

LESSONATES DE BEETHOVEN

UN ABÉCÉDAIRE
Jean-Philippe Guye

Amateurs vs professionnels

« L'œuvre beethovénien abandonne l'amateur et semble [...] appeler la nouvelle déité romantique, l'interprète¹. » Ainsi considéré, le piano beethovénien se trouve à la charnière d'une socialité musicale, héritée du XVIII^e siècle et incarnée par la figure de l'amateur éclairé, et celle de l'interprète démiurge du romantisme, qui trouvera sa figure avec Franz Liszt ; le passage d'un « donner à faire » à un « donner à entendre » (à comprendre, à écrire...). En effet, si les premières sonates, jusqu'à l'op. 31, restent au niveau d'une pratique élevée mais accessible, la plupart des suivantes exigent, à partir de la « Waldstein », une technique et une endurance sans commune mesure avec tout ce qu'avait produit le siècle précédent (Bach excepté), pour se hausser, dans les dernières œuvres, à un degré sans égal de difficulté : digitale, intellectuelle, ou même spirituelle. Czerny note, dans un carnet de conversation de 1819, qu'une dame (« la Streicher ») se plaignait de ne pouvoir jouer « la première partie » de l'op. 106, après l'avoir étudiée pendant trois mois. « L'œuvre officialisa, écrit Charles Rosen, l'émancipation de la musique pour piano des exigences de l'interprète amateur². » Beethoven peut être ainsi vu comme responsable – voire coupable – d'une disjonction croissante entre le monde de la musique *pratique* – liée au faire, au corps, à l'appropriation singulière – et celui d'une musique idéale mais séparée de sa source – à lire, à penser, à écouter « la tête dans les mains » – témoignant d'une division croissante des compétences, et dont la mise en œuvre est désormais déléguée aux seuls virtuoses accrédités.

Bithématisme

L'*Allegro* de sonate beethovénien adopte le plus souvent le principe d'une opposition franche entre deux mondes thématiques contrastés, corrélés sans ambiguïté avec l'opposition tonale constitutive de la « forme sonate* ». Cette interaction de deux univers en opposition est en œuvre aussi bien lors des phases d'exposition / réexposition que dans la dynamique de transformation des zones de développement. Elle peut prendre des formes expressives diverses. Sur la cinquantaine de cas de forme sonate ou assimilée (« sonate mouvement lent *», rondo-sonate*) présente dans les sonates pour piano, le schéma majoritaire (dix-neuf cas) est celui d'un premier thème rythmique, aux contours brefs et marqués, opposé à un second thème mélodique, voire lyrique ou contemplatif, d'allure fréquemment plus lente, quoique à tempo égal³ (à l'exception de l'op. 109 : I). Si ce schéma n'est que le plus fréquent, il est aussi associé, pour beaucoup, aux œuvres les plus emblématiques de Beethoven, caractérisant largement son esthétique : sonates « pathétique », « *Mondschein* » (finale), « Waldstein », « *Hammerklavier* », op. 111...). On n'utilise plus la caractérisation par genre, en vogue chez Vincent d'Indy ou Romain Rolland, mais déjà présente dans les premières théorisations de la forme, aux connotations nous paraissant aujourd'hui largement sexistes. D'Indy allait jusqu'à corréliser la prédominance du ton principal, dans la réexposition, lié à l'idée principale « masculine », au « conflit [...] des « qualités » [...] de tout temps attribuées respectivement à l'homme et à la femme » : « l'être de douceur et de faiblesse [du féminin] devant subir, soit par la violence, soit par la persuasion, la conquête de l'être de force et de puissance », incarné par le principe masculin⁴ ! Le schéma est d'ailleurs moins constant que l'on ne croit. Dans treize cas, les deux thèmes principaux sont d'allure semblablement lyrique⁵. L'inverse ne se produit que cinq

¹ Roland Barthes, 1970, p. 17.

² Charles Rosen, 1981, p. 511.

³ Op. 2/1 : I, IV ; 2/2 : I, IV ; 10/1 : I ; 10/1 : III ; 10/2 : I ; 10/3 : I, IV ; 13 : I, III ; 14/2 : III ; 22 : I ; 26 : IV ; 27/2 : III ; 31/1 : I ; 31/3 : I ; 49/2 : I ; 53 : I ; 81a : I ; 101 : IV ; 106 : I ; 111 : I.

⁴ D'Indy, 1909, vol. II, p. 262.

⁵ Op. 2/3 ; 14/1 : I, IV ; 14/2 : I ; 22 : III ; 28 : I, IV ; 49/1 : I, III ; 57 : I ; 78 : I ; 79 : I ; 90 : II ; 101 : I ; 110 : I.

fois⁶. Il n'est en outre pas toujours possible de caractériser aussi nettement les thèmes. Puis, à l'audition, la structure bithématique se voit parfois contrariée par la présence, habituelle dans les seconds groupes, de motifs secondaires prégnants, unifiés par la seule tonalité – comme c'est plus souvent encore le cas chez Mozart.

Dans d'autres cas, la présence d'un thème de pont contrastant⁷ peut également créer le sentiment d'une structure trithématique, que l'examen du plan tonal vient toujours contredire (sauf dans les rondo-sonate). Enfin, le bithématisme, constitutif dès les premières œuvres, se dissout largement dans le cas des formes à variations* ou fuguées* de la dernière période.

Dédicaces

Vingt-quatre des trente-deux sonates présentent une dédicace. Témoignant du complexe jeu d'élaboration et de consolidation des « ressources sociales » de Beethoven (DeNora, 1998), ces adresses dédicatoires, sans être au sens propre rétribuées, obéissent à de subtiles stratégies d'échange/don, longuement pensées, parfois négociées, en fonction de l'importance des œuvres comme des destinataires. Le rang de ceux-ci, leur sexe, leur récurrence, leur rôle dans la vie de Beethoven (mécène actif ou pressenti, professeur, élève, ami ou amoureuse – la plupart de ces rôles pouvant interagir) permettent à eux seuls de retracer les grandes lignes de la biographie sociale du compositeur. Ainsi seize dédicataires se partagent-ils dix-neuf numéros d'opus*. Deux dédicataires reçoivent plusieurs sonates : le prince Lichnowsky (op. 13 et 26), premier de ses protecteurs, et l'archiduc Rudolf (op. 81a, 106, 111), le plus éminent ; la répétition témoignant de l'importance de ces personnalités, en termes de distinction comme d'amitié. Seules deux dédicaces ne s'adressent pas à des membres de la haute ou moyenne aristocratie : celles de l'op. 2 (Joseph Haydn) et de l'op. 109 (Maximiliane Brentano). L'hommage à Haydn, en partie sincère, place cependant aussi le jeune Beethoven dans le sillage du compositeur le plus à même de pouvoir l'introduire dans les cercles de la noblesse viennoise. Un seul couple de sonates, l'op. 27, est adressé à deux dédicataires – pratique exceptionnelle peut-être due aux péripéties de l'intrigue avec Giulietta Guicciardi (*Sonate « Mondschein »*), jointe au fait que Beethoven n'avait pas prévu de publier ces œuvres ensemble. Dernière indication, la majorité de femmes parmi les dédicataires (neuf sur seize) traduit la spécificité des pratiques pianistiques de salon, encore largement féminines (aucune des symphonies, par exemple, n'est dédiée à une femme⁸). Dans deux cas, elles se parent d'une teinte sentimentale : avec la jeune comtesse Guicciardi (op. 27/2), que Beethoven envisageait alors d'épouser ; avec Maximiliane Brentano, fille de la probable « immortelle bien aimée », à qui Beethoven pensa dédicacer l'op. 110⁹. Sept sonates enfin restent sans dédicace, que leur diffusion hors d'Autriche ait rendu l'hommage inutile (op. 31), qu'elles aient échappé à la vigilance du compositeur (op. 49), ou pour d'autres raisons demeurées confuses (op. 54, 79, 110).

⁶ Op. 31/2 : III ; op. 31/3 : II (Scherzo) ; 53 : III ; 78 : II ; 79 : III.

⁷ Op. 10/3 : I ; 31/2 : I ; 81a : III.

⁸ Le corpus étudié par Tia DeNora (1998, p. 115) montre une proportion inverse de 26% de femmes, sur la période 1793-1810, cette proportion se réduisant encore dans les dernières années.

⁹ Ainsi que l'op. 111, d'après une lettre à Moritz Schlesinger du 18 février 1823 (n° 1140). Elle fut finalement dédiée à l'archiduc Rodolf. L'édition londonienne de l'op. 111 (Clementi & cie, 1823) portait cependant la dédicace à « Madame Antonia de Brentano ».

Éditions anciennes – éditeurs

Deux jeux de mots reviennent fréquemment sous la plume de Beethoven, pour qualifier ses rapports avec les éditeurs : *Verleger* (éditeur) et *verlegen* (embarrasser, gêner) ; *Not* (nécessité, besoin) et *Notten* (les notes de musique¹⁰). L'aspiration au sublime dont sa musique témoigne est sans cesse contredite et comme tirée vers le bas par les *embarrassants besoins* corporels (sexualité, ouïe, embarras gastriques...) comme sociaux (gagner sa vie, imposer son œuvre au monde). Plusieurs centaines de lettres témoignent de cet accablant fardeau du réel, avec lequel Beethoven, plus qu'aucun autre, s'est constamment et, pensait-il, héroïquement débattu : « Vous savez que – tel un brave chevalier qui vit de son épée – je dois vivre de ma plume¹¹. » Une très large partie de sa correspondance témoigne de cet ancrage « alimentaire¹² » forcé dans le réel : après négociations d'honoraires, indications de dédicataires*, d'un numéro d'opus*, puis phase interminable des corrections (« Des fautes – des fautes – vous êtes vous-même une faute unique » écrit-il à Breitkopf¹³), et protestations de tous ordres, dans lesquels le compositeur, tout en pestant, se surinvestit, avec un mélange de bonhomie et de tyrannie caractéristiques, sans que pour l'essentiel sa musique en paraisse le moins du monde altérée.

Beethoven est le premier compositeur à avoir pu tirer, durant toute sa carrière, une part très substantielle de ses revenus de l'édition de ses œuvres, et en particulier des sonates et variations qui en constituent le cœur commercial. Une lettre de 1801 en témoigne, avec un optimisme quelque peu forcé : « Mes compositions me rapportent gros, et je peux dire que j'ai même plus de commandes qu'il me serait presque possible d'en satisfaire. J'ai aussi pour chacun de mes ouvrages six ou sept éditeurs, voire davantage encore si je voulais m'en donner la peine ; il n'y a plus d'accords à établir avec moi, j'exige et l'on paie. Joli plaisir comme tu vois¹⁴. »

Mais avec l'aggravation de sa surdité autour de 1810, et la crise économique liée aux guerres napoléoniennes, les autres sources de revenus du compositeur, liées aux concerts comme aux rentes du mécénat princier (mort du prince Kinsky, dévaluation de la monnaie) s'amenuisent, rendant la diffusion commerciale de son œuvre d'autant plus nécessaire qu'elle était devenue son presque unique moyen de subsistance¹⁵.

Les sonates furent ainsi publiées, pour la plupart dans un délai très bref (quelques mois à deux ans) après l'achèvement de leur composition. Le nombre d'éditions anciennes témoigne de leur immense succès : plus de trois cents, de 1796 à 1827¹⁶, pour près de soixante-dix éditeurs, répartis dans une vingtaine de villes et environ dix pays – les éditions originales restant sises à Vienne jusqu'à l'op. 28 (Artaria, Eder, Hoffmeister, Mollo, Cappi, Kunst und Industrie Comptoir), avant de s'élargir vers toute l'Europe (Zürich, Leipzig, Londres, Berlin, Paris). La seule *Sonate* « Pathétique » connut dix-neuf éditions, dans onze villes d'Europe, du vivant de Beethoven.

Toutes ces éditions ne généraient cependant pas de revenus. En l'absence du moindre droit d'auteur pour la musique, jusqu'aux années 1830, seule la vente initiale d'une œuvre constituait une source certaine de revenus, les contrefaçons proliférant dès lors que la

¹⁰ Cf. dans la *Correspondance* (2010) les n° 1010 et 1209, ainsi que les pages éclairantes du chap. VIII de Rémy Stricker (2001), « Faire de nécessité musique ». Une excellente évocation de toutes les questions relatives à l'édition figure dans le *Beethoven Companion*, sous la plume d'Alan Tyson : « Steps to publication – and beyond » (Arnold & Fortune, p. 459-492). En français, on trouvera une synthèse plus brève chez Cooper, 1991, p. 292-296, « Premières éditions et éditeurs ».

¹¹ À Antonio Diabelli, 24 août 1824, n° 1304.

¹² Le compositeur utilise lui-même à plusieurs reprises l'expression : « J'ai dû, afin de pourvoir à ma subsistance, exécuter plusieurs travaux alimentaires (je dois malheureusement les appeler ainsi) » (À Franz Brentano, 12 novembre 1821, n° 1059).

¹³ À Breitkopf & Härtel, 6 mai 1811, n° 306.

¹⁴ À Wegeler à Bonn, 29 juin 1801, n° 51.

¹⁵ « Pour vivre je suis contraint de compter uniquement sur ce que mes ouvrages me rapportent », écrit-il à Moritz Schlesinger, à qui il propose la *Missa Solemnis* et la 9^e *Symphonie* (23 février 1824, n° 1267). L'éditeur parisien ne les publiera pas.

¹⁶ Cf. Kurt Dorfmueller, Gertsch et Ronge, 2014. On trouvera une synthèse des premières éditions dans le fascicule imprimé par la médiathèque du CNSMD de Lyon en 2015, ainsi que dans l'ouvrage d'Elisabeth Brisson (2005).

pièce rencontrait un certain succès. Le compositeur, quoique manifestant avec véhémence son indignation, tirait un bénéfice secondaire certain de cette situation. D'une part, il se trouvait libre, après une brève période « d'exclusivité » (six mois à un an : droit plus moral que réel, dont il s'affranchit souvent), de négocier la vente d'une partition déjà publiée à d'autres éditeurs, en particulier à l'étranger : il pouvait donc la vendre plusieurs fois. D'autre part, l'accroissement de sa renommée vers l'international lui permit, comme il le fit pour les trois dernières sonates (op. 109-111), de négocier, de manière plus ou moins ouverte, la sortie quasi simultanée dans plusieurs capitales : Londres (Clementi), Paris (Schlesinger fils), Berlin (Schlesinger père). Enfin, la situation lui permettait, dans le cas d'une première parution particulièrement fautive, de pouvoir encourager un éditeur concurrent à donner une publication de meilleure qualité. Ainsi en fut-il pour les *Sonates* op. 31, publiées de manière catastrophique par Nägeli à Zürich en avril 1803, mais améliorées par son ami Simrock à Bonn (elles y parurent dès l'automne, avec la mention « édition très correcte », avant même que Nägeli n'eût publié la troisième¹⁷). De même le vit-on menacer Moritz Schlesinger, éditeur parisien de l'op. 111, d'encourager lui-même, à Vienne, une édition pirate en quelque sorte officielle : « je vous prie de m'envoyer d'abord un exemplaire d'épreuve de la Sonate en ut mineur avant de l'expédier [lapsus pour « imprimer »]. Car il est vraiment désagréable pour moi que mes ouvrages paraissent avec tant d'erreurs. [...]

Je dois insister pour que cela soit fait car, autrement, ce sera de votre propre faute si votre édition est contrefaite¹⁸. » Ce qui sera le cas, un an plus tard, et par ses soins, chez Cappi & Diabelli : « Pour la gravure vous devriez vous en tenir scrupuleusement à l'édition de Paris [...] Vous n'avez qu'à m'envoyer ici les épreuves et je vous les renverrai immédiatement. Hâtez-vous¹⁹! »...

Le retour à la musique, nettoyée de ces scories du social, permet heureusement de s'élever bien loin des « ennuis et des vastes chagrins / Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse », conformément à la conviction, n'en doutons pas sincère, de Beethoven : « Ne supposez d'ailleurs à ma démarche aucun motif intéressé [...]. Ce n'est que dans mon art divin que je trouve le levier qui me donne la force de sacrifier aux Muses célestes la meilleure part de mon existence²⁰. »

Forme sonate

Une cinquantaine de mouvements, sur les cent trois que comportent les sonates de Beethoven, s'apparentent à l'une ou l'autre des trois espèces de forme sonate : « *Allegro* de sonate » (de type « premier mouvement²¹ »), rondo-sonate*, forme sonate sans développement (cf. « Lents. Mouvements »). Toutes les sonates comportent au moins un mouvement utilisant une de ces formes ; cinq d'entre elles uniquement des mouvements de forme sonate (op. 10/1, 31/2, 31/3, 79, 81a) ; deux seulement n'utilisent aucun « *Allegro* de sonate » : les op. 26 et 27/1.

Comme toute forme musicale, ce que nous appelons « forme sonate » est d'abord solidaire d'un style : une texture homophone, clairement thématique ; des articulations temporelles symétriques à tous niveaux, de l'élément à la structure d'ensemble (carrures paires par multiples de deux mesures, périodes antécédent-conséquent, couples de reprises*, symétrie de l'exposition et de la réexposition) ; l'emploi de motifs brefs, clairement définis par le rythme aussi bien que la tonalité, et articulés par un système hiérarchisé de cadences ;

¹⁷ En français dans le texte, et sous la forme savoureuse : « *Editio tres Correcte* » (Cooper, p. 294).

¹⁸ À Moritz Schlesinger, 31 août 1822, n° 1095.

¹⁹ À Diabelli, fin mai 1823, n° 1182.

²⁰ À Nägeli, 9 septembre 1824, n° 1306.

²¹ Dénomination imparfaite, dans la mesure où elle peut concerner les finales (op. 2/1, 10/1, 10/2, 27/2, 31/2, 31/3, 57, 81a, 101) aussi bien que les mouvements lents (op. 22, op. 31/2, 106), voire même un Scherzo* (op. 31/3) ou un mouvement assimilé (op. 109 : II).

une tonalité polarisée autour d'un ton principal et de ses régions satellites, fonctionnant à l'échelle du mouvement comme des dissonances appelant résolution²².

Le « classicisme » viennois demeure l'époque qui a réalisé l'entière adéquation de l'expressivité et de l'intelligibilité de la structure – la forme sonate restant le paradigme de cette structure efficace. Pour l'auditeur – ou l'interprète – d'aujourd'hui, l'enjeu est double. D'une part l'accession à une conscience distincte (fût-elle non verbale) de chaque épisode dans sa fonction formelle : exposition, transition, codetta, développement, retransition, réexposition, ou coda. Une perception en relief, en quelque sorte, se substituant à l'agréable mais monotone continuité d'une écoute moins formée. D'autre part, et surtout, la perception différenciée des écarts, seule susceptible d'un plaisir d'écoute accédant à la dimension du poétique, c'est-à-dire de chaque moment d'une œuvre, en sa singularité. Non plus la vérification de la plus ou moindre grande conformité des œuvres à un schéma normatif conçu *a posteriori* (« le compositeur respecte la forme » de l'analyste débutant), mais la description dynamique de chaque élément, tant dans son aspect régulier, statistiquement conforme, que dans l'écart qu'elle produit. Tel peut paraître, au-delà des descriptions régulières, l'enjeu : celui de percevoir – et de jouer – de chaque accident du discours, trouée dans la prévisibilité de la langue commune, comme d'un événement, d'un retentissement face à l'horizon d'attente d'une perception autrement assoupie. Mais cette saisie dynamique ne peut avoir pour prémisse que la connaissance de ces attendus du style, de cet ensemble d'*habitus* qui forment *a minima* un style – non au sens barthésien d'une verticalité, d'une profondeur, d'un corps²³ (ici le style beethovénien) – mais au niveau du vernaculaire qu'il définit, qu'il invente, tord et désintègre à la fois : le style classique viennois.

La forme sonate donc. Trois sections symétriques (exposition/développement/réexposition) enchâssées dans le cadre bipartite des anciennes formes binaires à reprises.

Un parcours tonal ouvert dans l'exposition (vers la dominante, le relatif ou de plus rares autres tonalités) se refermant, unifié, dans la réexposition, autour du ton principal. Des zones de stabilité, de symétrie, de définition thématique : les phases d'exposition ; des zones d'instabilité dirigée : la transition modulante du « pont » entre les deux groupes thématiques, la retransition de la fin du développement et parfois de la fin de l'exposition vers la reprise ; des zones d'instabilité non dirigées : le développement central, le développement terminal parfois, le développement secondaire souvent, que nous appelons « *surgeon*²⁴ », en début de réexposition.

