

## BEETHOVEN, SONATES POUR PIANO OPUS 109, 110, 111

Dans les cahiers de Beethoven, les esquisses de ces trois dernières sonates, composées durant les années 1820 à 1822, se mêlent à celles de la *Missa solemnis*. Et leur inspiration n'est pas moins haute. C'est la dernière grande période créatrice du compositeur. Plus impétueux et plus douloureux que jamais, son génie saura pourtant trouver la force et créer les formes qui lui permettront d'accéder à une paix supérieure.

**La sonate opus 109** est contemporaine du *Benedictus* de la *Missa solemnis*. Son **premier mouvement** (*vivace ma non troppo*) s'ouvre sur un thème paisible, doucement balancé ; le second thème, s'il contraste avec le premier, le fait moins par sa lenteur (*adagio espressivo*) que par son caractère heurté, tâtonnant, ses constants changements de rythmes et d'intensités. En fait, les deux thèmes s'opposent comme une pulsation régulière s'oppose à des mouvements imprévisibles, à la fois plus libres et plus inquiétants. On dirait presque : comme la Nature s'oppose à l'Homme. Quand le premier thème ressurgit, il subit cependant l'influence du second : il s'agite et se presse, il s'enfle jusqu'au *forte*, se déporte aux extrêmes du clavier. Mais de son côté, le second thème, lorsque vient son tour d'être réexposé, se laisse gagner par la fluidité du premier. Il devient plus régulier, plus harmonieux, et permet au mouvement de se conclure avec douceur, sur une ultime et sereine réapparition du thème initial.

Immédiatement, *attacca* (et sans même que la partition nous avertisse par une double barre), jaillit le **deuxième mouvement**, *prestissimo* et *fortissimo*. Mais ce n'est pas un

éclat de colère ni de douleur ; c'est un éclat de volonté. Car le thème qui s'élève est extraordinairement solide, impérieux, conquérant. Il s'apaise bientôt pour laisser surgir un second motif, d'abord plus conciliant et plus chantant, mais bientôt irrigué par toute l'énergie du premier. Et l'ensemble de ce mouvement, bref et ramassé, s'achève sur une impétueuse affirmation.

Le **troisième mouvement**, le plus long des trois, est un thème avec variations. Romain Rolland a noté sa parenté avec une phrase du *Liederkreis* « An die ferne Geliebte »<sup>1</sup> : c'est dire qu'il est chargé de tendresse et d'amour. On pourrait décrire séparément chacune des variations qu'il engendre, plus ou moins expansives, plus ou moins décidées ou méditatives. On pourrait signaler que la cinquième est un *fugato* âpre et violent, qui révolutionne et bouleverse le thème avec une puissance dont se souviendront les futures *Variations Diabelli*. Mais on notera surtout, avec le compositeur André Boucourechliev, que les variations, prises dans leur ensemble, démultiplient progressivement les durées des notes, de la noire à la triple croche, pour finir par « leur pulvérisation totale dans le trille »<sup>2</sup>. En effet, les dernières pages de la sonate sont tissées de triples croches murmurantes, mais surtout sillonnées de trilles immenses et frémissants, avant que ne réapparaisse, *cantabile*, le thème nu, en noires, dans une lenteur qui semble alors presque irréaliste. Ainsi ces variations sont-elles beaucoup plus que le travail d'un thème : une expérience du temps.

\*

**La sonate opus 110** est composée en 1821, alors que Beethoven a connu la maladie et la dépression. Elle porte la

---

<sup>1</sup> Cf. Romain Rolland, *Beethoven, les grandes époques créatrices*, Albin Michel, 1966, p. 759.

