



Exposition temporaire : Musique de chambre avec piano

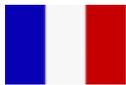
Succès à Vienne – les trios avec piano opus 1

Beethoven réussit rapidement, à Vienne, grâce à l'aide de recommandations venant de Bonn et également grâce à ses maîtres, à s'intégrer dans le milieu musical viennois. Il se fit un nom en tant que virtuose du piano et il fut célébré en tant qu'improvisateur doué. Ainsi conforté dans son image, il osa faire imprimer, à Vienne ses premières œuvres, celles qu'il considérait comme des œuvres capables de porter un numéro d'opus : les trios avec piano opus 1. Le mode de publication de ces premières œuvres fondamentales était inhabituel. D'après le contrat, le compositeur paya à la maison d'édition musicale Artaria 212 florins pour imprimer le trio. En contrepartie, la maison d'édition s'engagea à livrer à Beethoven 400 exemplaires pour 400 florins et à racheter les formes imprimantes pour 90 florins. Beethoven s'assura pour deux mois les droits de ventes uniques de l'édition, à Vienne, pour un ducat par exemplaire (4½ florins). La maison d'édition obtint le droit de vendre l'œuvre pour son propre compte seulement après. Beethoven invita, à la suite de cela, de manière publique dans le « Wiener Zeitung » à faire des réservations, et ce, avec succès, comme on peut le lire de la liste des souscripteurs se trouvant avant les notes. 123 personnes (parmi elles de nombreuses personnalités notables) commandèrent en tout 241 éditions; Beethoven dut, donc, faire une bonne affaire.



Le prince Karl von Lichnowsky (1756-1814)

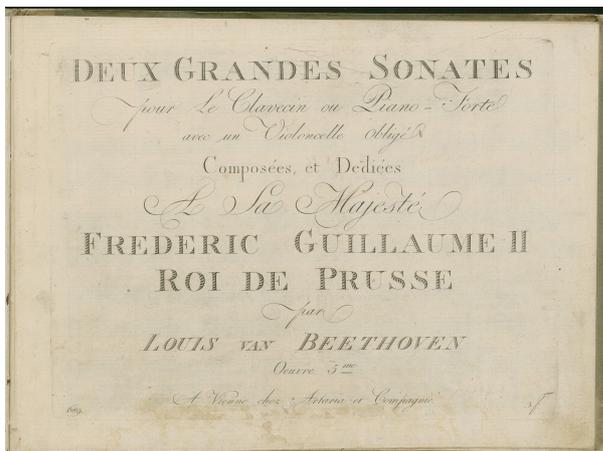
Beethoven dédia les trios à son mécène le plus important de l'époque, le prince Karl von Lichnowsky, dans une maison duquel il vécut un temps (environ entre 1793 et 1795). Celui-ci y entendit des « essais » de ses compositions avant leurs publications, dans des concerts à domicile. Lors de la représentation en avant première de l'opus 1, l'ancien professeur de Beethoven, Joseph Haydn, était également présent. Celui-ci lui déconseilla la publication du troisième trio. En effet, le trio en do mineur montre Beethoven déjà en tant qu'artiste indépendant de ses modèles, trouvant son expression personnelle dans des œuvres individuelles. En revanche, le premier trio se montre encore assez conservatif, le deuxième anticipe déjà sur le monde sonore harmonieux du romantisme, avec son mouvement lyrique lent. Dans tous les trios, aussi bien le violon, que le violoncelle prennent de l'avant, à côté du piano, en tant que voix principale et s'émancipent de leur fonction seule d'accompagnement. L'addition, pour l'opus complet, d'un mouvement de danse aux trois mouvements est aussi quelque chose d'innovant. En conséquence, le poids de chaque partie de composition est réparti de manière nouvelle : le scherzo forme, avec le mouvement lyrique central, un duo de mouvements internes entre les piliers des mouvements extérieurs.



Exposition temporaire : Musique de chambre avec piano

Beethoven „en tournée“ – les sonates pour violoncelle opus 5

Lors de sa seule réelle tournée de concerts, en 1796, à Prague, Dresde, Leipzig et Berlin, Beethoven joua également, à Postdam pour le roi Frédéric-Guillaume II de Prusse. Celui-ci faisait venir des musiciens importants à sa cour, comme par exemple les frères violoncellistes Jean Pierre et Jean Louis Duport. Beethoven fit de la musique avec le premier violoncelliste (et le professeur de violoncelle) du roi, Jean Pierre Duport. Il composa également pour lui les deux sonates pour violoncelle opus 5 qu'ils présentèrent ensemble au monarque amateur d'art. Beethoven mit le pied, avec cette sonate, sur un terrain inconnu. Mozart établit la sonate pour violon accompagnée, mais il n'y avait, pour le violoncelle, que peu d'œuvres comparables. La partie du violoncelle se montre aussi partiellement encore assez dépendant, mais il est déjà clair, dans quelques autres parties, du point de vue mélodique, que le violoncelle quitte sa fonction subordonnée et uniquement de soutien pour, de temps en temps, prendre la tête. Pour sa dédicace de l'opus 5, Beethoven obtint du roi, lors de son départ, un cadeau féodal : une boîte en or remplie de Louis d'or.