Une structure bithématique* enfin, en général contrastée, faisant – chez Beethoven – presque toujours coïncider ces deux thèmes – ou plus souvent groupes thématiques – avec les deux régions tonales de l'exposition. Le reste n'est que variante, redéfinition constante du cadre et de ses possibles.

Sans tenter du tout ici l'inventaire des inventions formelles, qui ont nourri et nourriront encore des volumes entiers, on peut noter seulement ce qui, chez Beethoven, limite cette forme, et tout en s'y intégrant la dissout de l'intérieur, et impose parfois son dépassement. L'emploi de la variation* d'abord, phase de statisme obligée (la variation agit à parcours tonal fixe), antagoniste du dynamisme modulant – dissonant comme résolutif – de la « sonate ». La variation peut toucher, de manière brève, l'énoncé thématique, simple « bis » varié au lieu de l'énoncé périodique ou de « phrase ». Elle ne le fait quasiment jamais dans les premiers thèmes, où chaque répétition, différenciée, mène à un autre point : résolution d'une période, prolongation d'une phrase développante, modulation d'un pont. Elle est utilisée parfois pour la répétition immédiate des seconds thèmes, souvent plus lyriques et moins dynamiques, avant la phase de conclusion de la codetta : op. 2/2 : IV, op. 53 : I.

²² « Résolution des dissonances à grande échelle », selon l'expression de Charles Rosen, dont les travaux (1978, 1993 en particulier) nous semblent constituer la meilleure des synthèses.

²³ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1953.

²⁴ Philippe Gouttenoire, Jean-Philippe Guye, 2007.

Les passages variés intégrés aux formes sonates ne touchent en fait que deux éléments : les thèmes principaux de rondo, parfois variés lorsqu'ils sont répétés en ritournelle (op. 14/1), ou lors des retours du refrain (op. 2/2 : IV, op. 28 : IV, op. 53 : III), l'esprit de variation pouvant même irriguer l'ensemble des éléments (op. 31/1 : III) ; les thèmes « C » de rondo-sonate (couplet 3), quand ils se substituent pour partie (op. 2/1 : IV) ou en totalité (op. 2/1 : IV, op. 13 : III) à un développement. Même ces cas, pourtant, restent exceptionnels, et ne constituent qu'une pause à l'intérieur du schéma dynamique de la « sonate ». Les retours variés concernent surtout les mouvements lents*, ternaires ou assimilés, où les retours thématiques sont fréquemment traités de la sorte (op. 2/2, op. 13, etc.). Quand un mouvement à variations, à l'échelle d'un mouvement, intervient, c'est toujours l'esthétique de la « sonate » dans son ensemble qui est remise en cause – enjeu central du style tardif (cf. « Variations »)²⁵.

La fugue* ensuite – et jusqu'à un certain point le contrepoint, dès lors que sa continuité déborde la périodicité cadentielle inhérente au style classique. Dans les œuvres de jeunesse, seul le finale de l'op. 10/2 montre l'incompatibilité des deux techniques (cf. « Fugue »), mais c'est la texture homophone de la sonate qui, de justesse, l'emporte. Dans les dernières œuvres au contraire, l'intensité du travail contrapuntique dissout largement les frontières des zones d'exposition et de transition, de même que la différence globale entre exposition et développement, comme on l'entend dans le finale de l'op. 101. Le thème « B » contrastant empêche ici la forme d'être entièrement dissoute dans la spirale de l'élaboration contrapuntique. Avec le finale de l'op. 106, en revanche, la scission est achevée, et la fugue s'autonomise au point de faire disparaître tout cadre structurel de type sonate – au risque d'un retour à l'indétermination perceptive des formants, typique de certaines grandes œuvres du dernier baroque.

La technique du développement²⁶ enfin – et c'est un point des plus paradoxaux, dans la mesure où le travail thématique semble *a priori* inhérent à l'esthétique de la forme sonate, intégré qu'il est, tant à ses phases d'exposés thématiques complexes (« phrases développantes »), de transition, qu'aux zones formelles qu'il définit (développement central, secondaire, terminal). L'*Allegro con brio* de l'op. 111 constitue le point ultime de cette dissolution. D'un côté, le développement central y est remarquablement réduit (22 mesures sur les 139 de l'*Allegro*), ramené à une ébauche de fugue et à une séquence ascendante de septièmes diminuées. D'un autre côté, le travail thématique s'y insinue partout, débordant le cadre des espaces qu'il définit habituellement, dans l'exposition comme surtout la réexposition, et laisse envisager le cadre ouvert d'une forme entièrement tendue vers la transformation continue, la poussée du processus de métamorphose, que le second mouvement réalise dans le cadre de la variation, comme d'autres des quatuors à cordes à venir, sous le signe de la fugue.

Fugue

L'emploi d'une texture fuguée, dans le cadre homophone du style galant, qui dominait largement – musique religieuse exceptée – dans les années 1770-80, fut l'un des enjeux compositionnels marquants, chez Haydn puis chez Mozart. C'est une des dimensions du style classique que cette intégration de techniques issues du passé dans un style contemporain, le mouvement par lequel « Haydn, Mozart et Beethoven tentèrent de reconquérir le passé

²⁵ À notre connaissance, Beethoven n'a tenté de véritable synthèse de la variation et de la « sonate » que dans le finale de la *Symphonie* n° 3, op. 55.

²⁶ Une ambiguïté terminologique existe, en français comme en d'autres langues, entre développement comme section particulière de la forme (central, « surgen », terminal : *Durchführung*) et la technique particulière de travail thématique, par fragmentation, modulation, etc. (*Ausarbeitung*). Nous employons ici « travail thématique » pour ce sens compositionnel de « développement ».

après avoir dompté le présent²⁷.» La combinaison de cette technique avec les formes classiques, générant une grande tension de l'écriture, concerna d'abord le genre nouveau du quatuor à cordes, structurellement promis à échapper à l'esthétique plus frivole du *divertimento* dont il procédait. Le quatuor comme la symphonie se prêtent par ailleurs davantage, au XVIII^e siècle, à la polyphonie que le *piano-forte*, encore marqué par sa destination sociale mondaine, et par les facilités d'écriture inhérentes à la musique pour clavier d'alors (basses d'Alberti, battues, arpèges...). En outre, l'introduction du contrepoint à la fin de certaines œuvres permettait de transférer au concert le procédé rhétorique de péroration de pièces religieuses, où la fugue était cantonnée.

L'introduction de la fugue et de son esprit de sérieux, dans des pièces instrumentales, opérée dès les *Quatuors* op. 20 de Haydn (1772) devait trouver son aboutissement dans de nombreuses œuvres de Haydn et de Mozart des années 1780²⁸. De même que chez Beethoven plus tard, elle concerne surtout les finales, dont la trame harmonique, en général plus relâchée, est ainsi densifiée de l'intérieur, par d'autres moyens que ceux de la seule virtuosité²⁹. Chez Beethoven comme chez ses prédécesseurs, l'écriture fuguée s'empare d'abord des sections de transition et de développement, le contrepoint de la période classique étant, contrairement aux époques antérieures, toujours un élément de tension. Cependant, la texture contrapuntique se révéla susceptible de gagner non seulement l'ensemble des mouvements de forme sonate*, mais à l'intérieur de ceux-ci, les phases d'exposition, et non plus seulement de développement³⁰.

Rares furent pourtant les tentatives de combiner les principes constructifs de la « sonate » et ceux de la fugue. Mozart l'avait tenté, sous l'impulsion de sa découverte de Bach en 1782, dans le finale du *Quatuor* K. 387, problématique qui se retrouve dans celui de l'op. 10/2 de Beethoven. Dans les deux cas, le projet se heurte aux difficultés générées par l'incompatibilité stylistique de la fugue et de la « sonate », la « confrontation périlleuse entre des rigueurs d'ordre différent³¹ ». Deux éléments témoignent de cette contradiction. L'emprunt immédiat au ton de la dominante qu'implique une exposition de fugue se heurte à la nécessité de stabilité tonale d'un début de « sonate ». Dans celle-ci, le premier thème évite soigneusement la dominante, l'enjeu dramatique que la modulation constitue étant repoussé au moment du pont, avant que les tensions qu'il génère ne soient résolues par l'arrivée du thème « B », en général plus détendu (cf. « Bithématisme »). Beethoven, dans le finale de la *Sonate* op. 10/2, ne contourne pas l'obstacle, mais en joue plutôt avec humour (cf. « Witz »). Il se contente d'assurer un minimum de stabilité en intervertissant les deux premières entrées (deux sujets consécutifs), puis assume tout de suite la modulation prématurée vers la dominante, que produit la réponse fuguée³².

Ainsi, ce qui « devrait » être le pont ne peut s'entendre comme tel, puisque étant délibérément stabilisé au ton de la dominante. La brève fanfare conclusive de « B » (mes 23-32) ne parvient plus à jouer que le rôle de codetta. Il est significatif que la difficulté à appréhender comme forme sonate* ce mouvement soit d'emblée la conséquence de l'emprunt, pourtant encore circonscrit (douze mesures) à une exposition de fugue.

L'impossibilité d'une réexposition textuelle du premier thème est une autre des conséquences de cette hybridation des formes. Une fugue se caractérise par la progressivité des entrées (une voix solo, puis deux, trois voix, etc.). Le procédé ne pose pas de problème au départ

²⁷ Rosen, 1978, p. 175.

²⁸ Mozart, *Quatuor* K. 387, « à Haydn » (1782), Haydn, *Quatuor* op. 50 (1787), Mozart, *Symphonie* « Jupiter », K. 551 (1788), ouverture de la *Flûte enchantée*, etc.

²⁹ À la différence des Sonates « Waldstein » et « Appassionata ».

³⁰ Haydn, *Sonate* en si, Hob. XVI : 32 (1776), Mozart, *Symphonie* K. 551, *Sonate* en Ré, K. 576 (1789).

³¹ « ... cette confrontation périlleuse entre des rigueurs d'ordre différent qui ne peuvent qu'entrer en conflit ; aux frontières du possible, elles témoignent de l'hiatus qui va s'accroissant entre des formes qui restent le symbole du style rigoureux et une pensée harmonique qui s'émancipe avec une violence accrue. » Pierre Boulez, p. 195.

³² Dans le finale du 9^e *Quatuor*, c'est la quatrième entrée qui reste un sujet, dans le ton principal, de manière à conserver la stabilité avant le Pont. C'est donc ici plutôt le principe de progressivité de la fugue qui est sacrifié.

d'un mouvement de sonate. En revanche, utilisé lors d'une réexposition, il générerait une chute de tension incompatible avec la continuité rythmique de la fin du développement. En outre, la progressivité rhétorique de l'effet cumulatif, au principe de la fugue, n'a plus de raison d'être au milieu d'un mouvement.

Dans l'op. 10/2, Beethoven réintègre, sans l'avoir préparé, le thème principal, à deux voix. Il supprime l'exposé progressif de l'exposition mais, faisant déborder la continuité rythmique des doubles croches de la main droite, propulse les entrées suivantes vers d'autres modulations, si bien que c'est la notion même de frontière entre le développement et la réexposition qui est annulée, d'une manière qu'on ne retrouvera pas avant l'*Appassionata*³³. La dimension du thème « B » est en revanche accrue, de manière à obtenir une stabilisation finale sur le ton principal, et à rétablir, *in extremis*, les nécessités organiques de la « sonate ». Seul le finale du *Quatuor* op. 59/3 renouera, de manière plus assumée, avec cet essai.

Vingt ans plus tard, l'écriture fuguée constitue, comme le recours à la variation*, l'un des aspects les plus marquants du style tardif (cf. « Manières »). Mais dans les œuvres ultimes, ou bien la fugue demeure cantonnée au développement (op. 101 : IV, op. 106 : I), qu'elle porte à un degré d'énergie insoupçonné, ou bien elle se substitue entièrement à la forme sonate (op. 106 : IV et 110 : IV³⁴), avec les extrêmes licences que l'on sait, c'est-à-dire un principe formel presque inextricablement noué³⁵. Ou bien encore la fugue stricte est-elle refoulée – comme dans le développement avorté de l'*Allegro* de l'op. 111 – tandis que son esprit irrigue tout le reste du matériau – avant de laisser place à la variation*.

Les fugues des finales des op. 106 et 110, ainsi que celle de la quatrième variation de l'op. 109, n'ont plus rien à voir avec les fugues « sonate » des op. 10/2, ni même du 9^e *Quatuor*. Comme la variation fuguée des « *Diabelli* » plus tard (n° 32), elles coïncident avec le point culminant d'œuvres qui paraissent désormais refouler tout désir de séduction, tant par la complexité de la pensée que par la virtuosité qu'elles requièrent. La sécheresse, la violence granitique de ces pages sans précédent subjuguent encore, fascinent ou repoussent, du fait de la torsion de l'écriture pianistique que l'exigence des combinaisons contrapuntiques, combinée à la dynamique des thèmes, à leur tempo ou à leurs modes de jeu (celui de l'op. 101 est en partie en octaves, celui de l'op. 106 trillé*) impose à l'interprète. Elles demeurent pourtant humanisées par la proximité de l'effusion lyrique dont elles paraissent l'autre versant. Prémunissent-elles, comme cela paraît le cas dans l'op. 110, contre le surcroît de subjectivité douloureuse ? « *Ermattet klagend* » – « *Perdendo le forze, dolente* » indique Beethoven au cœur du finale, lors du retour du « Chant de plainte », puis « *nach sich neue belebend* » (« peu à peu de nouveau vivant »), pour l'apothéose de la fugue et le retour de son sujet conquérant, en quarts ascendantes – symbole de l'ultime forme que prend l'héroïsme beethovénien, celui d'un triomphe de la volonté par l'esprit d'écriture. La violence faite à la subjectivité comme l'écrit Adorno, est « le geste emporté par lequel elle délaisse les œuvres d'art³⁶ ». L'objectivité polyphonique, l'assomption des conventions, de l'écriture mise à nu, est le sursaut qui maintient, selon lui, l'effusion à distance, la présence rôdante de la mort.

³³ Dans le 9^e *Quatuor*, un principe semblable à celui de Mozart (une double fugue, augmentant la tension au lieu de la résoudre) est adopté, le thème-sujet revenant d'emblée avec un nouveau contre-sujet, issu du développement, qui le densifie.

³⁴ C'est aussi le cas de l'op. 102/2 pour violoncelle et piano, comme ce le sera de la fugue du 13^e *Quatuor*, destinée à devenir une œuvre autonome, sous la pression de son éditeur (*Grande fugue*, op. 133) – ce qui achève le processus d'autonomisation, dans le cas de la fugue comme dans celui de la variation.

³⁵ Les schèmes de tierces descendantes qui prennent appui dès le *Largo*, qu'ont analysées Tovey puis Rosen, nous paraissent éclairer sans doute l'intellection, mais non tout à fait l'écoute de ces pages labyrinthiques.

³⁶ Adorno, p. 30.

Hammerklavier

Clavier à marteaux. Mot choisi par Beethoven en janvier 1817, avant la parution de la Sonate op. 101, en vue de rebaptiser d'un vocable germanique l'instrument jusque-là désigné en italien, *pianoforte*. Après hésitations entre *Tastenflügel*, *Hammerflügel* et *Tasten-und Hammerflügel*, qu'il dit préférer, c'est finalement *Hammerklavier* que le compositeur retient brièvement. Seules les Sonates op. 101 et 106 conserveront cependant cette appellation, les éditeurs y ayant ensuite renoncé, sans que Beethoven s'y soit semble-t-il opposé³⁷. Le manuscrit autographe de l'op. 109, ainsi qu'une esquisse de l'op. 110, portent encore l'indication *Sonate für das / Hammerklavier*, qui a disparu des premières éditions. Cette préoccupation linguistique semble d'abord correspondre à un accès de nationalisme, dans le climat pangermanique consécutif au Congrès de Vienne et aux œuvres patriotiques des années 1815-16 : « Hammer-Klavier est pour sûr allemand et d'ailleurs l'invention aussi est allemande. Rendons l'honneur à qui honneur est dû³⁸. » Elle s'exprime à la même époque par la traduction de la plupart des indications de tempo ou de caractère, à laquelle Beethoven renoncera également plus tard (cf. « Langue »). Néanmoins, l'emploi d'un mot nouveau correspond aussi à la conscience qu'a le compositeur d'aborder une phase nouvelle dans la conception de ses sonates. Le choix ultime d'un terme désignant la source gestuelle du son, associé au mécanisme de l'instrument (clavier / marteaux) semble également coïncider avec le désir de trouver un mot correspondant à l'instrument aux sonorités puissantes, adapté à la faiblesse croissante de son ouïe, qu'il vient de demander à Streicher (cf. « Instruments ») et qu'il obtiendra plus tard de Broadwood, puis de Graf. C'est d'ailleurs probablement pour cette raison que la tradition retiendra pour la seule Sonate op. 106 – à l'incipit singulièrement percussif – le choix de ce vocable.

Incipit - Introduction

Comment débiter ? Beethoven privilégie, dans les premières œuvres, les prises de possession immédiate de l'auditoire par un thème autoritaire et clos, fermement assis sur la tonique (des trois sonates de l'op. 2 à l'op. 106). Jusqu'au bout, de nombreux mouvements de « sonate* » resteront fidèles à ce schéma. Une double exposition varie parfois l'entame : par les terminaisons (op. 2/2, antécédent-conséquent), le timbre (op. 53), la dynamique (op. 57), la hauteur même (vers le grave : op. 31/1, 53) ou l'aigu (op. 57, ton « napolitain »). Mais souvent, après un bref énoncé, une simple répétition constitue le début du pont modulant (op. 2/1, 10/2, 27/2 : III).

À partir de l'op. 28 apparaissent des énoncés progressifs, faisant émerger la thème de l'incertitude des degrés secondaires, à la manière romantique : sous-dominante (op. 28, 31/3), ou dominante (op. 101). Dans plusieurs finales, de subtiles transitions sont ménagées depuis le mouvement lent* (op. 53, 57, 81a, 101, 110), quand ce n'est pas une page entière de quête dramatique qui en prépare l'entrée (*Largo* de l'op. 106). D'autres débuts modulent les vitesses, jouant du contraste et de l'interruption hésitante (op. 31/2), d'une dualité temporelle immédiate (op. 109), ou d'une accélération constante (op. 110). L'entrée en matière progressive semble une préoccupation des œuvres de la maturité. L'op. 90 commence par enchaîner des motifs, tous ouverts, continués par un pont d'allure tout aussi suspensive, si bien que seul le thème « B » offre un sentiment de relative stabilité, pourtant aussitôt démentie par la rareté des cadences, la région rare de la dominante mineure, et la suppression de la reprise*.

³⁷ Tasten désigne les touches du clavier, Flügel l'aile – c'est-à-dire le corps d'un piano à queue (à aile), mais aussi d'un clavecin. Cf. lettres n° 737, à Sigmund Anton Steiner (23 janvier 1817) et n° 745 et 748 (janvier 1817, sd).

³⁸ À Tobias Halsinger, janvier 1817, n° 742, p. 730.

D'autres sonates commencent par un geste d'introduction lente. Poétique entrée en matière, pour l'op. 78, destinée à installer le calme, sur une très stable pédale de tonique, en amont d'un mouvement tout entier lyrique, elle présente aussi une cellule mélodique (mes. 4) présente dans les trois thèmes du mouvement³⁹. L'idée est reprise dans la Sonate « les Adieux ».

Il s'agit cette fois d'une véritable, quoique brève, introduction lente, à la manière de celles souvent expérimentées par Haydn dans ses symphonies : le lieu d'une attente, d'une incertitude. Un appel de cor évoque le départ des sonneries de postillon, mais crée aussi un effet de distance qui permet là encore au thème de l'*Allegro* d'émerger, lui-même progressivement, comme du lointain. L'effet poétique n'empêche pas la démarche unitaire : l'« épigraphe » (« *Le-be-wohl* ») expose la chute de tierce présente dans tout le mouvement. L'élément de quarte ascendante et le rythme pointé constituent le second élément cyclique d'une sonate pensée, plus que toute autre, sous le signe de l'unité.

