

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

Dix-huitième concert

Samedi 28 octobre 2000

Eglise St Merri, Paris

Vingt-huitième Sonate Opus 101 et

Vingt-neuvième Sonate Opus 106

Piano : Marie-Pierre Soma

Vingt-huitième Sonate Opus 101 en la majeur (Hammerklavier)

Avec une expression intime. Allegretto, ma non troppo

Vivace alla Marcia

Lent et plein d'une aspiration ardente. Adagio, ma non troppo, con affetto

Vite, mais pas trop, et avec décision. Allegro

En 1816 Beethoven ne composera que son cycle célèbre « A la bien-aimée lointaine. » et l'Opus 101.

La Vingt-huitième Sonate est dédiée à la Baronne Dorothea von Ertmann. Celle-ci avait été depuis longtemps une élève de Beethoven et était considérée comme une des meilleures pianistes de son temps et une des meilleures interprètes des œuvres du maître. Celui-ci lui avait attribué un prénom supplémentaire : Coecilia. Aux dires de Schindler « *elle excellait dans l'expression de la grâce et de la tendresse, mais aussi dans le sentiment de la profondeur... et avait une intelligence parfaite de la liberté dans la mesure.* » Nous ne pouvons nous empêcher de citer ces lignes de Massin : « *Il y a peut être un lien plus intime encore entre l'œuvre et sa dédicataire. Beaucoup plus tard "Coecilia" racontera à Mendelssohn ce que Beethoven fit pour elle lorsqu'elle venait de perdre un enfant. Sa douleur était telle qu'elle était incapable même de pleurer et que son entourage craignait pour sa raison. Beethoven la fit venir et lui dit : "Maintenant, nous allons causer l'un avec l'autre en musique."* Il improvisa pour elle pendant une heure et, ainsi, il me dit tout et à la fin il me donna la consolation. » Il est peu probable que cette improvisation soit à la source de l'Opus 101, mais qui aurait pu, mieux que la mère ainsi consolée et rappelée à la vie, être la destinataire d'une œuvre

où Beethoven tente de s'arracher à sa détresse intérieure ? Beethoven aurait indiqué le schéma suivant pour cette sonate : *états de rêve, invitation à l'action ; retour des états de rêve ; action.*

Les indications sont en allemand : un peu vif et avec le sentiment le plus intime.

Allegretto, ma non troppo. Ce premier morceau d'une forme très condensée est, comme l'écrit Loyonnet « une méditation portée au centre le plus secret de l'être, un cheminement intérieur vers l'ineffable. » Sur un rythme souple du 6/8 le chant d'une intimité profonde fait cheminer ses méandres, explorant les harmonies les plus diverses avec tendance vers la relative, *fa* dièse mineur, et vers la dominante. Le deuxième thème qui, développé, monte par paliers jusqu'à l'aigu, précède un nouveau motif comme un choral à la main gauche sur lequel viennent se poser de douces iambes aboutissant à un passage où les accords tout en syncopes, suspendent pour ainsi dire le temps, comme en une contemplation, terminant ainsi l'exposition. Le rythme continue à la main droite et la main gauche réintroduit le premier thème amorçant la réexposition. Dans la *Coda*, un dernier rappel du deuxième thème se développe jusqu'à la fin.

Vivace alla Marcia (fa majeur). Ici, s'il y a invitation à l'action, c'est pour l'action héroïque, la volonté de lutter et de vaincre. Le rythme iambique de tout le morceau est énergique, décidé et serré. Deux sauts consécutifs d'octaves à la main gauche suivis d'une descente par degrés chromatiques évoquent bien cette marche en avant dans l'action. La deuxième reprise développe le thème en imitation, puis en polyphonie, toujours en modulation constante. Arrivé en *ré* bémol majeur, le ton change, se charge de mystère et l'oscillation entre *ré* bémol et *do* donne un sentiment quelque peu inquiet. Puis l'action repart. La partie centrale en *si* bémol amène un état méditatif mais non inactif car la vie se meut, circule intensément tout au long de ce canon. La fin, dans l'aigu, est comme un feu qui couve avant l'éclatement du *Da Capo*.