L'édition originale de la sonate pour violoncelle op. 5

Dédiées à son maître – les sonates pour violon opus 12

Beethoven dédia ses premières sonates pour violon opus 12 à l'homme de l'époque le plus important et ayant le plus d'influence dans la vie musicale de Vienne : Antonio Salieri. Peu de temps après, il prit des cours chez lui de style vocal et d'opéra italien. Parmi les élèves de Salieri comptaient également Jean-Népomucène Hummel, Franz Liszt et Franz Schubert. Il était non seulement le chef d'orchestre de la cour mais aussi, de 1788 à 1795, le président de la « Tonkünstler-Societät » (Société des Musiciens), puis ensuite son vice-président. En cette qualité, il signa un document grâce auquel Beethoven obtint un droit d'entrée pour toutes « académies futures ». Cette société organisait des concerts de bienfaisance pour venir en aide aux veuves et aux orphelins de musiciens de Vienne. Beethoven contribua souvent à cette société. L'association décida donc d'offrir des entrées gratuites pour ses concerts à des artistes l'ayant mérité et dont on espérait le soutien.

Les sonates pour violon sont certes fidèles à la forme familière en trois mouvements avec un mouvement lent au milieu, ils élargirent, par contre, à l'aide de compléments comme l'« Allegro piacevole » ou l'« Adagio con molto espressione » la gamme de l'expression musicale. Les deux instruments se lancent mutuellement des idées motivantes comme lors d'un jeu de balle. Un critique contemporain nota qu'il se sentait, en écoutant les œuvres, comme quelqu'un qui « pensait déambuler dans une forêt attirante et qui [...] en sortait, enfin, fatigué et las, sans plaisir ».



Exposition temporaire : Musique de chambre avec piano

Sur la piste des idées – les esquisses de Beethoven

Ces esquisses, souvent difficiles à déchiffrer, sont des papiers de travail manuscrits lui étant uniquement destinés. Beethoven les garda jusqu'à sa mort de manière minutieuse. Il notait des idées, des croquis et des mises au point sur presque toutes ses œuvres, ce qui fait de ses esquisses une source idéale afin de comprendre l'histoire de la création de ses compositions. Au début, Beethoven faisait principalement des esquisses sur des feuilles simples ou doubles ou bien sur des feuilles de papier rassemblées. À partir de l'automne 1798, il commença à travailler avec des livres d'esquisses reliés. Plus tard, il utilisa des cahiers d'esquisses au format de poches qu'il pouvait facilement emporter afin de noter ses idées, lors de promenades ou de séjours à l'auberge. Après la mort de Beethoven, les cahiers d'esquisses furent décortiqués, quelques éléments furent achetés par des collectionneurs ou des amateurs et répartis, au fil du temps, dans le monde entier. Il en fut de même du cahier d'esquisses venant de l'été 1800 que Beethoven agrafa à l'aide de différentes feuilles de papier à musique, en partie déjà écrites. Une feuille double et une feuille simple venant de ce cahier se trouvent actuellement dans la Maison Beethoven. Beethoven y nota dessus, entre autre, des esquisses de la sonate pour violon opus 23. Il dédia celle-ci ainsi que son œuvre sœur, la « Frühlingssonate » opus 24 à l'homme de l'époque le plus riche de la monarchie, le comte Moritz von Fries. Analyser ces esquisses et les rendre accessibles dans des reproductions lisibles et conformes à l'originale fait partie du travail du « Beethoven-Archiv » (archives de Beethoven). Richard Kramer reconstruisit le cahier d'esquisses ; le facsimilé et la transcription furent publiés, en 1996.



