

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

**Dix-neuvième concert**  
**Samedi 2 décembre 2000**  
**Salle Cortot, Paris**

**Les trois dernières Sonates pour piano**

**Piano : Marie-Pierre Soma**

**Trentième Sonate Opus 109 en *mi* majeur**  
**composée en 1820**  
*Vivace ma non troppo. Sempre legato - Adagio espressivo*  
*Prestissimo*  
*Andante molto cantabile ed espressivo*  
*Variations I, II, III, IV, V, VI*

Dédiée à Maximiliana von Brentano. Les Brentano sont de vieux amis de Beethoven ; déjà lorsque Maximiliana avait 12 ans, il lui écrit un petit Trio en un seul mouvement et maintenant les appelle ses seuls amis. Il écrit dans sa dédicace : « *C'est l'esprit qui réunit sur cette boule ronde les plus nobles et les meilleurs, et qu'aucun temps ne peut détruire, c'est lui qui maintenant vous parle et qui vous représente à moi dans vos années d'enfance, ainsi que vos chers parents, votre mère si excellente et si spirituelle, votre père animé de qualités vraiment bonnes et qui pense toujours à ses enfants - et ainsi je me trouve à l'instant à la Landstrasse - et je les revois devant moi.* »

*Vivace ma non troppo, Sempre legato - Adagio espressivo.* Ici, la forme est dépassée, rompue, soumise plus que jamais aux exigences poétiques. On pense aux lointaines sonates annonciatrices, la « Pathétique », les Treizième, Dix-septième, Vingt-quatrième, Vingt-sixième. Neuf mesures *dolce* où le thème est noyé comme dans un brouillard à travers lequel on reconnaît la ligne mélodique en zigzag descendant puis ascendant, répondu par un dessin parallèle. Cette unique période débouche directement sur l'*Adagio* dont l'essentiel est une phrase très expressive qui se liquéfie en quelque sorte sur de fluides arpèges parcourant toute l'étendue sonore, se terminant par un cisèlement plus marqué de triolets et sextolets. Ces deux premières parties formant opposition, la première idée revient, amplifiée, plus développée, modulante (cette partie pouvant être considérée comme le développement) avant la

récapitulation où le thème est à l'extrême aigu, la basse répondant dans le grave descendant en octaves brisées. Retour de l'*Adagio* (deuxième idée) et *Coda* bâtie sur le premier thème de plus en plus évanescent.

Le *Prestissimo* (*mi* mineur), emporté, fulgurant, est marqué d'une volonté inébranlable par le *ff* initial et la basse *ben marcato*, solide comme les assises d'un rocher. Ce mouvement est dominé par le rythme très marqué de 6/8. Un autre motif au caractère opposé, en douceur, survient à la 25e mesure mais à la tonique. Il engendre un autre motif sur dominante de *si* mineur dérivé du premier thème. A souligner, ici encore, la remarquable unité qui régit tout le morceau. Unité d'abord de rythme : le rythme de la cellule initiale engendre celui du premier commentaire à la dominante, ainsi que le motif en *si* mineur déjà cité. Unité aussi thématique : la phrase en opposition de douceurs et dérivée de la fin du premier thème. Et dans le développement, la basse de ce thème, transfiguré, deviendra sujet d'un canon aux deux voix supérieures sur pédale de dominante, dans une atmosphère provisoirement paisible, et se développe encore après la modulation en *do* majeur. Puis retour de la première partie avec le thème en contrepoint double.

*Andante molto cantabile ed espressivo*. Avec un sentiment très intime. Ce troisième mouvement qui est le centre de la sonate est un merveilleux thème avec six variations. Ce thème (« Musique à l'état pur venue de sa source transcendante », P. Loyonnet) est encore une fois comme un choral, polyphonique, aux lignes très pures. Il débute avec la basse au mouvement ascendant continu, tandis que la mélodie aligne par deux fois une descente de tierce. La deuxième partie débute à la dominante avec incursion vers *sol* dièse mineur. Riemann note la caractéristique rythmique du thème : noire, noire pointée, croche, rythme de sarabande.

