

LUDWIG VAN BEETHOVEN

La musique de chambre pour piano et violoncelle

Beethoven et le violoncelle

Considérant le nombre restreint de ses compositions qui réservent au violoncelle une partie soliste, on serait tenté de penser que Beethoven a négligé cet instrument. Il n'en est rien. Bien au contraire, le maître de Bonn a très vite saisi le parti qu'il pouvait tirer de la « petite basse », pour des raisons aussi bien historiques qu'esthétiques.

Au moment où Beethoven, âgé de vingt six ans, jette sur le papier les premières notes de ses sonates op. 5 pour piano et violoncelle, ce dernier instrument a déjà un passé glorieux. Un siècle auparavant, Stradivarius lui a donné les proportions que nous lui connaissons encore, lui conférant la sonorité puissante et chaleureuse qui est la sienne. Le violoncelle a triomphé dans le combat qui l'opposait à la viole de gambe, accédant ainsi au rang d'instrument soliste à part entière. D'illustres prédécesseurs de Beethoven – Bach, Vivaldi, Boccherini, Haydn – ont produit des œuvres majeures de la littérature du violoncelle. D'autre part, Beethoven va côtoyer une kyrielle de violoncellistes, parmi lesquels de bons amateurs comme son fidèle ami Zmeskall, le roi de Prusse Frédéric-Guillaume II ou le prince Galitzine, mais aussi et surtout d'éminents virtuoses tels que les frères Dupont, les Kraft père et fils, Bernhard Romberg ou Joseph Linke (qui fera partie du fameux quatuor Schuppanzigh). Ces exécutants prestigieux vont faire progresser considérablement la technique du violoncelle, notamment par l'ajout de la pique et l'utilisation du pouce de la main gauche.

Esthétiquement, cet instrument qui évoque si bien la voix humaine convient parfaitement au jeune Ludwig, futur premier romantique. C'est ainsi que Beethoven va pousser très loin l'exploration des ressources du violoncelle jusqu'à écrire des partitions exigeant une maîtrise éprouvée de la part de l'instrumentiste. On pourra s'étonner du fait que Beethoven n'ait écrit aucun concerto pour violoncelle proprement dit, à l'instar des grands romantiques qui vont lui succéder. On notera cependant que dans le triple concerto op. 56 – qui date de 1804 – il accorde une telle prépondérance à la partie de violoncelle solo que l'œuvre peut être presque considérée comme un concerto pour violoncelle avec piano et violon obligés (*).

(*) Toute disothèque digne de ce nom comportera l'enregistrement mythique du triple concerto édité par EMI et qui réunit – excusez du peu – David Oistrakh, Mstislav Rostropovitch, Sviatoslav Richter et l'Orchestre Philharmonique de Berlin dirigé par Herbert von Karajan.

Le présent article est consacré plus particulièrement à la musique de chambre pour piano et violoncelle, qui comprend les œuvres répertoriées dans le tableau suivant :

Œuvres	Composition	Dédicataires	Editions Originales
2 Sonates op. 5 : n° 1 en fa majeur n° 2 en sol mineur	1796	Frédéric Guillaume II Roi de Prusse	Février 1797 chez Artaria à Vienne
12 Variations WoO 45 (*) En sol majeur sur un thème de l'oratorio « Judas Macchabée » de G.F. Haendel	1796-97	Princesse von Lichnovsky	Été ou automne 1797 chez Artaria à Vienne
12 Variations op. 66 en fa majeur sur l'air « Ein Mädchen oder Weibchen » extrait de la « La Flûte Enchantée » de W.A. Mozart	1798		Septembre 1798 chez Jean Traeg à Vienne
7 variations WoO 46 en mi bémol majeur sur le duo « Bei Männern, welche Lieben fühlen » W.A. Mozart	1801	Comte von Browne	Début 1802 chez T. Mollo à Vienne
Sonate op. 69 en la majeur (Sonate n° 3)	Début 1808	Baron von Gleichenstein	Avril 1809 chez Breitkopf et Härtel à Leipzig
2 Sonates op. 102 : N° 1 en ut majeur N° 2 en ré majeur (Sonates n° 4 et 5)	1815	Comtesse Maria von Erdödy	Mars 1817 chez N.Simrock à Bonn et à Cologne
(*) WoO : Werke ohne Opussahl (Œuvres sans numéro d'opus)			

Cinq sonates et trois cycles de variations seulement, cela paraît peu dans l'immense archipel de la musique de chambre : 32 sonates pour piano, 10 sonates pour piano et violon, les trios, quatuors, quintettes, etc.

Or, le couple piano-violoncelle tient une place toute particulière. On voit d'abord que la composition de ces œuvres s'étale sur vingt ans, de 1796 à 1815, et par conséquent elles appartiennent aux « trois styles de Beethoven », pour employer une image devenue

conventionnelle. D'où leur extrême variété (*). Ainsi, malgré les évolutions de son art et au travers des vicissitudes de son existence, Beethoven s'est toujours souvenu du duo piano-violoncelle.

En outre, Beethoven donne dans ces œuvres libre cours à ses conceptions révolutionnaires, et dès les premières sonates. En comparaison, les sonates pour piano et violon sont plus proches de l'orthodoxie classique.

Parcours rapide des œuvres

1. Les deux Sonates op.5

A 26 ans, Beethoven est devenu une célébrité viennoise. Il lui faut maintenant conquérir le monde. L'année 1796 va être celle des tournées musicales. Il va se rendre successivement à Prague, Nuremberg, Leipzig, Dresde, Berlin, Presbourg (Bratislava), Budapest.