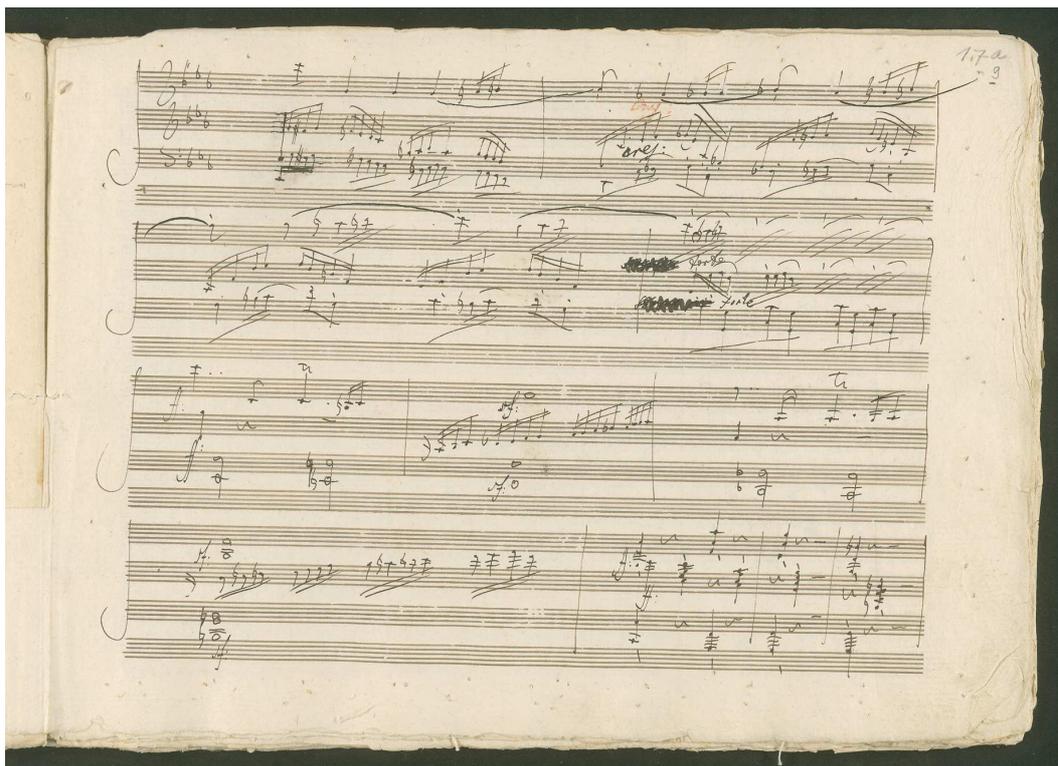
Les esquisses de la sonate pour piano et violon op. 23



Exposition temporaire : Musique de chambre avec piano

Remarques sur la méthode de travail de Beethoven I

Grâce au manuscrit de la sonate pour violon opus 30 n°2 de Beethoven on peut comprendre la méthode de travail du compositeur, du processus de création jusqu'à l'œuvre finale. Une fois avoir mis par écrit le morceau, il entreprenait souvent plusieurs étapes de corrections qui n'étaient que très rarement effectuées de manière aussi propre qu'ici. S'il ne faisait que quelques corrections en rouge ou en barrant ou s'il complétait quelques notes, il cousait alors, dans ce cas, une feuille double coupée (voir 17a) sur la première version de la partition ainsi déclarée nulle. La version finale y était notée. Grâce à la couture, on peut tourner les pages (le verso est vide). On peut ainsi voir encore la première version et on peut comprendre les corrections : la main droite au piano fut décalée d'une octave vers le bas. Ceci est plus difficile à d'autres endroits, ainsi le morceau, en bas à gauche, de la nouvelle feuille double est collé avec de la cire à cacheter. Nous retrouvons de telles feuilles collées également dans d'autres manuscrits. Les chercheurs ne peuvent alors, souvent, que faire des suppositions sur les versions antérieures de ces morceaux.