<sup>2</sup> Cf. André Boucourechliev, *Beethoven*, Seuil, coll. Solfèges, 1963, p. 72.

trace de ces douleurs physiques et morales. Le **premier mouvement**, cependant, commence dans la douceur, et son premier thème est aussi simple que chantant. La mélodie s'efface bientôt pour laisser place à des broderies de triples croches qui couvrent tout l'espace du clavier ; et c'est comme si, de cette exploration, elle revenait plus plaintive, plus douloureuse, plus hésitante et plus grave, sous la forme d'un deuxième thème où les forces ascensionnelles sont constamment combattues par des mouvements contraires, descendants et déprimés. Tout le développement va combiner le premier thème, chantant, le second thème, ascensionnel et contrarié, et les broderies exploratrices, pour s'achever dans une atmosphère incertaine. Avec la douleur, c'est une trêve, mais non la paix.

Le **deuxième mouvement**, *allegro molto*, commence comme un scherzo. Sa carrure volontaire évoque le deuxième mouvement de la sonate précédente. Mais voici qu'intervient un trio fantasque, déjeté, virulent, presque abstrait, qui bientôt s'évanouit comme un fantôme. Le premier thème resurgit alors pour se clore sur une coda puissante qui, dans ses toutes dernières notes, semble enfin se détendre.

Le **troisième mouvement**, le plus important de l'œuvre, revêt une forme inédite : après une brève introduction, on y entend un *arioso dolente* suivi d'une fugue ; puis c'est le retour de l'*arioso dolente*, auquel succède le retour de la fugue, mais inversée. Cette apparente symétrie n'empêche pas ce mouvement de vivre et de nous faire vivre une extraordinaire progression : la « reprise » de l'*arioso*, comme celle de la fugue, sont en réalité des réapparitions, sous des formes profondément transformées, travaillées par une douleur plus profonde et plus balbutiante, ou par une joie plus haute et plus puissante.

Beethoven lui-même souligne, dans sa partition, cette alternance de dépression et d'exaltation : le retour de l'*air douloureux* est accompagné par l'indication : *perdendo le forze*,

tandis que celui de la fugue est salué par un : *di nuovo vivente*. Mais le secret le plus profond de ce mouvement se trouve peut-être énoncé dès le récitatif d'introduction : libres, méditatives et pathétiques, ces quelques mesures poignantes culminent dans la répétition, *vingt-sept* fois de suite, d'un *la* désespéré, comme un concentré de douleur et d'interrogation.

Ce glas résonne ensuite dans les basses d'accompagnement de l'*arioso*, comme s'il engendrait sa mélodie. Puis il va revenir trois fois encore : d'abord au moment où s'achève la première exposition de la fugue. C'est alors un accord décomposé, puis *neuf* fois répété, de *sol mineur*. Nouvelle apparition de cet *ostinato* monocorde quand l'*arioso dolente*, à bout de forces et comme titubant, a fini de s'éteindre. Cette fois, c'est un accord de *sol majeur*, répété à *dix* reprises, toujours plus violent (Boucourechliev y entend un « cri de révolte », tandis que Romain Rolland y salue un retour de lumière. C'est l'un et l'autre, assurément). Enfin, après que la fugue est devenue conquérante et victorieuse, la sonate tout entière se termine sur un accord de *la bémol majeur*, longuement déroulé, et comme démultiplié, en arpèges descendants puis montants, avant d'être enfin plaqué, cinglant et définitif.

Ainsi donc cette figure répétitive, obsédée, d'une même note ou d'un même accord, est comme la matrice secrète de tout le mouvement. Elle le fait naître, elle le structure, elle le conclut. Comme si Beethoven avait dû descendre au plus élémentaire de la musique, à son cœur battant et primitif, pour en arracher ses chants de douleur et de triomphe.

\*

**La sonate opus 111**, terminée en janvier 1822, ne comporte que deux mouvements. C'est pourtant la plus équilibrée et la plus achevée des trois : après avoir exprimé dans son premier mouvement toute la révolte et tous les tourments du monde,

elle atteindra, dans son deuxième et dernier mouvement, une sérénité suprême. Après la brûlure de la question, l'eau fraîche de la réponse. Dans son *Docteur Faustus*, Thomas Mann fait dire à l'un de ses personnages, le musicien Kretzschmar, que cette sonate profère le dernier mot de toute sonate possible. Et seul le silence peut la suivre...

