

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sonata n°30 in E major, Op.109 19'27

- | | | |
|---|---------------------------------------|-------|
| 1 | Vivace ma non troppo | 3'57 |
| 2 | Prestissimo | 2'24 |
| 3 | Andante molto cantabile ed espressivo | 13'06 |

Sonata n°31 in A flat major, Op.110 20'04

- | | | |
|---|-------------------------------------|-------|
| 4 | Moderato cantabile molto espressivo | 6'47 |
| 5 | Allegro molto | 2'22 |
| 6 | Adagio, ma non troppo | 10'55 |

Sonata n°32 in C minor, Op.111 28'21

- | | | |
|---|--|-------|
| 7 | Maestoso. Allegro con brio ed appassionato | 9'19 |
| 8 | Arietta. Adagio molto semplice e cantabile | 19'02 |

Total time: 67'52

Irakly AVALIANI, piano

Studio «Guimick», Yerres, France, June 2011

Recording, editing and mastering: Sébastien Noly (Sonogramme)

Piano Steinway: Jean-Michel Daudon

Photo: Alice B.

Booklet : Philippe Leduc

Design: Frédéric Bérard-Caseneuve

© FDD Mecenat Groupe BALAS

www.iraklyavaliani.com - www.sonogramme.fr - www.groupe-balas.com

Les trois dernières sonates pour piano de Beethoven

"*L'immense Beethoven*", disait Berlioz. Il est là tout en entier dans les trois ultimes sonates. On est d'emblée impressionné par la richesse et la diversité de ces œuvres - conçues et écrites entre 1820 et 1822, en parallèle à la *Missa Solemnis*. Il en ira de même avec les derniers quatuors (1823-1826), tous extraordinaires et tous différents.

Il y a cependant un point commun entre ces sonates : leur point culminant est le dernier mouvement. Il en allait tout autrement pour les œuvres écrites entre 1795 et 1810 (ce qu'on appelle les deux premières "périodes" de Beethoven). Elles culminaient le plus souvent dans le mouvement lent - généralement le deuxième, parfois le troisième.

Personne ne lui a passé commande de ces sonates, contrairement au cas des derniers quatuors. C'est lui seul qui décide de rédiger une gigantesque carte de visite, qui signifie : "*Voici ce que j'écris maintenant pour le piano. Voilà ce que je suis*".

Le piano qu'utilisait Beethoven était un Broadwood, offert par la Société Philharmonique de Londres. Pour toutes ses dernières sonates, Beethoven avait insisté auprès de son éditeur pour qu'on les présente comme "Sonaten für Hammerklavier", c'est à dire littéralement "Les sonates pour clavier à marteaux". Cet instrument ne bénéficiait pas des derniers perfectionnements, apportés en France et aux Etats-Unis ("système à répétition" - improprement appelé "double échappement" - Erard 1821 ; marteaux en feutre - Pape 1826 ; cadre métallique - Babcock 1825) et ne possédait pas encore les cordes croisées, à trois brins. Beethoven aurait été enchanté d'avoir à sa disposition de tels instruments. Il est donc assez vain de choisir un piano de son époque pour jouer ses œuvres.

Beethoven a traversé une longue crise, de 1813 à 1818. En cinq ans, il n'a composé que trois opus importants - la 28^e sonate pour piano, les deux dernières sonates pour violoncelle et piano et le cycle de lieder "*A la bien-aimée lointaine*". L'un de ses principaux mécènes (Kinsky) vient de mourir - Beethoven a intenté un procès à sa famille. Il est également en procès avec un autre mécène (Lobkowitz). Un troisième (Rasumovsky) vient d'être ruiné par l'incendie de son palais.

Surtout, il semble avoir à cette époque renoncé à toute conquête féminine. Il écrit dans son *Journal* "*L'union parfaite de plusieurs voix empêche, somme toute, le progrès de l'une vers l'autre*".

De plus, à la mort de son frère aîné, Beethoven s'est battu (autre procès) pour obtenir la garde de son neveu Karl, alors âgé de neuf ans. Ayant obtenu gain de cause, il doit bouleverser son mode de vie, lui qui a toujours vécu seul. Il a alors quarante-six ans.

Sa santé est mauvaise, son moral très noir. Il écrit à son ami Zmeskall : "*J'essaie sans musique d'approcher chaque jour plus près de la tombe*".

Il sort de cet abattement en se remettant à composer : tout d'abord la monumentale sonate pour piano opus 106 - la plus longue qu'il ait écrite, dédiée à son principal mécène, l'Archiduc Rodolphe - celui du trio opus 97. Et il entreprend d'écrire la *Missa solemnis*, pour célébrer l'intronisation de l'Archiduc Rodolphe comme archevêque d'Olmütz.