Lent et plein d'une aspiration ardente - Adagio, ma non troppo, con affetto. Dans cette courte page de vingt mesures en *la* mineur, d'une teinte voilée par l'*una corda*, le tragique de la souffrance humaine s'exprime d'une façon poignante. A partir de la troisième mesure, la basse exprime par deux fois un mouvement descendant par degrés conjoints jusqu'au *sol* grave. Puis la cellule initiale du thème n'est pas reprise moins de dix fois, tantôt au ténor, tantôt à l'aigu. Et la lente gradation descendante des septièmes diminuées à la main gauche aboutit à une large phrase d'une expression nostalgique et résignée. Le mouvement se suspend sur une cadence « *non presto* » pour revenir au thème du premier morceau, morcelé par des temps d'arrêt, le mouvement se resserre jusqu'à un trait d'éclair. Et voici l'irruption des trilles préparant le final.

Vite, mais pas trop et avec décision - Allegro. Forme sonate fuguée. Une telle œuvre exigerait que l'on s'arrêtât presque à chaque mesure. Aussi nous bornerons-nous à souligner les principaux éléments. Le thème en contrepoint double, plein d'énergie, est constitué d'un puissant iambe suivi de quatre doubles-croches dont la première est tenue, et arrêt sur une noire. Ce dessin de doubles-croches s'étire jusqu'à deux points d'orgue. On reste confondu par l'unité parfaite, inviolable, qui régit tout le morceau. Ici, la tête du thème est traitée en imitation et transformée

en un passage chantant tout opposé à la caractéristique initiale. Là, c'est le dessin final qui sera travaillée en imitation dans les voix intermédiaires, tandis que le soprano conduit un chant en valeurs longues, plein d'espérance, magnifique dans sa simplicité, son dépouillement presque. Sa marche peu à peu ascendante se termine par des accords pleins de joie dans la lumière.

Et voici le deuxième thème, un bref dessin en notes pointées suivi de valeurs longues, très chantant, presque tendre. De nouveau le dessin final du thème est repris en imitation, cette fois dans les voix supérieures sur battements rythmiques à la main gauche avec un caractère dansant et humoristique. Le développement sera la fugue ou *fugato* sur le premier thème, dans lequel Beethoven prend de très grandes et géniales libertés. La place nous manque pour l'analyser en détail. Disons seulement qu'elle se termine par une strette de plus en plus dense et avec une dynamique extraordinairement grandiose sur la dominante amenant la réexposition.

Vingt-neuvième Grande Sonate pour Hammerklavier, Opus 106 en si bémol majeur

Allegro

Scherzo : Assai vivace - Presto - Tempo I

Adagio sostenuto, appassionato e con molto sentimento

Largo-Allegro risoluto

Dédiée à l'Archiduc Rodolphe (1818). Composée en grande partie à Mödling où Beethoven est parti en convalescence et où sa force créatrice montera plus haut que jamais. Il écrit : « *Je me promène à travers les monts, les gorges et les vallées et je barbouille beaucoup de choses pour du pain et de l'argent.* » Et à Ries qui s'occupe de la parution de la sonate à Londres : « *Si la sonate ne convient pas pour Londres, je pourrais vous en envoyer une autre (il n'en a pas !) où vous pourriez aussi omettre le Largo et commencer tout de suite le dernier morceau par la fugue, ou mettre comme premier morceau l'Adagio, comme troisième le scherzo et le Largo puis l'Allegro risoluto. Je vous remets le soin de faire comme vous trouverez le mieux...* » Et Massin ajoute : « *Ainsi Beethoven vient d'édifier l'une de ses architectures les plus définitives, et il s'en remet comme un débutant à la discrétion de son élève... C'est ici qu'il faut s'agenouiller devant le génie... lorsqu'il nous livre malgré lui sa lumière, stupide à force de modestie, ses pauvres yeux comme crevés par le soleil neuf qu'il engendre.* » Beethoven écrit encore : « *La sonate a été écrite dans des circonstances pressantes. En effet il est dur d'écrire pour gagner son pain, j'en ai été réduit là* ». Et pourtant quelque temps avant la parution de la sonate, à Potter qui lui parle du septuor : « *Je ne savais pas composer en ce temps là. Maintenant je crois que je le sais. Maintenant j'écris quelque chose de mieux.* » Et à l'éditeur Artaria : « *Voilà une sonate qui donnera de la besogne aux pianistes lorsqu'on la jouera dans 50 ans* ».

Quand Anton Rubinstein la joua devant Wagner en 1881, celui-ci s'écria : « *Que pourrait-on mettre à côté de cela ? On est comme introduit dans l'atelier de l'essence des choses... tout est idéalisé, pure transfiguration* ». Clara Schumann, la première, révéla au monde musical en Allemagne cette sonate aux dimensions cosmiques et Liszt la fit entendre pour la première fois chez Erard à Paris en 1836.