Au mois de Juin, Beethoven est à Berlin où il joue parfois à la cour du roi Frédéric Guillaume II, neveu et héritier de Frédéric II « le Grand ». Sa rencontre avec Jean-Pierre Duport (1741-1818), premier violoncelle et professeur du roi, va jouer le rôle de déclic. Il écrit aussitôt les deux sonates op. 5 « pour clavecin ou pianoforte avec violoncelle obligé » qu'il dédie au roi, lui-même bon violoncelliste. Beethoven les joue avec Duport devant le souverain. En prenant congé, le roi lui remet une boîte en or remplie de louis d'or, ce dont il n'est pas peu fier car ce cadeau est de « ceux que l'on donne aux ambassadeurs ».

La 1^{ère} sonate, en fa majeur, est en deux mouvements, première entorse à la règle classique qui voudrait que « l'on se mît en quatre ».

Le 1^{er} mouvement comporte deux volets : un prélude de 34 mesures adagio sostenuto auquel succède sans interruption un allegro très développé. Le prélude, plein de sérénité, n'exclut pas certains accents sforzando très beethovéniens. Un point d'orgue sur un accord de septième de dominante de fa donne le départ de l'allegro qui respecte le schéma de la forme sonate. Le 1^{er} thème, alerte et d'allure martiale, est exposé par le piano, accompagné par les batteries du violoncelle. Le 2^d thème, plus doux, est confié au violoncelle et apparaît pour la première fois en ut mineur. Il se prête au jeu des modulations jusqu'à des tonalités éloignées – mais combien romantiques ! – telles que la bémol ou ré bémol dans la réexposition.

Après la reprise, le développement débute par l'exposition au piano du 1^{er} thème, cette fois en la majeur. Suit un jeu complexe de modulations successives avec des colorations napolitaines, et on parvient à la réexposition. Le mouvement prend fin sur une structure peu habituelle : un adagio de 6 mesures suivi d'un presto de 18 mesures puis, enfin, 15 mesures de conclusion définitive dans le tempo initial de l'allegro.

(*) Il n'en est pas de même de la musique de chambre pour piano et violon, pourtant plus abondante. En effet, 9 des 10 sonates consacrées à cette formation ont été écrites entre 1798 et 1803. Seule la dernière est datée de 1812. La distance qui sépare l'op. 102 de l'op. 5 est infiniment plus grande que celle qui va des trois premières sonates op. 12 pour piano et violon à la sonate « à Kreutzer » op. 47.

Le 2^{ème} mouvement, allegro vivace à 6/8, est en forme de rondo. Le thème refrain, très rythmé, est exposé par le violoncelle trois fois au cours du morceau. Le 1^{er} couplet reste dans la tonalité principale de fa majeur et aboutit à la dominante ut majeur. Le refrain suivant conduit à un 2^{ème} couplet plus modulant. Une séquence en fa mineur utilise astucieusement les sforzando sur les temps faibles. Beethoven s'amuse beaucoup ici. On passe par des tonalités de plus en plus éloignées : si bémol mineur puis sol bémol majeur et ré bémol majeur, où le violoncelle joue le rôle de bourdon de cornemuse sous le chant du piano. Le 3^{ème} refrain ouvre un passage plus développé qui aboutit à la coda : bref adagio suivi des 8 mesures finales, brillantes et énergiques. En somme, quelques nuages en mode mineur ne sont pas parvenus à occulter l'impression de gaîté qui règne tout au long de ce 2^{ème} mouvement.

La 2^{ème} sonate, en sol mineur, est conçue d'une manière encore plus inhabituelle (*). Ayant la même structure que celle de la 1^{ère} sonate, en deux mouvements, son esprit en est radicalement différent.

Le 1^{er} volet du 1^{er} mouvement est un adagio sostenuto ed espressivo de 44 mesures qui pourrait constituer une partie séparée à lui tout seul. La tonalité grave de sol mineur crée une atmosphère pathétique que renforcent les rythmes pointés et les silences prolongés, tandis que le violoncelle chante le thème principal avec un grand lyrisme. Les deux instruments retiennent leur souffle avant d'attaquer sans interruption le 2^{ème} volet, noté allegro molto più tosto presto à 3/4. Trois éléments thématiques vont se succéder. Le premier, en 26 mesures, est un échange entre les deux instruments sur un rythme de valse triste, dans la nuance piano. Le deuxième, plus véhément, fait appel à la volubilité du piano qui égrène une succession de trilles. Enfin le troisième, en si bémol majeur, débute par une longue tenue du violoncelle dans l'aigu. L'exposition s'achève dans la tonalité relative de si bémol majeur, sur quatre accords identiques. Elle doit être reprise intégralement. Le développement, assez court, est essentiellement basé sur le deuxième élément thématique. Après 6 mesures de piano seul, on aboutit à la réexposition avec ses trois éléments thématiques. Elle s'achève dans le ton principal de sol mineur et doit être, elle aussi, reprise. L'importante coda qui suit débute sur deux accords fortissimo de mi bémol majeur. Une très belle tenue chromatique intervient dans le registre aigu du violoncelle tandis que le piano maintient la tension par d'inquiétantes anacrouses à la main gauche. Le mouvement s'achève en 15 mesures fortissimo dans la tonalité « picarde » de sol majeur.