Le manuscrit de la sonate pour piano et violon op.°30 n°2

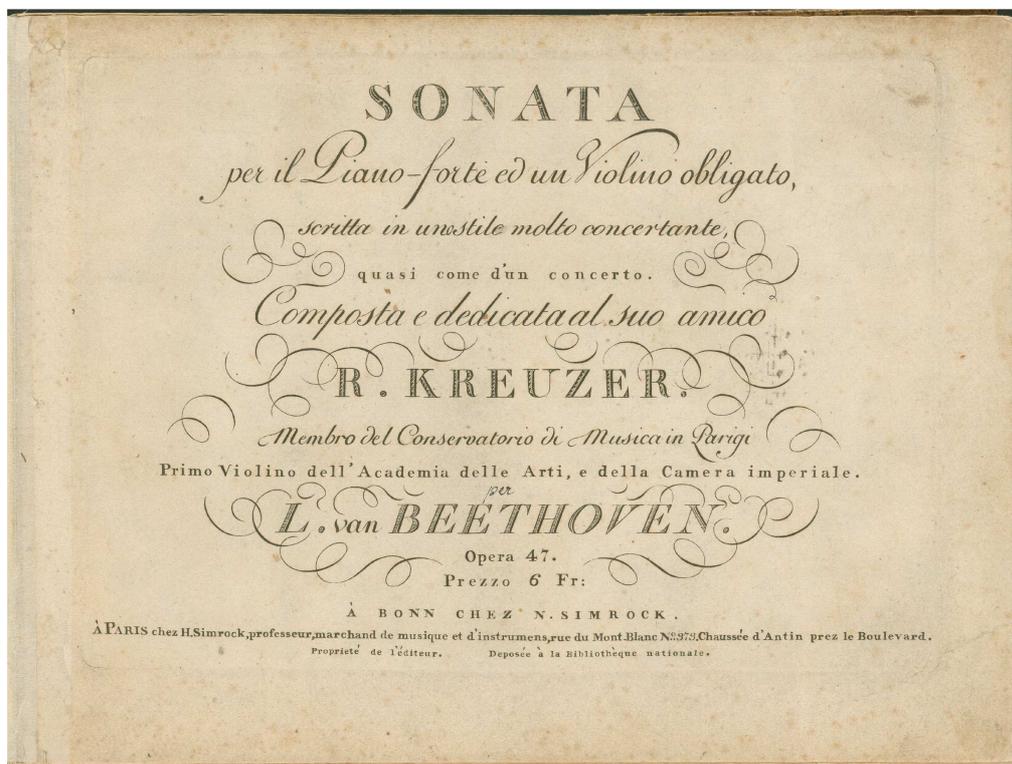
Sur l'édition originale se trouve pour la première fois le titre « Sonates avec l'Accompagnement d'un Violon », avant elle s'appelait seulement de façon lapidaire « Mit Violine » (avec violon). Cet instrument est revalorisé, le mot « accompagnement » n'est pas à comprendre dans le sens de subordonné mais en tant qu'adjoind et ainsi en tant que voix de même valeur.



Exposition temporaire : Musique de chambre avec piano

L' « accompagnement obligé » – la sonate pour violon opus 47

Le titre de l'édition originale de la sonate pour violon opus 47 souligne de manière explicite la réévaluation des instruments : « Sonata per il Pianoforte ed un Violino obligato, scritta in uno stile molto concertante, quasi come d'un concerto » – (sonate pour piano-forte et violon obligé, écrite dans un style extrêmement concertant, presque comme un concert). Le violon n'est plus considéré comme un instrument « d'accompagnement » mais se trouve désormais, pour la première fois, à côté du piano à part égale – il est « obligé », ainsi indispensable. La somptueuse virtuosité de la sonate écrite de la manière la plus difficile justifie le titre « come d'un concerto » (comme un concert). Pour les contemporains de Beethoven la sonate était inhabituelle, nouvelle et différente ce qui amena les critiques du « Allgemeine musikalische Zeitung », en 1805, à parler d'une « œuvre étrange » qui étendait les limites du genre mais qui les remplissait également. Beethoven composa cette sonate pour le virtuose du violon George Augustus Polgreen Bridgetower, avec lequel il la représenta aussi pour la première fois, en mai 1803. Dans la version imprimée il dédia celle-ci, pourtant, au violoniste en vue, Rodolphe Kreutzer, c'est pour cela qu'elle porte aujourd'hui le surnom de « Sonate à Kreutzer ». Beethoven écrivit à son sujet à l'éditeur de l'édition originale Nikolaus Simrock : « dieser ist ein guter lieber Mensch, der mir bey seinem hiesigen Aufenthalte sehr viel vergnügen gemacht, seine Anspruchlosigkeit und Natürlichkeit ist mir lieber als alles Exterieur ohne interieur der Meisten Virtuosen » (c'est un homme bon et gentil qui me donna, lors de son séjour ici, beaucoup de plaisir, sa simplicité et son naturel sont pour moi plus importants que tout extérieur sans intérieur de la plupart des virtuoses).