L'*Allegro*, complexe, est d'une grande richesse d'éléments thématiques. Le premier thème, à dualité, fait d'abord éclater son rythme plein d'une volonté farouche. Cette affirmation posée, après un bref point d'arrêt, une ligne mélodique qui prend son mouvement ascendant par trois flux successifs, aboutit à la dominante. La même phrase répétée à l'octave au dessus, plus développée, conduit à l'extrême aigu, tandis qu'en mouvement opposé, la basse trace une ligne sinueuse descendant jusqu'à l'extrême grave. Cet écartement extrême des voix sera plus d'une fois encore utilisé par Beethoven. Un nouvel élément thématique survient alors, extrêmement énergique, alternant des accords en blanches *sf* et en noires *p*, bien rythmés par des battements de croches à la main gauche. Le tout encore en mouvement ascensionnel, puis longue descente d'octaves, et remontée aux deux mains alternées. Le retour du premier thème amène une séquence en *sol* majeur avec un dessin coulant de croches au graphisme impeccable que souligne légèrement le rythme issu du thème initial à la main gauche avant que celle-ci ne se joigne par mouvement contraire au dessin de la main droite.

Après un passage de transition, un autre motif aux lignes accidentées décrit par quatre fois sa descente souple de la dominante à la tonique. Puis surgit un groupe d'accords violemment scandés à contre-temps avant l'arrivée du second thème, superbe cantilène pleine d'une inspiration lumineuse dans son dépouillement, en valeurs longues (rondes, blanches) que soutient un balancement de triolets de noires en mineur, puis majeur avec le scintillement d'un trille à la voix intermédiaire. Un dernier dessin énergique d'accords avec sauts d'octaves brisés à la main gauche termine l'exposition. Après la reprise, ce dessin transformé en mineur et *p* sert de transition. Après deux rappels de la tête du premier thème en *mi* bémol majeur commence un *fugato* à quatre voix sur la première partie de ce thème. La tension augmente, se resserre, mouvements contraires entre les voix, voix se joignant en deux groupes (alto-basse et soprano-ténor) en imitation entre eux, puis en tierces aux voix aiguës, répondues par les tierces aux voix graves etc. La rythmique du premier thème se développe encore jusqu'en ses ressources extrêmes. La puissance augmente avec la série des accords, toujours sur le même rythme iambique de la tête du thème initial.

Et brusquement apparaît le second thème encore plus lumineux, en *si* mineur, puis majeur. De nouveau, rappel du premier thème en imitation entre les voix et enfin réexposition tout à fait régulière. La *Coda* ramène le second thème en *mi* bémol mineur puis majeur sur un double trille. Un long passage délicat de gammes et sur encore vingt-neuf mesures le premier thème sera développé, exposé, disloqué pour s'anéantir peu à peu dans le triple *ppp* avant l'accord final.

Scherzo, Assai vivace. Une brève cellule rythmique partant de la tonique se répète cinq fois pour arriver à la dominante, dans la nuance *p* mais résolue, comme une marche en avant. La phrase se répète à l'octave supérieure, cette cellule initiale sera la trame de toute la première partie. Par deux fois elle s'étirera en une phrase chantée. Le Trio (mineur) déploie tantôt à l'aigu, tantôt à la basse en une ample phrase ondulante les notes de l'accord avec accompagnements en triolets. Ceci débouche sur une séquence *Presto*, agressif, aux notes serrées, en contre-temps aux accords rageurs, aux tierces se précipitant d'octaves en octaves jusqu'aux profondeurs du grave d'où

une gamme vertigineuse s'élancera vers l'extrême aigu. Puis retour de la première partie et, pour terminer, hésitation entre *si* et *si* bémol puis *Presto* avec incursion violente vers *si*, et retour à *si* bémol l'emportant finalement.

L'*Adagio sostenuto* *Appassionato e con molto sentimento*, en *fa* dièse mineur, qui constitue le cœur de la sonate est un de ces poèmes immortels qu'a produit l'humanité, « cette hymne inouïe » selon le mot de Berlioz, comparable et proche de l'*Adagio* de la Neuvième Symphonie. Les intentions de Beethoven pour l'emploi de « l'*una corda* » sont soigneusement indiquées par l'auteur lui-même. La sonate était déjà gravée quand Beethoven fit ajouter les deux premières notes *La-do* dièse qui débute l'*Adagio*. Ces deux notes en unisson préparent admirablement par le recueillement la longue phrase initiale, méditation solitaire et profonde, à la ligne mélodique d'une beauté tout intérieure dont chaque note a son harmonie, ce qui donne une écriture très riche, à la fois horizontale et verticale. Cette phrase tourne autour de la tonique et est en marche vers la dominante. A remarquer aussi le constant mouvement attractif et répulsif entre la ligne mélodique et la basse.