Le 2^{ème} mouvement, rondo allegro en sol majeur, est tout à fait insolite par la structure. Beethoven y fait appel à la virtuosité des deux protagonistes : le violoncelle grimpe jusqu'au mi4 et les traits rapides en triples croches foisonnent aux deux instruments. Comme dans tout rondo, Beethoven utilise à cinq reprises un thème-refrain très typé se développant sur 11 mesures : trois notes ascendantes piquées suivies d'une ritournelle rapide. Le discours se poursuit dans la volubilité et les épisodes les plus inattendus ne manquent pas. On notera en particulier la séquence centrale en ut majeur à l'écriture très « noire », comportant de nombreux arpèges et ritournelles en triples croches. Ainsi, après la mélancolie du début de la sonate, Beethoven redevient joyeux, presque facétieux. La spectaculaire conclusion de 8 mesures en sauts d'octaves du violoncelle et ritournelles en triples croches du piano est, à cet égard, caractéristique de cette vitalité retrouvée.

(*) Très anticonformiste, elle est parfois surnommée « sonate à problèmes »

S'il fallait conclure en quelques mots au sujet de l'op. 5, on pourrait dire que ces deux sonates, bien qu'appartenant à la « première manière » de Beethoven, renferment une mine d'innovations. Le révolutionnaire qui mettra à bas la loi et les prophètes du classicisme – notamment avec sa Symphonie Héroïque de 1804 – est déjà ici pleinement présent.

2. Les 12 Variations WoO 45 en sol majeur sur un thème de l'oratorio « Judas Macchabée » de G.F. Haendel (*)

Beethoven disait : « Haendel est le plus grand compositeur qui ait jamais existé. Je voudrais m'agenouiller sur sa tombe ». Il n'est donc pas étonnant qu'il ait choisi un thème haendelien pour écrire les 12 variations WoO 45, contemporaines des deux sonates op. 5. Mais pas n'importe quel thème puisqu'il s'agit du chœur « See the conqu'ring hero comes » (Voyez venir le héros conquérant) extrait de « Judas Macchabée », oratorio que Haendel avait composé dans un élan de nationalisme anglais au lendemain de la bataille de Culloden (10 avril 1746). Les écossais du prince Charles-Edouard Stuart y avaient été mis en déroute par les anglais. Haendel identifiait le duc de Cumberland, commandant l'armée anglaise, à Judas Macchabée, ce chef des partisans juifs dont l'Ancien Testament raconte les exploits guerriers (I Maccabées, chapitres 3 à 9). Ce thème victorieux ne pouvait pas ne pas séduire Beethoven, lui qui restait encore, pour peu de temps, un admirateur du général Bonaparte.

Les 12 variations WoO 45 en sol majeur pour piano et violoncelle sont dédiées à la princesse von Lichnovsky, née comtesse de Thun, excellente pianiste et épouse du prince Karl Lichnovsky, ami et protecteur de Beethoven.

Le thème, allegretto, se présente suivant le schéma A-B-A (tonique-dominante-tonique). Il est exposé par le piano, contrepunté par le violoncelle. La variation I est jouée par le piano seul. Dans la variation II le chant « legato » revient au violoncelle, tandis que le piano accompagne en triolets rapides. La variation III oppose les gammes ascendantes en doubles croches du piano aux descentes du violoncelle en noires piquées.

La variation IV est en sol mineur ; la mélodie, sorte de rêverie nostalgique est confiée au violoncelle. C'est le piano qui redevient le maître dans la variation V, le violoncelle agrémentant d'un contre-chant les fins de phrases. La variation VI, sur un motif de croches liées, est traitée en canon entre les deux instruments. La variation VII est le passage obligé – et redoutable ! – pour montrer la virtuosité du violoncelle. L'instrument à archet exécute des triolets rapides qui montent jusqu'au sol 4 et qui exigent une grande maîtrise de la part du violoncelliste. Dans la variation VIII, la deuxième en sol mineur, les deux instruments s'apostrophent rudement sur un mode héroïque. La variation IX, bien plus calme, est un dialogue où les silences comptent autant que les notes. Dans la variation X, notée allegro, le violoncelle joue le thème initial en pleine sonorité d'un bout à l'autre, alors que le piano

(*) Du début à la fin de sa fulgurante production, les variations vont constituer pour Beethoven un mode d'expression privilégié. Écoutons Jean Witold : « Etant donné ses richesses d'idées, son bouillonnement imaginaire, ses incessantes recherches vers un langage nouveau, des combinaisons d'écriture originales, il nous paraît tout naturel que, comme presque tous les compositeurs de son époque, Beethoven se soit attaché aux multiples facettes et aux agencements de rythmes, de mélodies et d'expressions que lui offrait la variation. »

reprend en canon des bribes du thème tout en égrenant des doubles croches sur un rythme agité. La variation XI, adagio, est sans doute la plus belle de toutes. C'est une de ces rêveries lyriques dont Beethoven est coutumier. Pendant 4 mesures, le piano développe une mélodie, presque une improvisation, où abondent les accords arpégés. Le violoncelle donne la réplique au cours des 4 mesures suivantes. La conversation se poursuit et s'achève en deux fois 8 mesures. La variation XII, la dernière, à 3/8 sur un rythme de gigue, joue le rôle de coda. On notera, dans sa partie centrale, la modulation audacieuse en ut dièse majeur. Sur un trille aigu du piano, le violoncelle fait entendre pour la dernière fois ce qui reste du thème et l'œuvre s'achève par deux accords magistraux fortissimo.

3. Les 12 variations op.66 en fa majeur sur l'air « Ein Madchen oder Weibchen » extrait de « La Flûte Enchantée » de W.A. Mozart.

Comme Haendel, comme Bach – qu'il appelait « le dieu immortel de l'harmonie » - Mozart faisait partie lui aussi du Panthéon artistique de Beethoven. Malgré l'accueil plutôt froid que lui avait réservé l'auteur des Noces de Figaro lors de son premier séjour à Vienne (Avril-Juin 1787), Beethoven ne manquait jamais une occasion de louer le génie de l'illustre enfant de Salzbourg. Le 6 février 1826, un an avant de mourir, il écrivait ces mots à l'abbé Maximilien Stadler : « En tout temps, je me suis compté au nombre des plus grands admirateurs de Mozart et je le resterai jusqu'à mon dernier souffle ».