Deux mouvements initiaux, tous deux en ut mineur, sont précédés d'une large introduction contrastante. Le « *Grave* » de la Sonate « Pathétique » emprunte à l'ouverture à la française son caractère majestueux comme ses rythmes surpointés. Sa forte présence, en tête de cette sonate, est sans doute un souvenir du couple *Fantaisie* et *Sonate* en ut mineur de Mozart (K. 475 et 457), avec lequel l'op. 13 présente d'autres affinités⁴⁰. L'introduction est dominée, tout comme le *Maestoso* de l'op. 111, par la sonorité de septième diminuée. Fait exceptionnel, ses premières mesures reviennent deux fois au cours du mouvement : après la reprise⁴¹ de l'exposition, puis à la fin de la réexposition, précédant la coda. Ces retours marquent d'autant plus fortement les articulations du discours que le motif principal revient encore, métamorphosé par le tempo et mêlé au thème de l'*Allegro*, au début du développement.

Le *Maestoso* de l'op. 111, plus abstrait, est moins ostensiblement intégré à l'*Allegro* qu'il précède, tout en le préparant en profondeur. Il radicalise l'usage des septièmes diminuées qui créent une saturation chromatique dès les premières mesures. Comme le remarque Charles Rosen, ces trois accords reviendront, « toujours dans le même ordre », dans l'*Allegro*⁴². Le schéma dynamique des *sforzando / crescendo*, suivis d'un *piano subito* spectaculaire, s'autonomise à contre geste. Après une progression chromatique incertaine, et une double préparation du motif en quarte de l'*Allegro con brio*, surgit des profondeurs le grondement indistinct d'un trille* dans l'extrême grave, assurant la continuité entre les deux tempi, et d'où semble s'arracher la fulgurante tête du thème en *Klopfmotiv**.

Instruments

On ne connaît pas de manière certaine l'ensemble des pianos⁴³ que posséda Beethoven, ou qu'il eut à sa disposition – prêt, location, essai... – pendant un certain temps. La *Correspondance* montre des échanges constants avec plusieurs facteurs, relations caractérisées comme pour les éditeurs*, par de complexes liens d'amitié, mêlée – de part et d'autre – d'intérêt bien compris : « Toute la tribu des fabricants de pianos grouille autour de

³⁹ A (a2), mes. 9-10, Pont, mes. 18 sq, B (b2), mes. 32. C'est pourquoi nous ne suivons pas ici la formulation de Charles Rosen : « il ne s'agit nullement d'une introduction mais d'un fragment d'un mouvement lent indépendant. » (2007, p. 259).

⁴⁰ Proximité des thèmes initiaux des deux *Allegro*, et surtout dérivation directe du thème de l'*Adagio* beethovénien du second thème du mouvement lent de Mozart, dans le même ton.

⁴¹ Certains pianistes ont défendu l'idée d'inclure cette page d'introduction dans la première reprise*. C'était le cas de Rudolf Serkin, qui l'a enregistrée ainsi. Si la singularité graphique de la première édition (l'autographe étant perdu) ne permet pas de trancher, l'usage contemporain de Beethoven – ainsi que la comparaison avec l'op. 111 – semble favoriser la reprise de la seule exposition. Cf. Rosen, 2007, p. 187.

⁴² Cf. Rosen, 2007, p. 318. « Toujours dans le même ordre est à pondérer », mais il est vrai que ces trois couleurs, qui saturent véritablement le mouvement, se succèdent plusieurs fois dans le même ordre (V-V, V, V-IV), à la fin du développement, puis encore dans la réexposition.

⁴³ *Piano-forte* ou *forte-piano*, *Klavier*, *Hammerklavier** ou *Flügel*, selon la liberté terminologique du temps. On emploiera ici simplement « piano ».

moi pour m'offrir ses services, et gratuitement.

Chacun d'eux veut me faire un piano comme je le souhaite. [...] Faites donc comprendre à Walter que je lui paierai 30 ducats, tandis que chez les autres, je peux l'avoir pour rien⁴⁴ » écrit Beethoven en 1802, avec l'optimisme caractéristique de cette période. Si le compositeur se montre sans cesse soucieux de trouver des instruments plus étendus, solides, sonores et munis d'un mécanisme plus perfectionné, les facteurs à l'inverse ont tout intérêt à voir le compositeur le plus célèbre du temps jouer ou seulement posséder l'un de leurs instruments. Quatre types d'instruments se succèdent, que l'on peut relier aux caractéristiques des sonates, sans que l'on puisse établir qui, de la facture ou de la pensée musicale, est première (cf. « Tessiture »). Jusqu'en 1803, dominant les pianos viennois, légers, aux caractéristiques desquels Beethoven demeurera largement attaché, malgré plusieurs infidélités : Johann puis Andreas Stein, Walter, Schanz, et surtout Streicher. De 1803 à 1809, un piano français, Érard. Vers 1810 – ce dernier étant très dégradé – un autre Streicher semble-t-il, suivi d'un nouveau grand modèle du facteur viennois, en 1817. À partir de 1818 enfin, le piano Broadwood envoyé de Londres et offert par le directeur de la firme anglaise, et qu'il utilise simultanément avec son dernier Streicher. À quoi s'ajoute un peu satisfaisant piano de Graf, aux aigus renforcés, dont Beethoven, qui le reçut en 1825, n'eut guère le temps de profiter. Chacun de ces instruments possède des caractéristiques qui, mises en regard de l'évolution du style et de l'écriture pianistique de Beethoven, dessinent des manières* qui ne recouvrent que partiellement celles dessinées par l'évolution stylistique.

Les instruments viennois, dont aucun de ceux appartenant à Beethoven n'a survécu, se caractérisent par un mécanisme léger et rapide, un son et un étouffement nets, mais un timbre peu homogène, selon chaque registre. Leur facture très légère, entièrement en bois, ne permettait pas d'accroître la tension sur les cordes, dont l'épaisseur restait limitée, de même que la taille des marteaux. Ils demeurent en conséquence des instruments de relative intimité (« chambre » aristocratique ou salon bourgeois), dans l'ensemble favorables à la vitesse d'articulation, aux contrastes de timbre et à la clarté d'élocution. La tessiture* de cinq octaves, constante depuis les années 1770, constitue pourtant une limite importante. Les étouffoirs sont encore relevés par une genouillère. Le *una corda* y est impossible, le marteau ne pouvant jamais frapper moins de deux cordes à la fois, mais son absence peut être compensée par l'utilisation de différentes sourdines « *senza sordini* », dont l'usage n'est cependant jamais requis dans les sonates. Instruments en continuité avec ceux utilisés par Mozart (Stein) et Haydn (Schanz), ils correspondent aux vingt premières sonates (op. 2 à 31) de 1794 à 1802.

Le modèle du célèbre facteur parisien Érard, acteur central de l'évolution du piano vers sa forme romantique, fut probablement offert à Beethoven par le prince Lichnowsky en 1803⁴⁵. Muni de quatre pédales – jeu de luth, pédale de résonance, sourdine, *una corda* véritable – l'instrument, dont la tessiture s'augmentait d'une quinte vers l'aigu, était bien plus puissant que ses homologues viennois. Il correspond à l'étape nouvelle marquée, dans l'écriture comme la virtuosité, par les *Sonates* « *Waldstein* » et « *Appassionata* » (1803-5), suivie d'une pause de quatre ans dans la production pianistique de Beethoven, liée peut-être à la déception qu'éprouva le compositeur devant la mécanique trop lourde de l'instrument, jointe à la perception d'une certaine incapacité du « clavier à marteaux » à exprimer toute sa pensée (cf. « Piano »). Plusieurs remarques sur le mauvais état, tant du premier Streicher⁴⁶ que du piano d'Érard, vers 1809-10, témoignent de la fragilité de ces

⁴⁴ À Zmeskall von Domanovecz, novembre 1802, n°66. Beethoven, qui souhaitait de Walter un piano muni d'un dispositif *una corda**, ne put l'obtenir, et le compositeur se tourna vers Érard.

⁴⁵ Il se trouve aujourd'hui au Landesmuseum de Linz. Le Musée de la musique (Paris) en a réalisé un fac-simile en 2011-2012.

⁴⁶ « [...] je vous prie de faire en sorte que les instruments ne s'usent pas trop vite – Vous avez vu l'instrument fabriqué par vous que j'ai ici et vous devez bien admettre qu'il est fort usé » (à J. A. Streicher, 6 mai 1810, n° 257). « Comme je serai de retour à Vienne [...] faites-moi savoir si je peux avoir de nouveau un de vos pianos – Mon piano français ne sert plus à grand chose ; en fait il est presque inutile. Peut-être pourriez-vous me conseiller où le placer. » (À Streicher, 18 septembre 1810, n° 275). Beethoven conservera finalement son Érard pour le donner à son frère Nikolaus Johann en 1825.

instruments, confrontés aux contraintes que Beethoven leur imposait, du fait de sa surdité croissante comme de la singularité de son écriture (une simple lecture de la première page de l'*Appassionata* permet de mesurer à quelles agressions ces instruments étaient confrontés...).

En 1810, Beethoven obtint, semble-t-il, un nouvel instrument de Streicher, modèle peu documenté en-dehors des lettres impatientes qui le réclament à son ami : « Vous m'aviez promis que vous m'auriez fait avoir un piano pour la fin d'octobre ; nous sommes déjà à la moitié de novembre et je n'ai encore rien eu – Jouer sur un bon instrument ou ne pas jouer du tout, telle est ma devise [...] Mais si vous me faites attendre encore, j'envahirai votre magasin avec une modulation horrible⁴⁷. » Ce piano, sans doute plus adapté au toucher de Beethoven que le précédent, semble correspondre au renouveau des *Sonates* op. 78, 79 et 81a, vers 1809-1810, et à leur surcroît d'intériorité comme de lyrisme.

En 1817, James Broadwood, nouveau responsable de la fabrique londonienne, créée en 1732, profite de la fin des guerres napoléoniennes pour une visite promotionnelle dans toute l'Europe. Il offre à Beethoven son nouveau modèle de piano, de six octaves (cf. « Tessiture »), le faisant voyager à ses frais depuis Londres par la mer, *via* Trieste.

La publicité était coûteuse mais assurait à la firme – qui existe toujours – une publicité encore efficiente deux cents ans plus tard. Le Broadwood n° 7632 jouissait d'une sonorité assez homogène sur toute l'étendue. Il possédait un échappement plus rapide et profond que les pianos viennois ou français, mais l'étouffement plus lent des basses, l'extinction moins nette après la retombée des étouffoirs, impliquait une durée de résonance supérieure, permettant au son de se développer, et suscitant un style plus harmonique⁴⁸.

L'instrument, couvé au début par Beethoven qui refusait que même un accordeur y touchât, entra cependant en concurrence avec le grand modèle de Streicher, de six octaves et demi, malheureusement mal connu.

Il n'est pas toujours possible, en dehors des considérations de tessiture*, de relier l'une ou l'autre des dernières sonates à l'un de ces instruments. Si l'op. 110 semble lié au Broadwood – se tenant à ses six octaves, et « forçant » même un passage (I/75) pour ne pas déborder, l'op. 101 comme l'op. 106, toutes deux *Hammerklavier**, s'affilient au Streicher, du fait de leur ambitus, mais aussi par la différenciation, inaccessible sur un piano moderne, entre le jeu sur une, deux et trois cordes. Ce type de progression, déjà utilisée dans le 4^e Concerto en 1806 (pour le piano d'Érard), se retrouve dans l'op. 101 (III/20), puis dans l'op. 106 (III/76 et 87 : « *una corda* [...] *poco a poco due e allora tutte le corde* »). L'instrument de Streicher, sans doute le premier modèle viennois à posséder ce système, avait une pédale pour le *due corde*, correspondant à la pédale de gauche moderne, et une autre pour le *una corda*, qui déplaçait le mécanisme sur une seule corde (*Verschiebung*). L'origine de ce système pourrait venir d'un modèle de Cristofori, empruntant à la facture du clavecin. À cet effet de timbre et d'expression se rattacherait la singulière expression de l'introduction du finale de l'op. 101 (III/31), après « *Nach und nach mehrerer Saiten* » (« *Poco a poco tutte le corde* ») : « *tutto il Cembalo, ma piano*⁴⁹ ».

⁴⁷ À Streicher, mi-novembre 1810, n° 283. On ne sait pas si Streicher lui vendit, loua ou prêta ce piano.

⁴⁸ Le piano, parti de Londres le 27 décembre 1817, arriva à Vienne au début de juin de l'année suivante. Il appartient plus tard à Franz Liszt, qui en fit don au Magyar Nemzeti Múzeum de Budapest, où il se trouve encore.

⁴⁹ Selon Kurt Wegerer. Cf. la discussion de ce point, in Melville, p. 53-54.

Klopfmotiv

Motif des coups frappés : trois brèves une longue (UUU–). Dit aussi « péon IV », en rythmique antique. Cette formule de quatre valeurs (trois croches une noire, trois noires une blanche⁵⁰, etc.), reste associée au destin, du fait d'une réponse lapidaire de Beethoven à Schindler à propos de la 5^e *Symphonie* : « *So pocht das Schicksal an die Pforte* » (« Ainsi le destin frappe à la porte »). Réminiscence peut-être de la caractérisation de l'annonce tragi-comique de la statue du Commandeur dans *Don Giovanni* : « *Ah, signor, per carità ! [...] L'uom' di sasso, l'uomo bianco, Ah padrone ! [...] Se vedeste che figura, se sentiste come fa : Ta Ta Ta Ta !, Ta Ta Ta Ta ! (imitando i passi del Commendatore*⁵¹). » Coups frappés, mimés par deux fois, qui, dans la *Symphonie en ut mineur*, reviennent, sous maintes formes, tout au long des quatre mouvements, ainsi que dans de nombreuses autres œuvres contemporaines (ouverture d'*Egmont*, 3^e *Concerto* : I et III, 4^e *Concerto* : I, etc.). Dans les sonates, le *motto* est loin de prendre toujours une connotation tragique. Ainsi du *gruppetto* humoristique de l'op. 10/2 : I. Dès le début, il sonne comme un grelot, après l'incise iambique du dessin d'anacrouse ; puis en piétinement faussement rageur (mes. 16-18) ; ou malicieusement irrévérencieux, dans son jeu avec la « fausse réexposition » (cf. « Witz »). Ailleurs, il permet d'assurer l'unité – comme il est vrai de nombreuses autres cellules rythmiques peuvent le faire, la caractérisation des thèmes par de tels motifs prégnants étant une caractéristique, tant de Haydn que de Beethoven. Ainsi, parmi bien d'autres exemples, dès l'op. 2/1 : I. Le motif se trouve à la main gauche dans le thème principal en valeurs longues, comme au sommet de la main droite, en triolets (cf. note 1). En croches, il prolonge le second thème, mes. 27-29. Sous sa forme brève, il mène la « retransition » des mes. 95-100. En longues massives enfin, il marque, souligné par des septièmes diminuées, le *climax* du développement (mes. 80). Mais le *Klopfmotiv* est surtout récurrent dans les tonalités mineures, caractérisant alors des phases de grande tension, d'attente, de péroraison, et pouvant éventuellement être rapproché de sa connotation tragique⁵². Groupe de quatre noires du second thème de l'op. 13/1, en mineur, il est mis en valeur par les mains croisées (mes. 51-80). Cellule initiale du thème principal du finale, il explose dans les quatre accords *fortissimo* de la coda (mes. 186). En valeurs brèves, il irrigue jusqu'à l'obsession le mouvement perpétuel du finale de l'op. 31/2. On ne l'y entend pas moins de trois cent vingt-neuf fois⁵³. Dans l'*Introduzione* du *Rondo* de la « Waldstein », il assure l'élargissement menaçant vers sa plus sourde expression (mes. 26) – avant être entièrement éliminé du lumineux finale. Le cas le plus frappant est celui de « *L'Appassionata* ». Le *Klopfmotiv* résonne dans le grave, comme une question, à l'issue de l'exposé du thème principal. Il se répercute aussitôt dans la terminaison du trille*. Deux échos encore, *ritardando*, en long suspens. Puis, désentravé, il lance le « bloc sonore pulvérisé dans le temps⁵⁴ » de la mes. 14. Les quatre valeurs caractérisent ensuite la ligne de crête du second thème du groupe « B », en la b mineur (*dob sib lab lab*) (mes. 51 sq). L'*Allegro con brio* de l'op. 111 renoue avec l'association du motif au ton d'ut mineur – inauguré dès le 3^e *Trio* de l'op. 1. Préparé dans le *Maestoso* (cf. « Incipit – Introduction »), s'imposant mes. 10-11, les quatre coups semblent arrachés au trille* qui les engendre. Toute une littérature a d'ailleurs cherché à associer ce motif destinal aux trois notes qui le suivent,

⁵⁰ Quatre noires « égales » s'entendent comme trois brèves une longue, dès lors que la dernière valeur est suivie d'un silence, dont la valeur est alors indifférente. Cf. plus loin l'exemple de l'op. 2/1.

⁵¹ *Don Giovanni*, acte II sc. 10. « Ah ! Monsieur ! Par pitié [...] L'homme de pierre, l'homme blanc. Ah ! Patron ! [...] Si vous voyiez quel aspect. Si vous entendiez comme il fait : ta ta ta ta... (imitant le pas du commandeur) ».

⁵² C'est particulièrement le cas dans l'ouverture d'*Egmont* ou la marche funèbre de la *Symphonie* « *Eroica* ». La Sonate op. 2/1, comme l'ouverture d'*Egmont* et « *L'Appassionata* » sont toutes trois en fa mineur.

⁵³ Sans compter la reprise, et sous l'unique forme « trois doubles – une croche ».

⁵⁴ Boucourechliev, 1963, p. 15.

évoquant le « *Es muss sein* » (« Il le faut ») du 16^e *Quatuor*⁵⁵. On y verra du moins un trait personnel, un effet de signature, éminemment distinct, qu'on reste libre d'associer ou pas à de telles connotations extra-musicales.

Langue : italien vs allemand

L'italien reste pour l'essentiel la langue utilisée dans les sonates, tant pour les indications de tempo (*Presto, Andante...*), de forme (*Menuetto, Rondo...*) que de caractère (*con espressione, appassionato...*). Beethoven a cependant tenté, à partir de la 27^e *Sonate*, op. 90, un large usage de l'allemand – parfois assorti de traductions en italien. Cette inflexion correspond à une double préoccupation, politique et individuelle, à l'articulation du « nous » et du « je ». L'op. 90 est publiée en juin 1815, à l'issue du Congrès de Vienne, alors que Beethoven vient de fournir de nombreuses œuvres patriotiques de circonstance qui relancent une popularité écornée par la réputation de difficulté de ses dernières œuvres. De même se met-il en quête, deux ans plus tard, au moment de la parution de l'op. 101, d'un équivalent germanique de « *pianoforte* », recherche philologique dont plusieurs lettres de janvier 1817 témoignent. C'est le néologisme « *Hammerklavier** » qu'il retient pour les op. 101 et 106, avant de renoncer à l'imposer, dès la sonate suivante, cette ferveur patriotique retombée – ou peut-être déçue. Mais à l'inverse, les finesses de la langue natale correspondent à la volonté d'affirmer la « voie nouvelle » qu'ouvre son écriture à l'aube du « style tardif » : synthèse de difficulté assumée, d'ancrage dans les techniques contrapuntiques du passé, et d'élan subjectif, voire autobiographique (op. 110). Dès lors, même si le compositeur revient à l'italien quant à la plupart des indications de tempo, il conserve fréquemment la langue « maternelle » – celle du corps, dira Roland Barthes – pour les plus intimes des sollicitations expressives (*Gesangsvoll, mit innigster Empfindung*, pour le thème des variations de l'op. 109), anticipant sur un tel usage chez Schumann, Wolf, ou Debussy.

Lents (Mouvements)

Le mouvement lent est le lieu traditionnel d'expressions affectives, allant du triste (*mesto* : op. 10/3) au passionné (*appassionato* : op. 2, 106), de l'expressif (*con affetto*⁵⁶ : op. 101, *espressivo* : op. 81a, *con – gran* ou *molta – espressione* : op. 7, 11, 13) au sentiment exacerbé (*appassionato e con molto sentimento* : op. 106), du délicatement chantant (*cantabile* : op. 13) au gracieux (*grazioso* : op. 31/1). D'autres mouvements, pour n'indiquer que le tempo (*Adagio, Andante* ou *Largo*) n'en constituent pas moins des monuments d'intériorité – sans avoir besoin de la moindre indication de caractère ni de programme – ni sans doute de la prose qu'ils ont inévitablement fait fleurir⁵⁷. Cette indétermination dérouta les romantiques, d'où la foison de sous-titres* (« Amoureuse », « Clair de lune », etc.).

