est à elle que Beethoven a écrit la célèbre phrase : « *Nous, être limités, à l'esprit illimité, nous sommes nés seulement pour la souffrance et pour la joie et on pourrait dire que les plus éminents s'emparent de la joie à travers la souffrance.* » Les œuvres qui lui sont dédiées ont un caractère tout à fait particulier, indéfinissable que l'on ne retrouve pas ailleurs. Ces deux sonates ont une forme concise, ramassée et atteignent une dimension métaphysique. Ici, nous entrons nettement dans une nouvelle période, celle de la dernière époque que l'on a appelé troisième manière.

Quatrième Sonate Opus 102 N°1 en *ut* majeur

Andante - Allegro vivace

Adagio - Allegro vivace

Beethoven a écrit sur le manuscrit « Freie Sonate ».

Andante - Allegro vivace. Cet *Andante* (à 6/8) qui ouvre en polyphonie dans une concentration méditative « dégage un sentiment tendre et de mélancolie » (Czerny). Une phrase aux lignes souples au violoncelle en mouvement descendant de croches, appui sur dominante et remontée en doubles croches, est répondue à quatre voix au piano. La remontée reparait en imitation puis fusionne à la tierce entre ténor et basse pour continuer avec le thème en entier qui sera repris plus loin en accords de sixte sur trois voix avec en ligne supplémentaire, un trille. Après une cadence sur dominante au piano, quatre mesures d'une longue tenue sur la tonique terminent la page en un brouillard et dans le mystère.

L'*Allegro*, « d'expression sérieuse et tragique » (Czerny), s'y enchaîne brusquement, énergiquement décidé et en *la* mineur. La première partie du thème est un aller-retour en rythme pointé - rythme que Beethoven utilisera de plus en plus jusqu'à la fin et qui semble lié à l'idée d'énergie, de volonté - des degrés de la tonalité, suivi d'une partie également rythmique, sur pédale de dominante et de structure harmonique, avec appoggiatures sur les notes de l'accord. Un deuxième thème chargé de tendresse, à deux voix, se poursuit en cellules aux accents volontaires interrompus de silences avec un contrepoint en triolets. Un troisième motif résolu termine la première partie. Le développement amène le premier thème en *do* majeur et continue sur le même élément en balancement modulatoire aboutissant *pp* à quatre mesures de transition en valeurs longues d'une transparence contemplative avant la réexposition.

Adagio - Allegro vivace. Neuf mesures seulement mais d'une densité incomparable où l'on voit se déployer de longs traits en volutes expressives d'où s'élève un chant aux écarts inusités (seconde augmentée, quarte diminuée) sur une montée de quatre degrés - dont deux demi-tons - avec broderies de triples croches en formules absolument neuves. Le violoncelle chante alors une phrase grave aussitôt reprise par le piano. Une dernière volute enchaîne à un rappel sur une période de l'*Andante* (procédé cyclique comme dans l'Opus 101 et plus tard la Neuvième Symphonie) avant l'*Allegro vivace* dont le thème coulant a un rythme de Choriambe (longue, 2 courtes, longue). Le deuxième thème est aussi rythmique. Une troisième partie se retrouve après la réexposition, très développée en polyphonie et imitation sur la cellule du thème initial.

Cinquième Sonate Opus 102 N°2 en ré majeur

Allegro con brio

Adagio con molto sentimento d'affetto

Allegro - Allegro fugato

L'*Allegro con brio*, très dense, est extrêmement énergique. Un groupe de quatre doubles croches suivi d'un saut ascendant d'octave, un autre groupe avec saut de dixième débute la sonate au piano. Quatre groupes en mouvement descendant à la main droite avec un mouvement ascensionnel à la main gauche laissent sourdre de la basse un arpège rythmé au violoncelle d'où s'épanouit un noble chant d'une tendresse virile. Un motif énigmatique à deux voix dont la première en valeurs égales de croches s'entrelace à l'autre voix qui avance en valeurs longues dont certaines sont arpégées, prépare l'entrée du deuxième thème. Celui-ci bref et très expressif monte les degrés de l'accord de dominante pour, après une inflexion au sommet, retomber sur sa dominante. Des figures rythmiques martelées en contrepoint autour d'une sorte de *Cantus Firmus* de blanches fortement marquées terminent la première partie.