Un an après avoir écrit les variations WoO 45, Beethoven remet en chantier une série de 12 variations pour piano et violoncelle ; il compose l'op. 66 en fa majeur sur un thème extrait de « La Flûte Enchantée » de Mozart (*). Il s'agit de l'air « Ein Mädchen oder Weibchen » que Papageno chante au 2^e acte. L'oiseleur recherche ardemment une petite femme pour vivre heureux ; il en mourra s'il ne la rencontre pas, il retrouvera appétit et santé si son rêve est exaucé. Voilà un sujet qui ne pouvait que plaire à Beethoven, cet éternel amoureux platonique de la femme.

Les variations op. 66 présentent presque de bout en bout une cohérence certaine de la structure. En effet, le thème et les neuf premières variations sont bâtis sur le même schéma : 8 mesures dans la tonalité principale de fa majeur, modulation à la dominante ut conduisant à un accord de 7^e de dominante à la 14^e mesure, puis conclusion en 2 mesures. Beethoven attendra les trois dernières variations pour lâcher ce fil conducteur.

Le thème initial, primesautier, est exposé par le piano sur un contrepoint du violoncelle. La variation I est confiée au piano seul, avec courte cadence sur l'accord de 7^e. Le violoncelle doit montrer sa virtuosité dès la variation II, dont la modulation à la dominante se traduit par une ritournelle en triples croches qui monte jusqu'au sol 4. C'est le piano qui a la maîtrise totale de la variation III par une succession ininterrompue de doubles croches. Le violoncelle n'est là que pour accompagner les fins de phrases. La variation IV est une suite de questions posées par le violoncelle et de réponses données par le piano. La première question, en doubles cordes, rappelle une sonnerie de cors. Le ton change radicalement avec la variation V, de caractère héroïque avec ses rythmes pointés aux deux instruments. La variation VI est un mouvement perpétuel de doubles croches jouées par le piano, tandis que l'instrument à archet fait entendre un contrechant très accentué avec ses staccato, ses sforzando sur les temps faibles et ses appoggiatures. La variation VII est beaucoup plus calme : chant legato du piano.

(*) Opéra que le vertueux Beethoven affectionnait particulièrement en raison de sa haute valeur morale.

Dans la variation VIII, le chant reste au piano sur un rythme saccadé tandis que le violoncelle joue de bout en bout des doubles croches piquées « sempre staccato ». La variation IX est une sorte de marche décidée, avec prédominance des accents sur les temps faibles. Le violoncelle finit tout seul, pianissimo, dans l'aigu. Et voici que Beethoven, avec la variation X en fa mineur notée adagio, abandonne le schéma qui avait prévalu jusqu'à maintenant. Une mélodie pathétique, aux rythmes doublement pointés, est confiée au piano seul pendant 7 mesures. Puis c'est au tour du violoncelle de répondre et de poursuivre jusqu'à la fin, le pathos étant amplifié par les intervalles diminués. On enchaîne adagio quasi andante. Le violoncelle déroule une belle phrase très simple en noires liées ; le piano accompagne avec des triolets. L'atmosphère qui en découle n'est pas sans rappeler celle du 1^{er} mouvement de la sonate « Clair de Lune ». Dans la dernière variation XII, allegro à 3/4 en fa majeur, la bonne humeur réapparaît et il semble bien que Beethoven s'ingénie par tous les moyens à représenter toutes les facettes du personnage Papageno. On pense que tout va finir après l'accord de 7è. Mais non, Beethoven intercale brusquement une très belle modulation en ré majeur. Enfin, tout s'achève, poco ritenuto et pianissimo. Papageno s'esquive sur la pointe des pieds...

5. Les 7 Variations WoO 46 en mi bémol majeur sur le duo « Bei Männern welche Lieben fühlen » extrait de « La Flûte Enchantée » de W.A. Mozart.

Jamais deux sans trois... Pour la troisième fois, Beethoven écrit en 1801, trois ans après l'op. 66, des variations pour piano et violoncelle. Il s'agit des 7 variations WoO 46 en mi bémol majeur, et c'est encore à son opéra favori « La Flûte Enchantée » qu'il en emprunte le thème. Au 1^{er} acte, Pamina et Papageno chantent le duo « Bei Männern, welche Liebe fühlen » où est exaltée la toute puissance de l'amour qui unit indissolublement l'homme et la femme. L'amour conjugal, la fidélité, voilà encore des sujets chers au cœur de Beethoven. Pensons à Fidelio.

L'art de Beethoven a considérablement évolué : c'est de 1801 que date la fameuse sonate pour piano op. 27 n° 2 en ut dièse mineur dite « Clair de Lune », et cette année-là sont publiés les 6 premiers quatuors à cordes op. 18. Cette troisième série de variations, sans doute la plus intéressante sur le plan esthétique et musical, découle d'une telle évolution. Beethoven y donne la preuve d'une extraordinaire économie de moyens ; il en dit plus avec 7 variations qu'il n'en disait auparavant avec 12.

Les variations WoO 46 sont dédiées à « son ami le comte de Browne », général dans l'armée du tsar de Russie. Browne recevra de nombreuses autres dédicaces, ainsi que son épouse, élève de Beethoven.

