

Beethoven, Sonates pour piano et violoncelle

La composition des sonates pour piano et violoncelle de Beethoven, comme celle de ses quatuors à cordes, est extrêmement révélatrice de son évolution. Bien sûr, les quatuors sont beaucoup plus nombreux que les sonates, mais les uns comme les autres apparaissent à trois moments charnières de la vie créatrice du compositeur : la jeunesse, la première maturité et – plutôt qu'une vieillesse qu'il ne connut jamais – la haute maturité, ou l'accomplissement suprême. S'agissant des quatuors, le premier ensemble, celui des œuvres de jeunesse, est représenté par l'opus 18. Le deuxième groupe, celui de l'âge mûr, comporte les opus 59, 74 et 95. Au dernier groupe, celui de l'âge accompli, appartiennent les opus 127 à 135.

Or les sonates pour piano et violoncelle suivent à peu près cette même progression en trois étapes : les deux premières sonates composent l'opus 5, la troisième l'opus 69, et les deux dernières l'opus 102. À chaque étape, l'œuvre prend un élan nouveau, une dimension nouvelle. Plutôt que d'étapes, on peut même parler de crises, dont le génie beethovénien sortit à chaque fois victorieux et grandi. Tout amoureux de Beethoven a d'ailleurs le sentiment que ses numéros d'opus désignent les cotes, toujours plus hautes, d'une altitude intérieure. Ce compositeur n'a cessé de s'élever. Au-delà de l'opus 100, nous sommes dans l'air raréfié, mais prodigieusement pur, des sommets les plus escarpés.

*

Commençons cependant par les aimables collines de la jeunesse. Lors de son séjour à Berlin, en juin 1796, Beethoven entendit jouer Jean-Pierre Duport, premier violoncelliste du roi de Prusse et possesseur d'un Stradivarius qui porte encore aujourd'hui son nom. En outre, le roi lui-même était violoncelliste amateur. Visiblement séduit, Beethoven éprouva le désir de composer des sonates pour piano et violoncelle, ce qui était alors une vraie nouveauté : ni Mozart ni Haydn ne l'avaient fait (Haydn est cependant l'auteur d'un concerto pour violoncelle et orchestre). Seul Boccherini, peu avant Beethoven, écrivit des œuvres significatives pour le violoncelle. Sinon, il faut remonter beaucoup plus haut, à Vivaldi, et bien sûr à Bach.

Les deux sonates de l'opus 5 furent écrites un an après les premières sonates pour piano. Dans leur édition originale, qui date de 1797, il est indiqué qu'il s'agit d'œuvres « pour clavecin ou pianoforte avec violoncelle obligé ». S'il paraît évident que le clavecin ne leur conviendrait guère, on peut dire en revanche que la mention « violoncelle obligé » correspond à la réalité : l'essentiel de la matière musicale, dans ces premières sonates, est dévolu au piano. La plupart du temps, le violoncelle joue un rôle de comparse, même si c'est un comparse mélodieux.

*

La **Première Sonate**, en *fa majeur*, commence par un *Adagio* chantant. Le violoncelle, timide, semble y essayer ses pouvoirs. Puis c'est un *Allegro* d'allure presque simpliste, avec ses batteries martiales, mais qui s'enrichit d'un intermède en *la majeur* où les deux instruments, pour une fois, sont presque placés sur pied d'égalité, et se répondent harmonieusement.

Après une pause *adagio*, l'*allegro* reprend, et se transforme en *presto* endiablé. Dans le troisième mouvement, une sorte de rondo (marqué *allegro vivace*), le jeune Beethoven se tient résolument à l'écart de tout souci métaphysique. Le piano se déchaîne en traits virtuoses, multiplie les *sforzandi* d'une manière presque comique, et sa verve ne fait silence, à la faveur d'un intermède très lent, que pour mieux se déchaîner dans les dernières mesures.