Les trois sonates qui suivent sont un monument de la musique, en même temps qu'un prolongement de l'*opus 106*. A l'époque, elles n'ont pas été comprises. Beethoven écrit à son éditeur, Artaria, à propos de l'*opus 106* : "*Voilà une sonate qui donnera du travail aux pianistes lorsqu'on la jouera dans cinquante ans*".

La Sonate n°30 en Mi majeur opus 109 retrouve la fraîcheur des toutes premières sonates, dans la paisible tonalité de mi majeur. Comme souvent chez Beethoven les indications de style et de tempo (en italien et/ou allemand) sont très détaillées : ainsi, le premier mouvement est *vivace, ma non troppo, dolce sempre legato* ; le second est un *prestissimo*, avec des accords de la basse *ben marcato*.

Ces mouvements, brefs et denses, annoncent perceptiblement pour l'auditeur quelque chose de grand : ce sera le finale, *andante molto cantabile ed espressivo*. Les indications en allemand sont encore plus explicites : *gesangvoll mit innigster Empfindung - chantant, avec un sentiment très intérieur*.

Le finale est un thème avec six variations, une forme qui sera utilisée par Beethoven dans ses dernières œuvres les plus denses : la *sonate opus 111*, les *Variations Diabelli* et les *quatuors opus 127* et *131*. Le thème principal est proche de la *sonate opus 96* (pour violon et piano) et du cycle "*An die ferne Geliebte*". J. et B. Massin (Fayard) indiquent judicieusement que ce mouvement est fondé sur la dualité absence/présence - comme l'était déjà la *sonate pour piano opus 81a*. Il culmine dans une cinquième variation *fugato* et une sixième variation démultipliant les valeurs du thème : noire, croche, double puis triple croche, aboutissant à des trilles immatériels - qu'on retrouvera dans l'*Arietta* de l'*opus 111*.

La Sonate n°31 en La bémol majeur opus 110 nous raconte une histoire, hautement dramatique. La construction culmine, là aussi, dans un finale, où le traditionnel *rondo* (couplets et refrain) est remplacé par un enchaînement complexe : *arioso dolente/fuga/arioso dolente (perdendo le forze)/inversione della fuga (poi a poi di nuovo vivente)*. Le thème de l'*arioso dolente*, d'une tristesse infinie, vient tout droit de l'aria *Es ist vollbracht (Tout est consommé)* de la *Passion selon Saint Jean* (J.S.Bach). Il apparaissait déjà dans la *Troisième sonate pour violoncelle et piano*.

Le retour de la fugue (renversée) est précédé par un accord répété dix fois, de plus en plus fort. Une telle audace se retrouvera seulement cent ans plus tard, dans *Wozzeck (Invention sur une note)* d'Alban Berg.

Le Beethoven de la dernière période était fasciné par l'écriture fuguée - qu'il pratiquait d'une manière peu académique. Il terminait ainsi sa sonate pour violoncelle et piano *opus 102 N°2* et la monumentale *sonate opus 106*. Il y reviendra une dernière fois dans l'extraordinaire *Grande fugue* pour quatuor à cordes.

L'idée de renouveau vital amenée par cette seconde fugue a évidemment une signification autobiographique - non pas la simple guérison d'une maladie, mais la sortie d'une grave crise personnelle. On en trouvera le pendant avec le sublime mouvement lent du *Quinzième quatuor* : "*Chant de reconnaissance d'un convalescent à la Divinité, dans le mode lydien*".

La toute dernière **Sonate n°32 en Ut mineur opus 111**, est d'une modernité stupéfiante, notamment par l'utilisation du silence comme facteur rythmique, partie intégrante du temps musical.

D'emblée, le *maestoso* initial porte la marque du dernier Beethoven : une forme rythmique iambique (une brève, une longue) suivie d'un imposant trille - un trille qui n'est aucunement un ornement mais participe au discours musical. Reprenons la lumineuse vision de Boucourechliev : "L'introduction est l'antécédent d'une gigantesque cadence, projetée à l'échelle de la forme, qui prend l'accord de septième diminuée, expression de l'incertitude, comme point de départ". La coda se termine dans la tonalité d'ut majeur par un rythme pointé, caractéristiques qu'on retrouvera dans le deuxième mouvement.

Glissons en passant la boutade de Beethoven, répondant à son confident Schindler sur l'absence d'un troisième mouvement : "*Je n'ai pas eu le temps de le composer !*".