La Variation I - *Molto espressivo* - développe sa ligne mélodique d'une intensité chaleureuse et passionnée. La main gauche donne la basse et l'harmonie par d'amples accords. La Variation II - *Leggermente* - articule le thème en doubles croches en alternance aux deux mains n'en laissant apparaître que le filigrane (la contexture rappelle celle du premier mouvement). Brusquement, à la place de la reprise, le ton change, la figuration, d'aérienne qu'elle était, devient lyrique, en canon, sur des battements d'accords à la main gauche. Puis, reprise à l'octave supérieure en accords alternés avec la main gauche. La deuxième partie est traitée de même. Variation III - *Allegro vivace* : des croches énergiques entrecoupées de silences en mouvement ascendant sur l'accord de *mi* jusqu'à la dominante, sur une formule de roulades de doubles-croches en mouvement descendant produit l'écartement des voix. Traitées en contrepoint double l'inversion des voix produit le rapprochement. Le même mouvement est repris cette fois avec des croches successives. Cette variation revêt un caractère tourbillonnant. Variation IV : Quelque peu plus lent que le thème (*etwas langsamer als das Thema. Un poco meno andante cioè è un poco più adagio come il tema.*), une souple mélodie ondulante à 9/8 traitée en polyphonie dont la superposition fait penser à un passage de la Neuvième Symphonie, constitue l'unique élément de la première partie. A la deuxième reprise un climat de profond mystère s'impose, devient inquiétant, puis menaçant jusqu'à l'extrême, avec ses violents *sf* à contretemps. Mais le calme

revient bientôt. La Variation V - *Allegro ma non troppo* - est un fugato extrêmement énergique traité en strette. Le deuxième contre-sujet sera matière à développement. - La Variation VI - *Tempo I del Tema - Cantabile* - est comme le couronnement de tout ce qui précède. Le thème reparait dans une forme épurée, encadré d'une pédale de dominante aux soprano et ténor en valeurs égales de plus en plus serrées aboutissant à un trille qui se transférera à l'alto, le chant émergeant à l'aigu. Ensuite le trille du ténor sera projeté à l'extrême grave continuant la pédale toujours sur la dominante tandis que la main droite traverse tous les registres, descendant, remontant par accords brisés. Enfin la main droite reprend sur onze mesures, la pédale de trille faisait scintiller comme des étoiles la deuxième partie du thème à l'extrême aigu pendant que la main gauche poursuit une course descendante par vagues successives jusqu'à la suspension sur dominante (avec discrète pédale non tenue de tonique), préparant le retour textuel du thème dans sa forme originelle.

Toute l'année 1820 Beethoven est de nouveau malade (poumon, jaunisse, fièvre rhumatismale), et il est aussi accablé de gros soucis d'argent. Cependant il poursuit ce qu'il nomme sa grande œuvre, la *Missa Solemnis*, dont il compose le *Sanctus* et le *Benedictus* conjointement avec cette sonate.

### **Trente-et-unième Sonate Opus 110 en la bémol majeur**

*Moderato cantabile, molto espressivo*

*Allegro molto*

*Adagio ma non troppo - Arioso dolente - Fuga : Allegro ma non troppo - L'istesso Tempo di Arioso - l'istesso Tempo della Fuga, poi a poi di nuovo vivente*

Terminée en décembre 1821, sans dédicace. Ici encore Beethoven continue d'affranchir la forme et aussi d'employer de plus en plus la forme fuguée.