*

L'*adagio* initial de la **Deuxième Sonate**, en sol mineur, contraste vivement avec cette légèreté : il est grave, méditatif, presque tragique. Pour la première fois, le violoncelle dégage toute sa puissance expressive et fait jeu presque égal avec le piano. En outre, on sent que Beethoven s'est laissé porter sans retenue par l'élan de son inspiration : cet *adagio* ne devait être qu'une simple introduction à l'*allegro* qui normalement inaugure une sonate. Or il prend des proportions telles qu'il se transforme en un mouvement à part entière. Plus il avance, plus il gagne en intensité. Il se termine sur une méditation lente, en rythmes pointés, dont l'atmosphère annonce les premières mesures de la fameuse sonate pour piano opus 13, connue sous le nom de *Pathétique*.

L'*Allegro molto* qui suit, même s'il est plus allant, ne dément pas vraiment la gravité de ce qu'on vient d'entendre. Sa vitesse est inquiète, et le travail tournoyant des triolets, au piano, annonce, quant à lui, le mouvement final de la *Pathétique*.

Le *Rondo*, en revanche, est franchement joyeux, d'une joie un peu rude et paysanne. Le violoncelle semble s'amuser à faire la grosse voix, avant de se déhancher comme une commère à la noce villageoise. Avec Beethoven, on craint toujours que les éclats de joie ne tournent à la colère, mais ici, le jeune

compositeur parvient à garder jusqu'au bout le cap de la gaieté, malgré un léger fléchissement, juste avant la fin ; mais ce n'est, chez les danseurs, qu'un instant de fatigue : ils vont reprendre de plus belle leur ronde endiablée.

*

La **Troisième Sonate**, en *la majeur*, opus 69, composée en 1808 et 1809, appartient donc à la deuxième période créatrice de Beethoven, et son progrès sur les précédentes est impressionnant. Son atmosphère paisible et lyrique a parfois été rapprochée de celle de la *Symphonie pastorale*, composée à la même époque. Ce qui frappe dans cette œuvre lumineuse, c'est l'équilibre enfin conquis entre les deux instruments, qui non seulement se partagent équitablement les thèmes et les voix, mais réussissent une vraie synthèse. Pour paraphraser la célèbre formule de Saint-Exupéry, ils ne se regardent pas l'un l'autre, mais ils regardent ensemble dans la même direction.

Le premier mouvement commence par un thème simple et clair, en *la majeur*. Une cadence du violoncelle nous fait brusquement passer dans la tonalité de *la mineur*, l'espace de quelques mesures. Puis on débouche sur un thème chantant en *mi majeur*. Ces tonalités, et les thèmes qui leur sont attachés, vont alterner tout au long du mouvement. Mais ce qui touche au cœur, c'est le surgissement soudain d'un thème poignant, en *fa dièse mineur* (mesures 107 ss), anticipation saisissante du mouvement lent (*Arioso dolente*, m. 8 ss) de la *Sonate pour piano* opus 110. Il est vrai que cette phrase plaintive ne connaît pas une destinée aussi riche que dans cette sonate de la dernière période de Beethoven. Mais elle colore durablement ce mouvement, qui, grâce à elle, connaîtra d'autres moments de grande intériorité.

Le deuxième mouvement, un *Scherzo*, fait alterner les tonalités de *la majeur* et *la mineur*. Il possède ce caractère de décision obstinée, on dirait presque têtue, si typique de Beethoven. Mais ses affirmations n'ont rien de rageur. Le morceau se signale plutôt par un mélange singulier de joie et de sérieux, d'enfance et de maturité, qui semble par moments préfigurer l'univers de Schubert.

Le mouvement lent de cette Sonate tient tout entier dans un *adagio cantabile* de 19 mesures, exorde à l'*allegro final*, et qui pourrait être marqué *adagio amabile*. Quant à l'*allegro* lui-même, en *la majeur*, c'est une vive cavalcade, parfois interrompue par quelques mesures soudain très calmes, comme si cheval et cavalier saluaient après la course. Un passage médian module de manière assez complexe, afin de mieux déboucher dans un *do majeur* triomphal. Une transition étrange, sous la forme d'une reptation chromatique du piano, va nous faire retrouver le *la majeur* initial. Le mouvement se termine dans une joie sans mélange.

