

**UNE LECTURE
DE LA SONATE APPASSIONATA**

Philippe Gouttenoire

Intentions, genèse et conditions d'une nouvelle expérience de la temporalité

La sonate pour piano opus 57 dite *Appassionata*¹ fut certainement commencée pendant l'été 1804. Terminée en 1805 elle ne fut éditée que deux ans plus tard. Née dans une période extrêmement féconde de la production beethovénienne, elle reste actuellement l'une des œuvres les plus célèbres de son auteur et a fait l'objet de nombreux écrits, commentaires, analyses, gloses ; et cela dès le milieu du XIXe siècle. Les commentateurs² ont tous insisté sur l'aspect novateur, exploratoire de cette sonate, tant dans le domaine formel, celui de l'espace ou du timbre, que dans l'approche de la technique pianistique. Elle est souvent associée, dans cette démarche, à la sonate opus 53, dite *Waldstein* ou même à la troisième symphonie *Eroica*, opus 55, toutes deux très légèrement antérieures. Il serait laborieux de vouloir résumer l'ensemble de ces approches, différentes selon les époques, parfois contradictoires dans leurs axes d'investigation et leurs conclusions. Leur profusion même montre la richesse inépuisable de l'œuvre. Cependant, on constate que ces écrits foisonnants accordent peu de place à une singularité formelle évidente du premier mouvement : celle de l'absence de toute reprise. Et pourtant, lorsqu'on tente de replacer l'œuvre dans le contexte historique qui l'a vu naître, il apparaît qu'en ce tout début de XIXe siècle, la pratique commune de ce qu'on appellera plus tard la *forme sonate*, implique la présence systématique d'au moins une reprise, celle de l'exposition. Doit-on voir cette particularité comme secondaire, ou bien est-elle réellement signifiante, voire fondatrice, au sein d'un ensemble de caractéristiques formelles, tonales et thématiques, d'une pensée dramatique du temps tout à fait nouvelle ?

Pour tenter d'évaluer l'importance de ce choix compositionnel, les intentions qu'il révèle et les conséquences qui en découlent, nous le replacerons tout d'abord dans son contexte historique, le mettant en perspectives avec les pratiques formelles antérieures de Beethoven lui-même, ainsi qu'avec celles de ses prédécesseurs et de ses contemporains.

Nous explorerons ensuite l'émergence de ce choix dans les ébauches de la sonate, afin de déceler, suivre et, dans la mesure du possible, comprendre les intentions du compositeur.

Nous tenterons de peser les conséquences de cette absence de reprise sur les proportions et les équilibres de l'œuvre et sur les relations avec d'autres paramètres de l'écriture, en lesquels s'approfondit peut-être son caractère d'irréversibilité.

Nous examinerons l'évolution des idées thématiques elles-mêmes, afin de savoir dans quelle mesure elles en subissent les conséquences ou même semblent les prolonger.

Enfin, nous essaierons de comprendre comment les autres mouvements y font écho et en sont, d'une manière ou d'une autre, affectés.

Avant d'explorer plus en détail ces axes, il convient de définir le plus simplement possible la terminologie analytique qui sera la nôtre dans la suite de cet article. La segmentation et l'interprétation formelle de l'œuvre ont donné lieu à de nombreux écrits ; nous retiendrons ici une synthèse relativement consensuelle³. Notre terminologie fait clairement une distinction entre les catégories liées à la segmentation des unités formelles (articulées par des cadences, les changements de tonalités et d'écriture, les fonctions formelles) et celles liées aux matériaux mis en jeu (les idées, les motifs). Le tableau suivant résume l'essentiel et sera complété de quelques commentaires.

¹ Ce titre n'est pas de Beethoven et date d'après sa mort.

² C. Czerny, A. B. Marx, H. Riemann, H. Schenker, R. Rêti, D. F. Tovey, T. W. Adorno, C. Dahlhaus, C. Rosen, A. Boucourechliev, R. Hatten ou M. Frohlich, pour ne citer que quelques-uns des plus représentatifs.

³ Elle est proche de celle que retient M. Frohlich (1991) assez peu éloignée de celle de H. Riemann (1919) ou de R. Rêti (1967).

Sections principales	Sections secondaires	mesures	tonalités	Flux, énergies et caractères	Matériaux thématiques
GtA (thème principal)		1 - 16	<i>Fa</i> m	Mystérieux, hésitant, éruptif	A1 A2 A3
Pont	1 ^e section	17 - 24	<i>Fa</i> m	Explosif et déstructuré	A1 A2
	2 ^e section	24 - 34	<i>Lab</i> m	Régulier et continu, (pédale de V)	P (A3)
GtB	Second thème	35 - 50	<i>Lab</i> M	Lyrique	B1
	Section conclusive	51 - 61	<i>Lab</i> m	Agité, sombre	B2 B3
	Codetta	61 - 65		Évanescent	B4

Tableau 1 : structure de l'exposition du premier mouvement de la Sonate opus 57

Des précisions sur la thématique et son évolution viendront par la suite et la question des relations entre matériau du groupe thématique A (GtA) et du groupe B (GtB) sera évidemment abordée. Dans un premier temps nous nous contentons de définir trois idées motiviques dans le GtA : A1 bâti sur l'arpège de tonique (mes. 1-2), A2 caractérisé par le trille (mes. 3) et A3, qui énonce le demi-ton *réb-do* et les croches répétées (mes. 10).

Dans une approche dynamique de la forme et bien que le matériau ne soit pas nouveau, nous avons fait débiter le pont dès la mesure 17. Nous entrons alors en effet, dans un temps de transition, dynamique, dont le geste d'éclatement conduit à la modulation de la mesure 23⁴. La seconde section du pont est la confirmation de la nouvelle tonalité, mais reste en suspens (dominante) afin de préparer l'arrivée de la section principale suivante (GtB). Nous avons segmenté le groupe thématique B en trois sous-sections dont les caractères sont fortement contrastés et les fonctions différentes : pour la première, l'indication de «second thème» suggère un caractère nettement contrastant, ainsi que la fonction représentative principale du GtB, mais en faisant abstraction de «l'autonomie» réelle du matériau ; la seconde (section conclusive) apporte un matériau nouveau puis prépare la cadence fonctionnelle principale, alors que la dernière (*codetta*) est articulée autour de la tonique (*Lab* mineur).

Enfin, au niveau de la construction générale nous retiendrons quatre parties principales désignées en ces termes⁵ :

Exposition – développement (mes.66) – réexposition (mes. 136) – coda (mes. 205).

⁴ Commencer le pont par la reprise variée, dynamisée et ouverte du thème principal que l'on vient d'exposer est un geste courant chez les trois classiques viennois.

⁵ Nous discuterons leurs caractéristiques, leurs structures internes et leurs relations par la suite. Ce que nous avons nommé globalement coda dans la structure générale, peut, par exemple, se concevoir en deux sections différenciées : un développement terminal et une coda proprement dite (à partir de mes. 239).

Singularité de l'absence de reprise dans le premier mouvement

La majorité des auteurs ayant commenté cette sonate semblent avoir minimisé le fait qu'elle ne comportait pas de reprise. Ils le signalent, parfois comme fait nouveau, mais sans en analyser les intentions ou la singularité, si ce n'est en évoquant des notions plutôt subjectives et floues d'équilibre formel ou de dramaturgie. Nous ne citerons que quelques-uns parmi les plus significatifs. Le premier d'entre eux est évidemment Adolf Bernhard Marx (1863), qui, dans son analyse de près de sept pages, n'en dit pas le moindre mot. Dans la trace de H. Riemann, V. D'Indy, analysant aussi cette sonate, ne signale le fait que légèrement : «...et pour la première fois dans les sonates, Beethoven supprime la reprise intégrale de l'exposition du premier mouvement.» (1909, deuxième livre première partie, p. 348) Enfin, on lit dans le *Style classique* que «Beethoven, qui à partir de 1804 supprime la reprise traditionnelle aussi souvent qu'il la maintient, s'arrange chaque fois qu'il la conserve pour qu'elle accroisse le poids et la signification du discours tout en concentrant et en étendant ses effets.» (C. Rosen, 1971, p. 500) Bien d'autres citations iraient dans le même sens.