⁵⁵ Cf. J. G. Prodhomme, p. 281. L'auteur réfute l'idée de « programme », ce qui est loin d'être le cas de Paul Loyonnet, qui, tout en relevant de nombreuses occurrences du motif, qu'il associe au destin (et de justes parallélismes avec « *l'Appassionata* »), développe une interprétation... bouddhiste de l'op. 111, avec des considérations telles que : « Pour la magnifique variation à laquelle nous arrivons, il est certain que son symbolisme est tout-à-fait-clair [sic], et qu'il est à peu près inutile de l'expliquer [...] la sentence hermétique en donne la clé : "Tu sépareras le subtil de l'épais". » (Loyonnet, p. 500).

⁵⁶ Mais l'allemand indique un *Sehnsuchtvoll* (plein de désir, de poussée désirante, d'aspiration vaine de la volonté), autrement riche sémantiquement. Cf. « Langue ».

⁵⁷ Pour n'en citer qu'un : « Une fois posé sur le lent rythme épique de la Douleur, les bras levés vers le ciel, un lamento mélodieux mêle aux tendres accents, inspirés de Mozart, les violents contrastes beethoveniens, sa déclamation pathétique, ses soupirs d'Ajax, l'exaspération de sa souffrance brisée, qui s'achève en nobles pleurs de cortèges funèbres. » (Romain Rolland, 1966, p. 98). D'après R. Rolland « Beethoven laissa graver une édition de l'*Adagio* de sa première sonate, op. 2 n° 1, avec paroles (*Klage* – « *Plainte* ») de Wegeler. » (id., p. 97)

Font exception la mystérieuse *Marcia funebre* de l'op. 26, dont on n'a pu percer le secret⁵⁸, l'« *Abwesenheit* » (« Absence ») de l'op. 81a, plus prosaïque (celle de son ami et protecteur, l'archiduc Rudolf), et surtout le *Klagender Gesang* (« Chant de plainte ») de l'op. 110, au contenu autobiographique plus déterminé.

Vingt-deux sonates comportent un mouvement lent⁵⁹. Huit, cependant, n'en comportent aucun, dont les six sonates en deux mouvements et l'op. 31/3, qui maintient, dans ses quatre épisodes, un registre constant d'humour et de vivacité (cf. « Witz »). Un nombre presque identique (respectivement neuf et huit sonates) de mouvements lents se trouvent en position centrale, traditionnelle dans une œuvre en trois volets, ou en deuxième position dans une « grande » sonate qui en comporte quatre – ce qui est le cas des quatre premières œuvres, et encore de sept des quinze premières. Dans trois cas pourtant, le mouvement lent est placé en troisième position (op. 26, 106, 110), précédant – ou isolant – le finale, à la manière du *Quatuor* op. 59/1 ou de la 9^e *Symphonie*.

La tonalité de ces mouvements, toujours contrastante, emprunte en majorité, comme chez les prédécesseurs de Beethoven, la sous-dominante (op. 2/2, 13, 14, 22, 31/1, 53, 110), le ton homonyme (op. 2/1, 26, 28, 79, 101, 110 pour le « *Klagender Gesang* ») ou le relatif (op. 81a). Mais Beethoven utilise également la relation plus neuve de tierce supérieure (médiane : op. 2/3) ou surtout de « sous-médiane⁶⁰ » (op. 7, 10/1, 31/2, 57, 106).

La tendance première de Beethoven fut plutôt de concevoir des mouvements lents vastes et puissamment expressifs, reflétant « l'expression directe de l'âme personnelle⁶¹ ». Ces mouvements combinent l'ornementation galante de nombreux *Adagios* de Mozart, Haydn ou Hummel (op. 2/1⁶², 10/1), un style hymnique ou choral (op. 2/2, op. 7), l'allusion à l'opéra, par l'emploi de récitatifs*, de bel canto, de citations (Gluck dans l'op. 7), de réminiscences, voire de prémonitions⁶³. Élans sincères ou affects joués d'un improvisateur à la mode, il est parfois difficile de le dire, de même que pour des pages aussi extraverties et démonstratives que la « *Malinconia* » du 6^{ème} *Quatuor*. Certaines de ces efflorescences peuvent d'ailleurs être entendues au second degré, voire dans l'humour du pastiche. C'est le cas de l'insolite *Adagio grazioso* de l'op. 31/1, évocation rossinienne ébouriffante, raillerie charmeuse et bel cantiste, oscillant « entre grâce et préciosité, nostalgie et pressentiment, lyrisme et ironie, sympathie et moquerie⁶⁴ ».

La tendance de Beethoven est quoi qu'il en soit d'un resserrement et d'une concentration remarquables de ces mouvements « affectifs ». Le célèbre *Adagio cantabile* de l'op. 13 (« Pathétique ») en témoigne, comme plus tard celui de l'op. 31/2, dernier du genre, où résonnent les inquiétants roulements de timbales du *Klopfmotiv**⁶⁵. À partir de la « Waldstein », Beethoven inaugure une forme réduite de mouvement lent, plus concentré, qui s'apparente à un *intermezzo*, enchaîné au finale, simple moment de respiration poétique, mais d'effusion retenue, entre les abîmes des mouvements extrêmes. C'est le cas des op. 81a et 101, et même à sa manière du « bref » (à l'échelle de l'œuvre) et comme suspendu mouvement à variations* de l'op. 57.

⁵⁸ *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe*. De nombreuses hypothèses ont été formulées : imitation d'un opéra de Paer, enterrement de Mignon dans *Wilhelm Meister* de Goethe, modèle révolutionnaire français, réminiscence de Plutarque... Le thème de la mort du héros est constant chez Beethoven (cf. Solomon p. 73). Mais quant à son identification, aucune thèse ne paraît pouvoir être avérée.

⁵⁹ Vingt-quatre si l'on considérait ainsi les variations des op. 109 et 111 – *Andante* (*Gesangsvoll*) et *Adagio* – dont les variations traversent cependant bien d'autres paysages temporels...

⁶⁰ « *Submediant* ». Ou médiane inférieure. En partant d'une tonalité mineure la relation peut être entendue comme celle du « relatif de la sous-dominante » du ton principal : ainsi Ré b par rapport à fa mineur, dans l'op. 57. Nous préférons considérer cette relation dans sa sonorité plus romantique de succession par tierces directes, utilisant des notes communes (ici *fa* et *lab*). Dans le cas de deux tonalités majeures (Do/Mi b, ton principal, dans l'op. 7), on ne pourra plus, de toute manière, considérer cette relation dans le cadre de la proximité des tons voisins.

⁶¹ Romain Rolland, 1966, p. 91.

⁶² Paul Badura-Skoda a montré la proximité du thème de cet *Adagio* avec celui de la Sonate K. 576 de Mozart (Badura-Skoda, Demus, p. 22-23)

⁶³ Le plus riche peut-être de ces plaintes première manière, le *Largo e mesto* de l'op. 10/3, fait entendre un motif qui n'est autre que celui de « *Casta diva* », de *la Norma*, créé... en 1831.

⁶⁴ Alfred Brendel, 1994, p. 50. Toute la page serait à citer. Concernant le pastiche rossinien, précisons qu'au moment de la publication de l'op. 31, Rossini n'avait que dix ans.

⁶⁵ Mes. 17-26, 38-41, 60-68, 80-89. Le motif est ensuite disloqué en anapestes (UU-).

La forme de ces mouvements est d'une grande variété, l'improvisation et la variation ornementale y tenant à l'évidence une large place. Le principe dominant reste cependant la forme sonate* sans développement, dite aussi « forme sonate mouvement lent », et que Charles Rosen appelle « forme cavatine ». Cinq sonates l'empruntent : op. 2/2, 7, 10/1, 31/2, 81/a. Mais la forme sonate peut être employée (op. 10/1, 22, 106), toujours sans reprise*, ainsi que des variantes de formes ternaires, plus ou moins asymétriques (ABA', ABACA', etc.), fréquentes dans les premières sonates. L'essentiel n'est pas là, l'enjeu restant avant tout expressif, qui se manifeste aussi dans d'incessantes ruptures de style et dans des codas, souvent particulièrement éloquentes. Le mouvement lent le plus fameux reste l'*Adagio sostenuto* initial de l'op. 27/2, emblématique de l'*espressivo* narratif – « *ohne Wort* » – beethovénien, d'une telle économie dans son principe (fondu de triolets *senza sordino**, appels funèbres de cloches, sonorités « napolitaines »), qu'elle a déclenché une avalanche de commentaires inversement proportionnelle à la simplicité des moyens mis en œuvre. À l'extrême opposé, l'*Adagio sostenuto*, *Appassionato e con molto sentimento* de l'op. 106 constitue l'aboutissement de l'expression lyrique au piano (variations exceptées), sous sa forme magnifiée : cent quatre-vingt sept mesures, pour une durée pouvant aller d'une quinzaine à plus de vingt-cinq minutes⁶⁶. Il ne trouvera d'équivalent que dans l'*Adagio* de la 9^e *Symphonie*. Forme sonate, si l'on peut ainsi réduire un tel poème, « probablement le plus beau mouvement lent de sonate jamais écrit », allait jusqu'à écrire Boucourechliev, « immense phrase, souffle ininterrompu [...] variation perpétuelle d'une seule hantise », crépusculaire et sereine, alliant l'arabesque de la variation à la rigueur de la structure tonale⁶⁷, se dérochant en vérité aux mots qu'elle suscite pourtant, à l'infini.

Manières

Trois manières, styles, ou périodes. La trinité du classicisme viennois, Haydn, Mozart, Beethoven, se couronne d'une autre élaboration ternaire, celle des « époques créatrices ». Reprenant la structure narrative classique (début, milieu, fin) des âges de la vie : enfance, maturité, vieillesse – matin, midi, soir, qui structure, depuis l'énigme du sphinx, tant de représentations et d'allégories, cette périodisation fait écho à d'innombrables autres triades, de la tragédie aristotélicienne (exposition, péripétie, dénouement), aux visions fabuleuses de l'humanité décrites par Hugo en 1827 ; de la forme sonate* (exposition, développement, réexposition) à la dialectique hégélienne ; du positivisme comtien aux trois âges de la « vie des formes⁶⁸ ». Une position actuelle prudente consiste à lire ces subdivisions en terme d'histoire de la réception, et à les considérer davantage comme des commodités classificatoires que comme une vérité intangible de la biographie ou du style : « On peut s'en tenir à cette division en trois périodes, mais en sachant qu'il s'agit là d'une fiction à des fins d'analyse, d'un guide pour la compréhension et non d'une réalité biographique⁶⁹. » Appliquées à l'évolution stylistique, ces représentations s'appuient néanmoins sur l'indéniable pouvoir de métamorphose du compositeur. Par ailleurs, l'insistance avec laquelle Beethoven lui-même indiqua à maintes reprises vouloir expérimenter des voies nouvelles, considérant les œuvres écrites jusque-là comme dépassées, paraît justifier l'intérêt des tentatives de

⁶⁶ Quinze minutes vingt, chez Wilhelm Kempff (DG, 1964), près de vingt-six minutes pour Christoph Eschenbach (EMI, 2005).

⁶⁷ Nous renvoyons à l'analyse de l'œuvre entière par Charles Rosen, qui a fait date (Rosen, 1978, p. 517-548).

⁶⁸ « Le genre humain [...] a grandi, s'est développé, a mûri comme un de nous. Il a été enfant, il a été homme ; nous assistons maintenant à son imposante vieillesse. [...] Voilà donc trois grands ordres de choses successifs dans la civilisation, depuis son origine jusqu'à nos jours. » Victor Hugo, préface de *Cromwell*, 1827. Hegel est né la même année que Beethoven. Sa *Science de la logique* paraît en trois livres, entre 1812 et 1816. Le *Cours de philosophie positive* d'Auguste Comte commença en 1830. Il y développe la vision de trois âges successifs : théologique, métaphysique, positif. Dans *Vie des formes* (1936), Henri Focillon présente la succession selon lui constante à travers les âges, des styles archaïque, classique, baroque. De telles similitudes sont pointées aussi bien par Maynard Solomon (1998), p. 116 sq.), que par Scott G. Burnham (2007-15).

⁶⁹ Rosen, 1978, p. 492. C'est également la position de Maynard Solomon.

périodisation, toute vouées à l'approximation et à la discussion qu'elles puissent paraître⁷⁰. Suggérée dès 1818 par un auteur anonyme⁷¹, formalisée grossièrement dans la première biographie de Schlosser, parue un an après la mort du compositeur⁷², la périodisation ternaire est reprise par Fétis en 1837, puis par Schindler – ancien *factotum* de Beethoven – en 1840 ; par Seiffert en 1843, Scudo, en 1850, Czerny en 1853. Mais l'ouvrage de référence reste celui de Lenz, paru en français, en 1852 : *Beethoven et ses trois styles*. Rares sont les auteurs qui ne se réfèrent pas, depuis, à ce schéma, fût-ce pour le contester, l'affiner, ou le relativiser. Schéma variant quant aux critères (biographiques ou stylistiques), aux appellations, aux jugements de valeur, et aux dates. Une moyenne très approximative donne pour les trois périodes : 1785-92 à 1800-2 (jeunesse, formation, imitation...) ; 1800-2 à 1813-15 (maturité, héroïsme, virtuosité...) ; 1813-15 à 1827 (style tardif – « dernier Beethoven⁷³ »...). Ce qui, appliqué aux sonates (1794-1822) ferait apparaître trois groupes, comptant respectivement vingt, sept et cinq sonates : op. 2 à 31 (l'op. 49 étant très antérieure à l'op. 31) ; op. 53 à 90 ; op. 101 à 111.

Deux modèles s'opposent. Le premier, organique, voit l'œuvre culminant avec la maturité, pour décliner ensuite dans le naufrage de la vieillesse (Scudo). Lenz lui-même, qui trouve dans les dernières sonates tout entières, un « style de mystique révélation », avoue ne trouver dans les fugues de l'op. 102 (pour violoncelle) et de l'op. 106 que « d'effroyables grimoires⁷⁴ ». L'autre modèle, téléologique, voit dans les deux premières périodes la préparation de l'accomplissement de la dernière, retournant la tragédie de la surdité pour en faire une involontaire bénédiction⁷⁵.

Concernant les sonates, il est difficile de ne pas considérer d'abord la cohérence des deux groupes extérieurs. Les sept premières d'un côté (1794-98 : op. 2 à 10), situées dans la fructification inventive de l'héritage (C. P. E. Bach, Haydn, Mozart, Clementi...), aussi individuelles qu'expérimentales, et le bloc sommital des cinq dernières de l'autre (1815-22 : op. 101, 106, 109-111). Formant à l'évidence un tout, elles apparaissent solidaires des autres œuvres de la dernière période (*Missa Solemnis*, 9^e *Symphonie*, *Variations* op. 120, *Bagatelles* op. 119, *Quatuors* 12 à 16). Pour l'un et l'autre groupe cependant, l'unité est une question de focus. Dès que l'on s'approche, les différences apparaissent. Rien de plus divers que les sonates des op. 2 et 10, de plus éloigné que les op. 106 et 109, 110 et 111. Rien de plus singulier que... chacune d'entre elles.

La question des limites se pose de manière non moins aiguë que la détermination comparée des styles ou l'homogénéité des groupes. En effet, si le corpus des symphonies (n° 1-2/3-8/9) ou celui des quatuors (1-6, 7-11, 12-16) se laisse aisément subdiviser, du fait des laps de temps séparant chaque ensemble, il n'en va pas de même pour le piano, et la comparaison interne, comme celle d'avec les autres répertoires, laisse subsister des contradictions insolubles, de même que la tentation de rechercher une évolution linéaire. Ainsi, le ton éminemment personnel de l'op. 13 (« Pathétique ») peut paraître constituer une étape importante, mais l'œuvre est antérieure aux deux premières *Symphonies*, ou aux *Quatuors* op. 18, considérés par tous comme représentatifs de la première manière. Les *Sonates* op. 26 et 27 constituent indéniablement une rupture, par le degré d'innovation qu'elles apportent, dans l'ordonnement des mouvements, comme la volonté d'élargir le cadre du côté de

⁷⁰ Dans l'article du Grove, « The "three periods" » (cf. Kerman, 2007-15), comme toujours riche d'informations, les auteurs, tout en critiquant le principe d'une périodisation, compliquent celle qu'ils proposent, en subdivisant chacune des quatre périodes considérées (une période s'étant ajoutée pour les œuvres composées à Bonn), en deux « subperiods », ce qui en donne, si l'on compte bien, huit périodes à l'arrivée.

⁷¹ In Solomon, 1988, p. 116 et 323.

⁷² J.A. Schlosser, *Ludwig van Beethoven* (Prague, 1828). Trad. anglaise, *Beethoven: the First Biography 1827*, 1996. Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Bruxelles, 1837, p. 109-112. Paul Scudo, *Revue des deux mondes*, 1^{er} octobre 1850.

⁷³ Cf. l'ouvrage éponyme de Rémy Stricker, 2001. Romain Rolland divise l'œuvre en cinq « époques créatrices » : « formation », avant 1800, « années héroïques » (1801-1806), « plénitude de l'art classique » (1806-1815), « la grande crise – mort et renouvellement » (1816-1823), « le testament » (1823-1827) (1966, p. 427).

⁷⁴ Lenz (1852), 1909, p. 62 et 33. La surdité explique pour Lenz l'excès de complexité : « Il y a beaucoup plus de notes dans la troisième manière de Beethoven, parce qu'il n'y en avait plus du tout pour lui » écrit-il savoureusement (p. 62).

⁷⁵ Wagner, *Beethoven, 1871* ; J.W.N. Sullivan (1927), qui voit dans le style tardif un état final d'illumination dans le développement spirituel du compositeur.

la fantaisie et de l'improvisation (*Quasi una fantasia*). Mais l'op. 31 paraît d'emblée plus classique, tout en regardant aussi bien vers le passé proche (op. 31/1) que l'avenir (op. 31/2). Même lorsque certains regroupements paraissent homogènes, toujours des œuvres singulières y échappent. Ainsi les *Sonates* « Waldstein » et « *Appassionata* » constituent-elles indéniablement une nouvelle manière : celle de la virtuosité, de l'héroïsme, de la conquête d'un style entièrement individuel. Mais l'op. 54, situé entre les deux, et qui ne semble pas avoir été composé avant, paraît renoncer à cet esprit batailleur – du fait de ces dimensions, comme de son ambitus. La *Sonate* op. 90 (1814) est aussi proche dans le temps que stylistiquement du début de l'op. 101 – dont la fin est cependant entièrement différente. Beaucoup d'auteurs, depuis Schindler, font d'ailleurs commencer la troisième période vers 1812-13, ce qui inclurait cette sonate. Et ainsi de suite.

La diversité pourrait être un axe d'approche qu'il conviendrait de privilégier plus que la recherche *a priori* d'unité ou de cohérence – ce qui vaut, aimerait-on dire, aussi pour l'analyse. On connaît l'habitude qu'avait Beethoven de mélanger ses esquisses, et de composer simultanément des œuvres radicalement opposées : la 5^e et la 6^e *Symphonies* par exemple. Les trois *Sonates* de l'op. 31 en témoignent, qui ne présentent, dans le ton comme dans le caractère, que des différences, et paraissent aussi dissemblables que trois sœurs peuvent l'être. Ainsi, quelques années plus tôt, des deux *Sonates* « *Quasi una fantasia* ». Mais n'était-ce pas le cas, dès le début, de l'op. 2 et de l'op. 10 ?

D'autres fils conducteurs pourraient être noués, qui relieraient des œuvres éloignées, mais jointes par des jeux d'affinités. Les instruments* utilisés, et leur tessiture* respective offre une possibilité de taxinomie assez objective.