*Moderato cantabile, Molto espressivo*. Un thème en deux parties, « *Con amabilità* » note Beethoven en marge du début. Une phrase toute simple, harmonique, au mouvement général ascendant dont la trame se retrouvera dans le thème de la fugue. Après un point d'orgue, naît un chant d'une expression intense, venue du fond du cœur (dont la forme a déjà été entendue dans la Cinquième Sonate et dans le Trio Opus 70 mais qui, dans la Sonate Opus 30 n°3 pour piano et violon, est déjà apparue presque textuellement) débouchant sur un brouillard tenu d'accords brisés en triples croches parcourant tous les registres tantôt descendant, tantôt remontant. Une série de trilles descendants à la main gauche, tandis que la main droite s'écarte vers l'extrême aigu, prépare l'entrée du deuxième thème, sombre, constitué de trois montées successives par degrés conjoints vers la dominante avec chutes de quarts puis de quintes, mais accentuées à contretemps, sur un accompagnement d'accords dont la basse s'enfonce vers le grave par trois fois.

Le développement est basé uniquement sur la tête du premier thème qui ne sera pas repris avec des éclairages différents moins de huit fois sur un dessin ondulant à la main gauche jusqu'à la

réexposition dans laquelle le premier thème sera repris non plus seulement en accords mais avec accompagnement d'harmonies figurées à la main gauche. La deuxième partie de ce thème se développe éclairci en *mi* majeur amenant le « brouillard » de triples croches dans cette tonalité. Un dernier rappel du premier thème à la main gauche termine le mouvement.

L'*Allegro molto*, en *fa* mineur est un *Scherzo* à deux temps très rythmé. (Mouvement descendant à la main droite, ascendant à la main gauche). La deuxième partie débute en syncopes violentes suivies d'un motif plus léger presque sautillant. Le trio en *ré* bémol fait dessiner à la main droite des descentes de traits en arabesques fugitives, avec la main gauche en contretemps. Une *Coda* expressément indiquée comme telle, marquée par de massifs accords intercalés de silences, se termine par une longue tenue en *fa* majeur faisant office de dominante à ce qui va suivre.

*Adagio ma non troppo - Arioso dolente - Fuga, Allegro ma non troppo - l'istesso tempo di Arioso - l'Istesso tempo della Fuga.*

*Adagio ma non troppo* : une méditation en *si* bémol mineur sur *una corda* de trois mesures précède un long récitatif, sorte d'improvisation dans laquelle Beethoven indique minutieusement changements de tempo, nuances, pédales, etc. Un point culminant amène à un *la* répété avec insistance. Ces notes liées deux par deux dont il faut faire vibrer la deuxième, grandissant, puis diminuant.

Nous arrivons alors à l'*Arioso dolente, klagender Gesang* (chant de plainte). Noté en *mi* bémol mineur, il est en fait écrit en *la* bémol mineur, où s'exprime un chant provenant des profondeurs de la douleur humaine. Le chant est conduit sur un accompagnement de battements sourds d'accords. Tout commentaire reste superflu ici. S'éteignant sur un triple *la* bémol, il fait place à la fugue qui s'enchaîne, dominée par la volonté, en *la* bémol majeur. Le thème, déjà annoncé à maintes reprises dans les œuvres antérieures, mouvement ascendant de quarte en quarte. La première exposition régulière des trois voix est bientôt suivie d'une contre-exposition (réponse-sujet-réponse). Le contre-sujet est un dessin ternaire de valeurs égales. Un épisode de sept mesures construit avec la dernière partie (rythmique) du thème et le dessin du contre-sujet en dixièmes, précède une entrée puissante qui fait penser aux assises des édifices romans. Un autre épisode intervient avant une autre entrée du thème en *ré* bémol, aussitôt répondue à la tonique, puis à la dominante à la basse en octaves, suivie d'une courte mais puissante strette, point culminant arrivant à un *ff* qui ne dure pas.