Le thème et les 4 premières variations sont notés andante à 6/8. Le thème, en croches liées, est une sorte de cantilène chantée d'abord par le piano sur un contrepoint du violoncelle, puis celui-ci reprend la phrase dans le registre aigu. Un dialogue s'établit ensuite jusqu'à la fin du thème. Mise à part une courte modulation à la dominante, on reste de bout en bout dans la tonalité principale de mi bémol majeur. La variation I est un staccato ininterrompu sur des doubles croches aux deux instruments qui se répondent successivement. Le rythme se resserre dans la variation II : gammes ascendantes de triples croches au piano seul pendant 4 mesures puis le violoncelle reprend les gammes et termine sur une ritournelle rapide, d'abord ascendante avec gruppetti agrémentés d'appoggiatures, ensuite descendante. Dans la variation III, une ritournelle plus facétieuse est jouée alternativement par chacun des deux partenaires, tandis que l'autre l'accompagne sur des contre-temps. Pierre angulaire de la série, la variation IV est en mi bémol mineur, tonalité particulièrement délicate pour l'instrument à archet. Le thème, très nostalgique, est exposé par le piano seul, puis le violoncelle le reprend sur sa

corde grave dans un bel élan de lyrisme. Il n'y manque ni les harmonies napolitaines ni les enharmonies audacieuses qui lui permettent de finir sur la tonalité initiale. Dans la variation V, le ton redevient plus joyeux et plus animé. Beethoven a noté : « Si prenda il tempo un poco più vivace ». Les deux instruments conversent à coups de triolets de doubles croches sur les contre-temps. Le violoncelle conclut par une phrase dans l'aigu, très virtuose. Avec la variation VI, notée adagio, nous retrouvons la grande méditation beethovénienne. Le piano commence seul, dans un style d'improvisation, puis le violoncelle se laisse porter par son lyrisme naturel jusque dans l'extrême aigu. L'écriture, très « noire », fourmille de quadruples croches. Comme pour les deux premières séries de variations, la dernière variation VII se déroule sur un rythme rapide, sorte de gigue à 6/8 notée allegro ma non troppo. Le thème est exposé successivement au piano et au violoncelle. A la 15^e mesure arrive brusquement une coda très curieuse. Beethoven cède ici à une des modes de son époque et nous offre une « turquerie » en sol mineur dont le motif est d'abord joué en croches par le violoncelle puis repris en doubles croches par le piano tandis que l'instrument à cordes fait sonner des pizzicati énergiques. Le thème initial revient à la mesure 39 et, après un court passage plus calme, l'œuvre s'achève sur deux accords fortissimo.

6. La Sonate op. 69 en la majeur

En 1808, âgé de trente huit ans, Beethoven est parvenu depuis longtemps à la pleine maturité artistique. Il a derrière lui une production impressionnante : 24 sonates pour piano, 9 sonates pour piano et violon, 6 trios pour piano, violon et violoncelle, 2 sonates et 3 séries de variations pour piano et violoncelle, 3 quatuors avec piano, 4 trios à cordes, 9 quatuors à cordes (dont les 3 « Razumovski »), 2 quintettes à cordes, 4 concertos pour piano, un concerto pour violon, un triple concerto pour piano, violon et violoncelle, 6 symphonies, une messe et de nombreuses œuvres pour les voix. Rien ne peut endiguer ce fleuve puissant, pas même la surdité qui s'aggrave de jour en jour et dont les premières atteintes ont provoqué la grande crise du « Testament de Heiligenstadt » d'Octobre 1802. Pendant toute cette année 1808, Beethoven « crée en abondance, dans l'effervescence et l'exubérance de son génie » (J. et B. Massin). Il baigne dans une atmosphère créative très favorable ; il habite chez une femme exceptionnelle dont il partage l'intimité quotidienne : Marie Erdödy, dont nous reparlerons à propos des deux sonates op. 102.

Et Beethoven compose la 3^e sonate pour piano et violoncelle : l'op. 69 en la majeur, qu'il dédie à son ami le baron Ignaz von Gleichenstein, lui-même bon violoncelliste. Il semble toutefois que l'œuvre ait été jouée pour la première fois par Karl Czerny, l'illustre élève de Beethoven, et par l'excellent violoncelliste Joseph Linke.

Très différente des deux sonates op. 5, l'œuvre appartient à ce qu'il est convenu d'appeler la « 2^e période » de Beethoven. Ici, le maître a magnifiquement résolu les problèmes de sonorité relative et d'équilibre entre les deux instruments. Le caractère pathétique des deux premières sonates a disparu au profit d'un lyrisme tendre et d'une respiration plus naturelle. Y a-t-il là influence de la symphonie « Pastorale », contemporaine de l'œuvre ?

Le 1^{er} mouvement, allegro ma non tanto, débute par une belle phrase du violoncelle seul dans le registre grave, et qui aboutit à la dominante mi majeur.

Le piano reste en mi majeur dans sa réponse qui conduit à une cadence. Le dialogue se poursuit avec, cette fois, conclusion sur une cadence du violoncelle dans l'aigu. Après le point d'orgue, un 2^e motif énergique en la mineur, modulant en si mineur, amène une série de très belles gammes ascendantes en mi majeur. Une 3^e idée, de caractère héroïque, survient à la mesure 65. Exposée par le piano, elle est accompagnée au violoncelle par des pizzicati qui claquent comme des coups de timbales. L'exposition s'achève sur une phrase dolce de l'instrument à archet ; elle doit être reprise . Le développement commence après la « 2^e fois ». Il contient le seul passage vraiment agité de ce mouvement (accords violents à la main gauche du pianiste, arpèges rapides en doubles croches du violoncelliste). Puis le lyrisme du violoncelle réapparaît et conduit à la réexposition où on retrouve les trois éléments thématiques. Le mouvement s'achève par une importante coda qui privilégie le 1^{er} thème.