L'*Arietta, adagio molto semplice e cantabile* (*Arietta, lent, très simple et chantant*), doit être abordée avec simplicité et même humilité. Si l'interprète y projette son ego (par exemple en choisissant un tempo trop lent), l'œuvre lui échappe - et l'auditeur est frustré.

Les variations sont le plus impressionnant exemple (avec l'*andante* du *quatuor opus 31*) de ce qu'on a appelé la "variation amplificatrice" de Beethoven. Comme dans l'*opus 109*, on assiste à une démultiplication successive, allant de la noire pointée aux triples croches. Une épopée se déroule, qui va aboutir à la sublime paix des dernières mesures. Dans le rêve éveillé des multiples trilles, on entend la réapparition du thème principal. Sa reprise, en ut majeur, est un intense moment de félicité, avant que d'immenses trilles nous conduisent au nirvana de la coda.

Dès qu'on évoque le mysticisme des compositeurs, on pense à Bruckner. Pourtant, Beethoven, fort peu religieux tout au long de sa vie, s'était plongé dans les lectures philosophiques et mystiques grecs et indous (dont les *Upanishads* et la *Bhagavad Gîtâ*) pendant la crise des années 1813 à 1818. On en trouve la trace, aussi bien dans les *Carnets intimes* que dans ses dernières compositions, particulièrement dans l'*Arietta*. Comme beaucoup d'artistes romantiques allemands, il était imprégné de panthéisme, comme le montre cet extrait de son *Journal* : "*Tout puissant dans la forêt ! Je suis bienheureux, plein de bonheur dans la forêt : chaque arbre parle à travers toi. Ô Dieu ! Quelle splendeur ! Dans ce pays de forêt, sur les hauteurs est le repos.*"

L'auteur de ces lignes avoue sans honte être depuis plus de cinquante ans un drogué de l'opus 111 : en être privé pendant plusieurs semaines mène à un véritable état de manque !

Pour une analyse approfondie des trois sonates, on se reportera aux excellents textes de R.Rolland (Albin Michel) et d'A.Boucourechliev (Seuil et Actes Sud).

Un an plus tard, en 1823, Beethoven composera son ultime œuvre pour piano seul : les *Trente-trois variations sur un thème de Diabelli*, imposant chef d'œuvre, dont la longueur a dû beaucoup embarrasser l'éditeur. Diabelli lui avait demandé, comme à plusieurs autres compositeurs (Schubert, le jeune Liszt, Czerny, Hummel etc.) une ou deux pages de musique. Il en a reçu dix fois plus ! Suivront encore : la *Neuvième symphonie*, les cinq derniers *quatuors* et la *Grande Fugue* - autant de chefs d'œuvre.

Jusqu'à la commémoration du centenaire de la mort de Beethoven (1927), ces dernières sonates étaient rarement jouées en public. Les organisateurs de concerts les trouvaient sans doute trop difficiles. Après les séries de récitals donnant l'intégrale des sonates (M.Jaëll, E. Del Pueyo, A.Schnabel, W.Backhaus, C.Arrau, W.Kempff), elles ont été un peu plus souvent données - par E.Fischer, R.Serkin, S.Richter, entre autres. Mais de nos jours encore, on a beaucoup moins l'occasion de les entendre que les sonates "à titre" (*Pathétique, La Tempête, Waldstein, Appassionata* etc.).

Remercions donc Irakly Avaliani de les avoir choisies, jouées en public, puis magnifiquement interprétées dans ce CD ! Souhaitons que les pianistes de la jeune génération mettent à leur répertoire ces sommets de la musique de piano.

Philippe Leduc, président de la Société Wilhelm Furtwängler

Irakly Avaliani est né à Tbilissi en Géorgie. Il commence ses études musicales à l'École Supérieure de Musique de Tbilissi et les poursuit au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou. Après y avoir obtenu les plus hautes récompenses, il se perfectionne auprès d'Ethéry Djakeli qui l'initie à l'enseignement de Marie Jaëll et qui, pendant cinq ans, reconstruit entièrement sa technique pianistique. Aujourd'hui, il est un des rares pianistes à explorer cette voie, comme l'ont fait Albert Schweitzer, Dinu Lipatti, Eduardo Del Pueyo. Depuis 1989, Irakly Avaliani vit à Paris. La carrière discographique d'Irakly Avaliani, très largement récompensée par la presse musicale, est soutenue depuis l'an 2000 par le Mécénat Groupe BALAS.