*

Les deux dernières Sonates, opus 102 n° 1 et 2, furent composées en 1815, peu avant que Beethoven ne commence à travailler à la *Neuvième Symphonie*. Un journal de l'époque écrivit qu'« elles appartiennent au goût le plus inaccoutumé et le plus étrange ». À coup sûr, elles franchissaient les limites de ce que pouvait comprendre, au temps de Beethoven, le commun des mélomanes, et même la plupart des musiciens. Elles sont plus brèves que les trois sonates précédentes. Ce n'est pas défaut d'inspiration ! Au contraire, cette brièveté s'accompagne d'une extrême densité. Elle est signe de concentration.

*

La **Quatrième sonate**, opus 102 n° 1, en *do majeur*, fut qualifiée par Beethoven de « sonate libre ». Elle ne comporte que deux mouvements, subdivisés en cinq sous-mouvements. Mais l'œuvre doit être jouée d'un seul tenant, si bien que la notion même de mouvement y devient relative et secondaire. Cette liberté que Beethoven prend par rapport à la tripartition classique de la forme-sonate, on la retrouve, bien sûr, dans les œuvres pour piano de cette même époque, à partir des opus 90 et 101.

L'*Andante* initial est une lente méditation, qui semble se situer au-delà de la joie et de la tristesse. On y voit apparaître le *trille* dans une fonction caractéristique des dernières œuvres de Beethoven : il ne s'agit plus d'un ornement, mais d'une sorte d'intensification de la note. Le trille devient une manière de creuser le son, voire de le labourer. On a même l'impression que Beethoven, en recourant au trille prolongé, nous rend directement perceptible la nature ondulatoire de toute émission sonore, et qu'il représente le son dans sa réalité la plus élémentaire et la plus physique.

Le premier mouvement se continue en un *Allegro vivace*, d'un rythme pointé, heurté, haché, mais dont on ne dira pas qu'il est douloureux ou torturé : sa violence est presque abstraite. On est surtout frappé (notamment dans le *fugato* qu'il développe à partir de la m. 76), par son extrême concision. Ce qui nous apparaît comme des syncopes ou des brusqueries, ce sont plutôt des litotes. Toutes les transitions, toutes les explications sont abandonnées ; on ne va qu'à l'essentiel.

Soudain, un *Adagio* (censé constituer la première partie du « second mouvement »), sorte de variation fantomatique sur l'*Andante* initial, nous conduit à un *Tempo d'andante* ; un long trille prépare l'*Allegro vivace*, à la fois rude et complexe,

laconique et débridé. Une brusque modulation, en *mi bémol majeur*, laisse l'auditeur presque stupéfait : le discours semble fait de bribes jetées à la volée par le piano, tandis que le violoncelle joue en doubles cordes une espèce de bourdon, avant que les deux instruments ne se lancent, comme à la poursuite l'un de l'autre, dans un *fugato* serré. Les bribes de notes hâtivement jetées par le piano, et le bourdon du violoncelle, réapparaissent une deuxième fois, conduisant à un second *fugato* dont la conclusion sera à la fois hachée et triomphante.

On sait que la *fugue* est une forme qui hante le dernier Beethoven. Le compositeur, arrivé au sommet de son art, veut à toute force intégrer cette forme ancienne, paisible, réglée, mathématique, à son propre langage, moderne, éruptif, imprévisible, tragique. Il y parvient dans ses ultimes chefs-d'œuvre, mais au prix d'une tension énorme, et mainte composition de cette période, à commencer par la fameuse *Grande Fugue*, semble au bord de l'éclatement, pour ne pas dire tout à fait éclatée. Ici, comme dans la *Sonate Hammerklavier* opus 106, nous sommes déjà dans cet univers des confins, dont l'étrangeté continue de fasciner aujourd'hui.