Mais la pratique commune ne donne pourtant pas le même poids aux deux reprises. La seconde, qui concerne le développement et la réexposition, devient de moins en moins systématique dès les années 1780, puis presque facultative au tournant du XIXe siècle. Alors que la première reste sans exceptions pour tous les auteurs de musique instrumentale dans les années 1800. On est en effet surpris de constater combien chez la plupart d'entre eux, les conventions sont fortes dans l'élaboration formelle de la sonate, aussi bien lorsqu'il s'agit de clavier solo que dans les différentes configurations de la musique de chambre. Lorsqu'on parcourt, par exemple, les productions de Dussek (1760-1812), de Hoffmeister (1754-1812), de Wœflfl (1773-1812), de Pleyel (1757-1831), de Hummel (1778-1837), Clementi (1752-1832) très abondantes en sonates pour clavier, de Cherubini (1760-1842), Onslow (1784 – 1853) ... sans parler *a fortiori* des aînés de Beethoven : Haydn, Mozart, Neeffe, Albrechtsberger, Stamitz... toutes les sonates, mais aussi les quatuors et autres formations conservent systématiquement la première reprise et ce, souvent bien au delà de 1810. Du côté des théoriciens, la règle semble aussi tout à fait admise. A. Reicha, compositeur germanique installé en France, écrit encore en 1824 dans la définition de la «grande coupe binaire» – le nom qu'il donne à la forme sonate : «La première partie [l'exposition] se répète dans les premiers morceaux de symphonie, de quatuor, de quintetti (sic), de sonate, etc. Elle se répète rarement dans les finales de ces productions, et jamais dans les ouvertures.» (p.1161) Vingt ans après l'*Appassionata*, la préconisation semble toujours valide et la production du XIXe siècle nous en donne évidemment bien d'autres manifestations. Si l'on se penche sur les opus beethovéniens, force est de constater le respect du même cadre. Des vingt-deux sonates qui précèdent l'opus 57, seules quatre y dérogent. Cependant, elles ne font pas référence à la structure de la forme sonate : la 12^e (opus 26) est un thème et variations, les 13^e et 14^e (opus 27) sous-titrées *Quasi una fantasia*, assument en partie le caractère souple de la fantaisie et la 22^e (opus 54) semble plutôt librement issue de la forme du menuet (avec deux trios contrastants), même si toutes les caractéristiques stylistiques et formelles n'y sont pas présentes.

Toutes les autres respectent la construction héritée : reprise de l'exposition au moins, parfois reprise du développement et de la réexposition⁶.

Le cas de l'*Appassionata* est donc, à la fois profondément singulier dans le paysage de la sonate en 1804, fondateur et pourtant relativement isolé. En effet, les deux sonates suivantes (opus 78 et 79) reprenant l'ancienne pratique, un peu archaïque, des deux reprises, il faut attendre *Les Adieux* (opus 81–1810) et son explicite programme narratif pour qu'à nouveau Beethoven renoue avec cette singularité. Elle deviendra, comme on le sait, de plus en plus courante dans les dernières années de sa vie. Bien évidemment la pratique commune que nous avons pointée ne concerne pas seulement la musique pour piano : les reprises de l'exposition sont systématiques dans les œuvres de musique de chambre antérieure à 1804 sans exception⁷.

L'intention est présente dès la conception et liée à un choix tonal

Nous emprunterons plusieurs fois à l'ouvrage de Martha Frohlich (1991) qui étudie très en détails les ébauches de la sonate opus 57. Les nombreuses pages conservées dans le manuscrit «*Mendelssohn 15*», révèlent plusieurs strates d'élaborations successives. Elles permettent de suivre le processus créateur et de dessiner les étapes d'élaboration de la pensée compositionnelle. Or lorsqu'on se penche sur la première ébauche, qui s'avère bien incomplète dans de nombreux aspects au regard de la version définitive, il apparaît que le choix d'enchaîner l'exposition directement au développement est déjà arrêté. L'exemple 1 reproduit la fin de la page 182 du manuscrit où se termine le premier jet de l'exposition, telle que l'a transcrite M. Frohlich.

The image shows a musical score excerpt from the first draft of the first movement of Beethoven's *Appassionata* sonata. It consists of three staves of music, numbered 14, 15, and 18. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Above the first staff, there are annotations: "[b] [b] [1—] (1st layer)" and "(2nd layer) [2—] [b]". The music is in G minor, as indicated by the key signature.

Exemple 1 : extrait de la première ébauche du 1^e mouvement de l'*Appassionata*

⁶ Pour les premiers mouvements de forme sonate, seules les sonates 1 (op 2 n° 1), 2 (op 2 n° 2) et 6 (op. 10 n° 2) gardent les deux reprises ; les quinze autres ne présentent que la reprise de l'exposition.

⁷ Pour être tout à fait exacte, il existe un précédent dans la sonate pour violon et piano opus 30 n° 2 de 1802 dont le premier mouvement ne comporte pas de reprises. Si sa densité dramatique est assez nouvelle, son plan tonal reste pourtant conventionnel. Nous n'avons pas cité non plus le quatuor opus 59 n° 1 en Ut majeur, qui date de l'année suivante (1805) et présente aussi cette absence de reprise ; semblant s'engouffrer dans la porte ouverte par la sonate en Fa mineur. Cependant, la longueur des autres mouvements et donc de l'œuvre entière, peut fournir une autre explication.

On remarque tout d'abord que Beethoven assume dès cette étape, la conclusion de l'exposition dans le ton de *Lab* mineur. On peut voir ensuite (début de portée 16) que le *lab* tonique est tout de suite transformé, dans la cadence, en un *sol#* ; puis que le développement commence immédiatement à partir de cette enharmonie. Ce développement semble tout d'abord prévu pour débiter en *Fa#* mineur⁸ avant que l'auteur ne choisissent finalement *Mi* majeur. Cependant, *Fa#* mineur continue à jouer un rôle important en tant qu'accord expressif (mes. 71, puis les *sf* à 74 et 77), enserrant aux demi-tons avec *mi*, la tonique principale *Fa*.



Exemple 2 : mesures 76 à 78 du premier mouvement de la sonate opus 57

Dans cette ébauche, aucune trace de mesure de première fois, qui permettrait le retour en *Fa* mineur pour la reprise, ne peut se deviner, ni trouver sa place.

L'intention de déroger à la tradition de reprise de l'exposition semble donc dès le début intimement liée au choix tonal : celui de finir l'exposition en *Lab* mineur. Là encore le bouleversement des usages est patent. On remarque en effet, lorsqu'on lit les partitions des auteurs contemporains de Beethoven que nous avons cités plus haut, qu'au tournant du XIXe siècle, le plan tonal des premiers mouvements de sonates est strictement contraint. De manière systématique, le ton dans lequel s'installe l'exposition, à partir du pont et jusqu'à sa fin, est systématiquement celui de la dominante lorsque le ton principal est majeur. Dans le cas où le ton est mineur, deux options s'offrent au compositeur, avec une nette prépondérance du relatif majeur ; mais on trouve aussi parfois le ton (mineur) de la dominante. Les formes sonates échappant à cette contrainte sont extrêmement rares avant 1810 et le principe, directement issu de la forme binaire à reprises baroque⁹, règne ainsi sans partage depuis près d'un siècle. Il peut parfois y avoir, au cours du pont ou au cours de la seconde section de l'exposition (groupe thématique B), un changement de mode passager qui introduit, par conséquent, l'homonyme mineur de la nouvelle tonalité. Le procédé est fréquent, notamment chez Mozart et Haydn¹⁰ et déjà expérimenté par Beethoven, comme par exemple, dans le premier mouvement de la *Sonate Pathétique* opus 13 et déjà de manière plus fugace dans la sonate opus 2, dans la même tonalité (*Fa* mineur) que *l'Appassionata*. Mais le ton majeur est toujours rétabli au moins pour la cadence terminale de l'exposition et la *codetta*.

⁸ Il s'agit de l'homonyme du ton napolitain (Solb M), par enharmonie ; lequel napolitain joue, dès la mesure 5 du mouvement et par la suite, un rôle crucial.

⁹ Que Reicha appelle «petite coupe binaire» par différenciation avec la «grande coupe binaire» (la forme sonate).

¹⁰ Chez Mozart on peut consulter le quintette en La majeur pour clarinette et cordes Kv 581 où tout d'abord le pont, de manière fugace, puis le second thème introduisent la couleur de Mi mineur (mesures 44-46 pour le pont puis 50-60 pour le second thème) avant que Mi majeur soit rétabli un peu avant la cadence. Mais les exemples sont légion.