A la deuxième période la phrase prend un ton un peu plus passionné, avec montées par tierces, cette fois tournant autour de la dominante avec pédale de dominante à la basse, la voix intermédiaire renforçant la ligne mélodique au ténor. Puis, brusquement, changement de climat : par la septième diminuée, on débouche sur deux mesures en *sol* majeur. Cette deuxième période est reprise légèrement variée, le mouvement ascendant renforcé encore, l'incursion en *sol* majeur, cette fois en octaves et à l'aigu, dans la paix et la lumière. Cette longue exposition nous conduit, préparé par un silence, à un autre thème d'une grande expression, noble et passionné, que soutient un rythme obstiné à la basse et des tenues en syncopes à l'alto ; aussitôt repris, varié, il se développe, les syncopes se font plus pressantes, puis un dialogue s'établit à trois voix, sur la basse. Le soprano propose un dessin répondu par l'alto et le ténor à la dixième ; les voix s'écartent encore (voix inférieures descendant, voix supérieures montant).

Cette séquence prépare l'entrée du second thème (*ré* majeur) d'une profondeur insondable, on pénètre comme au cœur des choses. Il est constitué par les simples notes descendantes de l'accord, dites alternativement à l'extrême grave, et à l'aigu en octaves par la main droite. La main gauche murmure un dessin monotone et triste (faisant tierces avec la basse), qui bientôt s'anime en triolets. Puis une troisième voix (alto) est gagnée par les triolets de gammes fluctuantes, en mouvement contraire avec le ténor. Quelques mesures de transition amènent une période qui est une véritable prière. Il y a ici une telle aspiration vers « cet ailleurs », vers l'ineffable au fond du cœur de tout homme et que, nous l'avons vu, Beethoven ressent et exprime tout particulièrement depuis quelque deux ans dans son journal. Un court développement (le mouvement est en forme sonate) débute par le premier thème nu, comme désincarné, sans harmonies, en simples octaves, à la main droite repris par la main gauche. Puis, modulation en *mi* bémol majeur et, par enharmonie, en *sol* dièse mineur et retour par trois mesures sur la dominante, au ton initial et à la réexposition. Mais cette fois, le thème est

estompé à travers un voile impalpable de triples-croches dont les notes inférieures du dessin en suggèrent le contour (Cf. la fin de l'*Andante* du *Trio à l'Archiduc*).

Le deuxième thème sera amené en *fa* dièse majeur, ton qui restera jusqu'à la fin de la réexposition où une nouvelle grande modulation en *sol* majeur reprendra le deuxième thème qui s'anime de plus en plus en un grand *crescendo* pour brutalement s'interrompre et laisser place au premier thème suivi de quatre mesures en balancement harmonique obstiné entre tonique et sous-dominante servant de support à un élément mélodique nouveau, plein d'une aspiration exaltée, avant de se reposer sur la tonique avec dessin fondu de triolets à la basse s'éteignant progressivement. Alors une dernière apparition du premier thème clôt cette hymne merveilleuse.

Largo-Allegro risoluto. Une introduction comme une improvisation dans la méditation, la réflexion se traduit par une montée d'octaves brisées sur quatre octaves, puis quelques accords doucement posés en syncopes ; une ébauche d'imitation à trois voix ; encore trois accords. Le mouvement s'anime : *Un poco più vivace*, des traits rapides fusionnant aux deux mains ; nouvel arrêt de deux accords. Puis cinq mesures *Allegro* (*sol* dièse mineur) en imitation laissent présager la grande fugue qui se prépare. Enfin pour la dernière fois une série de quatre accords ramène la montée d'octaves brisées sur *la*, suivie d'une longue descente se précipitant sur trois trilles qui vont déboucher sur un rythme extrêmement heurté, à la limite de la dislocation qui débute lentement dans le grave, s'élève, s'accélère, s'amplifie jusqu'à un paroxysme presque incantatoire puis se calme pour laisser place à une suite lumineuse de trilles - *Allegro risoluto* - préparant l'entrée du premier sujet de cette « fugue à 3 voix avec quelques licences ».