*

Dans la **Cinquième Sonate**, opus 102 n° 2, en *ré majeur*, le premier mouvement, *allegro con brio*, établit un vif contraste entre ses deux thèmes. Le premier est brusque, péremptoire, rapide et distendu ; le second, chantant, calme et contemplatif. Mais on a l'impression, comme c'est presque toujours le cas chez le Beethoven d'après l'opus 100, qu'il s'agit moins de thèmes que de structures élémentaires, et que le travail exercé sur ces structures, afin de les déployer progressivement, d'en faire surgir des richesses insoupçonnées, compte beaucoup plus que leur valeur ou leur beauté propre. Glenn Gould n'hésitait

pas à affirmer que les thèmes de Beethoven étaient souvent « idiots » à force de simplicité. Peut-être. Mais les thèmes, chez lui, ne sont rien, tandis que le travail est tout. L'exemple le plus fascinant de ce phénomène est donné par les *Variations sur un thème de Diabelli*, opus 120 : le thème en est absolument banal, insignifiant. Or Beethoven en fait surgir un univers d'une richesse incroyable, inépuisable. Les matières les plus précieuses ne sont faites que de particules élémentaires, les mêmes qui composent les matériaux sans valeur. Tout est dans l'arrangement de ces particules. Le créateur médiocre n'en fait que de la boue ; Beethoven en fait de l'or.

Le deuxième mouvement, *Adagio con molto sentimento d'affetto*, qui commence dans une extrême lenteur, avec des notes en valeurs égales, semble d'abord presque incolore. Mais il s'épanouit bientôt en un chant magnifique, dont la splendeur sera répétée et sans cesse renouvelée par la grâce d'une suite de variations qui le font lentement tourner sur lui-même, tel un diamant dans la lumière. Comme dans le premier mouvement, nous sommes au-delà de la tristesse ou de la joie, dans la contemplation pure.

Du dernier mouvement (marqué *Allegro fugato*), Anton Schindler, le brave factotum de Beethoven, et son futur biographe, avouait au maître qu'il ne le comprenait pas bien. Beethoven répondit laconiquement : « Ça viendra ». Il est vrai que ce morceau, qui préfigure aussi bien la fugue de la *Sonate Hammerklavier* que la *Grande Fugue* pour quatuor à cordes, est vraiment énigmatique. Pour qu'il devienne aisément accessible, le passage du temps n'a pas suffi : chaque génération de mélomanes doit le reconquérir.

Ce mouvement fugué suit l'*Adagio*, sans solution de continuité. La fugue commence de manière innocente et presque niaise, par de simples gammes ascendantes, en notes piquées : on ne peut pas faire plus élémentaire, moins

« musical ». Mais presque immédiatement, le discours se différencie, se complique, s'engage dans un dédale de modulations étranges, où la gamme « idiote » qu'on avait d'abord entendue prend des visages insolites, indéchiffrables, et parfois inquiétants. Une telle musique est capable de faire peur : quoi de plus connu, quoi de plus inoffensif qu'une gamme ? Et voilà que sous ces dehors aimables, grouillent des mystères obscurs. Voilà que la banalité cachait l'inouï.

L'espace de quelques mesures, le mouvement connaît un moment d'apaisement. On a l'impression d'un silence habité par le souvenir de la fugue, qui ressurgit sous des formes abrégées, allusives. Enfin, elle réapparaît tout entière, infatigable, implacable. Le piano, dans les notes très basses, joue des trilles prolongés (comme il l'a fait dans la sonate précédente, comme il va le faire dans la *Hammerklavier*), tandis que la fugue laisse à nouveau transparaître son squelette de gammes, à la fois effrayant et comique. La conclusion de l'œuvre est abrupte, et laisse à l'auditeur un sentiment d'étonnement, presque de stupeur. Décidément cette ultime sonate, avec sa simplicité trompeuse, son humour transcendant, demeure une énigme.