Le 2^e mouvement, scherzo allegro molto à 3/4, doit être pensé à 1 temps. Sa structure peut être schématisée A-B-A-B-A-coda. Les sections A et la coda sont en la mineur, les sections B en la majeur. Le caractère change radicalement lorsqu'on passe d'une section à l'autre. Les sections A, très rythmées, sont basées sur les jeux de syncopes et contre-temps. Le violoncelle utilise le registre aigu jusqu'au mi 4. Les sections B, moins heurtées, ont une allure champêtre. On ne peut pas s'empêcher d'évoquer ici le trio du 3^e mouvement de la « Pastorale » . La coda termine le scherzo discrètement, pianissimo.

Le 3^e mouvement est en deux volets : un adagio cantabile de 18 mesures en mi majeur (*) qui enchaîne, par une cadence du violoncelle, avec l'allegro vivace. L'adagio est un dialogue tendre et lyrique où les deux exécutants rivalisent d'intensité expressive. L'allegro vivace qui suit immédiatement est essentiellement mélodique et basé sur deux motifs, l'un très volubile, l'autre plus calme. Mais d'une manière générale, cet allegro est une sorte de mouvement perpétuel où les deux partenaires semblent se poursuivre comme dans une course d'obstacles, car les « embûches » ne manquent pas et exigent une maîtrise absolue particulièrement de la part du violoncelliste. La coda, très développée, fait la part belle au 1^{er} motif et l'œuvre s'achève sur trois accords énergiques.

Des 5 sonates pour piano et violoncelle, l'op. 69 est sans doute la plus populaire car, peut-être, la plus « classique ».

(*) Les mouvements lents sont pratiquement inexistants dans les sonates pour piano et violoncelle de Beethoven. Il faut attendre la dernière sonate op. 102 pour avoir un véritable adagio à part entière.

7. Les deux Sonates op. 102

L'année 1815 est au centre d'une période de la vie artistique de Beethoven que l'on pourrait appeler « traversée du désert », et qui s'étale sur plusieurs années, de 1813 à 1817. On assiste à un ralentissement de la production, comme si la source de son inspiration était tarie. La maladie et les déconvenues de toutes sortes y sont pour beaucoup. Ainsi, pendant l'été 1812, le rendez-vous à Prague avec « l'Immortelle Bien-Aimée » a été une aventure sans lendemain(*). La rencontre à Toeplitz avec Goethe, que Beethoven admirait, s'est révélée très décevante. Les ennuis d'argent continuent : la rente que les mécènes aristocrates de Beethoven s'étaient engagés à lui verser est très irrégulièrement payée. Après la chute de Napoléon à Waterloo, le Congrès de Vienne apporte quelque répit. Beethoven y est fêté comme une gloire nationale et il donne, le 25 décembre 1815, son dernier concert de piano devant une assemblée d'empereurs et de rois. Mais cela ne dure pas ; son frère Karl-Kaspar meurt et aussitôt vont commencer les démêlés avec sa belle-sœur, car Beethoven veut obtenir la tutelle de son neveu Karl. En outre, la musique de Beethoven connaît momentanément la désaffection du public viennois, qui lui préfère celle de Rossini. Le 9 septembre 1817, Beethoven écrit au fidèle Zmeskall : « J'essaie sans musique d'approcher chaque jour de la tombe ». Nouveau roi Lear, Beethoven semble avoir touché le fond de l'abîme.

Et pourtant, le lion n'est pas encore terrassé. En réalité, Beethoven opère un retour sur lui-même ; pour lui, commence une période que Vincent d'Indy qualifie de « réflexion ». Il lit beaucoup, il recopie des poèmes orientaux. Ce travail en profondeur ne va pas tarder à porter ses fruits. 1815 inaugure la « 3^e période » de Beethoven et les plus hauts sommets vont surgir à partir de 1818 : la « Missa Solemnis », la 9^e Symphonie, les quatre dernières sonates pour piano, les derniers quatuors.

La production de 1815 se résume à quelques œuvres vocales et à deux œuvres instrumentales d'importance (car elles anticipent sur ce qui va suivre) : les deux sonates op. 102 pour piano et violoncelle. Dans son désarroi, Beethoven entretient une correspondance abondante avec sa grande amie et confidente la comtesse Maria von Erdödy, excellente pianiste qui compte parmi ses admiratrices enthousiastes. On a vu qu'il avait séjourné chez elle en 1818 et il lui avait alors dédié les deux très beaux trios op. 70 pour piano, violon et violoncelle. C'est encore à celle qu'il appelle sa « liebe, liebe, liebe, liebe, liebe » qu'il dédie les deux sonates op. 102. Avec cet opus, Beethoven entre dans une ère nouvelle ; il écrit désormais pour « les siècles à venir ». Comme pour toute nouveauté, l'accueil que reçurent les deux sonates fut assez mitigé. Voici ce qu'écrivait à leur propos le chroniqueur de l'Allgemeine Musikalische Zeitung :

« Elles appartiennent au goût le plus inaccoutumé et le plus étrange. Nous n'avons jamais pu prendre goût aux deux sonates ; mais ces compositions sont peut-être un chaînon nécessaire dans les créations de Beethoven pour nous conduire là où la main du maître voulait nous mener ».

(*) Aucun exégète beethovénien n'est encore parvenu à mettre un nom définitif sur la femme à qui était destinée la « lettre à l'Immortelle Bien-Aimée ».