On peut ainsi parcourir des centaines d'œuvres des contemporains de Beethoven comme Dussek, Hummel, Wæfler ou Clementi sans trouver la moindre dérogation à ce principe. Le choix de la modulation de l'exposition n'est en aucun cas un enjeu compositionnel dans la totalité de ces productions.

Si l'on se penche sur les sonates pour piano de Beethoven lui-même, force est de constater que ces règles académiques sont assez strictement suivies. Même s'il représente déjà en 1800 pour ses contemporains, l'esprit de liberté, voire une originalité poussée jusqu'à la bizarrerie (T. DeNora), le compositeur ne rompt pas la pratique commune. Il semble s'accommoder de ce cadre, somme toute assez rigide, et les innovations dans ce domaine y restent modestes. Deux exceptions notoires cependant : la sonate en *Sol* majeur opus 31 n°1 de 1802, qui module passagèrement en *Si* majeur pour s'installer finalement en *Si* mineur (relatif de la dominante, à la place de cette dernière). La sonate dite *Waldstein* opus 53, enfin, terminée quelques mois avant l'*Appassionata*. Ici la relation tonale lointaine est affirmée : *Mi* majeur par rapport à *Do* majeur, tonalité initiale, à distance de quatre quintes dans le sens ascendant. Cependant, vers la toute fin de l'exposition, un rapprochement s'opère, par minorisation (*Mi* mineur est le relatif de la dominante, dans la même relation que dans la sonate opus 31 n°1) et la reprise peut alors avoir lieu.

Si l'on s'attache aux quatuors à cordes, la même conclusion s'impose : tous les quatuors sont conventionnels dans leur plan tonal (dominante si ton principal majeur, relatif si ton principal mineur) jusqu'à l'opus 74 compris. Tout à coup, en 1810 (année de la sonate *Les Adieux*) le quatuor en *Fa* mineur opus 95 propose *Réb* majeur au lieu du relatif *Lab* majeur et abandonne concomitamment la reprise de l'exposition. Il semblerait donc que l'innovation de la sonate opus 57 n'ait eu d'échos que cinq à six ans plus tard, lorsqu'un temps de recul eut montré, en quelque sorte, la validité de cette liberté conquise. On pourrait faire la même remarque en ce qui concerne les trios à cordes ou avec piano, les sonates pour violon et piano, etc. ainsi que les symphonies, bien évidemment. Près d'une cinquantaine d'œuvres avant 1804 sont ainsi dans un respect strict de la tradition héritée et de nombreuses encore par la suite y sacrifieront. Cela donne évidemment un poids d'intentionnalité forte à l'option de la sonate *Appassionata*, presque celui d'une transgression ; révélée dans sa singularité dès qu'on l'immerge à nouveau dans son contexte historique. Mais il faut aussi noter que cette option nous mène extrêmement loin, aux confins des possibilités d'écriture tonale (sept bémols) ce qui fait de ce ton en soi, un domaine d'exploration assez inhabituel, démultipliant le choix initial de *Fa* mineur. Allant dans le sens inverse de celui de la sonate *Waldstein*, comme son négatif en quelque sorte, cette option est surtout significative de la volonté de Beethoven de ne plus se satisfaire du plan tonal conventionnel. On ne peut donner à cette singularité qu'une raison dramatique. Cependant, cette intention première resterait presque anecdotique si elle n'interférait avec d'autres éléments particuliers à cette sonate.

Un nouvel équilibre formel

L'option choisie par Beethoven dans la sonate opus 57 change considérablement les équilibres formels et les proportions : la forme se présente encore en quatre parties, mais au lieu du schéma : **exposition – exposition bis – développement – réexposition** de la sonate de la fin du XVIIIe qui admet très souvent un point culminant de tension à la fin du développement, on trouve ici : **exposition – développement – réexposition – coda**. Cette dernière section est en effet, exactement de la même taille que les autres parties : 65, 70, 69, et 59 mesures¹¹ et son rôle ne se limite pas à conclure : elle commence comme un véritable

¹¹ Le nombre légèrement inférieur en mesures étant approximativement compensé par le *ritenuto* - *adagio* des mesures 236 à 238.

nouveau développement avant de s'acheminer vers la cadence définitive (mes. 239) puis une section de conclusion proprement dite. Il y a donc une certaine forme d'équilibre qui s'est reconstruit autrement¹². Il nous faut également remarquer que le développement ne se singularise que partiellement et momentanément de l'écriture de l'exposition. Toute une section (des mesures 93 à 112) répète entièrement le déroulement du pont en Réb M (en non en mineur) puis le début du second thème (B1 du GtB). Par la suite, à partir de mes. 113, la stabilité est rompue et l'on retrouve une écriture caractéristique de développement (instable et séquentielle). Cette tonalité de Réb M (relatif de la sous-dominante, un pas vers les quintes descendantes) est d'une grande importance : elle est reliée au motif A3 (*réb-do*) et au ton napolitain dont elle est la dominante. Et lors de la réexposition, cette relation est rendue très explicite par la répétition de cette dominante en pédale (mes. 139 à 143). Tout se passe comme si le développement prenait en charge une part de la reprise absente en déroulant une section entière de cette exposition. Était-ce un moyen de créer une confusion chez les auditeurs de l'époque, si accoutumés à réentendre l'exposition ; ou un geste de consolidation formelle face à la disparition de la reprise ? A notre connaissance, il n'est pas si courant de décalquer ainsi vingt mesures complètes de l'exposition dans un développement, même si cela se passe dans un autre ton. Cela donne aussi à ce dernier le rôle d'un pôle complémentaire explicite, une couleur qui semble pouvoir s'imposer.

Les variations de flux et de dynamiques, les tensions harmoniques, font naître plusieurs *climax* vers la fin de chacune des quatre parties. Cependant, ces *climax* entrent dans une relation à grande échelle et la tension culmine dans la coda ; ce qui constitue une forme de déséquilibre car la fin du mouvement arrive alors très rapidement. Cette construction dynamique ne semble possible que dans la mesure où la réexposition ne résout pas, trop tôt, les tensions formelles. C'est ce qui rend tout à fait cohérent la célèbre réexposition de la sonate *Appassionata*. Pour propulser la forme en avant, Beethoven empêche tout repos harmonique et tonal d'advenir, par l'omniprésence de la dominante dans le grave qui contredit la détente associée à la tonique comme c'est le cas dans les réexpositions habituelles (mes. 134 à 151).

Dans plusieurs ébauches il apparaît que Beethoven comptait terminer le mouvement dans la nuance *ff* (Frohlich, 1991, p. 108-9), mais la version définitive est tout autre (*dim. ppp*). L'évanouissement aussi rapide du son, qui se désintègre littéralement dans les extrêmes, sans que se calme son agitation et en laissant le *do* émerger dans la partie supérieure plutôt que le *fa*, laisse ce mouvement dans une forme de déséquilibre dramatique. Rien n'est résolu et les autres mouvements entrent dans une relation de «nécessité» permettant de construire la dramaturgie formelle sur la totalité de la sonate, de manière forte.

Conséquences sur la suite de la sonate

Cette absence de reprise et cette nouvelle conception de la forme, s'articulent avec d'autres éléments d'écriture qui en approfondissent la dimension de non-retour. Le plan tonal est fortement transformé par le choix de *Lab* mineur. Un souci d'équilibre, prenant en compte les préconisations de nombreux théoriciens du siècle précédent (et en premier lieu celles de Rameau¹³) aurait conduit à privilégier pour la suite des tonalités du côté des quintes

¹² La présence du développement terminal et d'une manière générale, celle d'une section terminale (après réexposition) de taille équivalente à l'exposition date aussi de cette période. C'est le cas dans la symphonie Eroica opus 55 (1802-1804) évidemment, pour laquelle C. Rosen affirme que Beethoven eut déjà la tentation d'ôter la reprise de l'exposition (Style Classique, p. 499).