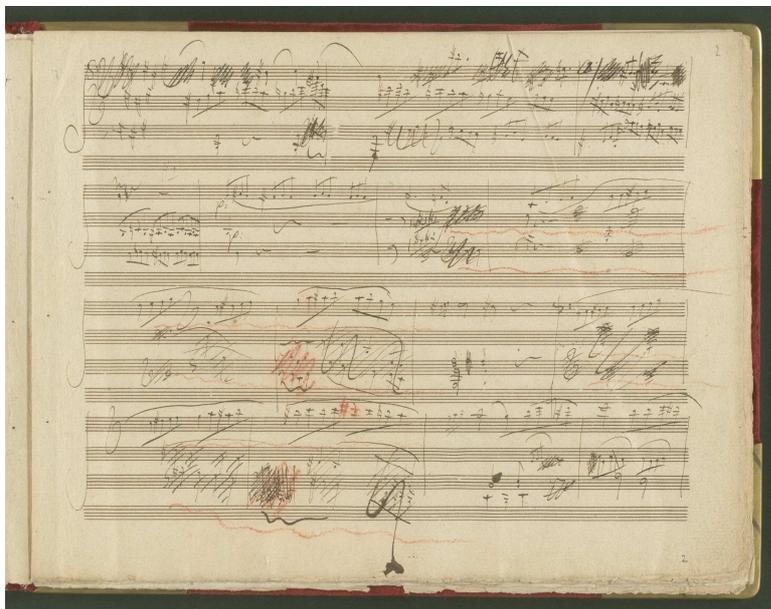
L'édition originale pour piano et violon op. 47



Exposition temporaire : Musique de chambre avec piano

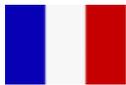
La souffrance des éditeurs – remarques sur la méthode de travail de Beethoven II : la sonate pour violoncelle opus 69

Seul le premier mouvement du manuscrit original de la sonate pour violoncelle opus 69 de Beethoven existe encore. Il ne comporte, par contre, pas la dernière version mais reflète le processus de formation de l'œuvre en plusieurs étapes. Ayant débuté comme copie au propre, elle devint au cours de la mise par écrit une esquisse et est pour cette raison d'autant plus intéressante. Si l'on considère le deuxième thème du premier mouvement de la sonate – la partie soulignée avec des lignes ondulées rouges – alors, on découvre que Beethoven raya les notes originales de la voix du piano et qu'il les remplaça par une nouvelle voix. Cette nouvelle voix pour le deuxième thème se retrouve également dans une autre source, un duplicata d'un copiste qui est conservé aujourd'hui dans la bibliothèque de l'université d'Amsterdam. Par contre, cette copie comprend également quelques notes que l'on ne trouve pas dans le manuscrit existant. Comme le manuscrit présenté ici était partiellement indéchiffrable (voir le facsimilé sur le pupitre), Beethoven en composa sûrement un deuxième qui servit de modèle pour la copie et qui a disparu aujourd'hui. Beethoven corrigea le duplicata du copiste une nouvelle fois et entreprit des corrections fondamentales. Seule cette version corrigée servit de modèle pour l'impression. On comprend ainsi les nombreuses différences entre notre manuscrit et l'impression originale (voir l'exemple de la voix du piano). Ce que le manuscrit offre de plus précieux sur le plan matériel et spirituel ne peut servir de source pour une version des notes conforme à l'œuvre, seul le duplicata du copiste corrigé montre les dernières volontés de composition de Beethoven en tant que compositeur.



Le manuscrit original de la sonate pour violoncelle op. 69

L'histoire, par contre, ne se termine pas ici. Même après la parution de l'édition originale, Beethoven envoya encore des corrections supplémentaires à l'éditeur qui se rapportent, par contre, le plus souvent à des erreurs du graveur de la première édition. Ces nombreux remaniements montrent la manière intense à laquelle Beethoven travailla à cette sonate, à quel point la création de l'équilibre sonore entre les deux instruments avec leurs différences de tonalité et de registre, l'occupa. Il atteint le meilleur équilibre possible, le violoncelle forma une unité parfaite avec le piano.



Exposition temporaire : Musique de chambre avec piano

De feuilles dispersées, de fantômes et de pianos-forte – les trios avec piano opus 70

Beethoven nota sur la feuille d'esquisses, en haut, des idées sur le titre du premier mouvement du deuxième trio de l'opus 70, en dessous sur neuf portées, des esquisses du premier mouvement du premier trio et sur les quatre dernières portées, enfin, des idées sur le mouvement de conclusion du deuxième trio. À l'origine, cette feuille appartenait, comme beaucoup d'autres, au soi-disant « Pastorale-Skizzenbuch » (cahier d'esquisses pastoral, il comprend en grande partie des esquisses de la symphonie pastorale). Ce cahier, actuellement conservé dans la British Library ne comprend plus que 59 des 96 feuilles originales. Les autres furent vendues ou offertes, au 19^{ème} siècle déjà, seules ou rassemblées, trois se trouvent à la Maison Beethoven. Avec une bonne portion de flair criminaliste, on arrive à classer de manière claire la feuille montrée : Il suffit de prendre la petite tâche d'encre juste au dessus de la troisième portée en partant de la fin. Une marque de cette tâche – Beethoven referma le livre alors que l'encre n'était pas encore sèche – se trouve sur une autre feuille d'une liasse aujourd'hui conservée à la Staatsbibliothek de Berlin. On sait que cette feuille fut séparée, bien avant, de ce cahier d'esquisses.