Une descente suivie d'une remontée sur l'accord de septième de dominante aboutit à l'*istesso Tempo di Arioso* où, de nouveau une lente descente arpégée sur l'accord de *sol* mineur nous fait de nouveau basculer dans le gouffre insondable. *Ermattet klagend - Perdendo le forze, dolente*, cette fois en *sol* mineur. L'accent s'y fait encore plus pathétique, plaintif, certaines notes sont de véritables sanglots. Cette page se termine dans le grave par la répétition sourde de plus en plus forte de l'accord de *sol* devenu majeur.

Et une remontée significative sur les notes de l'accord en rythme un peu hésitant débouche sur l'*istesso Tempo della Fuga. Poi a poi di nuovo vivente. L'Inversione della Fuga*. Après la souffrance purificatrice, la lumière ! « *Durch Leiden, Freude ...* ». Nous ne connaissons rien de plus illuminé de certitude que ce début d'exposition en *sol* majeur. Aussitôt après celle-ci, nous arrivons en *sol* mineur avec une strette sur le thème non inversé en rétrécissement (croches) aux voix inférieures et en augmentation au soprano. Répondu par l'augmentation à la basse, rétrécissement en sixtes et tierces aux autres voix. Les forces vives se réveillent graduellement. Puis *Meno Allegro*, strette sur un fragment du thème avec nouveau rétrécissement (doubles croches) avec augmentation à l'alto du thème inversé. Enfin une somptueuse et dernière exposition du thème en *la* bémol majeur retrouvé, impose une triomphale jubilation, conclusion de cette œuvre magnifique.

### **Trente-deuxième Sonate Opus 111 en Ut (1822)**

*Maestoso - Allegro con brio ed appassionato*

*Arietta : Adagio molto semplice e cantabile*

Dédiée à l'Archiduc Rodolphe. Voici de nouveau, après tant de temps, une sonate en *Ut* mineur avec une introduction. Que l'on se souvienne de la « Pathétique »...Mais que de chemin parcouru depuis ! Jadis au seuil de la trentaine à peine, aujourd'hui la cinquantaine, la force de l'âge. En ces vingt années si fécondes, ayant souffert, lutté, vécu de n'avoir pas vécu, gémi, médité, il arrive au sommet de son art et de sa destinée. C'est sa dernière grande œuvre - conjointement avec les *Variations Diabelli* - pour piano et il va nous conduire vers les cimes. *Maestoso - Allegro con brio ed appassionato*. Deux sauts iambiques extrêmement puissants et concentrés sur un accord de septième diminuée débutent la sonate comme une proclamation. Un troisième iambe se jette sur un trille qui conclue sur trois accords, le dernier projeté par un long arpège. Le même processus se renouvelle à trois reprises et se prolonge par une longue série d'accords toujours sur le même rythme comme annonciateurs de ce qui va arriver. Des accents terribles sur secondes précédant quatre accords ascendants qui s'avancent majestueusement par degrés conjoints avec pédale dissimulée sur dominante, constituent la phrase suivante, reprise à l'octave inférieure donnant un ton d'extrême gravité, surtout avec une neuvième au registre le plus bas qui prépare un sourd roulement de trille sur *sol*. Ce roulement va, *crescendo*, se faire menaçant et aboutir à la tonique. Alors le thème, titanesque, apparaît dans le grave à l'unisson aux deux mains et poursuit une course épique du grave à l'aigu pour retomber sur un nouvel énoncé du thème avec battements harmoniques. Puis il sera traité *fugato* en contrepoint double (tonique, relative *mi* bémol, *la* bémol).