¹³ Rameau établit bien l'enjeu de l'équilibre des modulations dans son Code de musique pratique de 1760 (page 148) : «Voulant rappeler le sentiment du Ton régnant, dont la trace s'est perdue par le long temps où de nouveaux dièses lui ont été opposés, on tâche de leur opposer des bémols qui rendent l'équilibre à ce Ton régnant auquel on ne peut plus se refuser pour lors.»

ascendantes. Mais au lieu de compenser le déséquilibre, le développement bascule dans la même direction – celles des quintes descendantes. Au total, le parcours réalise deux tours complets du cycle ! Bien évidemment, il serait impossible de continuer la descente dans les bémols sans voir surgir des tonalités impossibles à écrire. Beethoven recourt donc à l'énharmonie à deux reprises : la tonalité de *Fab* majeur (relatif de la sous-dominante, donc un ton voisin de *Lab* mineur) du début de développement est orthographiée *Mi* majeur, puis dans la dernière partie de ce même développement, *Solb* majeur devient *Fa#* M menant directement à *Si* mineur (*Si* M est sous-entendu et subit donc une minorisation). Si ce n'était le cas, le retour en *Fa* mineur devrait s'écrire dans la tonalité absurde de *Labbbb* mineur. Mais ces modulations enharmoniques ne relient que des tonalités extrêmement proches, elles ne constituent en aucun cas des ruptures, au sens perceptif, dans un processus modulateur continu.

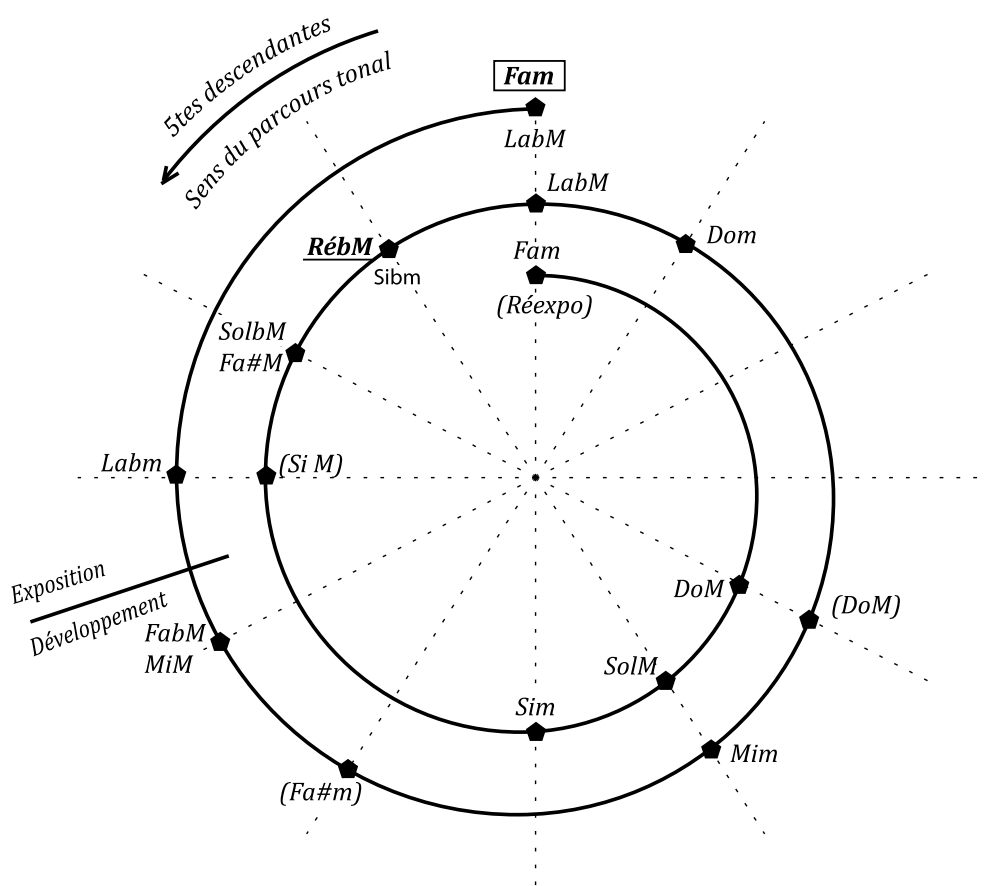


Schéma 1 : parcours tonal selon le cycle des quintes, dans l'exposition et le développement de la sonate *Appassionata*

Le schéma tonal révèle aussi la multiplication d'enchaînements de même nature : soit à partir d'un ton mineur, vers le relatif de sa sous-dominante (une 3^e majeure en dessous et un pas dans les quintes descendantes), soit, si le ton est majeur, vers l'homonyme mineur (donc trois pas dans le cycle en descendant) ; par conséquent, tous dans le sens des quintes descendantes. Pas un enchaînement ne déroge à cette règle et le cycle des quintes est parcouru dans un sens unique, strictement. Globalement, nous assistons donc à

un assombrissement constant¹⁴, bien que parfois l'effet soit atténué par la réalisation instrumentale et l'évolution des registres. En effet, vers la fin du développement par exemple, la progression ascendante contredit en grande partie le sens des quintes. On peut donc avec raison relativiser l'interprétation ramiste, qu'on pourra juger trop générale et abstraite. Cependant le sentiment de cheminement ininterrompu et de non-retour reste extrêmement sensible. Lors de la stabilisation tonale en *Réb M* (souligné dans notre schéma), au centre du développement, on se trouve assez près du ton principal de l'œuvre, dans la même relation de relatif de la sous-dominante, qui s'avère donc extrêmement structurelle. Mais le parcours fera à nouveau le tour du cycle plutôt que de remonter la quinte qui les sépare. Le plan tonal du développement subit donc et prolonge le déséquilibre de l'exposition, son basculement dans les quintes inférieures devient une véritable chute, nous menant (mes. 123 à 131) en suspension tonale, sur l'accord de septième diminuée. Seul le martellement entêtant du *do grave* semblera pouvoir enrayer cette descente, au début de la réexposition.

Un autre aspect tout à fait particulier dans la réalisation de l'œuvre doit aussi être signalé : il s'agit de l'absence de toute répétition textuelle au cours du mouvement. En effet, la réexposition est profondément réécrite et n'admet aucun retour à l'identique. En premier lieu, la pédale de dominante, véritable corset dissonant imposé au *GtA* change considérablement son caractère. Mais tout de suite après, l'irruption soudaine de *Fa* majeur, au début du pont (mes. 152-4), puis bien évidemment la transposition au ton principal de toute la suite de cette réexposition évitent que la moindre portion ne soit simplement recopiée. Enfin, la coda ne fait entendre aucune des configurations déjà parcourues. Si le thème B1 y revient bien en *Réb M* comme dans le développement, c'est ici dans un autre registre et avec un autre devenir. Après la cadence fonctionnelle, mesure 240, le thème B1 vient pour la première fois dans le ton principal de *Fa* mineur et son devenir est tout à fait nouveau. Dans de nombreuses œuvres contemporaines ou antérieures, par le biais des deux reprises, le *GtA* pouvait fort bien être entendu à l'identique quatre fois consécutives. Bien qu'il ne fasse pas éclater les principes fondamentaux de la forme sonate, par ce souci de ne pas répéter la moindre section à l'identique, Beethoven donne un sens tout à fait nouveau à la construction du temps, qui se trouve littéralement propulsé vers l'avant, avec une qualité d'écoulement et d'irréversibilité sans doute jamais atteinte auparavant.

La thématique intègre l'irréversibilité

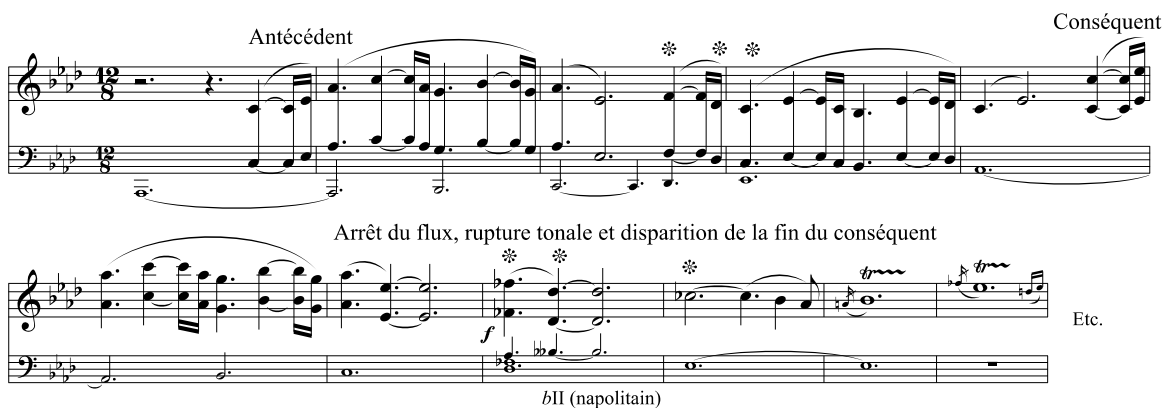
La thématique elle-même semble prendre part à l'irréversibilité par un jeu très subtil de dérivation, mais aussi par l'évolution des thèmes eux-mêmes. Le plus emblématique à ce propos est le thème B1 (mes. 35-44), qui, selon la datation proposée par M. Frohlich (p. 45-9), est apparu très tardivement dans le processus compositionnel. Il est en effet surprenant de constater que contrairement à B2 (mes. 51 et suivantes) présent dès le premier jet, B1 est absent de toutes les premières ébauches. Le compositeur semble chercher dans d'autres directions, autour d'un matériau totalement étranger au *GtA*. Puis soudain, l'idée apparaît : on trouve alors la première forme, construite sur le modèle d'un antécédent-conséquent complet et régulier (deux fois quatre mesures avec octaviation).