D'autres liens, plus subjectifs, ne sont pas nécessairement moins pertinents. De tonalité par exemple : les trois œuvres en ut mineur (op. 10/1, 13, 111), les deux en Si b (op. 22 et 106), les deux en Sol (op. 31/1, 78), les deux en fa mineur (op. 2 et 57). Les cousines lyriques en tons diésés majeurs (op. 14/1, 79, 109) peuvent s'opposer aux tragiques, en bémols (op. 13, 31/2, 57, 111), ou aux « héroïques », également bémolisées (op. 7, 22, 81a, 106). Bien d'autres sonates peuvent être regroupées – ou opposées – par le nombre de mouvements, le caractère, les correspondances formelles, le rapport à la tradition. Ainsi, Liszt, pressentant les difficultés du classement de Lenz, proposait-il de différencier les sonates « où la forme traditionnelle et convenue contient et régit la pensée du maître » et celles « où la pensée étend, brise, recrée et façonne au gré de ses besoins et de ses inspirations la forme et le style⁷⁶. » Nous ne sommes pas certains que la première catégorie contienne tant de candidates, mais l'idée témoigne de l'intérêt de créer d'autres réseaux, d'autres « intrigues », selon l'expression de Paul Veyne⁷⁷, pour constituer ses propres affinités électives, son propre mode d'appropriation.

Mouvements (Nombre de)

Contrairement au concerto, ou même à la symphonie et au quatuor à cordes (style tardif excepté), la construction de la sonate pour piano apparaît sous le signe constant de la diversité. Alors que la plupart des sonates de ses principaux prédécesseurs (C. P. E. Bach, Haydn, Mozart) comptent trois mouvements, contre quatre pour celles des romantiques (Chopin, Schumann, Brahms...), chez Beethoven, toutes les expériences sont tentées. Ainsi, un nombre identique de sonates comptent-elles trois ou quatre mouvements (treize), tandis que six sonates n'en ont que deux – dont les deux sonates « faciles » op. 49 – mais pas la *Sonatine* op. 79. La *Sonate* op. 27/1, *Quasi una fantasia**, va jusqu'à organiser la

⁷⁶ Franz Liszt, 2 décembre 1852. In Stricker, p. 223.

⁷⁷ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris : Seuil, 1971.

succession de huit *tempi* dans le cadre de quatre mouvements enchaînés. Aucune tendance générale n'est donc décelable, les cinq dernières œuvres conservant cette diversité (4-4-3-4-2). Les sonates bipartites peuvent concerner aussi bien des œuvres mineures (op. 49) que des chefs d'œuvre inclassables (op. 111), indiquer une influence du prélude et fugue (op. 78) qu'une volonté prér romantique de condensation : mouvement lent et finale fondus en un seul (op. 90). Les œuvres tripartites correspondent au plus célèbres des réussites beethovéniennes, ayant souvent reçu un sous-titre* : op. 13 (« Pathétique »), 27/2 (« *Mondschein* »), 31/2 (« Tempête »), 53 (« Waldstein »), 57 (« *Appassionata* »), 81a (« Les Adieux... »). Mais leur examen détaillé montre une grande diversité, tant dans l'ordre des mouvements (*Adagio/Allegretto* de forme menuet/*Allegro* de sonate* pour l'op. 27/2) que pour la conception du mouvement lent*. Les sonates quadripartites comportent le plus souvent un scherzo* ou un menuet, qui prennent alors la troisième position. Elles marquent une tendance, décelable dès l'op. 2/3, à l'expansion de la sonate, qui culminera dans l'op. 106. Le genre est ainsi remanié en profondeur, en vue d'un renouvellement que seule la vision organique unitaire d'un Liszt (1854) saura dépasser.

Nouveau Testament

« Le *Clavier bien tempéré* est l'Ancien Testament, les *Sonates* de Beethoven le Nouveau. » L'aphorisme est attribué à Hans von Bülow. Il s'augmente d'une coda prescriptive, moins connue : « Au deux nous devons croire⁷⁸. » Hans von Bülow (1830-1894), chef d'orchestre fameux, mais aussi pianiste, pédagogue et compositeur, fut le premier mari de Cosima Liszt, qui le quitta pour Wagner. Pianiste, il créa la *Sonate* de Liszt et fut le premier à jouer en concert, par cœur dit-on, l'intégrale des sonates de Beethoven, au cours de séances marathons (les cinq dernières en une seule soirée !). Von Bülow – dont les initiales sonnent comme une prédestination – fut aussi l'auteur de nombreuses éditions révisées, dont celle des sonates, publiée en 1894, est toujours diffusée par Schirmer⁷⁹. L'histoire de la réception de Beethoven au XIX^e siècle est, comme celle de J. S. Bach, indissociable, aussi bien de son usage pédagogique – dont témoignent les nombreuses éditions de pianistes, parmi lesquelles celle de von Bülow, que de sa « monumentalisation » et de sa sacralisation. C'est de la préface de l'une de ces éditions, consacrée aux *Études* de Chopin, que proviendrait la formule néotestamentaire sur Beethoven. Le rapprochement avec Bach, dans ce contexte didactique, rappelle qu'un usage pédagogique des sonates de Beethoven s'est très vite institué, corrélé à l'étude propédeutique du *Clavier bien tempéré* – puis justement des *Études* de Chopin. Dès 1831, Kalkbrenner résume les étapes de l'apprentissage bien compris du piano, dans son « classement des études d'un jeune pianiste ». Six étapes mènent le débutant jusqu'au faite de l'Olympe beethovénien, passant (quatrième « station ») par « les fugues de J. S. Bach, de Händel, d'Emmanuel Bach, d'Albrechtsberger⁸⁰ ». L'akmé de cette progression, dont il faut soigneusement écarter les instrumentistes apprentis, est simplement nommé : « Beethoven ».

Les sonates furent, tout comme le *Clavier bien tempéré*, l'objet d'une « construction » historique reliant Bach à Beethoven⁸¹ : le Père absolu de la musique – de la musique

⁷⁸ « *Das wohltemperirte Clavier ist das alte Testament, die Beethoven'schen Sonaten das neue, an beide müssen wir glauben.* » La phrase, sous cette forme, apparaît dans la biographie rédigée par sa fille, Marie, en 1926, p. 193. On la trouve entre autres, mais sans référence, dans l'ouvrage d'Alan Walker, *Hans von Bülow: A Life and Times*, Oxford : Oxford University Press, p. 175. Elle proviendrait d'une édition par Von Bülow des *Études* de Chopin : *Instructive Ausgabe klassischer Klavierwerke. Klavier-Etuden von Fr. Chopin*, 1880. Nous n'avons pas pu consulter cette édition.

⁷⁹ Schirmer, n° 50251920 et 50251930. Ils ont été réunis en un seul volume de 696 pages, Schirmer's Library of Musical Classics, n° 2103, diffusé par Hal. Leonard Corporation.

⁸⁰ Kalkbrenner, *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du Guide-mains*, op. 108, 1831. Leipzig : Fr. Kistner, s.d., p. 27.

⁸¹ Cf., pour la France, l'ouvrage de Joël-Marie Fauquet et Antoine Hennion, *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, 2000.

absolue telle que la conçoit le romantisme – au Fils et à son *Testament* révélé, dont les enfants (Schumann, Brahms, Liszt...) recueillent et, comme il se doit, dilapident parfois l'héritage (*Sonate* de Liszt). La formule de dévotion en évoque bien d'autres, qui s'appliquent à la Trinité de la musique allemande : Bach - Beethoven - Wagner, et renvoient toutes à la religion romantique de l'art. Schumann : « Faites votre pain quotidien du *Clavier bien tempéré*⁸² » (le pain quotidien, « *tägliches Brot* », est littéralement repris du « Notre Père »). Lavignac plus tard, mais avec un soupçon d'ironie bien française : « On va à Bayreuth comme on veut, à pied, à cheval, en voiture, à bicyclette, en chemin de fer, et le vrai pèlerin devrait y aller à genoux⁸³. » Ou de nombreux textes de Wagner, justement, dans la même direction, mais conjuguant la mystique au nationalisme : « L'œuvre merveilleuse de Bach devint l'évangile dans lequel il [Beethoven] lut désormais. [...] Ce que seul un esprit allemand pouvait contempler [...] Beethoven le retrouve en pleine clarté dans la lecture de cet évangile saint – et il devint lui-même un saint⁸⁴. » Ce qui, dans la tradition française, de Romain Rolland à Jean et à Brigitte Massin, peut devenir : « Après une vie de combats, Beethoven, *mis au tombeau*, a continué de combattre, pendant un demi-siècle, dans le ciel de l'esprit où se livre, éternelle au-dessus de nos têtes, la mêlée de *nos dieux*⁸⁵. »

Opus

Jusqu'à l'op. 31, Beethoven conserve l'usage de publier la plupart de ses sonates par trois (op. 2, 10, 31) ou par deux (op. 7, 14, 27), sous un même numéro d'opus. À partir de 1804 (*Sonate* « Waldstein »), le processus d'individuation croissante des œuvres, lié pour nombre d'entre elles à leurs plus vastes dimensions, conduit à une publication individuelle, revendiquée comme telle, même pour des œuvres relevant d'un projet éditorial unique (op. 53-54 et 57, op. 109 à 111). Les trente-deux sonates se partagent ainsi vingt-trois numéros d'opus.

Beethoven paraît avoir été le premier compositeur à tenter de maîtriser l'ensemble d'un catalogue conçu comme reflet de l'œuvre globale, à l'égard des contemporains, aussi bien sans doute que de la postérité. Le catalogage par numéro d'œuvre (*opus*) se voit conférer la tâche de signaler la prééminence de celles qu'il distingue, tout en témoignant de leur chronologie : « Les variations deuxième manière étant évidemment très différentes des anciennes [...] je les ai incorporées au nombre effectif de *mes grandes compositions musicales*⁸⁶ ». C'étaient jusque-là les éditeurs qui attribuaient, quand ils le faisaient, les numéros d'opus, souvent d'ailleurs au petit bonheur (cf. Schubert). Une telle « politique éditoriale⁸⁷ », construction volontariste, sans précédent (ni Mozart ni Haydn ne s'en étaient préoccupés en ces termes), se heurta dans les faits à quantité d'écueils, multipliés par le nombre d'éditeurs* avec lesquels Beethoven traitait, souvent peu attentifs à cette préoccupation, nouvelle pour eux.

Les numéros d'opus des sonates reflètent pourtant globalement leur chronologie, la plupart des œuvres instrumentales ayant été publiées dans un délai proche de leur composition⁸⁸.

⁸² « *Conseils aux jeunes musiciens* », 1848, in *Journal intime*, Buchet/Chastel, 1976, p. 231. « La musique doit à Bach ce qu'une religion doit à son fondateur » disait encore Schumann...

⁸³ « Mais la voie la plus pratique [...] c'est le chemin de fer » ajoutait-il d'ailleurs. Albert Lavignac, *Voyage artistique à Bayreuth* [1900], Paris : Stock/Musique, 1980, p. 33.

⁸⁴ Richard Wagner, *Beethoven, 1870* (2013, p. 134). Bien que Wagner voie dans la sonate « le voile au travers duquel il regarda dans le royaume des sons » (id., p. 115), c'est bien sûr pour lui dans le domaine de la symphonie que Beethoven réalise sa conception du sublime.

⁸⁵ *Incipit* du monumental *Beethoven* de Romain Rolland (1966, p. 13). C'est nous qui soulignons. Toute cette préface serait à citer, qui mêle constamment paganisme jupitérien et vision christique : « [...] celui qui fut notre *Ecce homo* ! Chaque grande époque humaine a le sien, son Fils de Dieu, son archétype d'humanité. » (p. 14).

⁸⁶ Avant-propos suggéré par Beethoven à Breitkopf & Härtel, n° 67, c. 18 décembre 1802, pour les *Variations* op. 34 et 35 (les mots sont soulignés dans le texte). Breitkopf ne publia pas cette déclaration d'intention.

⁸⁷ L'expression est d'Elisabeth Brisson, à propos du mécontentement causé à Beethoven par la publication prématurée à ces yeux des *Variations* WoO 67, en 1794 (Brisson, p. 56).

⁸⁸ Cf. « *Édition-Éditeurs* ». Rappelons que les autres œuvres, qu'elles aient été jugées mineures par le compositeur, ou qu'elles soient restées inédites ou inachevées, adoptent le catalogage usuel WoO (œuvre sans numéro d'opus). Cf. Kinsky et Halm, 1955.

Seule la présence, au sein des « trente-deux », des deux petites « Sonates faciles » de l'op. 49 (n° 19-20) révèle les difficultés de maintenir au jour le jour la cohérence d'un tel catalogue. Composées en 1795-96, préparées pour l'édition par le compositeur, mais négociées en sous-main par le frère de Beethoven, Kaspar Karl, ces œuvrettes sans prétention furent publiées à Vienne en 1805, sans *l'imprimatur* du compositeur, sous un numéro d'opus erroné, et sans dédicataire* – alors qu'elles avaient été destinées à un usage pédagogique, dont leur accessibilité technique témoigne.

Piano

La musique de Beethoven est contemporaine des transformations considérables d'un instrument*, le *piano-forte*, dont le compositeur fut bénéficiaire aussi bien qu'un des principaux acteurs. Que Beethoven se dît constamment insatisfait de l'instrument comme « moyen » ne tient pas uniquement à l'imperfection, ou du moins à l'instabilité organologique du piano, entre 1792 et 1826, mais à la nature d'une pensée en confrontation créative constante avec la réalité (la surdité, la solitude, la guerre, la famille, la tyrannie policière, l'humain trop humain – le piano), et produisant des œuvres aux visées d'autant plus élevées que le réel dont elles naissent leur paraît contraire (ce dont témoigne au plus haut degré le couple ultime, idéologique et mystique, de la *Missa Solemnis* et de la *Neuvième Symphonie*). C'est une des définitions du sublime. Il en va de même pour les limitations du piano, non seulement dans l'instabilité de son devenir, mais en tant que tel. C'est peut-être le sens de l'étrange remarque de Beethoven à son ami Streicher en 1796 (cf. « Instrument ») : « Avant-hier j'ai reçu votre forte piano qui est un instrument vraiment excellent.

N'importe qui tâcherait de le garder ; mais moi – et maintenant vous allez bien rire – moi je vous tromperais si je ne vous disais qu'il est beaucoup trop bon pour moi, et pourquoi ? – C'est parce qu'il me frustre de la liberté d'obtenir mon propre ton⁸⁹. Mais naturellement cela ne doit pas vous détourner de fabriquer tous vos forte pianos de la même façon. Car il y a sans doute très peu de gens qui se laissent prendre d'une lubie comme la mienne. » Insatisfaction dans le contentement, l'ambivalence beethovénienne – trait fondamental de son caractère (avec les femmes, la noblesse, Bonaparte, Vienne⁹⁰...) s'applique sans doute aussi au piano.

Parce qu'ici, le son, « trop » beau, ne lui permet plus de le façonner à sa guise ? Ou parce que contrairement aux instruments à cordes, les instruments à clavier fabriquent leur propre son (Beethoven fut altiste dans sa première vie rhénane) ? Une autre lettre à Streicher, la même année, montre l'aspiration de Beethoven à dépasser le son du piano, tel qu'il l'entend chez ses contemporains – ou sous ses doigts, malgré les témoignages de ses contemporains vantant son *legato* : « Je vous assure [...] que c'est la première fois que j'ai réellement éprouvé du plaisir en entendant jouer mon Trio ; et vraiment cette expérience me décidera à composer pour le piano plus que je n'ai fait jusqu'ici. Et je serai satisfait même si très peu de gens me comprennent. Il n'y a pas de doute qu'en ce qui concerne la manière de jouer, le piano est encore le moins étudié et le moins développé de tous les instruments ; souvent on pense qu'on est en train d'écouter tout simplement de la harpe. Et je suis heureux, mon cher ami, que vous soyez une des rares personnes qui se rendent compte et qui comprennent que, pourvu que l'on sente la musique, on peut aussi faire chanter le piano. J'espère qu'un jour viendra où la harpe et le piano seront traités comme deux instruments tout à fait

⁸⁹ « Weil es mir die Freiheit benimmt, mir meinen Ton selbst zu schaffen ». À Johann Andreas Streicher, 19 novembre 1796, n° 17. Le terme « son » ou « sonorité » conviendrait mieux pour rendre l'allemand « Ton ». La reproduction de cette lettre autographe à « Monsieur Streicher Musicien très renommé » se trouve sur le site de la Beethovenhaus de Bonn.

⁹⁰ Ce trait de caractère ressort particulièrement bien de la biographie de Maynard Solomon (1985), où il est analysé avec la plus grande empathie.

différents⁹¹. » Faire chanter un instrument à percussion, rendre le *legato* sur ce mécanisme discontinu, adapter la liberté d'une pensée polyphonique presque sans précédent aux capacités limitées de la morphologie des deux mains est ce qui désespérait autant, probablement, qu'il le faisait vivre, ce créateur par essence tourmenté que fut Beethoven. C'est dans la limitation aiguë de la tessiture* que cette lutte avec le réel est d'abord le plus frappante, dès les premières œuvres. La manière, jubilante autant qu'agressive, dont il s'en libère dans la *Waldstein* puis *l'Appassionata*, ou plus tard l'op. 106, en témoigne.

Ce trait d'ambivalence se retrouve à la fin des quatre années de silence suivant *l'Appassionata* (cf. Instruments). « Je ne m'occupe guère volontiers des Sonates pour piano solo, mais je vous en promets quelques-unes » écrit-il à Breitkopf, le 19 septembre 1809⁹². Les op. 78, 79, 81a naîtront de cette réticence. *Vorrei e non vorrei...* Le même scénario – même s'il est à présent contesté – ne se reproduit-il pas avec le thème *refusé* de Diabelli, « rapiéçage de cordonnier » suscitant la bagatelle de trente-trois variations ?

Beethoven détruisait ses pianos. Derek Melville pense qu'il les « punissait ». Cet auteur a rapproché l'humeur éruptive du compositeur, dans ses extraordinaires missives à Dorothea Streicher – mère de substitution, lingère, cuisinière, et accessoirement fabricante des meilleurs pianos viennois de l'époque – à son goût pour les abrupts dynamiques : « Les chaussettes, listes de blanchissage et autres longues phrases sur les problèmes ménagers sont toutes soulignées (elles correspondent aux *sfz* and *ff* de sa musique⁹³ !) »

Le biographisme peut paraître excessif. Il n'en est pas moins indéniable que la surdité croissante de Beethoven, la tragique exaspération qu'elle suscitait, ne peuvent être dissociées d'un emploi agonistique de cet instrument, le plus intime et quotidien. On connaît la lettre pathétique où Beethoven demande à Nanette Streicher de mettre à sa disposition (prêt, location...) « un de ses pianos plus à la portée de ma faible ouïe. J'ai absolument besoin d'un instrument qui résonne avec le plus de force possible⁹⁴. » Les dernières sonates sont aussi le fruit de cet obstacle surmonté – après la crise existentielle (affaire Karl, surdité, perte des soutiens économiques du mécénat...) des années 1816-17. Mais l'ambivalence subsiste, dont l'absence de sonates, les cinq dernières années, témoigne en partie peut-être – sans qu'il soit permis d'imaginer ce que l'avenir eût rendu possible. Si la remarque faite à Holz est véridique, elle montre que le conflit entre Beethoven et le piano n'était pas surmonté en 1826, et qu'il eût pu lui faire produire bien de nouveaux chefs-d'œuvre : « C'est un instrument inadéquat et cela le restera⁹⁵. »

Reprise

Répétition textuelle de l'exposition d'un *Allegro* de sonate, ou de sa seconde partie (développement et réexposition, souvent moins la coda). La reprise est une donnée fondamentale de la forme sonate*, issue des formes binaires (AABB) héritées du baroque. Il faut distinguer la première reprise (de l'exposition) de la seconde (du développement* et d'une partie de la réexposition). La seconde disparaît presque toujours chez Beethoven, du fait de la dimension des développements, dès les premières sonates, et ne se maintient que dans des mouvements très brefs (op. 10/2 : IV, 78 et 79 : I), ou – suprême paradoxe, *Witz** énorme ? – dans le gigantesque finale de *l'Appassionata*. La première reprise, assurant l'intelligibilité du matériau initial, reste en revanche constitutive de la forme et de son équilibre, jusqu'au

⁹¹ À Johann Andreas Streicher, 1796, n° 18. Beethoven avait entendu, dans les salons de Streicher, une jeune virtuose de treize ans jouer un trio, probablement le premier de l'op. 1. Il se réfère ici à *l'Adagio* de ce mouvement. Dans toute cette lettre, c'est le mot *Klavier* qui est utilisé pour « piano ».