Le développement débute par la tête du premier thème avec une longue tenue au violoncelle sur laquelle le piano brode des figures en sixtes et en tierces d'abord aériens puis peu à peu farouchement scandés. Puis le motif plus énigmatique que jamais est traité en dialogue. Une fausse entrée du premier thème en sol majeur suivie de vagues grondantes du trait amorce la véritable rentrée pour la réexposition. A la fin ce celle-ci un rappel par trois fois du premier thème avec sauts de plus en plus larges, puis du deuxième thème aboutit à un épisode où le mystère plane avec des harmonies enveloppées sur un *tremolo* de la basse. Un formidable *crescendo* ramène les vagues déferlantes qui emportent tout.

Adagio con molto sentimento d'affetto, en ré mineur. Nous avons déjà vu que chez Beethoven cette tonalité annonçait toujours un monde d'une profonde gravité, voire tragique. Ici l'on atteint des profondeurs insondables. Les deux instruments dialoguent dans une union intime et se fondent en une seule voix. De forme *Lied* A-B-A, la partie A renferme deux éléments complémentaires indissociables et en alternance. Le premier comme un choral exprimé à mi-voix dans le registre grave. Le deuxième à la dominante, *la* mineur, élève un chant d'une profonde intensité d'expression sur un accompagnement qui avance son rythme inexorable et lancinant. Le choral vient terminer la deuxième période, auquel s'est greffé le rythme inexorable. Cette deuxième période est reprise avec les voix inversées. B, en ré majeur, ici se place un chant d'une beauté inouïe, tout ce que le cœur humain peut offrir de beau et de bon semble s'y exhiler. Ce chant préfigure et fait penser à cet autre thème bouleversant en ré majeur au cœur de la Neuvième Symphonie. L'accompagnement dans les voix médianes en tierce suit doucement la mélodie. A la reprise de B dans le silence entre les strophes du choral, le violoncelle dans une nuance immatérielle fait une descente en rythme pointé. Une *Coda* méditative, résignée, termine cette page bouleversante.

L'*Allegro - Allegro fugato*, écrit dans un style très serré, concentré, volontaire, fait pendant au premier mouvement. Ici Beethoven fait un bond dans le temps et a des audaces d'écriture d'un modernisme inouï, mais sans jamais se départir de la logique de son architecture. Schindler avoua un jour à Beethoven ne pas bien comprendre ce *fugato*, à quoi il répondit : « Ca viendra ».

Le sujet commence au violoncelle (Ténor) par une montée diatonique et se termine par une cellule rythmique qui se répète trois fois. Le contre-sujet est fait de courtes figures diatoniques. La réponse est à l'alto, les troisième et quatrième entrées au soprano et à la basse doublée en octave. La deuxième exposition n'a que trois entrées, ténor, soprano, basse. Un bref épisode en *mi* mineur en *strette* traite la cellule rythmique du sujet en syncopes avec en contrepoint les figures diatoniques du contre-sujet et conduit en *si* mineur à un autre développement alto, soprano, ténor. Après un divertissement voici le thème renversé à la dixième entre alto et ténor dans une nuance de demi-teinte avec le contre-sujet également renversé au soprano. Quatre mesures *pp* sur des tenues en tierces descendant chromatiquement, avec des figures en sauts accidentés de septième et de sixte introduisent brusquement comme dans une nébuleuse. Puis la basse entame une nouvelle *strette* avec la tête du thème renversé, les autres voix suivent tantôt dans le mouvement originel, tantôt renversé.

Le mouvement se resserre, la densité croît, les figures diatoniques se modifient, s'altèrent, prennent de l'envolée, l'*ambitus* s'élargit aux registres extrêmes pour aboutir à un paroxysme cataclysmique d'intensité en passant par *do* dièse mineur à *fa* dièse majeur et finir sur cet accord parfait en arpèges se précipitant de l'aigu au grave jusqu'au point d'orgue. Ici, commence une deuxième partie avec un thème nouveau de quatre valeurs longues en imitation libre avec en contrepoint la cellule rythmique. Le *Cantus Firmus* s'affirme alors comme un thème pour une double fugue (avec les deux thèmes). Encore une période de divertissement et un long trille dans l'extrême grave *ff*, le premier sujet reparait aux ténor et soprano puis en *strette* avec seulement sa montée diatonique tantôt renversée, tantôt se suivant ou en aller-retour. La cellule rythmique aussi rentre en jeu avec des fragments du contre-sujet. La fin est un chassé croisé rutilant de montées et de descentes en sixtes, en mouvement contraire sur tous les registres et conclut par les deux notes terminales de la première partie du sujet se répétant avec une insistance obstinée en une montée conquérante d'une puissance inouïe.