¹⁴ Rameau, encore, semble le premier à définir aussi précisément cette règle : «Souvenons-nous que le côté de la dominante, celui de la quinte en montant, est justement le côté de la force : de sorte que plus il y a de quintes en montant, plus la force redouble ; même raison, à l'inverse pour le doux, du côté de la sous-dominante. [...] On sentira toujours, d'un côté (vers les quintes inférieures), cette espèce d'humiliation que nous y avons supposée et de l'autre (vers les quintes supérieures), cette fierté qu'on y peut désirer.» In *Observation sur notre instinct pour la musique* (1754), page 79.



Exemple 3 : le thème B1 tel qu'il apparaît pour la première fois dans les ébauches, portée 11 de la page 192 du manuscrit «Mendelssohn 15», transcription M. Frohlich.

Comme on le voit ici, seule la cadence rompue finale (la présence du VIe degré abaissé *fab* en complément du *lab* tonique) indique la volonté de ne pas fermer de manière trop statique ce thème lyrique. Cependant, il est évident que le choix de cette syntaxe claire et équilibrée est dès le départ un gage de simplicité, de lyrisme, de vocalité subjective. La version définitive ne gardera pas la construction complète : une intension explicite, celle d'éviter tout statisme, va briser la ligne aux mesures 41-3 où le flux s'interrompt. Le *fa* initial et le *do* de la seconde partie du conséquent sont abaissés d'un demi-ton et dramatiquement étirés (ils sont repérés par des * sur le relevé ci-dessous). En parallèle, l'irruption de la couleur napolitaine nous fait basculer définitivement dans l'homonyme mineur¹⁵.



Exemple 4 : le thème B1 dans l'exposition, mes. 35 à 45

B1 prend donc le sens d'une tentative (évidemment en partie simulée) de garder à la sonate une structure tonale conventionnelle, alors que le choix de terminer en *Lab* mineur, nous l'avons vu, est déjà arrêté et acté par les motifs B2, B3 et B4 présents dans la première ébauche. La stratégie mise en place, par la brisure du thème B1 dépasse un enjeu expressif local ; ici se joue toute la dramaturgie formelle et son basculement tragique. Que cette brisure s'appuie sur la syntaxe la plus simple et la plus commune depuis de nombreuses décennies – la période antécédent-conséquent – lui confère évidemment un poids particulier de singularité.

¹⁵ Le rôle du napolitain se révèle fondamental dans la mesure où, dérivant directement de la duplication du matériau dans le GtA (mes 5-8), il est ici acteur d'une action dramatique de premier plan.

Cette brisure est donc une conséquence¹⁶ du choix de l'absence de reprise par l'impossibilité de stabiliser la tonalité convenue de *Lab* majeur. Elle met ce choix au premier plan, dans le thème lui-même comme nous venons de le montrer, mais aussi dans l'errance des mesures qui suivent : l'étirement du trille et la chute de plus de quatre octaves des mes. 47-50.

Le reste du mouvement est fortement influencé par cette première brisure. Le thème B1 ne cessera d'échouer dans ses tentatives d'épanouissement lyrique. Sur le schéma ci-dessous, on peut voir comment les incises mélodiques qui le constituent se raccourcissent tout au long du mouvement. Revenant sans cesse à son point de départ, il ne trouve pas la temporalité qui lui permettrait de s'épanouir.

Thème B1 dans le développement

Antécédent (*Réb M*) Rupture

Antécédent (*Sib m*) Rupture

Antécédent - première moitié (*Solb M*) Rupture

Thème B1 dans la coda

Antécédent - première moitié (*Réb M*)

Antécédent - première moitié Rupture

Réduction (*Ut M*)

Octaviation (*Fa m*)

Réduction

Exemple 5 : évolution du thème B1 dans le premier mouvement de la sonate opus 57

¹⁶ C'est à dire, dans la temporalité propre à la composition en train de se faire, puisque cette option vient tardivement, lors de la rédaction définitive, et non dans les ébauches.

Même si cette technique de réduction est relativement courante dans les développements beethovéniens, elle prend ici un sens particulier qu'on ne peut réduire à un simple procédé formel. Les enjeux expressifs y sont déterminants et premiers. Le thème B1 de la sonate *Appassionata* semble tenter en vain de lutter contre sa propre dégradation, mais il ne parvient pas à résister au flux destructeur, entropique, du temps et s'épuise dans l'interrogation qu'il pose. Son calme lyrisme ne sera jamais plus complet que dans la première présentation (et dans la réexposition).

Cependant, de manière qui semble contradictoire, la mise en espace et la couleur sonore de B1 suit une évolution très significative durant tout le mouvement. Sa basse harmonique n'est, en effet, pas statique ; elle progresse vers l'aigu de manière conjointe. Et, plus étonnant, cette progression se lit à grande échelle, au travers de ces diverses occurrences. La portée en clé de *fa* des deux schémas précédents nous en montre l'évolution. Le départ se fait dans un registre extrêmement grave de l'instrument (*lab* grave et même *fa* dans la réexposition). Mais le mouvement est toujours ascendant de manière régulière et conjointe. Le *réb* atteint à la fin du développement (mes. 123) est exactement le point de départ dans l'ambitus lors de la réapparition de B1 dans la coda (mes. 210) ; mouvement encore prolongé par le retour de l'octavation de la ligne mélodique.

Il y donc une spirale ascendante qui, en contre pied de l'essoufflement syntaxique, porte le thème vers l'aigu, dans un mouvement ascensionnel quasi continu. Il faut attendre l'extrême fin, après la cadence, pour que le thème B1, ayant enfin intégré le ton principal, trouve une forme d'aboutissement. Mais son expressivité est totalement transformée par l'évolution qu'il a subie. Rien ne reste de la quiétude initiale et c'est dans sorte d'urgence expressive qu'il revient. Là encore les structures syntaxiques sont recomposées. Les intervalles expressifs y marquent une urgence et une forme de véhémence pathétique : le violent rapprochement en 3^e diminuée du *mi* bécarré et du *sol* bémol suivi de la quinte diminuée, deux fois visités. Tout caractère de calme a disparu. Le basculement dans le maelström rythmique débutant à la mesure 249, qui se bloque inlassablement sur le demi-ton *do-réb-do*, semble confirmer cet échec : l'élan ascensionnel de la subjectivité est broyé ; il n'apporte aucune sublimation ni dépassement.

Si le parcours tonal nous emporte dans une chute chthonienne sans retour, les aspirations ouraniennes du thème B1, son évolution vers la lumière et sa dématérialisation progressive dénote une quête presque mystique de transfiguration, dont les écrits de Beethoven pourront plus tard rendre compte¹⁷. Qu'elle n'ait pu aboutir à ce stade ne fait qu'en dramatiser les enjeux.

Cela nous mène à nous interroger sur l'origine même de ce thème. Plusieurs théories ont été proposées, dont la plus courante fait de B1 un renversement de A1. Même si leurs liens rythmiques sont évidents, cela nous semble un peu réducteur. Il faut, pour comprendre les enjeux précis de cette filiation, revenir au début du pont de l'exposition (mes. 17). Ici, se produit un geste d'une rare violence, sans doute jamais conçu jusqu'alors. Le thème A1 est littéralement brisé par la hache des accords binaires *ff*. D'un côté, reste l'arpège descendant, de l'autre le germe du thème B1. La séparation se fait dans et par la violence sonore : les 3^{es} descendantes nous mèneront dans un devenir sombre – la chute tonale du développement – le thème B1 vers une aspiration lumineuse. Un geste compositionnel tout à fait significatif confirme notre hypothèse. En effet, au cours de la réexposition, aux mesures 151-54, la tonalité est tout à coup majorisée, de manière inattendue et semble-t-il «gratuite».