⁹² Lettre n° 226. La 24^e Sonate op. 78, était en réalité sans doute déjà commencée à cette date.

⁹³ « *His stockings, laundry-lists and many others long sentences relating to them are all underlined. (They correspond to *sfz* and *ff* markings in his music !)* » Melville, 1973, p. 64.

⁹⁴ À Nanette Streicher, 7 juillet 1817, n° 785. D'où la tentative, semble-t-il non concluante, de Graf, de tripler et même quadrupler les cordes dans l'extrême aigu.

⁹⁵ Thayer, *Life of Beethoven*, p. 984. Cité par A. L. Coldicott, « Pratiques d'exécution », in Cooper, p. 502.

premier mouvement de cette même *Appassionata*⁹⁶, préluant à une redéfinition du discours en continuité, qui caractérisera largement le style tardif* (op. 101 : I, 106 : IV, 109 : I et II, 110 : I). Elle disparaît également, dans tous les cas, dans les mouvements de forme rondo-sonate*. Elle est en revanche maintenue, malgré l'ampleur des expositions (op. 101 : IV, 111 : I), dans de nombreux mouvements de « sonate », comme chez la plupart des successeurs de Beethoven, où elle fait parfois débat⁹⁷. Elle doit alors être jouée, conformément à l'intention explicite du compositeur.

Rondo-sonate (finale)

Cette forme est adoptée par Beethoven, comme par nombre de ses prédécesseurs, dans une majorité des finales de ses sonates : quinze mouvements contre dix en simple « sonate ». Elle combine le principe bithématique de cette dernière (cf. « Forme sonate ») avec le retour régulier du thème « A », utilisé comme refrain, soit textuel (op. 7, 10/3, 27/1...), soit, plus rarement, soumis à des variations ornementales (op. 2/2, op. 28). La particularité de cette forme est de permettre la combinaison de deux principes fréquemment recherchés dans les finales : la ritournelle et l'esprit de variation*. De même que la plupart des formes (cf. « Scherzo »), le rondo-sonate implique à la fois un caractère et un principe d'organisation. D'un point de vue expressif, il se caractérise le plus souvent par sa légèreté et une tendance à l'humour, tandis que les finales en « sonate » inclinent fréquemment vers l'ampleur associée au style beethovénien (op. 2/1, 27/2, 31/2, 57, 81a), ou au contraire vers une extrême concision (op. 10/1-2), que le principe de récurrences internes du rondo-sonate favorise peu. La construction même d'un thème de rondo est fréquemment répétitive⁹⁸ (op. 27/1, 90) et parfois ternaire (a1-a2-a1), démultipliant le principe de ritournelles emboîtées à l'intérieur même du refrain (op. 13, 53, 90⁹⁹), ce qui peut rendre cette forme reconnaissable à l'audition, avant même qu'on en ait saisi le parcours global.

Le principe d'organisation consiste à traiter l'ensemble du premier groupe thématique comme un refrain, revenant en totalité (op. 2/2, 53) ou partie (op. 13, 31/1), à la fin de l'exposition, et se substituant ainsi à la reprise*, qui est donc supprimée dans ces mouvements. Contrairement au rondo simple, que Beethoven n'utilise – mais dans des proportions gigantesques – que dans la « Waldstein¹⁰⁰ », un second groupe thématique se maintient, souvent moins marqué que dans les formes sonate. Le deuxième couplet correspond soit à un nouveau thème (C), contrastant (op. 2/2-3, 13), soit à un développement* (op. 10/3, 27/1, 31/1) les deux éléments pouvant, mais rarement, être combinés (op. 28)¹⁰¹. La forme peut donc être synthétisée de la manière suivante : Exposition : A (Refrain 1) – Pont et B (Couplet 1) – A (Refrain 2) – C et/ou Développement (Couplet 2) – Réexposition A (Refrain 3) – Pont et B (Couplet 3) – A (Refrain 4 - facultatif) – Coda (en général sur A). Élément essentiel de la perception de la forme, le refrain ne module pas et reste donc toujours lié au ton principal.

Si le mot « Rondo » figure le plus souvent dans l'intitulé du mouvement, dans cinq cas sur quinze Beethoven ne le précise pas (op. 2/3, 26, 27/1, 78, 90), ce qui peut rendre la forme adoptée ambiguë. Ainsi, certains mouvements peuvent se rapprocher d'un rondo-sonate, sans en adopter tout à fait la forme. C'est le cas lorsque le thème principal fait retour à

⁹⁶ Cf. à ce sujet Philippe Gouttenoire, 2015. *L'In Tempo d'un Menuetto* initial de l'op. 54 ne présente pas non plus de reprise mais ne fait pas clairement référence à la forme sonate.

⁹⁷ Cf. Alfred Brendel. « Rares sont chez Beethoven les reprises qui ne paraissent pas d'emblée évidente », écrit le pianiste, qui discute de leur bien fondé dans les dernières œuvres de Schubert (1994, p. 95).

⁹⁸ Le refrain du finale de la Sonate « Waldstein » ne compte pas moins de dix occurrences du même motif, sous ses deux formes Tonique et Dominante, pour un refrain qui compte, il est vrai, soixante-deux mesures !

⁹⁹ Le premier refrain du finale de l'op. 14/2, intitulé « Scherzo », comporte une section centrale, humoristique, qui peut s'entendre comme un bref premier couplet. Cf. aussi l'*Allegro vivace* de l'op. 78.

¹⁰⁰ Le court finale *Vivace* de la *Sonatine* op. 79 a le caractère et l'aspect ritournelle d'un rondo, mais s'apparente plutôt à une forme ternaire.

¹⁰¹ On en trouvera un bel exemple dans le *Concerto* n° 3, op. 37.

la fin de l'exposition, mais dans le ton du second thème (op. 2/1) – et avant une reprise. La proximité avec le rondo s'accroît, dans cette même sonate, lorsqu'un nouveau thème apparaît en lieu et place du développement. C'est aussi le cas du finale de l'« *Appassionata* », qui s'apparente pourtant davantage à une forme sonate monothématique (cette fois sans reprise) qu'à un rondo-sonate – et n'en a en outre nullement le caractère.

Scherzo et menuet

Le scherzo est à la fois un caractère, un genre et une forme. Vif, plein d'humour et de légèreté (op. 2/2 et 3, op. 26 et 28, op. 31/3), conformément à son étymologie (*scherzare* : plaisanter), théâtre fréquent de jeux rythmiques, il prend dans l'op. 106 le caractère fantastique de son homologue de la 9^e *Symphonie*, qu'il conservera fréquemment chez les romantiques. Du menuet il conserve la mesure à trois temps et le tempo en général plus vif, et toujours spécifié : *Allegro*, *Allegro molto* ou (*assai*) *vivace*. Comme genre, il se substitue fréquemment au menuet, en troisième position des œuvres qui en comptent quatre (cf. « Mouvements »). L'op. 106 fait encore exception, inversant l'ordre des mouvements, comme dans la 9^e *Symphonie* et pour de semblables raisons d'équilibre. Sa forme enfin est aussi celle du menuet. Héritée des danses dédoublées de la Suite (deux bourrées, deux menuets, etc.), elle se compose d'un scherzo de forme binaire à reprises et à retour (A :|| B A':||), suivi d'un trio de même forme et de caractère plus détendu, puis d'un *da capo* textuel, joué sans les reprises (l'op. 106, là fait de nouveau exception, le retour y étant entièrement réélaboré). Tandis que scherzo ou menuet sont toujours dans le ton principal de l'œuvre, le trio utilise un ton voisin, avec plus de libertés que chez Haydn ou Mozart : homonyme (op. 2/2), relatif (op. 2/3, op. 28), sous-dominante (op. 10/3) ou sous-médiate (op. 26). Quatre sonates conservent un menuet, dont l'op. 49/2 en finale ; cinq autres le remplacent explicitement par un scherzo – proportion qui se retrouve dans le reste de l'œuvre, sans que le menuet soit jamais totalement évincé. Le caractère du scherzo se différencie du menuet par sa vivacité, son humour, son tempo souvent – quoique les différences ne soient pas toujours évidentes : l'*Allegro* de l'op. 7 est-il un menuet ou un scherzo¹⁰² ? On pourrait retenir la formulation d'Alfred Brendel : « Dans ses menuets, c'est généralement le côté formel que Beethoven met en évidence, et dans ses scherzos l'intensité dramatique. Le caractère des menuets de Beethoven [...] tient en deux mots : *dolce* et *grazioso*¹⁰³. »

Beethoven semble d'ailleurs renoncer à la référence directe au scherzo, du moins dans les sonates et les quatuors, puisqu'il n'y apparaît plus qu'une fois (op. 106) – et avec de nombreuses « licences¹⁰⁴ » –, après l'op. 31 (ou l'op. 59 pour les quatuors). La 18^e *Sonate*, cependant enchaîne les deux formes, profitant de cette succession pour opposer le caractère primesautier du premier – de forme sonate ! – à l'aspect galant (*Grazioso*) du second, la succession elle-même pouvant paraître là une forme d'humour (cf. « Witz »). Plus difficile est le cas de nombreux mouvements qui gardent l'esprit du scherzo – forme, parfois largement agrandie, caractère, jeux rythmiques, surprises – sans en reprendre le nom. Sept sonates au moins illustrent ce cas (op. 7, 10/2, 14/1, 27/1 & 2, 101, 110), auxquelles s'ajoute le *Prestissimo* de l'op. 109, de forme sonate* et à deux temps, mais en position de contraste *scherzando* central, de même que l'*Allegretto* de la *Sonate* « *Mondschein* », qui pourrait aussi bien être un menuet – et certainement pas un scherzo¹⁰⁵. Le finale de la 10^e *Sonate*, enfin, est un *Allegro assai* de forme rondo-sonate*, mais intitulé *Scherzo* pour

¹⁰² Élisabeth Brisson l'appelle « scherzo » (p. 147), Charles Rosen « menuet » (2007, p. 176). Beethoven n'indique pourtant qu'*Allegro*.

¹⁰³ Alfred Brendel, 1979, p. 52.

¹⁰⁴ Charles Rosen souligne à l'envi la « totale orthodoxie » de ce scherzo, tout en évoquant le *Presto* central comme un second trio (2007, p. 290-92).

¹⁰⁵ Hans von Bülow l'appelait un « anti-scherzo ». « Cet anti-scherzo est en fait plutôt un intermezzo lyrique entre deux nocturnes. Le mot de Franz Liszt, "une fleur entre deux abîmes" [...] donne la clef d'une véritable interprétation » (« a lyrical Intermezzo between two tragical Nocturnes. Franz Liszt's clever mot: 'une fleur entre deux abîmes' [...] gives the key to the true interpretation. »), in Joni Chan, 2013, p. 33.

son seul caractère ; de même que l'étrange premier mouvement de l'op. 54, *In Tempo d'un Menuetto*, qui ressortit aussi peu à la forme sonate qu'au menuet¹⁰⁶.

Senza sordini

Le premier mouvement de la *Sonate* « *Quasi una fantasia** », op. 27/2, porte, après l'indication de tempo « *Adagio Sostenuto* », cette inscription : « *Si deve Suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e Senza Sordino*¹⁰⁷ ». À quoi s'ajoute, sous les triolets de la main droite : « *Semper [sic] pianissimo e Senza Sordino* ». Cette double injonction a fait couler beaucoup d'encre, du fait de l'emploi au singulier de « *sordino* » (sourdine ? étouffoir ?) comme de la réalisation instrumentale d'un tel « sans étouffoirs » à l'échelle d'un mouvement.

Au sens littéral, « *sordino* » au singulier pourrait désigner un des dispositifs d'atténuation/ modification du son, disponibles sur les pianos* de l'époque : *jeu de luth* ou *jeu céleste*. La plupart des instruments viennois des années 1790 (Stein, Streicher, Walter...) possédaient ce type de dispositifs, actionnés manuellement ou par une genouillère. Le *jeu de luth*, également nommé *sourdine* en français, *Laute* en allemand, *sordino* en italien, consistait en « une barre de métal revêtue d'une seule bande de cuir, qui touchait les cordes par en dessous¹⁰⁸ » ; il produisait un effet de son détimbré et staccato. L'instrument d'Érard acquis par Beethoven en 1803 (après la publication de l'op. 27) comportait un : *jeu de luth*, mais il n'y a pas de preuve que Beethoven l'ait jamais utilisé. Le *jeu céleste*, aussi nommé *pianissimo*, *Pianozug* ou plus tard « pédale douce » (Czerny) était proche de la « sourdine voisins » disponible sur certains pianos droits actuels (pédale du milieu), qui atténue le son tout en le déformant : une bande de tissu s'interposant entre les marteaux et la corde.

C'était aussi et d'abord, au sens propre, une « sourdine ».

Mais « *sordino* » désigne avant tout l'étouffoir, pièce de bois garnie de feutre, qui, appliquée à chaque corde l'empêche de vibrer, sauf lorsque, actionné par la touche ou par un mécanisme global, il est relevé. Sur les pianos viennois, depuis les modèles de Stein dans les années 1770, l'ensemble des étouffoirs pouvaient être relevé à l'aide d'une genouillère. C'est encore le cas lorsque Beethoven publie la *Sonate* « *Mondschein* » en 1802. L'instrument d'Érard de 1803, de même que les pianos ultérieurs possédés par Beethoven, disposaient d'un tel système, actionné par une pédale (pédale de droite, dite « de résonance »), comme sur les pianos modernes. *Senza sordini* – « sans étouffoirs » – signifie donc avec pédale (genouillère), tandis que *con sordini* – « avec étouffoirs » – veut dire sans pédale. Dans l'édition originale de la *Sonate* op. 26, exactement contemporaine (Cappi, mars 1802), l'indication *senza/con sordini* (cette fois au pluriel) figure à dix reprises¹⁰⁹, dans le sens non ambigu de « avec/sans pédale ». Toutes ces indications seront remplacées par les signes modernes de pédale – ou des variantes – dans les éditions suivantes, comme dans les éditions originales à partir de l'op. 53¹¹⁰. Dans l'op. 27, c'est donc sans doute une erreur de l'éditeur (ou du compositeur¹¹¹ ?) qui a conduit à employer le terme au singulier, ce que le finale permet de confirmer. *Senza Sordino* (ensuite abrégé *Senza Sord.*) apparaît sur les accords répétés de chaque accent (mes. 4, 6, 7, 8), que la résonance doit prolonger, de même que sur la

¹⁰⁶ Rosen l'analyse comme un menuet (2007, p. 248-9), Harold Truscott comme un « simple » (sic) « sectionnal rondo-minuet » (Truscott, p. 121). Pour Brendel, elle n'a « aucune forme conventionnelle qui puisse nous garantir une quelconque sécurité », mais on lira avec intérêt son amusante interprétation psychologique de l'ensemble du mouvement (Brendel, 1979, p. 60-64).

¹⁰⁷ Gio. Cappi, Vienne, 1802. Littéralement : « Tout ce morceau doit se jouer très délicatement et sans sourdine(s) » (étouffoirs).

¹⁰⁸ « an iron bar on which is a single leather strip [which is] pressed on the strings from below ». Kurt Wegerer, *Österreichische Musikzeitschrift*, avril 1965, in Melville, 1973, p. 50.

¹⁰⁹ À la fin de l'*andante con variazioni*, mes. 215, dans la *Marcia funebre*, mes. 31 à 35 (*Senza Sordini* sur les trémolos, *Con Sordini* sur les tierces) puis encore (*Senza*) mes. 74 ; finale, mes. 66, sur le dernier accord (*id.*).

¹¹⁰ Bureau d'arts et d'industrie, 1805. Les indications de pédale, qui restent rares chez Beethoven, n'apparaissent que dans le finale, avec le signe O pour le retrait.

¹¹¹ Le singulier réapparaît dans plusieurs passages du *Largo* du 3^e *Concerto* (Vienne, Bureau d'art et d'industrie, 1804). Cf. une reproduction in Melville, pl. 7, ainsi que la discussion sur la réalisation de ces passages, p. 52-53. Le manuscrit autographe de Beethoven, dont il manque justement la première page, ne permet pas de se faire une idée.

longue dominante des mesures 9-12, tandis que les fulgurants arpèges ascendants doivent conserver une sécheresse *Con Sordino* (*con Sord.* ensuite), sans « pédale ». Ces mêmes indications reviennent, sans ambiguïté d'interprétation, à maintes reprises par la suite. La plupart des éditions ont rétabli en ce sens le pluriel « *senza sordini*¹¹² ».

Reste l'ambiguïté de la demande. Tout ce morceau peut-il vraiment se jouer sans étouffoirs ? La technique, possible sur les anciens instruments, doit-elle être adaptée sur les modernes ? Ou le mouvement procède-t-il d'une esthétique du flou dont il s'agirait de retrouver l'esprit ? Charles Burney commente ainsi, non sans réserves (« une sonorité de cloche, continue et confluyente »), l'exécution sans étouffoirs d'une pièce d'Anne Brillon de Jouy, à la harpe puis au piano, à Paris en 1770.

« Je ne pus persuader Madame B. de jouer au piano forte avec les étouffoirs – c'est sec, disait-elle¹¹³ ». D'anciens auteurs croyaient néanmoins cela possible, tel sir Donald Tovey, qui, comme le remarque Derek Melville, n'avaient guère eu l'occasion d'entendre des pianos d'époque : « sur les faibles instruments de 1802, il n'y avait pas de raison de changer la pédale du tout pendant ce mouvement, car le son des cordes non étouffées ne durait guère au-delà des lents changements d'harmonie¹¹⁴. » Czerny, auteur d'un témoignage tardif et contesté sur la manière dont Beethoven ne changeait pas de pédale dans le mouvement lent du 3^e Concerto, écrit pourtant en 1842 que, dans l'op. 27/2, « la pédale doit être changée à chacune des notes de la basse¹¹⁵ ». Charles Rosen enfin nous laisse dans l'expectative ou la demi-mesure que l'injonction paradoxale de Beethoven devrait continuer longtemps de susciter : « Beethoven voulait de la pédale pendant tout le morceau, et même qu'on le joue *pianissimo* avec délicatesse sans jamais changer la pédale, c'est-à-dire sans faire reposer les étouffoirs sur les cordes. Même sur les pianos de son temps, cela crée un léger brouillard, une merveilleuse sonorité éthérée qu'il est en fait possible de reproduire sur les instruments modernes, mais à condition d'utiliser la demi-pédale et de retarder les changements de pédale, et cela avec un très grand soin¹¹⁶. »

Tessiture

L'étendue du clavier des sonates de Beethoven a suivi la rapide évolution des instruments* de son temps, elle-même en partie reflétée par les pianos joués ou possédés par le compositeur. Seules les œuvres permettent de mesurer cette évolution, aucun document n'attestant une demande explicite d'extension du clavier, par Beethoven. Voici la tessiture de ces pianos, en rapport avec l'évolution de l'ambitus des sonates.

- Pianos viennois (Walter, Streicher, Andreas Stein) : 5 octaves (*fa 0–fa 5*¹¹⁷). Op. 2 à 49, soit vingt sonates. C'est aussi l'ambitus de l'ensemble des sonates et concertos de Haydn ou de Mozart.
- Érard (1803) : 5 octaves et demi (*fa 0–do 6*). Op. 53 (*fa 0–la 5*), op. 57 (*fa 0–do 6*), op. 78 (*fa# 0–la# 5*), op. 81a (*sol 0–do 6*).
- Broadwood (1818) : 6 octaves (*do 0–do 6*). Op. 110 (*fa 0–do 6*), op. 111 (*do 0–do 6*).
- Streicher (1817) et Graf (1825) : 6 octaves et demi : *do 0–fa 6*. Op. 101 (*mi 0–ré 6*) op. 106 (*do 0–fa 6*¹¹⁸).

¹¹² L'édition Henle Verlag (1952/80) donne le « *sordino* » initial avec une note en trois langues, précisant « Tout ce morceau doit être joué très délicatement et avec pédale. »

¹¹³ « I could not persuade Madame B. to play the piano forte with the stops on – c'est sec, she said – but with them off unless in arpeggios, nothing is distinct – 'tis like the sound of bells, continual and confluent. » Charles Burney, in Rowland (2007-15). C'est l'idée du « flou harmonique » défendue par Newman (cf. Coldicott, p. 501).

