

LUDWIG VAN BEETHOVEN

TRIPLE CONCERTO

Le *Triple Concerto* fut composé dans les années 1803-1804, édité à Vienne en 1807, et créé en mai 1808. Avec le numéro d'opus 56, il se situe exactement entre la Troisième Symphonie opus 55, dite *Héroïque*, et la Vingt-troisième Sonate pour piano opus 57, dite *Appassionata*. Sans doute a-t-il souffert d'un tel voisinage : moins célèbre que ces chefs-d'œuvre, on dirait même qu'il disparaît dans leur ombre, ou qu'il n'en est que l'ombre. C'est au point que Romain Rolland, dans son ouvrage intitulé *De l'Héroïque à l'Appassionata*, ne consacra pas une seule ligne au *Triple Concerto*.

Il commettait une injustice. Assurément, l'*Héroïque* et l'*Appassionata* sont des œuvres aussi puissantes que novatrices. Mais le *Triple Concerto*, moins audacieux, aux arêtes moins aiguës, n'est pas négligeable pour autant. On peut y entendre le souvenir pacifié des violences et de luttes prométhéennes qui le précèdent et qui le suivent. Une œuvre presque joyeuse et presque tendre. Bref, le repos de Prométhée.

Pour accéder à ce *Concerto* si discret, il faut d'abord surmonter un obstacle d'ordre matériel : écrit pour une formation tout à fait inhabituelle, qui exige la présence de trois solistes, il n'est pas souvent au programme des concerts, ce qui nuit évidemment à sa notoriété. L'obstacle matériel se double d'un obstacle psychologique : l'œuvre exige des solistes de première force, mais qui acceptent d'assumer un rôle relativement humble. À cet égard, l'opus 56 ressemble moins

aux concertos romantiques ou même mozartiens qu'à ceux de Jean-Sébastien Bach, où le soliste est un *primus inter pares*. Beethoven aurait pu faire valoir, successivement ou simultanément, la virtuosité du violon, du violoncelle et du piano, tandis que l'orchestre se serait contenté d'un rôle de figurant. Il n'en est rien. L'orchestre est un personnage à part entière – qui n'élève jamais trop la voix, lui non plus, si bien que le *Triple Concerto*, malgré l'ampleur de son effectif, sonne presque comme une œuvre de musique de chambre.

Le premier thème du *premier mouvement*, longuement exposé par l'orchestre, est d'une solennité qui évoque le thème inaugural de la Troisième Symphonie. Ce motif martial et conquérant va dialoguer avec un deuxième motif plus chantant et plus tendre. Mais dans l'ensemble, l'atmosphère de cette introduction orchestrale est « héroïque » ; à la fois noble et têtue, solaire et décidée.

Puis c'est l'entrée successive des trois instruments solistes (violoncelle, violon, piano). Au moment où ils interviennent, l'orchestre se tait, et l'auditeur se retrouve dans une atmosphère intime, celle que peut créer un trio de chambre. D'ailleurs, il arrive à plusieurs reprises que l'orchestre et les solistes connaissent des destins séparés : leurs discours respectifs alternent plutôt qu'ils ne se fondent. À d'autres moments cependant, comme dans l'épisode en mineur qui précède la reprise, la fusion s'opère.

Quant à l'équilibre entre les trois solistes, il exige que le piano se fasse discret. Et sans doute l'est-il, dans cette œuvre, plus que dans toute autre composition de Beethoven où figure un piano. Car au long d'un immense développement, le compositeur évite presque systématiquement, dans la partie pianistique, les accords puissants et les effets de masse. C'est exactement le contraire de ce qu'il fait dans l'*Appassionata* – où le seul piano

crée d'ailleurs des contrastes d'intensité plus violents que ne le fait, dans le *Triple Concerto*, l'orchestre tout entier.

Enfin, Beethoven fait presque toujours parler le piano en dernier, après le violoncelle et le violon. L'ensemble du mouvement, malgré son ampleur et ses passages *fortissimo*, donne d'ailleurs une impression de sagesse méditative. Oui décidément, après les combats terribles et victorieux de l'*Héroïque*, avant ceux de l'*Appassionata*, Prométhée accepte de se reposer. Cependant, le souvenir douloureux de ses luttes ne quitte pas sa conscience. L'heure n'est pas au combat, mais la volonté demeure tendue.

Le *deuxième mouvement*, *largo*, après trois mesures introductives de l'orchestre, fait entendre une magnifique cantilène du violoncelle, dans les tessitures hautes (le violoncelle est sans doute l'instrument qui, des trois solistes, est le plus en vue). Puis c'est au tour du pianiste de faire son entrée. De manière significative, c'est l'orchestre qui énonce alors la mélodie, le soliste se contentant de l'accompagner : toujours la modestie du rôle dévolu au piano, qui tout au long de ce mouvement, joue comme le ferait une harpe, en déployant de lentes broderies. Quand le violon solo reprend à son tour la mélodie, accompagnant le violoncelle à l'octave, le piano continue ses dessins arachnéens. Dans tout ce bref et intense mouvement, il joue un rôle merveilleusement effacé – car ce qu'il perd en puissance et en autorité, il le gagne en finesse et en subtilité.