Le **premier mouvement** n'a d'autre « thème », dirait-on, qu'un accord de septième diminuée (dont Beethoven dit un jour que le génie consistait à en faire bon usage<sup>3</sup>) : l'accord de la douleur et de l'insatisfaction, mais aussi de la volonté prométhéenne. Dès la première mesure du *maestoso* inaugural, cet accord nous terrasse et nous fascine. Dans le ciel noir, c'est un éclair déchiqueté, suivi par un tonnerre de fin du monde. L'orage peu à peu s'apaisera, mais bientôt, dans un nouveau roulement terrifiant, il va gonfler à nouveau pour se déchaîner dans l'*allegro con brio ed appassionato*.

Cette deuxième partie du mouvement semble tout entière construite autour du *si bécarre*, note sensible de la tonalité de *do mineur* : des doubles croches acharnées, à l'unisson des deux mains, voltigent furieusement autour de ce trou béant. Des épisodes plus calmes surviendront, mais ils ne sont là, dirait-on, que pour mieux préparer de nouveaux déchaînements, de nouvelles syncopes, de nouvelles successions sauvages d'accords irrésolus. Enfin l'orage s'éloigne, dégageant le ciel *in extremis*, dans un accord *pianissimo* de *do majeur*. La septième diminuée, c'était la bête de l'Apocalypse, enfin vaincue.

Mais le beau devoir du **deuxième mouvement**, ce sera de reprendre cet accord de *do majeur* là où le premier l'avait laissé, et de méditer sur cette résolution, cette réconciliation : nous sommes en présence d'un thème très simple, presque enfantin dans sa douceur, et de ses variations — de ses transfigurations, plutôt. Il en allait ainsi du troisième mouvement de l'opus 109.

---

<sup>3</sup> Cité in A. Boucourechliev, *op. cit.*, p. 75.

Et comme dans l'opus 109, on assiste à un dédoublement progressif des valeurs de durée : du rythme croche-double croche, on passe au rythme double croche-triple croche, puis triple croche-quadruple croche. La lumière du thème, d'abord étale, devient scintillante, sans jamais faiblir.

Dans la quatrième variation, cette lumière se fait presque surnaturelle. Le Kretzschmar de Thomas Mann parle de « sphères de cristal où la chaleur et le froid, la paix et l'extase se confondent »<sup>4</sup>. Oui, les notes semblent échapper à toute pesanteur thématique, à toute gravitation harmonique, et flotter entre deux mondes, comme si elles cherchaient quelque chose qu'elles ont pourtant déjà trouvé, tel le Dieu de Blaise Pascal. Puis, dans la cinquième variation, leur scintillement devient plus intense : c'est celui des trilles (comme dans l'opus 109, à nouveau ; mais la lumière, ici, est plus pure encore). On débouche sur un tendre *espressivo*, presque lent, où soudain se fait entendre à la basse le *si bécarré* qui, dans le premier mouvement, criait l'inassouvissement. Mais ici c'est un murmure plein de tendresse : comme un souvenir ultime, imperceptible, de la douleur vaincue.

Le thème réapparaît, majestueux et doux, richement orné, grandiose, presque symphonique. Puis tout s'apaise à nouveau. La mélodie enfantine et cristalline va s'élever une dernière fois, doublement accompagnée, de triples croches et de trilles impalpables : les deux ailes de l'ange. L'œuvre peut désormais finir. L'intervalle de quarte (*do-sol*), c'est-à-dire les premières notes du thème, est proféré deux ou trois fois encore, *pianissimo*. L'accord de *do majeur* n'a peut-être jamais exprimé sérénité plus pure, plus méritée, plus bouleversante.

---

<sup>4</sup> Cf. Thomas Mann, *Le docteur Faustus*, trad. fr. Louise Servicen, Albin Michel, 1950, ch. VIII, p. 71.