¹¹⁴ « [...] on the feeble instruments of 1802 there was no reason for changing the pedal at all in this movement, for the sound of the undamped strings did not out-last its slow changes of harmony. » « This last remark is patently untrue, commente Melville, and one can only assume that Tovey never heard an early piano. » (Melville, p. 52).

¹¹⁵ Carl Czerny, « Sur l'interprétation juste de toutes les œuvres pour piano de Beethoven », 1842 (in Brisson, 2005, p. 239).

¹¹⁶ Rosen, 2007, p. 146. Cf. aussi p. 206.

¹¹⁷ C'est-à-dire du *fa*, 4 lignes sous la portée de la clé de *fa*, 3 lignes et demi au-dessus de la portée de la clé de *sol*.

¹¹⁸ Le piano de Graf, reçu en 1825, avait la même tessiture que le Streicher (*do 0–fa 6*). Streicher à Vienne, vers 1816, Érard à Paris en 1823-24, construisirent des pianos à sept octaves, qui devaient rester le modèle du piano romantique, une quinte au-delà par conséquent de l'ultime prototype beethovénien.

C'est donc d'une octave et demie que le clavier des *piano-forte* s'est étendu, en une vingtaine d'années. On ne peut pour autant établir de corrélation immédiate entre les instruments possédés par Beethoven et l'évolution de l'ambitus de ses œuvres. Il paraît à cet égard inexact d'affirmer que l'op. 106 aurait été composé « pour » le Streicher, ou l'op. 110 « pour » le Broadwood¹¹⁹. D'un côté, Beethoven, s'il composait en fonction et « sur » les instruments dont il disposait, avait une tendance constante à largement transcender leurs possibilités (« Croyez-vous que je pense à vos misérables cordes quand l'esprit me parle ? ») – la surdité ne pouvant qu'accroître cette disposition. À l'inverse, ses œuvres, même tardives, étaient destinées à s'insérer dans un marché défini, entre autres, par l'état du « parc » instrumental de sa clientèle – ou au moins de ses éditeurs. C'est ainsi que les pages de titre de toutes les sonates (sauf l'op. 14), jusqu'à l'op. 31 compris, portent l'indication « pour piano forte ou clavicembalo », quoique nul ne songe à l'évidence à les prétendre adaptées au clavecin. La même relative inertie joue quant à la tessiture.

Ainsi, bien que le facteur viennois Anton Walter ait construit, dès 1785, un instrument montant jusqu'au *sol* 5, jamais les deux notes au-dessus du *fa* ne sont requises dans les vingt sonates précédant l'op. 53, en 1804¹²⁰. Une exception, le *fa#* 5 de l'op. 14/1 : I, mes. 41¹²¹. Il est possible que le Walter que Czerny vit chez Beethoven vers 1800 (cf. « Instruments »), ait possédé les *fa#* et *sol* supplémentaires.

C'est « probablement pour des raisons commerciales¹²² » que Beethoven y renonça jusqu'aux œuvres du tournant de 1803-04. Même alors, tandis que Beethoven dispose d'un clavier s'étendant jusqu'au *do* 6, il ne dépasse jamais le *la* 5 ; le *do* 6 ne sera atteint que dans l'*Appassionata*. Il reste le point limite dans des œuvres de la dernière période les op. 110 et 111, sans que l'on sache la raison de cette limitation¹²³, que des œuvres antérieures ne suivent pas.

Pour les notes graves, le *mi* 0 est atteint dans l'op. 101 (IV/223, avec l'indication « *contra E* » dans la première édition, Steiner, 1817) ; le *do* 0 se trouve dans l'op. 106 (IV/112-117) – le *sib* grave manquant pourtant à Beethoven dans les traits d'octave (mes. 115¹²⁴) – ainsi que dans l'op. 111, où il participe des *climax* rageurs du premier mouvement (mes. 114, 146).

Enfin, l'ambitus dépend bien entendu aussi du caractère et de la dynamique de chaque œuvre. Que l'on compare l'extension vers l'aigu des deux mouvements extrêmes de la « Waldstein » – et surtout de son finale, qui comprend près de quatre-vingts notes situées au-dessus du *fa* 5 (*fa#* à *la*), définissant une clarté cristalline de timbre* sans précédent –, et la sobre *Sonate* op. 54, publiée l'année suivante, qui n'en comprend aucune.

Pour l'interprète, la compréhension des contraintes liées à l'étendue du clavier est d'une importance particulière. Les notes aiguës, si fréquemment atteintes dans les premières œuvres, constituent presque constamment un enjeu expressif, le forçage à la limite d'un geste ascendant. Dès l'*Allegro* de la première sonate, le *fa* 5 du Pont (mes. 33, 37), ou du *climax* de son développement (mes. 84, 88), marquent des points culminants expressifs autant que de registre. La confrontation avec les limites de l'instrument, de même, obligent constamment le compositeur à remodeler sa pensée. À la mes. 22 de l'op. 10/3 : I, un *fa#* 5 est logiquement requis, à la fin de la première montée du thème en octaves. Il est proposé entre parenthèse dans la plupart des éditions modernes, et l'on peut sans choquer le restituer, quoique la note soit bien absente de la première édition (Eder, 1798) de cette sonate, de même que le *solb*, de l'op. 10/1 : I, mes. 128. À la fin de l'exposition du même mouvement, l'éloquente montée *crescendo* de la *codetta* se heurte au bois

¹¹⁹ Selon la formulation de Derek Melville, dans le très précieux article du *Beethoven Companion* (1973).

¹²⁰ Il est aussi probable que ce soit pour ce piano que Beethoven ait prévu une extension à ce registre dans le Concerto n° 3, avant même la réception de son Érard. S'il la semble-t-il envisagée, Beethoven n'a jamais effectué de réédition globale de ses premières sonates, tenant compte de l'extension générale de la tessiture des instruments.

¹²¹ Beethoven y renonce pourtant, de manière assez évidente, à la mes. 43 de l'op. 14/2 : II (Rosemblum, p. 33).

¹²² « *presumably for commercial reasons* », Rosemblum, *id.*

¹²³ Le *réb* 6 semble volontairement évité à la mes. 110 de l'*Allegro con brio*.

¹²⁴ Cf. la discussion sur la « restauration » possible de cette note, que Rosen ne pense pas souhaitable (Rosen, 2007, p. 160).

Cf. aussi Sandra P. Rosenblum, « The problem of "Note restoration" », 1988, p. 35-37.

de l'instrument, provoquant un effet de piétinement que l'on pourrait trouver malencontreux (mes. 103-4), s'il ne témoignait de la contrainte rencontrée par Beethoven, en contradiction avec le dynamisme de son geste. C'est jusqu'aux *sol#* et au *la* 5 que la courbe eût dû s'élever, et l'on peut suivre ici Charles Rosen quand il considère que : « lorsqu'il tombe sous le sens qu'un mouvement ou un passage a été modelé par le registre disponible, dont Beethoven a précisément tiré parti, il faut éviter toute révision¹²⁵. » Dans la réexposition de ce même mouvement, le passage étant cette fois transposé à la quarte inférieure, c'est sans difficulté que Beethoven fait aboutir son anacrouse (mes. 285-6), sans pour autant profiter tout à fait de l'effet du registre aigu. Les premières sonates fourmillent de passages de cette sorte, où l'on voit le dynamisme du compositeur aux prises avec les limites de son instrument¹²⁶. Cette contrainte productive est toujours riche d'enseignements. À partir des op. 53 et 57, c'est d'une véritable révolution du timbre que cette double extension des registres vers les extrêmes sera solidaire.

Titres et sous-titres

Les titres désignant de nombreuses sonates sont pour la plupart apocryphes. Seul ceux de l'op. 27, « *Quasi una fantasia** », et de l'op. 81a : « *Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehen* » (« Les Adieux, l'absence, le retour ») sont authentiques : pour cette dernière, l'absence, due à l'occupation française, de l'élève et protecteur de Beethoven, l'archiduc Rudolf, à qui l'œuvre est dédiée. En revanche, de même que d'autres œuvres, parmi les plus appréciées d'emblée (concerto « l'Empereur », Sonate « Le Printemps » ou « À Kreutzer »...), l'adjonction en général précoce de sous-titres imageants signale la popularité des œuvres qu'ils désignent, auprès d'un public non encore accoutumé à la musique « pure », et ne possédant alors aucun catalogue lui permettant de différencier les œuvres. Ces titres varient largement selon les époques et les pays, et tombent parfois, à juste titre, en désuétude : op. 7, *Die Verliebte* (« L'amoureuse ») ; op. 31/3 ; « La Caille » ; op. 53, « L'aurore ». Leur origine est diverse.

- Nom du dédicataire* : n° 21, « Waldstein » ; n° 24, « À Thérèse ».
- Souvenir d'une anecdote plus ou moins avérée : n° 17, « *Der Sturm* » (« la Tempête »), dite aussi en Allemagne, avec plus d'à propos, « *Recitativ Sonate* ». Le titre s'appliquait aussi à l'origine à *L'Appassionata* et vient d'une déclaration présumée de Beethoven à Schindler : « Lisez *la Tempête* de Shakespeare ».
- Ajout éditorial accepté par Beethoven (n° 8, « *Grande Sonate Pathétique*¹²⁷ »), ou bien posthume : n° 23, « *Sonata appassionata* » (l'éditeur Crazz à Hambourg, 1838).
- Caractère imitatif vaguement évocateur du thème initial : n° 16 « la Boiteuse » (syncopée) ; n° 18 : « Cri de la caille », ou simplement « La caille ». Le motif initial de cette sonate, ainsi que le deuxième motif du finale (mes. 13 sq) sont repris dans le Lied « *Der Wachtelshlag* » (« Le Cri de la caille »), WoO 129, avec une valeur imitative, cette fois avérée¹²⁸.
- Caractère « évocateur » d'un mouvement : n° 12, « Funèbre » ; n° 14, « *Mondschein* » (Clair de lune) – association attribuée par Lenz en 1852 au poète Rellstab en 1832 : « une promenade nocturne sur le lac des Quatre cantons¹²⁹ » ; n° 15, « Pastorale » ; n° 18, « *The Hunt* » (la Chasse) ; n° 21 : « L'Aurore¹³⁰ » ; n° 25, « *Cuckoo* » (Cocou)¹³¹.

¹²⁵ Rosen, 2007, p. 157. Sandra P. Rosenblum, qui discute d'autres exemples, parvient aux mêmes conclusions (1988, p. 36-37).

¹²⁶ On en trouvera une similaire, et pour les mêmes raisons, aux mes. 76 sq. et 300 sq. de l'op. 31/2 : l.

¹²⁷ En français, Hoffmeister, Vienne, fin 1799.

¹²⁸ Cf. Brisson, p. 313.

¹²⁹ Cette attribution même est à présent contestée. Cf. Brisson, p. 236.

¹³⁰ « Surnom, dit M. Chantavoine, qui peut à peine se justifier, soit par le crescendo du début, soit par l'éveil crépusculaire de la lente introduction qui précède le rondo final" [...] à moins qu'on n'y ait voulu voir, comme le suggère Charles Malherbe, "l'aurore d'une activité nouvelle, et pour le monde musical, celle d'un idéal encore inconnu" ». J.-G. Prodhomme, p. 164. L'œuvre est encore référencée ainsi chez E. Brisson, p. 864.

¹³¹ Et d'autres titres, plus ou moins fantaisistes, chaque pays ayant ses propres traditions.

- Élément d'un sous-titre original pris par métonymie comme titre : n° 13 et 14, « *Quasi una fantasia* ».

- Indication d'instrument. Cf. « *Hammerklavier** ».

Enfin, une étrange coutume veut que les cinq dernières sonates soient le plus fréquemment désignées, entre *connaisseurs*, par leur numéro d'opus (op. 106, op. 111...), ce qui semble beaucoup moins fréquent pour les œuvres antérieures.

Trille/Timbre

Le trille est, avec la fugue*, un des éléments de langage qui permet le mieux de mesurer la tendance de la pensée de Beethoven à transcender l'instrument (cf. « Piano ») jusqu'à son point de dépassement. Singulière conjonction, dans l'*Arietta* de l'op. 111 entre la variation* comme *fin* de la sonate, de toute sonate, et le trille, « ultime aspect de la matière sonore¹³² », avant sa disparition. « Qu'est-ce qu'un trille ? C'est un son. Un seul son, qui palpite le plus rapidement possible, et dont les impacts [...] – indécomposables et fondus – lui confèrent une qualité, une sonorité spécifique. Le trille est un timbre¹³³. » Si le Timbre est cet « ensemble que la perception compte pour un », « ensemble *en fusion* pour la perception », que François Nicolas décrit comme « exemplairement l'impossible à écrire¹³⁴ », Beethoven reste le compositeur qui, avant toute l'expérimentation du XXe siècle, a permis pourtant d'envisager ce point de fusion du discours en sonorité, par l'*écriture*, de sa maturité (op. 53) à plusieurs de ses œuvres ultimes (op. 106, 109 et 111).

Quelques moments permettent de mesurer le chemin parcouru, de la maîtrise d'une convention héritée, à la projection dans l'inconnu des dernières sonates.

À la fin du l'op. 2/2, un long triple trille (six notes vibrant), ouvre la coda. Déployant depuis l'aigu une septième de dominante – ré, puis fa à la main gauche, et si aux pouces et index de la main droite – il reste suspendu sur un silence. Instant de suspens, et saut par tierce sur une couleur inattendue de La majeur, qui glisse, après une série de surprises harmoniques, vers la cadence. Le trille dramatise ainsi l'attente, tout en signalant à l'auditeur l'imminence de la fin (se détendre, applaudir...). Une cadence concertante, en somme¹³⁵, usuellement placée avant la formulaire coda. Un tel trille, plus signalétique que poétique, constitue encore la dernière tension, virtuose mais conventionnelle, dans son rôle de prolongation expressive des *appoggiatures*, avant la détente finale.

Puis l'op. 53. L'énorme *Rondo* final (cf. « Rondo-sonate ») et son simple thème de batelier, toujours égal, et renouvelé par ses seuls *formants*, trois « couches de temps », trois modes d'attaques, dont, défi digital redoutable, la vibration trillée aux deux doigts « lourds » de la main droite (pouce – index), tandis que les autres, dans l'aigu, chantent...

Le Timbre encore, la « granulation » du motif, « état acoustique d'un ruissellement¹³⁶ » innovent entièrement, comme le feront les blocs et projections de masses de l'*Appassionata*, deux ans plus tard.

Dans la fugue de l'op. 106, le trille est au principe. Une chimie relie les masses *ff* du *Prestissimo* de l'introduction, aux trois mesures vibratoires trillées en cataclysmique *crescendo*, puis à la « tête chercheuse¹³⁷ » du sujet de fugue, qui va déterminer toute la sonorité de cet organisme inouï – si plaisamment indiqué « *con alcune licenze* » (avec quelques licences !).

¹³² Boucourechliev, 1963, p. 82. Nous sommes entièrement redevables, pour cet article, de la conception et des formulations d'André Boucourechliev, tant dans son enseignement que dans ses deux inégalables *Beethoven*.

¹³³ Boucourechliev, 1991, p. 40.

¹³⁴ François Nicolas, p. 47-48. L'auteur écrit « Timbre » avec une majuscule, pour désigner le timbre comme synthèse, qui, contrairement aux hauteurs ou aux rythmes, se note mais ne s'écrit pas – ce que justement paraît tenter Beethoven.

¹³⁵ Cf. la fin de la première cadence du 4^e *Concerto*, composée en 1809.

¹³⁶ Boucourechliev, 1991, p. 40-41. Cf. aussi 1963, p. 34. Le même procédé se retrouve dans la fugue finale des *Variations* op. 35, ou dans la var. 9 (trille mesuré) des 32 *Variations* WoO 80.

¹³⁷ *Ibid.*, 1963, p. 72.

Il génère les mesures superposant trilles dans l'extrême grave et dans l'aigu des mesures 111-130, en une opposition paroxystique des registres* ; puis le *climax* pulvérisé des mesures 243-49, qui ne trouveront d'équivalent – *Grande Fugue* op. 133 pour quatuor exceptée – que dans des pages pour piano des années 1950 (Boulez, Stockhausen, Boucourechliev...) – rapprochements dont des interprètes comme Claude Helffer ou Maurizio Pollini feront leur spécialité. Les onze mesures de pédale trillée dans l'extrême grave (*mib* 0 puis *fa* 1) de la fin du mouvement (mes. 369-80) n'ont quant à elles d'analogue que dans la *Sonate pour violoncelle* op. 102/2, qui les a précédées, avec un même effet de dissolution de la fonction harmonique dans le timbre, créé par l'alliance entre trois paramètres explosifs (dès lors qu'on les mêle) : vibration du trille, registre (hyper grave), dynamique (*fortissimo*).

L'ultime variation* de l'op. 109/IV révèle, de manière presque démonstrative, le saut qualitatif (transformation de la quantité en qualité) que constitue le trille. La retour du thème, *cantabile*, qui constitue le début de la variation VI¹³⁸, après l'énergie de la fugue, se fait en noires, dans la mesure (3/4) et à vitesse identique à l'initial. Mais le thème, en douze mesures, se démultiplie par deux, puis trois (9/8), six, huit (3/4), et – saut qualitatif – en « pulvérisation des durées », non plus « valeurs rythmiques » distinctes [*quantité*], écrit Boucourechliev mais « particules élémentaires d'un monde sonore nouveau qui évoluent comme timbre [*qualité*] autour de la "ligne d'horizon" constituée par la fonction harmonique suspendue sur la dominante¹³⁹. »

Et c'est enfin l'op. 111. Après la page d'introduction*, le « grondement souterrain » d'un trille, à présent mesuré (triples croches), catapulte l'*Allegro* et assure l'imperceptible liaison entre les deux tempi (*Maestoso/Allegro con brio*), en un geste inverse de celui de l'op. 109, de l'inarticulé au distinct. Le trille constitue l'aboutissement des métamorphoses de l'*Arietta*. Les « chaînes de trilles » – les vingt-quatre mesures¹⁴⁰ de – « sphères de cristal où la chaleur et le froid, la paix et l'extase se confondent¹⁴¹ » – « atomes d'ondes sonores continues, de groupes dont la perception individuelle bascule dans une perception globale de timbre » constituent l'aboutissement et sans doute le point le plus élevé du piano beethovénien, d'où le regard se perd sur l'œuvre réalisée comme vers toute musique à venir.

Variations

Si Beethoven passe par excellence pour le compositeur du développement, la variation constitue un horizon privilégié de son style comme de son évolution stylistique. Son œuvre contient quarante-six cycles de variations *autonomes* (sans compter les variations *intégrées* : mouvements en forme de variations, insérés dans des œuvres d'esthétique sonate*), constituant ainsi le genre le plus représenté de sa production. Parmi ces cycles, vingt séries pour piano, dont quatre numéros d'opus*. Les variations constituent ainsi l'alpha et l'oméga de la musique pour piano de Beethoven, qui s'ouvre avec les neuf *Variations sur une marche de Dreisler*, WoO 63, composées lorsque le compositeur avait douze ans – première œuvre de lui, aussi bien connue que publiée – et se refermant par les *Variations Diabelli* de 1823. Une vie entière, donc, consacrée à cette technique singulière de transformation, de renouvellement « d'un point de vue sur un même objet¹⁴² », depuis les décoratives pièces de circonstance des années 1790, jusqu'aux « cycles de métamorphoses¹⁴³ » les plus

¹³⁸ La numérotation des variations s'arrête à la quatrième, du fait du passage à une forme « amplificatrice », de variation, à partir de la fugue. Mais celle-ci constitue bien la var. V, et le *Tempo I del tema* évoqué ici, la var. VI.

¹³⁹ Boucourechliev, 1963, p. 72-73.

¹⁴⁰ Douze mesures, de 106 à 117, puis douze encore, de 160 à 171.

¹⁴¹ Thomas Mann, *Le Docteur Faustus*, p. 56. Le chap. VIII de ce roman est entièrement consacré à l'op. 111. Cf. J. Ph. Guye, *L'Atrium*, CNSMDL, janvier 2016.

¹⁴² Critique de l'*Allgemeine Musik Zeitung IX*, 1807, à propos des 32 *Variations* en ut m., WoO 80. In Brisson, p. 410.