Ton dans lequel apparaît un deuxième thème, telle une éclaircie, qui n'est autre que la tête du thème de la sonate « Clair de lune » transfiguré. Mais l'éclaircie n'est que de courte durée. Une fantastique descente sur l'accord de septième diminuée va repartir à l'assaut. Et le thème initial reparaît développé à la basse, dans toute sa majesté, répondu immédiatement à l'aigu. Le développement va reprendre en octaves *p* le thème sous cette dernière forme puis engager un court *fugato* avec le premier thème sans sa cellule terminale. Puis la tête du thème en accords

plaqués va se répéter, s'élevant graduellement, des bribes d'arpèges montent par vagues grondantes à la main gauche, en un crescendo dantesque, conduisant à la limite de la dynamique pour arriver à la réexposition avec le thème entier en plénitude d'octaves *ff*. Cette réexposition se termine par une série de violents accords scandés à contretemps. Le ton s'apaise sur une douce *Coda* illuminée par le *mi* bécarre, sensible de *fa* mineur préparant la terminaison en *do* majeur. Coïncidence intéressante : la brève ligne mélodique de cette *Coda* se retrouve textuellement à la fin de l'Étude Opus 10 N°12 de Chopin, également en *Ut* mineur, et de caractère épique.

L'*Arietta - Adagio molto semplice e cantabile* (*do* majeur), se compose après le thème, de six variations enchaînées les unes aux autres. Ce thème de l'*Arietta* est d'une simplicité extraordinaire, simplicité qui est dépouillement de tout ce qui est artifice, de tout ce qui peut distraire la pensée pour ne garder que l'épure. Cette idée débute par une quarte descendante (tonique, dominante), une quinte descendante (dominante), une montée de sixte (tonique). A noter le rythme ternaire constant dominant tout le morceau qui débute en 9/16, de sorte que ce qui pourrait paraître, à première vue, des notes pointées sont des rythmes ternaires très serrés. La deuxième reprise débute en *la* mineur. La première Variation a un rythme ternaire mouvant dont la dernière note est toujours en syncope. La deuxième Variation voit son rythme se resserrer, cependant *dolce* ; l'écriture devient polyphonique ; dans la deuxième partie surtout, les appuis syncopés se multiplient. Dans la troisième Variation 12/32 le rythme devient saccadé, les syncopes véhémentes, la puissance cosmique. La quatrième Variation (retour au 9/16) est en deux volets opposés dans chaque partie. Le premier volet avec roulements sourds, monotones et profonds, comme des timbales *pp* à la basse, tandis que le thème en accords doucement plaqués surgit des profondeurs.

Deuxième volet : comme un esprit soudain dégagé de la matière, des triples-croches vont franchir les registres jusqu'à l'aigu pour se tisser comme une voie lactée impalpable à travers laquelle se perçoit le thème. La deuxième partie, en *la* mineur, suit le même plan. Puis un épisode de trilles régissant des rappels du thème à la basse, répondus par une séquence dérivée de celui-ci, module vers *mi* bémol majeur. Le trille va s'élever graduellement en un *crescendo* solitaire, bientôt soutenu dans la région la plus grave par la main gauche, les voix s'écartant encore aux deux extrêmes en une tension extraordinaire. Résolution dans un dialogue d'expression chaleureuse et nostalgique entre soprano et basse d'un membre de phrase comme interrogatif. Puis, retour au *do* majeur retrouvé. Variation V où le thème émerge concentré, d'un océan d'harmonie figurée, mouvante, qui va progressivement s'enfler jusqu'à la plénitude et aboutir dans la dernière variation à l'immense trille sous lequel plane le thème transfiguré nous faisant entrevoir ces régions de la transcendance que l'homme ne peut que pressentir. Mais la porte se referme bientôt. Un long trait nous fait redescendre. On entend alors la tête du thème dans tous les registres. Ainsi se clôt l'Opus 111.

## Epilogue

Nous avons suivi Beethoven à travers ses Sonates pour et avec piano de 1785 à 1822. Désormais il n'écrira plus pour cet instrument que les *Variations Diabelli*, les *Bagatelles* Opus 119 et 126. Il lui reste cinq ans à vivre durant lesquels il terminera sa Messe en 1823 avant d'attaquer ses ultimes chefs-d'œuvre : la Neuvième Symphonie et les cinq derniers quatuors.