¹⁷ «Montre-moi la carrière au terme lointain de laquelle m'attend la palme. Prête de l'élévation à mes plus nobles pensées, fais-moi entendre ces vérités qui demeurent éternelles...» 1812, Carnets intimes p. 26. Ou encore : «Tout ce que créa Dieu était pur et sans tache. Si, plus tard, aveuglé par la passion, j'ai sombré dans le mal, après avoir longuement expié et m'être purifié, je suis revenu à la source originelle, pure, noble, à la divinité et à mon art.» 1815, *ibid.* p. 39.

Le but est évidemment de mettre en évidence la relation génétique des mesures 153-54 et du thème B1 tel qu'il viendra quelques mesures plus loin, avec strictement les mêmes hauteurs. L'émergence de *Fa* majeur explicite le lien entre ce lieu de violence, qui en est le creuset, et l'émergence du thème lyrique (B1). C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de montrer, dans le tableau ci-dessous, cette relation dans la réexposition plutôt que dans l'exposition où le changement de ton la rend moins explicite. Mais du point de vue du matériau, c'est évidemment la même chose.

La découverte du sens que porte ce thème B1 dans sa relation au GtA, fut sans doute fondateur, pour Beethoven lui-même, lors de son apparition tardive dans le processus de création. Alors que le matériau se cherche dans les premières ébauches (Frohlich), la version définitive a énormément progressé vers l'unification et la cohérence, puisque la totalité des idées du GtA se trouve projetée sur le GtB. Ainsi, le trille de la mesure 3 se répercute sur les mesures 44 à 46. Dans les premières ébauches, on ne trouve aucune trace écrite de sa terminaison (*do-mi-ré-do-do*). C'est pourtant bien ce «détail» qui trouve un écho dans les mesures 46-47 afin de créer un lien génétique avec le motif B2. Enfin, B3 est clairement rattaché à A3.

Le schéma ci-dessous résume ces relations de manière précise :

The diagram illustrates the following relationships:

- GtA - A1 mes. 1** (Treble clef, 12/8 time) is related to **Pont mes. 152-55** (Treble clef, 12/8 time).
- Pont mes. 152-55** is related to **GtB - B1 mes. 174-76** (Bass clef, 12/8 time).
- GtA - A2 mes. 3** (Treble clef, 12/8 time) is related to **GtB mes. 184-86** (Treble clef, 12/8 time).
- GtB mes. 184-86** is related to **GtB - B2 mes. 190** (Bass clef, 12/8 time).
- A3 mes. 10** (Bass clef, 12/8 time) is related to **B3 mes. 192-93** (Bass clef, 12/8 time).
- A dashed line separates the top section from the bottom section.
- Arrows indicate the flow of motifs from the top section to the bottom section.

Schéma 2 : relations motiviques entre le GtA et le GtB dans le 1^{er} mouvement de la sonate *Appassionata*

L'action créatrice qui recompose le même pour lui donner toutes les allures de la nouveauté est ici particulièrement apparent. Cette technique compositionnelle, consistant à réorganiser le GtA pour en faire l'essentiel du matériau du GtB est, bien sûr, une caractéristique notoire de la technique monothématique de Haydn. Elle peut s'appuyer sur des liens motiviques, plus ou moins superficiels ou des relations plus profondes ; Beethoven lui-même l'a déjà

déployée¹⁸. Mais jamais sans doute avec un tel souci à la fois de systématisme et de subtilité : les relations profondes n'apparaissent pas forcément de manière explicite à la première lecture, elles sont cachées, rendues presque imperceptibles par les oppositions de caractère et de réalisation sonore, par leurs temporalités propres.

On remarque encore dans la première ébauche (exemple 6, ci-dessous) que le motif B2 était initialement transposé à la quarte supérieure (à la sous-dominante) lors de sa duplication. Plus tard, il viendra dans une relation de sixte supérieure, c'est-à-dire sur le sixième degré, l'équivalent d'une 3^e majeure en dessous – dans la même relation qu'entretient le ton principal avec le relatif de sa sous-dominante (*Fam/RébM*) – que l'on peut entendre clairement dans la réexposition mes. 190-1.

B2 : mes. 51 B3 : mes. 54

Exemple 6 : première ébauche des motifs B2 et B3 dans l'exposition (portée supérieure)¹⁹, mis en regard avec leur version définitive (portée inférieure).

Nous en avons déjà compris l'omniprésence, par la forte présence de *Réb* majeur et dans le principe du cycle modulateur du développement.

De plus, même si la broderie au demi-ton y était déjà présente, le motif B3, dans la première ébauche, ne comportait pas la répétition des trois croches qui le relie directement à A3 (voir encore exemple 6, ci-dessus).

Encore une fois, par de multiples exemples, l'étude des ébauches nous montre que le travail compositionnel de Beethoven va dans le sens d'une construction de la cohérence à partir d'idées initiales plus hétérogènes et moins interconnectées. En resserrant le matériau et sa mise en œuvre, le compositeur donne une force augmentée, aussi bien à l'architecture de l'œuvre qu'à son potentiel expressif, à son sens musical. Les oppositions dialectiques entre les constituants se trouvent renforcées par leurs liens génétiques ; ils se montrent comme les multiples visages du même être et non comme des être différents ; ou, si l'on veut, comme des états divers et parfois contradictoires d'une même psyché. La forte unité du matériau ne fut donc pas, pour le compositeur, un point de départ de la conception mais un horizon, l'objet d'une recherche. L'unité et la cohérence, issues des dérivations thématiques, ne s'inscrivent pas comme projet initial mais viennent, *a posteriori*, modeler les données brutes de l'inspiration. L'*Appassionata* n'est pas née toute armée de la tête du créateur, elle dut être assemblée et forgée pas à pas ; mais le choix conjoint de la tonalité de la fin de l'exposition (*Lab* mineur) et de l'absence de reprise, semble avoir donné aux idées initiales l'orientation la plus explicite, une intension fondatrice dans la constitution d'une temporalité singulière.

¹⁸ Et cela dès la 1^{re} Sonate, opus 2 n° 1. Pour ne donner qu'un autre exemple, qu'on compare les mesures initiales du Trio pour violon, clarinette et piano opus 11 (1797) avec les mesures 47 à 55, correspondant à l'énoncé du thème principal du GtB.

¹⁹ Extrait du manuscrit «Mendelssohn 15, portée 14 page 182, transcription M. Frohlich.

Les autres mouvements

Là encore, nous ne tenterons pas la discussion ou la synthèse impossible de tout ce qui a été écrit au sujet de cette sonate, que ce soit dans le domaine analytique, esthétique ou de l'interprétation. Nous voudrions simplement prolonger l'éclairage de notre lecture du premier mouvement sur la suite de l'œuvre.

Le second mouvement se place d'emblée dans une relation antithétique presque absolue. Il est le règne du majeur qui n'avait pas pu s'imposer dans le premier mouvement ; les tons de *Lab* M ou *Fa* M y étant tellement fuyants. Il donne à la seule tonalité majeure un peu stable, *Réb* M, une dimension qui n'était qu'ébauchée dans le premier mouvement. Le majeur et la stabilité tonale règnent ici sans partage car les accords qui constituent le thème sont (presque²⁰) tous majeurs. La tonique, gage de stabilité et de détente y règne aussi très largement, affirmée et confirmée par la calme oscillation avec les autres degrés forts, sous-dominante et dominante, sans la moindre inflexion, même fugitive, vers une polarité secondaire. La verticalité homophone, le registre initial, le timbre et la densité des accords, accusent encore ce sentiment de stabilité.