E.T.A. Hoffmann ne se lassait pas de s'enthousiasmer, dans son analyse, «wie B.[eethoven] den romantischen Geist der Musik tief im Gemüthe trägt und mit Welch hoher Genialität, mit welcher Besonnenheit, er damit seine Werke belebt » (de la manière dont B.[eethoven] portait profondément dans son cœur l'esprit romantique de la musique et avec quel grand génie et quel équilibre il aimait ses œuvres). Effectivement, les trios opus 70 étendent le genre à un nouveau niveau. L'ensemble sonne plus plein, plus fort; les parties des joueurs d'instruments à cordes sont clairement plus difficiles et plus puissantes que jusque là, c'est pour cela aussi que le piano peut prendre de l'extension avec des accords forts et une utilisation importante des pédales. C'est surtout le mouvement « Largo » du premier trio, d'une dramatique captivante et d'une ambiance dense qui captive immédiatement le public. Czerny, déjà, remarqua que le premier mouvement lui rappelait la première scène du fantôme dans « Hamlet » et il forgea ainsi le surnom de « Trio des Esprits ». Beethoven nota effectivement sur une feuille, à côté d'esquisses sur ce mouvement, des idées pour une chorale de sorcières destinée à l'ouverture de l'opéra prévu mais non réalisé « Macbeth ». Hoffmann met en relief avec éloquence, dans sa critique, les possibilités sonores particulières des pianos-forte contemporains qui ne sont, bien sûr, plus disponibles sur un instrument moderne : Pour le thème principal qui est joué par le violon et le violoncelle, le piano-forte a, la plupart du temps, un mouvement en sextolets de quadruples croches qui doivent être joués pianissimo et leggiermente. Ceci est pratiquement la seule manière d'imposer le son d'un piano-forte d'une manière surprenante et convaincante. En effet, si ces sextolets sont joués avec des étouffoirs relevés et avec la pédale pour baisser le son, d'une main légère et habile, alors un murmure se crée rappelant une harpe éolienne ou un accordéon et qui, associé aux sons de l'archet des autres instruments a une action bienfaisante. Le critique mit en plus de la pédale pour baisser le son et des étouffoirs, aussi la soi-disant sourdine qui, comme chacun sait, déplace le clavier, ce qui fait que les marteaux ne frappent qu'une corde. Alors, il ressortait du piano de Streicher des sons qui enlaçaient le cœur comme une créature vaporeuse et qui emmenaient dans les cercles magiques d'idées étranges.

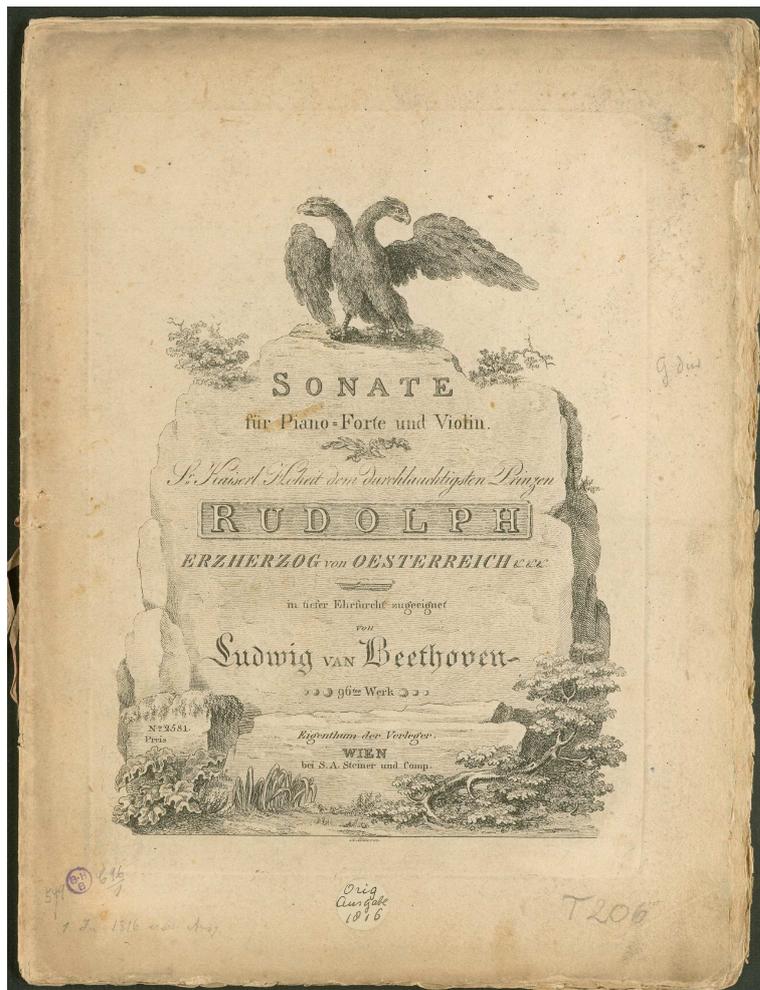
Dorothea von Ertmann, la pianiste préférée de Beethoven, sut évidemment exploiter ces possibilités, lorsqu'elle joua le premier trio à partir de la copie exposée. Beethoven consigna sûrement les doigtés uniquement pour elle.