Sur le manuscrit de la 1^{ère} sonate en ut majeur, Beethoven « annonce la couleur » en écrivant : « freie Sonate » (sonate libre). L'œuvre est conçue pour être jouée sans interruption entre les quatre sections qui la composent.

- a) Andante à 6/8. Beethoven a ajouté les indications d'interprétation : « teneramente » et « dolce cantabile ». Il s'agit bien en effet d'une cantilène tendre et douce où les deux instruments s'équilibrent harmonieusement. La tonalité reste en ut majeur. Après quelques points d'orgue où les deux partenaires semblent hésiter, on entre brutalement dans la section suivante.
- b) Allegro vivace à C barré. En forme sonate à deux thèmes, il est en la mineur. Le motif initial, énergique et au rythme pointé, a un caractère symphonique. Le style est sévère et très resserré. Il n'y a plus dialogue harmonieux entre les partenaires ; le discours est devenu celui de deux antagonistes. L'économie de moyens est ici flagrante : la réexposition sert de vaste coda et, après quelques mesures de répit où ne manquent pas les harmonies napolitaines, l'allegro prend fin sur quelques accords fulgurants.
- c) Adagio à C, puis Tempo d'andante à 6/8. Voici, par contraste avec ce qui précède, un instant de méditation. L'adagio, très modulant et dans un style d'improvisation, conduit à l'andante qui reprend le thème introductif de la sonate. Beethoven utilise ainsi un procédé « cyclique » qui reviendra dans quelques unes de ses dernières œuvres, et notamment dans la 9^è symphonie. On enchaîne immédiatement avec la dernière section.
- d) Allegro vivace à 2/4. La dénomination de « sonate libre » prend ici toute sa dimension. Ce 2^è allegro contient la même énergie concentrée que celle du 1^{er}, mais il est traité avec beaucoup plus de fantaisie. Les contrastes et les surprises ne manquent pas. On notera les modulations éloignées où le violoncelle joue le rôle de basse de bourdon (Beethoven s'est-il souvenu du finale de l'op. 5 n° 1 ?). La dernière modulation en ré bémol majeur débouche sur la conclusion. Le violoncelle va devoir monter héroïquement jusqu'au sol 4 et en redescendre aussitôt avec des gammes en doubles croches. Tout s'achève dans la bonne humeur, sur deux accords d'ut majeur qui permettent à l'instrument à archet de faire sonner ses cordes graves « à vide ». « Fantaisie en ut majeur pour piano et violoncelle », tel aurait pu être le titre de cette sonate pour le moins insolite et éminemment séduisante.

La sonate op. 102 n° 2, en ré majeur, est à l'opposé de la 1^{ère}, et à bien des égards elle va beaucoup plus loin. Considérée par les contemporains de Beethoven comme injouable, essentiellement à cause de la fugue finale, elle pose effectivement de sérieux problèmes d'exécution. Par ses exigences techniques, elle reste encore de nos jours une des œuvres les plus difficiles de la littérature du violoncelle. Elle figure parmi les compositions les plus « modernes », aux côtés de la sonate pour piano op. 106 « Hammerklavier » ou de la Grande Fugue op. 133 pour quatuor à cordes.

En trois mouvements, la sonate débute par un allegro con brio. C'est un morceau en forme sonate à deux thèmes. Le premier, énergique, est exposé par le piano seul, repris par le violoncelle qui entre à la 4^è mesure par un vigoureux arpège ascendant. Le second thème, plus doux et legato, est confié d'abord au violoncelle dans l'aigu. Beethoven joue

admirablement avec les deux thèmes ; les modulations hardies ne manquent pas et la tension est maintenue par les sauts d'octaves et de dixièmes. « C'est le style des dernières sonates qui triomphe : alternance rapide de sentiments contradictoires, construction lapidaire, brièveté, hardiesse tranchante de la modulation, renonciation à tout compromis aimable » (Karl Schumann). L'allegro s'achève tout simplement sur un double accord de dominante-tonique.

Le 2^e mouvement, adagio con molto sentimento d'affetto, est le seul véritable mouvement lent des 5 sonates. Nous entrons déjà ici de plein pied dans le futur royaume des dernières sonates pour piano et des derniers quatuors. De bout en bout, la prééminence est donnée à l'instrument à archet. Une première section, en ré mineur, commence par un chant très doux interprété mezza voce. A la 10^e mesure, le violoncelle joue une très belle phrase dont le caractère expressif et dramatique est marqué par la présence de gruppetti de quadruples croches. On enchaîne avec une 2^e section en ré majeur, dans un style beaucoup plus fluide et détendu. La mélodie respire à pleins poumons. C'est une sorte de cantique de reconnaissance, avec certains accents presque wagnériens. Une 3^e et dernière section nous replonge dans la sombre tonalité de ré mineur. D'inquiétants arpèges en rythme pointé serré donnent une impression d'angoisse. Ils subsistent au piano même lorsque le violoncelle reprend la phrase expressive du début. Un passage conclusif avec modulation en si bémol majeur et point d'orgue sur accord de 7^e de dominante de ré conduit sans interruption à l'allegro fugato final. Nous abordons là le morceau le plus inattendu de toute la musique de chambre pour piano et violoncelle de Beethoven (*). C'est une fugue dont la mise en place exige une grande maîtrise des deux partenaires. Dans le développement contrapuntique, le violoncelle se dote de la voix la plus éloquente, le piano prend les trois autres. Le chromatisme y joue un grand rôle. Inutile d'analyser davantage ; il suffit d'écouter et de se laisser emporter jusqu'à la toute dernière mesure par cette savante construction, authentique concentré d'énergie. Schindler, l'inconsistant biographe de Beethoven, lui dit un jour : « J'avoue ne pas bien comprendre encore le fugato de la sonate op. 102 n° 2 ». Beethoven répondit : « ça viendra ».