C'est aussi le règne de la répétition et de la régularité, à satiété. Ce n'est pas uniquement le résultat des reprises écrites et du principe de variation, mais aussi celui des redites internes aux deux parties du thème. La première de ces parties, bâtie sur le principe de l'antécédent-conséquent énonce quatre mesures répétées presque à l'identique, si ce n'est le déplacement de la ligne supérieure sur la tonique. Bien qu'elle prolonge la progression vers l'aigu jusqu'au *lab*, la seconde partie s'appuie sur la triple répétition d'un même enchaînement harmonique (V+4 – I 6) en trois groupes de deux mesures. Enfin la même mesure, retardant l'arrivée de la tonique à la basse, termine les deux parties principales. Tout est donc ici inlassablement dit, répété et encore répété. Cette insistance est à mettre en regard avec la frugalité de ce qui est énoncé : toute présence lyrique, mélodique, et donc d'une certaine manière subjective, y est presque absente. Le thème et les deux premières variations pourraient même être entendus comme un simple accompagnement : celui d'un chant qui n'advient pas, d'un lied de l'absence²¹. Cette impression se fonde en partie sur le statisme mélodique, mais aussi et peut-être surtout sur le fait qu'il y a d'avantage de mouvements entre les structures syntaxiques qu'au début ou au centre de ces dernières. Dans la première partie, par exemple, la basse ne parle que sous forme de conduit (mes. 4) et de commentaire conclusif (mes. 8) alors que rien ne se passe dans le corps principal des groupes de quatre mesures. Le dépouillement est donc porté très loin et le compositeur renonce à étendre le mouvement au delà de trois variations. Le seul événement vraiment sensible est l'accélération du flux et la progression vers l'aigu. En effet, le mouvement de sublimation que le thème B1 du premier mouvement avait tenté sans le réaliser, est réactivé ici. Ce second mouvement reprend, le «programme narratif» du thème B1 selon l'expression de E. Tarasti (2006, p. 318) celui d'une progression de l'ombre vers la lumière puis, par un effondrement soudain (mes. 79-80), un retour vers l'obscurité. Mais la temporalité est ici circulaire, sans cesse revenant sur elle-même, dans la reprise incessante du même qui se transforme peu à peu, sur place. Cette évolution non dramatique, contemplative, détachée du tragique et même en grande partie, de la subjectivité, dessine un temps diamétralement opposé à celui du premier mouvement. Une temporalité sans véritable devenir y semble répondre aux quêtes fiévreuses où le début de la sonate nous avait mené.

De forme sonate lui aussi, le dernier mouvement reprend et réorganise l'essentiel du climat et des matériaux du premier, mais en rester là serait une approche un peu superficielle.

²⁰ On note évidemment l'exception de la mesure 6 où l'accord de sixte augmentée, se résolvant par glissement de demi-ton descendant, fait un écho isolé – mais significatif – à la cellule génétique du premier mouvement représentée par A3 (*réb-do*).

²¹ C. Dahlhaus appréciait tout particulièrement l'interprétation de R. Serkin qui commençait ce mouvement «presque sans expression, plutôt que comme un hymne chanté par un chœur d'homme» (cité par S. Lehman in R. Serkin, a life (Oxford U press, 2003).

Le plan tonal est marqué par une complète stabilité : *Fa m – Do m* pour l'exposition, puis *Sib m* pour le développement, très vite suivi du retour définitif en *Fa m* dont on ne bougera plus dans toutes la réexposition. Même si les finales sont généralement plus simples que les premiers mouvements, rares sont sans doute les formes sonates beethovéniennes aussi fortement centrées sur le ton principal et sans aucune instabilité, même dans le développement. Délaissant toutes les relations de 3^{es} du premier mouvement au profit des deux seules quintes voisines, ce mouvement donne une extension, au niveau des tonalités, des seules relations fonctionnelles présentes dans le second mouvement. Ces courtes modulations assument le « minimum vital » de la forme sonate, sans quoi elle ne pourrait maintenir sa structure. Les risques de s'abîmer, de perdre pied ne semblent plus exister. Cela reste sombre évidemment, mais le temps n'y est plus si sauvagement tragique, entropique. Pas de ruptures sonores de violence pure, ni de flux chaotiques en éruptions ou suspensions soudaines. L'arrêt du flux de doubles croches des mesures 176 à 211 peut rappeler les mesures 47-50 ou les suspensions sur l'accord de septième diminuée comme aux mesures 123-31 du premier mouvement, mais elles ont perdu en intensité, prenant un sens presque convenu : celui d'une suspension fonctionnelle, en fin de développement, sans tension particulière. Une sorte d'épuisement passager du mouvement, permettant seulement au *perpetuum mobile* de resurgir, comme régénéré, pour la réexposition. Les structures syntaxiques privilégient la régularité en groupes de quatre, huit et parfois, mais de façon très naturelle, de six mesures. Les articulations cadentielles sont rarement détournées, brisées ou irrésolues comme dans le premier mouvement : elles acceptent la tonique presque à chaque fois. Tout est porté en avant par un mouvement contrôlé. Quand bien même il ne s'éclaire jamais, s'articule autour des demi-tons²² et semble se dérouler de manière immuable, ce mouvement révèle une maîtrise reconquise. Le flux du temps n'y semble plus subi, mais organisé dans l'action, par la volonté. Ce triomphe ne prend ici aucunement une couleur heureuse, il se teinte du caractère d'une acceptation. Là encore de nombreux fragments des carnets montrent Beethoven fortement marqué par la morale chrétienne de la résignation²³ ; mais sans pour cela être mené à l'apathie ou l'inaction. Au contraire, cette acceptation se fait par l'action²⁴, avec une forme de brio et dans une virtuosité chargée d'une grande intensité, d'une présence vivante condensée. Il est jusqu'à l'indication ***Allegro ma non troppo*** qui semble requérir la parfaite maîtrise de tous les événements plutôt que la fuite éperdue.

«*La seconde partie deux fois*» : étonnamment rédigé en toute lettre par Beethoven sur le manuscrit, cette indication redondante par rapport aux reprises écrites sur les portées, a de quoi surprendre. Car, dans ce flux où les répétitions semblent à leur juste place, les reprises se multiplient de manière étrange. Il y a donc tout d'abord celle, étonnante, du développement et de la réexposition. On l'a dit précédemment, cette reprise de la seconde grande section de la forme sonate n'est plus si courante en 1804, surtout dans les finales (Reicha *op. cit.*). Mais, en tous cas, elle ne vient qu'alors que la première est acquise ; jamais de manière isolée. Que vient-elle faire ici ? N'est-il pas étrange que la première sonate à rejeter la reprise de l'exposition dans le premier mouvement, avec les enjeux que nous y avons décelés, use d'une reprise improbable dans le finale ? Ne doit-on relier ces deux caractéristiques ? Cela ne nous engage-t-il pas à faire appel au *Witz*, à l'humour, voire à l'ironie, pour donner sens à ce geste compositionnel ?

²² Qu'ils soient mélodiques ou liés à la couleur napolitaine, très présente.

²³ «Montre ta puissance, Destin ! Nous ne sommes pas nos propres maîtres. Ce qui est décidé doit être. Qu'il en soit ainsi !» (1815) Carnets intimes p. 46 et aussi «Soumission – Résignation, résignation ! Et sachons ainsi tirer encore un profit moral de la détresse la plus profonde et nous rendre digne du pardon de Dieu.» Ibid. p. 47.

²⁴ «Bienheureux celui qui, ayant appris à triompher de toutes les passions, met son énergie dans l'accomplissement des tâches qu'impose la vie sans s'inquiéter du résultat. Le but de ton effort doit être l'action et non ce qu'elle donnera. [...] cette indifférence ramènera ton attention vers les considérations spirituelles. Cherche un refuge dans la sagesse seule, car s'attacher aux résultats est cause de misère.» Ibid. (p. 40-1).

Surtout si Beethoven lui-même le surligne. On pourrait argumenter qu'il s'agit seulement d'un souci de proportion : celui de donner à ce mouvement la longueur nécessaire et faire contrepoids au reste de la sonate. Mais la reprise de l'exposition, un développement plus long ou une coda plus développée auraient pu jouer ce rôle tout aussi bien. De plus, Beethoven n'en reste pas là. Alors qu'on s'achemine vers la conclusion de la manière la plus évidente, une structure plutôt archaïque – une petite forme binaire à reprises – vient s'intercaler sans nécessité directe, sans liens thématiques évidents avec ce qui précède et sans conséquences objectives avec ce qui suit, si ce n'est de contribuer au mouvement d'emballage final. Sorte de danse grotesque, ce nouveau thème, banal dans ses lignes, caricatural dans ses oppositions de nuances et dans son rythme, fait exploser la belle unité du mouvement. La maîtrise consommée de tout ce qui précède semble se rompre et on se précipite dans un *presto* endiablé. Il peut être bon de se souvenir que de petites formes binaires sont souvent employées, notamment chez Haydn et ses successeurs, pour énoncer les thèmes de rondo, au début du dernier mouvement des sonates. Y a-t-il ici une référence explicite à cette pratique encore en usage chez certains contemporains, comme Pleyel ou Hoffmeister par exemple ? Référence qui serait évidemment totalement renversée, comme est renversé l'usage de la reprise dans la structure de ce finale. Tous ces aspects semblent désennoblir significativement la fin de ce mouvement.