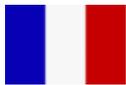
Exposition temporaire : Musique de chambre avec piano

Il n'y a pas que les symphonies qui sont grandes – l'« œuvre monumentale » opus 97

Le « Trio de l'Archiduc » opus 97, le dernier trio pour piano de la plume de Beethoven, se présente, d'une certaine manière, comme une petite symphonie et elle sonne également de cette manière. Les mouvements intérieurs sont encore plus grands dans leur envergure que les deux de l'opus 70 – le scherzo, en deuxième position est suivi par le mouvement lyrique lent. Il s'éloigne de plus en plus des sons de la musique de chambre antérieure, avec le son d'accords de piano, avec le violoncelle en tant que porteur principal de la mélodie et avec la partie au violon plutôt diminuée. Comme le trio, la dernière sonate en solo accompagnée de Beethoven, la sonate pour violon opus 96 est dédiée aussi à son protecteur, élève et ami, l'archiduc Rodolphe. Ce dernier accomplit avec le brillant violoniste français Pierre Rode, en décembre 1812, la première représentation donnée lors d'une soirée dans la maison du prince Lobkowitz. Beethoven lui dédia plus d'œuvres qu'à aucune autre personne. On comptait aussi, parmi ces œuvres, les concerts pour piano opus 58 et 73, la sonate pour piano « Les Adieux » opus 81a et la « Hammerklaviersonate » opus 106.



L'édition originale de la sonate pour piano et violon op. 96



Exposition temporaire : Musique de chambre avec piano

Problèmes d'édition et solutions – les sonates pour violoncelle opus 102

Si un chercheur de musique publie une nouvelle édition des notes d'un compositeur, il examine et compare avant, alors, toutes les sources disponibles encore authentiques. Toute divergence dans les différentes sources est documentée dans un « rapport critique » étant donné qu'il doit choisir, pour la partition, une variante. Les duplicatas faits par un copiste fiable et corrigés et révisés plusieurs fois par Beethoven sont la source principale des sonates pour violoncelle opus 102. On peut prendre l'exemple suivant : le dernier son de la 4^{ème} mesure de la partie du violoncelle est, dans la copie corrigée, un ré. Beethoven laissa imprimer l'œuvre, en 1817, selon ce modèle chez l'éditeur de Bonn, Simrock, après que son fils Peter Joseph Simrock lui rendit visite, un an avant, à Vienne. Il s'agit ici, d'ailleurs, de la première impression contemporaine de partition d'une œuvre de musique de chambre de Beethoven (toutes les voix instrumentales sont imprimées de manière reliée, et non pas séparées par partie pour chaque instrument). Une édition supplémentaire apparut, deux ans après, à Vienne, elle fut gravée par contre, d'après une autre copie, mais elle fut aussi contrôlée par Beethoven. Ici, le son correspondant n'est pas ré, mais ut dièse. Le manuscrit original de Beethoven encore existant ne permet aucun éclaircissement : ce pourrait être les deux sons. Les dernières volontés de Beethoven ne sont définitivement claires que depuis quelques années : à cette époque, un exemplaire très particulier de l'édition originale de Bonn apparut – Beethoven y corrigea, ici, de sa main la note en question au crayon à papier et nota sur le côté la remarque : « cis ein [B]öcklein aus S.[imrocks] Stall. » (cis [ut dièse] un petit bouc [=une faute] de la bergerie de Simrock). Ainsi ut dièse est l'interprétation correcte. Une autre remarque suit sur la page suivante « 2 Böcklei[n] aus S.[imrocks] Stal[l] » (2 petits boucs de la bergerie de Simrock). Ils se rapportent aux consignes de jeu manquantes pour le violoncelle, à savoir pizzicato (pincé avec les doigts) et arco (frotté par l'archet). Il ne faut, par contre, pas négliger le travail convenable et propre de Simrock d'après son modèle de gravure; Beethoven lui même n'y avait pas vu les fautes. Pour la préparation de l'édition viennoise, le compositeur examina alors sûrement l'exemplaire de Bonn présent et apporta les corrections et compléments. La dernière version valable est actuellement mise à disposition de tous les musiciens dans la nouvelle édition du texte original.