Embrassons à présent d'un seul coup d'œil l'ensemble de l'op. 102. Nous réalisons à quel point nous sommes loins de l'op. 5 ! Nous sommes en présence d'une musique entièrement nouvelle, obtenue avec les moyens les plus réduits (**). Ainsi, dans le domaine de la musique de chambre pour piano et violoncelle comme dans bien d'autres, Beethoven se projette et nous projette dans l'avenir.

(*) Peut-être moins inattendu qu'on ne le pense de prime abord, puisque le retour à la fugue est une des caractéristiques de la dernière période créatrice de Beethoven (on pourrait dire la même chose de Mozart ou de Brahms). Les fugues ou thèmes fugués sont nombreux dans les dernières œuvres du maître, mais Beethoven entend bien donner un esprit neuf à la forme ancienne. Inconsciemment, il fait sienne la maxime d'André Chénier : « Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques ».

(**) Les durées d'exécution des sonates op. 102 sont d'environ 15 mn pour la 1^{ère} et 18 mn pour la 2^e, alors que les deux sonates op. 5 et l'op. 69 exigent des durées respectives d'environ 22, 23 et 26 mn.

CONCLUSION

Innovateur, Beethoven le fut en maintes occasions, mais particulièrement, comme on vient de le voir, pour le duo piano-violoncelle ; Les innovations concernent aussi bien les structures que la stratégie mélodique ou harmonique, voire contrapuntique. On a vu aussi la formidable évolution partie de l'op. 5 pour aboutir à l'op. 102, toujours au profit de l'instrument à archet. Si dans l'op. 5 et les variations, la prééminence reste au clavier – Beethoven est avant tout virtuose du piano –, le violoncelle prend ultérieurement de plus en plus d'importance. Il se bat à armes égales avec le piano dans l'op. 69, il devient un véritable soliste dans l'op. 102. Mélodique par excellence, le violoncelle était pour Beethoven un interprète privilégié de son moi intérieur.

Premier musicien ayant donné ses lettres de noblesse à la musique de chambre pour piano et violoncelle, Beethoven a montré la voie aux futurs compositeurs qui sont venus enrichir ce répertoire. Citons parmi eux : Mendelssohn, Brahms, Reger, Richard Strauss, Chopin, Grieg, Hindemith, Fauré, Debussy, Saint-Saens, Milhaud, Honegger, Poulenc, Vierne, Kodaly, Martinu, Britten, Rachmaninoff, Prokofiev, Chostakovitch.

Les violoncellistes ne remercieront jamais assez Beethoven d'avoir été à l'origine d'un aussi fastueux florilège.



DISCOGRAPHIE

Cette discographie ne prétend pas être exhaustive. Elle rassemble uniquement les disques qu'a eus à écouter l'auteur du présent article. On saluera la manière dont les interprètes s'acquittent du problème posé par l'association d'un instrument à cordes accordé en quintes justes et d'un instrument à clavier qui « maltraite les quintes justes pour les besoins de la gamme tempérée » (Yehudi Menuhin).

Comme il s'agit de musique de chambre pour piano et violoncelle – et non l'inverse – le nom du pianiste est toujours cité en premier.

1. Les enregistrements « incontournables »

Rudolf Serkin – Pablo Casals Intégrale des sonates et variations : 3 CD CBS Sony enregistrés à Perpignan en 1951 et à Prades en 1953.

Sviatoslav Richter – Mstislav Rostropovitch Les 5 Sonates : 2 CD enregistrés de 1961 à 1963

Wilhelm Kempff – Pierre Fournier Intégrale des sonates et variations : 2 microsillons édités en 1967 par le Club Français du Disque.

Eric Heidsieck – Paul Tortelier Les 5 Sonates : 2 CD EMI enregistrés en 1972

2. Autres enregistrements

Otto Schulhof – Pablo Casals Sonates n° 3, 4 et 5 : 2 CD Naxos enregistrés de 1930 à 1936

Stephen Bishop – Jacqueline du Pré Sonates n° 3 et 5 : 1 CD EMI enregistré en 1965

Mieczyslaw Horszowsky – Pablo Casals Sonates op 5 n° 2 et op. 102 n° 2 : 1 CD Philips enregistré en 1958. Ce disque contient aussi la sonate pour piano et cor op. 17 en fa majeur. Casals joue la partie de cor au violoncelle, ce qui n'est pas une hérésie puisque la partition originale de Mars 1801 porte l'indication : « Sonate pour le forte-piano avec un cor ou violoncelle ».

Daniel Barenboïm – Jacqueline du Pré Intégrale des sonates et variations : 2 CD EMI enregistrés en 1970 au Festival d'Edimbourg.

Malcolm Bilson – Anner Bylsma Les 2 Sonates op. 5 : 1 CD Elektra

Emmanuel Ax – Yo-Yo Ma Intégrale des sonates et variations : 3 CD CBS

Andrew Wolf – Leonard Rose Sonate n° 3 : 1 CD Lyrinx enregistré à Prades en 1983

Patrick Cohen – Christophe Coin Intégrale des sonates et variations : 3 CD Harmonia Mundi enregistrés de 1985 à 1987

Jeno Jando – Csaba Oncsay Intégrale des sonates et variations : 2 CD Naxos enregistrés à Budapest en 1990 et 1991

Martha Argerich – Mischa Maïsky Intégrale des sonates et variations : 2 CD DGG enregistrés en 1990 et 1992

*Gustave Munoz,
Membre de l'Orchestre de Chambre des Cévennes*