Il est peu probable que Beethoven ait connu, en 1804, les *fragments* de Friedrich Schlegel, édités quelques sept ans plus tôt, qui définissent et théorisent l'ironie romantique (1797, voir aussi W. Biemel, 1963). On peut cependant en retenir quelques principes : «L'ironie est la forme du paradoxe.» (fragment 48) «Il y a des poésies anciennes et modernes qui respirent dans leur totalité le souffle divin de l'ironie. Une bouffonnerie transcendante vit en elles.» (fragment 42) Et plus loin : «Elle est la licence la plus libre, car grâce à elle on peut se dépasser soi-même.» (fragment 108) Dans l'ironie, l'homme éprouve sa liberté de la manière la plus complète. «Si le créateur peut établir une distance entre lui-même et ce qu'il a créé, s'il peut se dégager de ce qu'il a produit, alors il est vraiment libre et il éprouve sa liberté. [...] Ainsi le poète peut vouloir se forcer à abandonner ce qu'il y a de plus vénérable, de plus respectable, afin de réaliser sa liberté» (W. Biemel, 1963, p. 633).

Longyear interprète de manière très similaire l'ironie beethovénienne : «la juxtaposition du prosaïque et du poétique est l'ingrédient essentiel dans la déstructuration de l'illusion qui caractérise l'ironie romantique.» (p. 655) Cette destruction de l'illusion artistique permet le détachement de l'auteur vis à vis de son œuvre et constitue donc l'expression de sa plus souveraine liberté. (p 653). Même si le compositeur ne connaissait pas les écrits du cercle d'Iéna, ces tendances étaient dans «l'air du temps» et nombre d'exemples musicaux de sa production peuvent s'interpréter comme clairement ironiques. On pense aussi bien évidemment à Shakespeare, auquel Beethoven vouait une véritable vénération et qui était pour Schlegel le maître absolu de l'ironie romantique²⁵. Cependant la majorité des commentateurs ne retiennent de ce mouvement que la dimension tragique. Comme l'écrit par exemple D. F. Tovey, «on ne doute pas un instant que la passion tragique s'élançe vers la mort.» (cité par Solomon, 1997, p. 275)

Nous proposons de ne pas être aussi univoque. Un autre éclairage est possible, qui donnerait aux dernières secondes de l'œuvre le caractère d'un recul ironique et lui permettraient de se mettre elle-même en question, face aux ambitions qui sont les siennes et à l'illusion artistique qui en est le moyen. Mais peut-être doit-on laisser à chacun – lecteur, interprète ou auditeur – le soin de choisir le sens et l'interprétation qui lui paraît la plus pertinente : tragique, ironique ou peut-être les deux à la fois.

²⁵ On sait par ailleurs que Beethoven connaissait les traductions de Shakespeare par Schlegel (Longyear, p. 664). On peut se reporter à l'article Witz de l'abbé Beethoven de Jean-Philippe Guye qui donne plusieurs autres exemples et références.

Sens et Singularités

Même s'il est en position, en 1804, d'affirmer sa liberté créatrice – il est déjà reconnu comme un «génie» par un cercle viennois de moins en moins confidentiel (T. DeNora, pp. 263-71) – Beethoven ne s'affranchit pas du langage commun sans de solides motivations. L'originalité n'est en aucun cas recherchée pour elle-même, le fruit d'une incohérence ou d'idées fantasques. L'absence de reprise est fondatrice et mène Beethoven dans une grande pensée du temps, de son irréversibilité, de son pouvoir à la fois entropique et tragique, mais aussi de son rôle possible dans une action de sublimation, voire de recul ironique. Remis dans le contexte d'une pratique commune, ces jeux d'absence et de retours fortuits se chargent du poids d'une transgression. Ils en assument la dimension singulière, unique, mais ne sont pas traités à la légère. Au contraire, ils accompagnent ou imposent une profonde transformation de la structure temporelle de l'œuvre. Tout ce qu'il y avait de convenu dans la structure de la sonate disparaît ici de manière explicite et assumée. Cette pièce participe grandement à instaurer, pour Beethoven et ses successeurs, le sens d'une dramaturgie libérée, que les œuvres plus tardives prolongeront.

Sûr de son art, Beethoven écrira en français dans ses carnets, donc pour lui-même, quelques dix ans plus tard : «Malheureusement les génies médiocres sont condamnés à imiter les défauts des grands maîtres sans en apprécier les beautés : de là, le mal que Michel-Ange fait à la peinture, Shakespeare à l'art dramatique et que Beethoven fait de nos jours à la musique.» (p.47) Le sens de cette assertion n'est pas univoque, mais nous en proposons un : ce qui est ici qualifié de «défauts», les soi-disant imperfections, les fantaisies ou les singularités que les «grands maîtres» mettent dans leurs œuvres et qui sont souvent imitées en elles-mêmes, n'ont en fait de légitimité que par le sens qu'elles portent. Si elles se chargent d'une valeur d'écart c'est en en assumant aussi totalement les conséquences. L'absence de reprise du premier mouvement de l'*Appassionata* et au contraire, la sur-présence de la répétition dans le second et troisième mouvement, structurant une opposition dialectique du temps et son dépassement, n'est pas un «défaut», une imperfection dans l'art musical. Mais ce n'est pas non plus une simple originalité, qui porterait une valeur en soi et qu'il conviendrait d'imiter ; ce n'est pas une simple innovation. Elle est pleinement nécessaire dans la mesure où elle fonde et révèle à la fois, une exploration inédite du temps, la recherche d'une nouvelle expérience de la temporalité.

Philippe Gouttenoire, professeur d'analyse appliquée au CNSMD de Lyon

Références des ouvrages et articles cités :

BIEMEL Walter (1963). L'ironie romantique et la philosophie de l'idéalisme allemand, in *Revue philosophique de Louvain*, tome 61, pp. 627-643.

BEETHOVEN, Ludwig van (1804-1820). *Carnets intimes*. Traduction M. V. Kubié (1970). Paris : Buchet-Chastel.

DENORA, Tia (1995). *Beethoven et la construction du génie (1792-1803)*. University of California. Traduit de l'anglais par M. Vignal (1998). Paris : Fayard.

D'INDY, Vincent (1909). *Cours de composition musicale*. Paris : Durand.

FROHLICH, Martha (1991). *Beethoven's «Appassionata» Sonata (Studies in Musical Genesis and Structure)*. Oxford Clarendon Press.

HATTEN, Robert (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Indiana University Press.

LEHMAN, S. (2003). *R. Serkin, a life*. Oxford University Press.

LONGYEAR, Rey (1970). Beethoven and Romantic Irony, in *The Musical Quarterly*, vol 56, n°4, pp 647-664. Oxford University Press.

MARX, Adolf Bernhard (1863) *Beethoven piano Works*. Traduction anglaise de L. Gwinner. Clayton (1894).

RAMEAU, Jean-Philippe (1754). *Observation sur notre instinct pour la musique*. Paris.

RAMEAU, Jean-Philippe (1760). *Code de musique pratique*. Paris.

REICHA, Anton (1824). *Traité de haute composition musicale*. Paris. Seconde édition bilingue (1832). Wien : Diabelli.

RETI, Rudolf (1967). *Thematic patterns in the sonatas of Beethoven*. New York : Deryck Cooke.

ROSEN, Charles (1971). *Le style classique*, traduit de l'anglais par M. Vignal (1978). Paris : Gallimard.

SCHLEGEL, Friedrich (1797-98). *Fragmente*. Traduit par Charles Le Blanc (1996). Paris : José Corti.

SOLOMON, Maynard (1997). *Beethoven*. Traduit de l'anglais par H. Hildenbrand (2003). Paris : Fayard.

TARASTI, Eero (2006). *La musique et les signes*. Paris : L'Harmattan.