Cette fugue gigantesque - la plus grande de toutes les fugues de l'histoire du piano - pourrait se diviser en six parties principales :

I - le sujet - donné par l'alto, un saut de deuxième sur un trille, deux fragments de gamme descendante, un dessin aux méandres sinueux se prolongeant par une *Coda*. La réponse est au soprano avec un contre-sujet assez rythmique, la basse expose en dernier le sujet. Après un divertissement ou épisode basé sur des éléments du contre-sujet, de la *Coda* et du sujet lui-même, le sujet est ramené en *ré* bémol majeur à la basse avec le contre-sujet varié librement. La réponse intervient au soprano à l'extrême aigu, seulement après un canon de la dernière partie du contre-sujet et suivie d'une imitation de la partie médiane du contre-sujet alliée à la dernière partie du sujet, tout en modulations jusqu'à un nouveau divertissement en *sol* bémol majeur construit sur un bref motif avec son contre-chant en contrepoint double.

II - Ceci nous conduit à un passage grandiose avec le sujet en augmentation (croches au lieu de doubles-croches) en *mi* bémol mineur. Une magnifique strette s'organise alors sur neuf mesures avec la tête du thème (saut de deuxième) toujours en valeurs augmentées. La partie médiane du contre-sujet reparaît en strette grimant de septième en septième aux trois voix. Le

divertissement en *sol* bémol revient en *la* bémol cette fois, plus développé et modulant vers *si* mineur.

III - Ici commence une exposition en mouvement rétrograde ou cancrisant (thème repris de la fin vers le début, le saut de deuxième se retrouvera descendant et à la fin du thème) à l'alto avec un nouveau contre-sujet en valeurs longues et doucement chantant. Deux rappels du saut de deuxième dans son mouvement originel, à la main gauche précèdent la réponse au soprano à la tierce au lieu de la dominante, suivie du sujet à la basse. Ensuite une strette très dense s'installe avec le fragment de gamme du thème en mouvement ascendant et en *ré* majeur, puis descendant, puis encore en mouvement contraire entre les voix. Alors le sujet réapparaît dans sa forme première à la basse, en *ré*. Les autres voix également dans le grave s'élèvent peu à peu par progression graduée avec un fragment du contre-sujet en imitation.

IV - Puis, nous arrivons en *sol* majeur pour une nouvelle exposition avec le sujet au soprano cette fois en mouvement renversé avec la tête du contre-sujet également renversé. Réponse à la dominante par l'alto. Un petit épisode modulant amène à *mi* bémol majeur où le sujet toujours renversé est de nouveau exposé. Les sauts de trilles à la deuxième combinés avec des gammes issues du thème se répondront d'une main à l'autre pour de nouveau se condenser en strette et se terminer en un chassé-croisé de sauts de trilles rétrécis en croches et se précipitant en une descente d'octaves à l'unisson sur l'accord de *ré* mineur, conclue par deux puissants accords de dominante. Un grand silence et voici :

V - une nouvelle fugue en *ré* majeur sur un thème en valeurs égales d'une grande douceur et sérénité, traitée très librement. Ici, tout est paix, contemplation alors que là, il y avait lutte et combat. La fin en modulation ramène le ton de *si* bémol pour

VI - une double fugue ! Avec ce nouveau thème de contemplation au soprano et le thème initial écourté à l'alto, la réponse intervient à la seconde (ou septième inférieure) ; cependant la troisième entrée du sujet sera à la tonique, mais le nouveau thème est transformé *f, marcato* et énergique, à la basse. Puis une nouvelle strette avec le thème renversé à la basse et originel à l'alto, suivi du soprano en renversement avec basse, mouvement originel. Elle se poursuit encore avec la tête du thème (sauts de deuxième) sur neuf mesures. Nouvel épisode avec éléments du contre-sujet et du sujet. Celui-ci reparait à l'alto avec son contre-sujet et aboutit à une double présentation simultanée du sujet et de son renversement à la basse et au soprano. Dernière strette alto, soprano, basse suivie du thème à l'extrême aigu. Quelques sauts de deuxième engendrent un immense trille, pédale à l'extrême grave soutenant un dernier rappel du thème à l'alto, suivi d'un double rappel du contre-sujet. Trois mesures *Poco adagio* d'accords trillés concluent sur la dominante. Après une longue gamme descendante, l'immense saut de deuxième avec son trille sera rappelé à l'unisson aux deux mains, par six fois en une majestueuse progression ascendante jusqu'aux derniers et puissants accords terminant ce monument.