L'édition originale de la sonate pour piano et violoncelle op.° 102 n°2



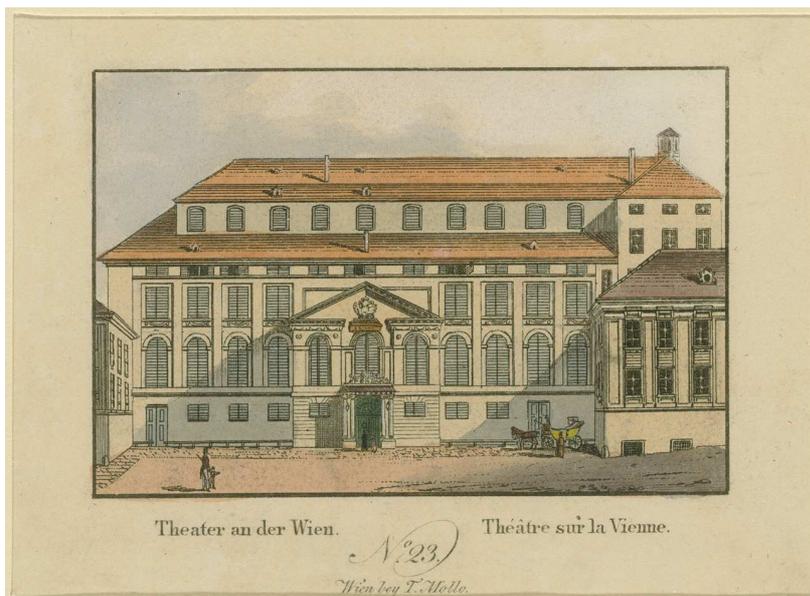
Exposition temporaire : Musique de chambre avec piano

Beethoven aurait aimé publier les sonates pour violoncelle également en Angleterre, son agent dut, par contre, lui annoncer que les éditeurs considéraient l'œuvre comme étant trop difficile et non jouable : « I have offered your Sonatas to a printer, but they say they are too difficult and would not be saleable, and consequently make offers, such as I cannot accept, but when I shall have played them to a few professors, their reputation will naturally, be encreased by their merits, and I hope to have better offers. » Les contemporains étaient perplexes au sujet de cette œuvre inhabituelle et « bizarre » se séparant définitivement de toutes conventions, ce que confirme la critique dans le « Allgemeine musikalische Zeitung ». Le chef d'orchestre de la cour de Mannheim, Michael Frey, souligna, par contre, déjà, son originalité après avoir entendu cette sonate de Carl Czerny et Joseph Linke : « Sie ist so originell, dass man sie beim einmaligen Anhören ohnmöglich verstehen kann » (elle est tellement originale que l'on ne peut pas la comprendre en ne l'écoutant qu'une fois).

Mozart, le modèle

Beethoven écrivit, en tout, quatre séries de variations sur des thèmes d'opéra de Mozart. Les variations sur « Bei Männern, welche Liebe fühlen » furent créées peu après une représentation de la « Flute Enchantée » dans le « Hoftheater » de Vienne, début 1801. Comme dans l'opéra « Pamina et Papageno », Beethoven s'efforce également dans les variations de conserver la caractéristique : le violoncelle et le piano font office de partenaires en duo.

Nous ne savons pas si Beethoven rencontra vraiment Mozart lors de son premier séjour à Vienne, en 1787, s'il l'entendit jouer ou même s'il prit quelques leçons chez lui. Nous sommes certains, par contre, que le prince de Cologne venant de Vienne admirait énormément Mozart. Ainsi Beethoven se familiarisa déjà avec l'opéra de Mozart à l'opéra de Bonn, aussi bien en tant qu'instrumentaliste dans l'orchestre qu'en tant que spectateur. Il admirait les facultés de Mozart à rapporter les mots aux sons.



« Hoftheater » de Vienne