¹⁴³ Boucourechliev, 1963, p. 89. *Veränderungen* – métamorphoses, transformations : ainsi se nomment les 33 « Diabelli », comme les « Goldberg » avant elles.

kaléidoscopiques de l'histoire de la musique : les op. 111 et 120. La variation est aussi bien terreau qu'aboutissement. Beethoven y est sans cesse revenu, aussi bien par nécessité que par goût. Nécessité du virtuose, improvisateur de génie, soucieux de s'imposer dans les salons par l'appropriation brillante d'airs à la mode. Goût de la métamorphose, de la mutation, à l'intérieur de la plus grande des contraintes productives. Les meilleurs de ces cycles ont constitué le vivier des variations intégrées des sonates, symphonies, quatuors : 24 *Variations sur « Venni amore »*, WoO 65, vers 1790 – premier chef d'œuvre de piano, avant les *Sonates op. 2* ; grandes variations expérimentales, contemporaines de la « Waldstein » et de « l'*Appassionata* », les op. 34 et 35, orgueilleusement revendiquées par Beethoven comme représentatives d'une « *wirklich ganz neuer Manier* » (une « *manière véritablement nouvelle*¹⁴⁴ ») ; confrontation avec Haendel et Bach, des 32 *Variations en ut mineur*, WoO 80 – qui, regardant vers le passé, ouvrent tout autant sur la variation romantique, du « *Weinen Klagen* » lisztien aux « *Paganini* » ou « *Haendel* » de Brahms.

Cinq sonates pour piano présentent un mouvement en thème et variations (op. 14/2 : II, 26 : I, 57 : 2, 109 : III et 111 : II), auxquelles s'ajoutent les discrètes variations mêlées à une forme ternaire, solution originale (*Quasi una fantasia**) du mouvement initial de l'op. 27/1. Les autres thèmes variés concernent aussi bien le mouvement lent intermédiaire (op. 14/2 et 57) que le premier (op. 26), à la manière de la *Sonate K. 331* de Mozart, ou le finale (op. 109 et 111) – solution fréquemment adoptée par Haydn, ou Beethoven lui-même (*Quatuor op. 74*, 3^e et 9^e *Symphonies*). Les thèmes y sont toujours originaux, ce qui dans les cycles autonomes, ancienne manière, est rarement le cas, mais paraît caractériser, pour Beethoven, la démarche la plus investie (op. 34, 35, 76, WoO 80) – les *Diabelli* faisant exception¹⁴⁵.

Dans les sonates, les variations, en nombre très limité (de trois à six), peuvent être explicites ou implicites. Dans le premier cas, elles sont numérotées – comme elles le sont toujours dans les cycles de variations autonomes ; dans le second, elles ne le sont pas, lorsque le cadre de référence éclate ou devient moins distinct. Les quatre variations de l'*Andante* de l'op. 14/2 sont « implicites », les cinq (titrées *Andante con variazioni*) de l'op. 26 « explicites ». Toutes deux sont suivies d'une coda : retour aux premières mesures du thème dans l'op. 14/2, délicate prise de congé dans l'op. 26 (mes. 205). Ces variations appartiennent à la catégorie, héritée du style galant, qu'André Boucourechliev nomme « figuratives » : conservant le cadre temporel et mélodique du thème original, qu'elles figurent sous des jours et des éclairages renouvelés. Les variations de l'op. 26, comme celles de l'op. 14/2, ont la particularité de ne déborder à aucun moment du côté de la virtuosité, mais de demeurer constamment dans le caractère de lyrisme et d'intériorité, propre au La b majeur beethovénien (op. 13/II, op. 110). C'est aussi le cas de l'*Andante con moto* de l'op. 57, qui appartient à la catégorie *Intermezzo* des mouvements lents* : moments de respiration, de calme entre deux tempêtes. Les trois variations progressent simplement vers l'aigu, tout en divisant, comme celles de l'op. 14/2, leurs valeurs (noires du thème/croches/doubles/triples), dans un climat de paix en accord avec l'aspect fortement plagal du thème. Comme plus tard dans l'op. 109, le thème revient pour conclure, mais *in fine* bascule, par l'irruption d'une septième diminuée, dans les tourbillons du finale.

Implicites et explicites peuvent cohabiter. Ainsi le finale de l'op. 109 contient-il six variations dont les deux dernières (la fugue et le *Tempo I*) ne sont pas indiquées, quoique la structure thématique y demeure sous-jacente. Dès la variation 2, le principe de figuration éclate, dans une page immobile et suspendue. Les variations 2 et 4 sont doubles, chaque répétition du thème de forme binaire (AABB) adoptant un système distinct de transformation. C'est ainsi l'équivalent d'une troisième variation qui est enchâssée dans la deuxième, et d'une

¹⁴⁴ À Breitkopf, 18 octobre 1802, n° 62. Cf. aussi les humoristiques *Variations op. 76*.

¹⁴⁵ L'hésitation initiale de Beethoven à vouloir s'approprier ce thème est désormais considérée comme une légende, démentie par la chronologie de sa composition. Cf. Brisson, p. 695-98, Stricker, p. 118.

cinquième dans la quatrième. La variation 3, fulgurante et sèche, dérive de pages voisines de l'op. 35 ou des « trente-deux » de 1806, d'une virtuosité impitoyable. Elle est aux antipodes de la mélancolie du thème, comme du lyrisme presque sentimental de la variation 1.

La fugue* fait écho à celles des op. 101, 106 et 110. La structure harmonique du thème s'y perd entièrement pour l'audition, tout en restant sous-jacente. L'ultime variation est un poème de timbre (cf. « Trilles ») irradiant tout le clavier. Puis, c'est le retour « à l'identique » du thème. Intact ? « Ni tout à fait le même... », pourtant, car revêtu pour l'auditeur (ou l'interprète) de tous les souvenirs des paysages traversés. « A n'est pas égal à A dans le temps », avait coutume de rappeler André Boucourechliev¹⁴⁶ – et la simple récurrence abstraite d'une lettre, sur un plan tonal, ne doit pas le faire oublier.

L'*Arietta* de l'op. 111 achève l'univers des possibles de la variation – comme de la sonate – mais en un sens tout à fait différent des futures « *Diabelli* ». Alors que dans celles-ci, chacune de ces « constellations de l'imagination¹⁴⁷ » se donne comme un nouveau possible, infiniment réversible (« *peut-être commencer ici* » écrit Beethoven sous une des esquisses de la variation 32), déconstruisant méthodiquement un thème qui n'est, à tous égards, qu'un pré/texte, les variations de l'op. 111 offrent une progression inéluctable, profondément organique. Par-dessus tout, la poésie délicate de l'*Arietta*, d'une simplicité infiniment subtile¹⁴⁸, irrigue tout le mouvement – spécificité des variations intégrées aux sonates – aux antipodes des thèmes indifférents, formulaires, de nombreuses séries avant lui, mais dans une veine également différente de celles de l'op. 109, bien plus discontinues. Toutes les variations sont ici « implicites », bien que les trois premières restent aisément identifiables à l'audition, du fait des changements d'écriture, de tempo, de mesure et de rythme. Les variations 4 et 5 au contraire se fondent. D'une part en intégrant un niveau supplémentaire de variation pour les « reprises » du thème, comme dans l'op. 109 ; d'autre part en se prolongeant par une forme libre de transformation – dite « amplificatrice », comme en usera Brahms – rejoignant la technique du développement – mais strictement imperceptibles du fait de la totale continuité du discours qui recouvre ces articulations de la forme¹⁴⁹. Ces ultimes pages beethovéniennes – de même que les brèves mais bouleversantes variations du 16^e *Quatuor*, qui inspireront Mahler¹⁵⁰ – sont, dit Boucourechliev, les « moments les plus graves, les plus secrets de sa musique. Elles unissent la permanence obsédante et la perpétuelle transfiguration d'une idée – ou d'un rêve¹⁵¹. »

Witz

Trait d'esprit, trouvaille, mais aussi mode singulier de connaissance (*wissen* : connaître), le *Witz* est une forme d'expression, dont le cercle d'Iéna fit la théorie¹⁵². Beethoven semble *a priori* éloigné de cette pensée, qui introduit à celle du fragment et de la déconstruction romantiques, de Schumann à Mahler. Une partie de sa musique peut être pourtant considérée à l'aune de ces *trouvailles*, aux antipodes du travail discursif du développement ou de l'élaboration dialectique de la forme. La recherche de « l'idée juste », que le dernier

¹⁴⁶ Boucourechliev, 1991, p. 112.

¹⁴⁷ Boucourechliev, 1963, p. 87. Voir aussi Stricker, 2001, p. 117-126.

¹⁴⁸ Qui dérouta ses proches. Cette simplicité fut néanmoins le fruit de pages d'esquisses. Cf. la belle analyse de Romain Rolland, 1966, p. 804, sq.

¹⁴⁹ Variation 4, mes. 97-130 ; variation 5, mes. 146-59.

¹⁵⁰ Le manuscrit du *Lento assai, cantante e tranquillo* du *Quatuor* op. 135 porte l'indication « *Süsser Ruhegesang od Friedengesang* » (Doux chant de repos ou de paix), qui pourrait s'appliquer à l'*Arietta* – mais pas aux vertigineux abîmes qu'elle traverse. C'est un mouvement associant quatre variations à une forme ternaire, comme l'op. 26. Il a inspiré l'immense finale, *Langsam, Ruhevoll* de la 3^e *Symphonie* de Mahler, qui en cite littéralement le thème.

¹⁵¹ Boucourechliev, 1963, p. 90. On pourra consulter aussi les belles pages de Thomas Mann sur ce mouvement, dans le chap. VIII de son *Docteur Faustus*.

¹⁵² Le groupe des frères Schlegel, Tieck, Schelling, vers 1800. Cf. Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978.

Beethoven aurait opposée à celle de l'élaboration thématique¹⁵³ participe de cet éclat de rire de l'esprit, récompense secrète de l'apparence d'instantané qu'est le *Witz*. Il serait pourtant insuffisant de réduire ce *Witz* beethovénien au dépassement de l'esthétique de la forme sonate* dans celle de la variation*.

C'est l'ensemble des sonates qui transcende l'opposition, illustrée par C. P. E. Bach, entre amateur* (*Liebhaber*) et connaisseur (*Kenner*). S'adressant à une forme d'amateur éclairé, auditeur et/ou pianiste, à même de partager ses codes et l'horizon d'attente de son discours, elle institue le cercle d'une socialité idéale, réconciliée avec la figure du génie (« Le *Witz* est esprit de socialité absolue, ou génialité fragmentaire¹⁵⁴. »)

Si l'humour du *Witz* ne tourne que rarement à l'éclat de rire ou au burlesque (la variation « Leporello » des *Diabelli*), il ne répugne pas, dans les finales surtout, à l'énorme (la seconde reprise de « *l'Appassionata* », la coda de la « *Waldstein* »...), qui s'approche du rire des dieux. Il trouve à s'exprimer dans les scherzos*, lieu privilégié d'un franc humour *völkisch* (*scherzo* = plaisanterie). Il s'apparente cependant davantage au fin sourire de l'art de la conversation, du contre-pied, du paradoxe. Parfois l'humour est immédiat : fugato irrévérencieux du finale de l'op. 10/2, qu'Adolf Bernhard Marx comparait à la scène d' « un enfant tirant un vieil homme par la barbe¹⁵⁵ » ; thème trébuchant de l'op. 31/1 : I (sonate parfois surnommée « La boiteuse »), suivi d'une modulation subite dans un ton inattendu (thème B, à la médiate, de ce mouvement¹⁵⁶) ; début hésitant de l'op. 31/3, à la sous-dominante ; accents déplacés du scherzo de cette même sonate (la plus « drôle », peut-être, du corpus beethovénien) ; mélange improbable de formes : un scherzo suivi d'un menuet (op. 31/3 encore) ; petites notes sautillantes de la coda de l'op. 79 : I – sonate tout entière sous le signe de la connivente (« *alla tedesca* ») bonne humeur et de la fausse facilité... Ces traits d'esprit – largement hérités de Haydn¹⁵⁷ – foisonnent dans la sonate beethovénienne. La 6^{ème} Sonate (op. 10/2) en fournit un exemple constant. On citera en particulier la fausse réexposition en Ré majeur (la sonate est en Fa), suivie d'une retransition erratique, trébuchant sur un « *Klopfmotiv** » en forme d'éclat de rire (« Je vous ai bien eus¹⁵⁸ »)... La bonne humeur beethovénienne est communicative (sa correspondance aussi en témoigne), tout autant que son *pathos*, que son lyrisme ou que sa rage, loin des clichés du martyr prométhéen, reproduits à l'excès par la critique romantique¹⁵⁹.

Mathilde Catz gewidmet, relectrice optimale

¹⁵³ « Dès lors que les idées sont justes, il ne faut faire aucun cas de toute élaboration [*Ausarbeitung*]. » Beethoven à Schindler, carnet de conversation, mars 1824, in Stricker, p. 47. « L'idée juste est parfois éclat de rire » note Rémy Stricker, qui évoque justement le *Witz* à propos des *Variations* « *Diabelli* » (*id.*, p. 156).

¹⁵⁴ Friedrich Schlegel, *Fragments critiques*, n° 9, in Lacoue-Labarthe, Nancy, 1978, p. 82.

¹⁵⁵ Cité par Alfred Brendel, 1994, p. 51.

¹⁵⁶ Alfred Brendel parle à propos de cette Sonate de « comique obsessionnel » (*id.*, p. 47).

¹⁵⁷ Cf. la remarque de Robbins Landon : « *Haydn's finale are full of keen wit, and Nos. 88/IV and 92/IV are superb exercises in intellectual hilarity* ». H. C. Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, London : Universal Editions & Rockliff, 1955, p. 426.

¹⁵⁸ Op. 10/2 : I, mes. 118-137.

¹⁵⁹ « La vie de ceux dont nous essayons de faire ici l'histoire, presque toujours fut un long martyre. [...] ils ont mangé le pain quotidien de l'épreuve ; et s'ils furent grands par l'énergie, c'est qu'ils le furent aussi par le malheur. » Romain Rolland, 1913, p. VII.

BIBLIOGRAPHIE

Correspondance

BEETHOVEN, Ludwig van, *Les lettres de Beethoven : l'intégrale de la correspondance, 1787-1827*, trad. Jean Chuzeville, d'ap. Emily Anderson, éd., 1960, Arles : Actes Sud, 2010.

Catalogues

DORFMÜLLER Kurt, Norbert GERTSCH, Julia RONGE, *Ludwig van Beethoven – Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München, G. Henle Verlag, 2014.

KINSKY, Georg L., complété par H. Halm ; *Werk ohne Opuszahl : Das Werk Beethovens: thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, Munich, 1955). Supplément : *Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke Ludwig van Beethovens* (W. Hess, Wiesbaden, 1957).

Ouvrages de référence

ADORNO, Theodor W., « Le style tardif de Beethoven » (1937), trad. Steffen Deutschbein et Dominique Jameux, *L'Arc*, n° 40, « Beethoven », février 1970.

ARNOLD, Denis, Nigel FORTUNE, éd., *The Beethoven Companion*, London : Faber & Faber, 1973.

BADURA-SKODA, Paul, Jorg DEMUS, *Les sonates pour piano de Ludwig van Beethoven*, trad. Jean Malignon, Paris : Lattès, 1981.

BARTHES, Roland, « Musica practica », *L'Arc*, n° 40, « Beethoven », février 1970. Repris dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1982.

BOUCOURECHLIEV, André, *Beethoven*, coll. « Solfèges », Paris : Seuil, 1963.

BOUCOURECHLIEV, André, *Essai sur Beethoven*, Arles : Actes sud, 1991.

BOULEZ, Pierre, « ... Auprès et au loin », repris dans *Relevés d'apprenti*, Paris : Seuil, 1966.

BRENDEL, Alfred, 1979, « Forme et psychologie dans les Sonates pour piano de Beethoven », dans *Réflexions faites*, trad. Dominique Miermont, Brigitte Vergne, Paris : Buchet-Chastel, 1979.

BRENDEL, Alfred, « L'envers du sublime. Existe-t-il une musique drôle ? », dans *Musique côté cour côté jardin*, trad. Ernt-François et Rose-Marie Podlesni, Paris : Buchet-Chastel, 1994.

BRISSON, Élisabeth, *Guide de la musique de Beethoven*, Paris : Fayard, 2005.

BURNHAM, Scott G., « Beethoven », chap. 19, « Posthumous influence and reception », dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2007-2015.

CHAN, Joni, *Pianistic Contributions of Hans von Bülow (1830-94) : Performer, Teacher, and Editor*, Indiana Université, 2013.

COLDICOTT, Anne-Louise, « Pratiques d'exécution », in Cooper éd., dans *Dictionnaire Beethoven*, Lattès, 1991.

COOPER, Barry, éd., *Dictionnaire Beethoven*, trad. Dennis Collins, Paris : Lattès, 1991.

DE NORA Tia, *Beethoven et la construction du génie*, trad. Marc Vignal, Paris : Fayard, 1998.

GOUTTENNOIRE, Philippe, « La sonate *Appassionata* - une nouvelle expérience de la temporalité ? » CNSMD de Lyon, 2016.

GOUTTENNOIRE, Philippe, Jean-Philippe GUYE, *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*, Samzon : Delatour, 2007.

GUYE, Jean-Philippe, « L'adieu à la sonate. L'op. 111 dans le *Docteur Faustus* de Thomas Mann », *L'Atrium*, CNSMDL, janvier 2016.

KERMAN, Joseph, Alan Tyson (with Scott G. Burnham), « Beethoven », chap. 11, « The Three Periods », dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2007-2015.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, Jean-Luc NANCY, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris : Seuil, 1978.

-
- LENZ, Wilhelm von, *Beethoven et ses trois styles : analyses des sonates de piano suivies de l'essai d'un catalogue critique chronologique et anecdotique de l'œuvre de Beethoven* (St Petersburg, 1852). Rééd. M.D. Calvocoressi, Paris : Legouix, 1909.
- LOYONNET, Paul, *Les 32 Sonates pour piano. Journal intime de Beethoven*, Paris, Tours : Robert Laffont, Van de Velde, 1977.
- ROSENBLUM, Sandra P., *Performance practices in classic piano music : their principles and applications*, Bloomington : Indiana University Press, USA, 1988.
- MANN, Thomas, *Le Docteur Faustus* [1949], trad. Louise Servicen, Albin Michel, 1950.
- MELVILLE, Derek, « Beethoven's pianos », in Arnold & Fortune, 1973.
- NICOLAS, François, « Visages du temps : rythme, timbre et forme », *Entretiens* n° 1, Paris, avril 1986.
- PRODHOMME, J. G., *Les Sonates de Beethoven*, Paris : Delagrave, 1937.
- ROLLAND, Romain, *Vie de Beethoven*, 1903, Paris : Hachette, 1913.
- ROLLAND, Romain, *Les Grandes époques créatrices* [1927], Paris : Albin Michel, 1966.
- ROSEN, Charles, *Formes sonates : essai*, trad. Alain et Marie-Stella Pâris, Arles : Actes Sud, 1993.
- ROSEN, Charles, *Le style classique*, trad. Marc Vignal, Paris : Gallimard, 1978. Édition augmentée, Gallimard, 2000.
- ROSEN, Charles, *Les Sonates pour piano de Beethoven : un petit guide* [2002], trad. Anne Chapoutot et Georges Bloch, Paris : Gallimard, 2007.
- ROWLAND, David, « Pedalling », dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2007-2015.
- SOLOMON, Maynard, *Beethoven*, trad. Hans Hildenbrand, Lattès, 1985.
- SOLOMON, Maynard, « The Creative Periods of Beethoven », dans *Beethoven Essays*, Cambridge (Mass., USA), London : Harvard University Press, 1990.
- STRICKER, Rémy, *Le dernier Beethoven*, Paris : Gallimard, 2001.
- TRUSCOTT, Harold, « The piano music. I », Arnold & Fortune, 1973.
- TYSON, Alan, « Steps to publication – and beyond », Arnold & Fortune, 1973.
- WAGNER, Richard, « Beethoven » [1870], *Écrits sur la musique*, trad. Jean-Louis Crémieux Brillhac et Jean Launay, Paris : Gallimard, 2013
- WEBSTER, James, « Sonata Form », dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2007-2015.