C'est encore le violoncelle qui ouvre le *troisième mouvement*, un *Rondo alla polacca* d'abord très discret, et qui ne déploie que progressivement sa joie saine et rugueuse, sa rythmique entraînante. On a l'impression d'entendre le Mozart des scènes festives de *Don Juan*, un peu plus terrien cependant, un peu

plus bourru. Là encore, Beethoven fait de l'orchestre un usage très économe. Ce dernier mouvement, malgré ses dimensions (il est presque aussi long que le premier) garde quelque chose d'intime et de paisiblement contenu. Sans doute, par instants, l'atmosphère s'alourdit, et des thèmes qui paraissaient dépourvus de toute malice et de toute douleur connaissent des modulations brièvement pathétiques, comme si l'ombre des grandes œuvres qui le précèdent et qui le suivent, mais aussi celles de *Fidelio* ou du *Quatrième concerto* pour piano, venaient alors rappeler le prix de la joie beethovénienne.

Quelques trilles redoutables du piano, dans les basses, avant la reprise, nous rappellent que la colère de Prométhée est toujours prête à se rallumer. Ces trilles reviennent, redoublent, sont imités par les autres instruments, juste avant la coda. Mais celle-ci se contente de dérouler avec bonhomie des gammes en do majeur, comme si Beethoven, dont la musique est souvent si âpre, si pleine d'aspérités, se rappelait avec humour que le mot « rondo » est de la même famille, après tout, que le mot « rondeur ».

LES CRÉATURES DE PROMÉTHÉE

Prométhée est toujours présent chez Beethoven. Ce personnage combattant et déchiré, ce héros de la révolte contre les dieux, c'est-à-dire contre la souffrance et la fatalité, pourrait personnifier toute sa musique. Il est assez paradoxal que l'œuvre où le compositeur mit explicitement en scène ce Titan de la mythologie soit un ballet qu'on ne saurait compter parmi ses créations les plus marquantes, ni les plus « prométhéennes ». Le livret de ce ballet est aujourd'hui perdu. Mais on en connaît les grandes lignes. Son argument fut conçu par le chorégraphe Salvatore Vigano, lui-même disciple du

fameux Noverre qui milita, en France et dans toute l'Europe, pour conférer à la danse une expressivité nouvelle.

Prométhée donne vie à deux statues d'argile, ses « créatures ». Il leur révèle les beautés de la nature, puis demande à Apollon, Amphion, Arion et Orphée, ainsi qu'aux Muses, de les instruire dans les beaux-arts. Mais la déesse de la tragédie, Melpomène, leur révèle leur condition mortelle et donne la mort à Prométhée lui-même. La mort ? Non, ce n'était pas sérieux : Thalie, muse de la comédie et de la fête, vient opportunément ressusciter le héros, qui prend alors place parmi les dieux, tandis que les « créatures », qui sont homme et femme, s'avouent leur amour. Tout finit dans la louange et la joie. Nous sommes vraiment très loin de la figure terrifiante du Titan de la mythologie, attaché à son rocher, le foie perpétuellement dévoré par un vautour.

Le ballet, qualifié d'« héroïque et allégorique », fut représenté à Vienne, au Burgtheater, en mars 1801. Estimant à juste titre que le public s'intéresserait plus à la danse qu'à sa musique, et se conformant à un livret souriant et optimiste, Beethoven ne donna pas dans cette œuvre toute la mesure de son génie tragique, sinon peut-être dans le douloureux *Adagio* de l'Ouverture. Néanmoins, cette musique charmante, étonnamment ingénue (notamment la *Pastorale* du numéro 10, ou l'*Allegro* du numéro 13), et qui semble s'appliquer soigneusement à être mozartienne, atteint parfois à une belle expressivité (ainsi la *Tempête* qui suit l'Introduction, ou l'*Adagio* du numéro 9). En outre, elle recèle des singularités qui méritent d'être signalées, comme l'usage de la harpe et du cor anglais. Elle propose également des choix instrumentaux originaux (de surprenants solos de flûte, de clarinette, de basson et de violoncelle dans le numéro 5 ; de beaux solos de clarinette et de cor de basset dans le numéro 14).

Ce qui est le plus saisissant, cependant, c'est l'apparition, dans le *Finale*, d'un *Rondo* dont le thème fait immédiatement dresser l'oreille à tout mélomane familier de Beethoven : en effet, ce thème réapparaît plusieurs fois dans son œuvre, et pas n'importe où : dans les *Variations* pour piano opus 35 (1803), mais surtout dans le finale de la *Symphonie Héroïque* (1803-1804). Ce motif, *Les créatures de Prométhée* n'en donnent qu'une version aimable et joyeuse, animée et sans malice. Dans les *Variations*, il est déjà lesté d'un sens infiniment plus grave, et connaît un destin d'une bien plus grande richesse. Dans la *Symphonie Héroïque*, son déploiement comme sa puissance deviennent extraordinaires. Ainsi donc, le compositeur était parfaitement conscient de ce qu'il faisait dans sa musique de ballet. Traiter le thème de Prométhée de manière plutôt légère ne l'empêchait pas d'entrevoir, sous la surface, les profondeurs dans lesquelles il allait bientôt descendre. Derrière le Prométhée heureux et bénin du ballet, il entendait et voyait déjà le Prométhée terrible et révolté des futures *Variations*, de la future *Symphonie*. Chez Beethoven, les héros sont toujours des Titans.