

L. van Beethoven, Sonate op. 2 n° 1, Deuxième mouvement (Adagio)

Der Tonwille, vol. 2 (1922), p. 30-32

Traduit de l'allemand par N. Meeùs

La forme de l'Adagio est à quatre parties : A_1 , mes. 1-16 ; modulation et B_1 , mes. 16 (17)-30 ; modulation de retour, mes. 31 ; A_2 , mes. 32-47 ; B_2 , mes. 48-61.

Dans l'exemple musical joint, la portée supérieure reproduit la ligne originelle, tandis que le système du bas représente son premier déploiement. La pulsation de la ligne originelle bat, lente et solennelle, tandis que les diminutions ne viennent signifier encore aucune opposition au caractère Adagio. (Les jeunes générations de compositeurs, par exemple Bruckner, se trompent lorsqu'ils croient pouvoir demander à un adagio d'être seulement comme un chant solennel, qu'il soit avec ou sans choral imbriqué, et offrent dans le meilleur des cas des arpéggiations superflues et d'autres draperies sonores comme substitut pour les diminutions. Ce qui appartient à l'adagio, c'est avant tout une audition à distance [*Fernhören*], qui permet aux musiciens doués d'identifier sûrement les flots de diminutions.)

Mes. 1 sq. A_1 est d'une petite forme Lied ternaire ; a_1 , mes. 1-8, avec cadence parfaite, est formé en outre d'antécédent et de conséquent. Dans le conséquent, mes. 6, la ligne originelle respire vers une note voisine (si_{b3}). Au même moment nous voyons la ligne dans la figure inférieure recourir (*zurückgreifen*) à une tierce encore plus haute, de sorte que, descendant maintenant de $ré_4$ à fa_3 , elle manifeste deux cycles de tierce, la tierce de base [$si_{b3}-la_3-sol_3$] et celle qui lui est superposée [$ré_4-do_4-si_{b3}$] (à quoi se réfèrent les chiffres 1 et 2). La réalité de la réalisation va plus loin encore, qui inscrit $ré_4$ dans un cycle significatif de notes

et de degrés. Cela ne détruit pas la diminution, ici pas plus qu'ailleurs, parce que sans nuire à la signification fondamentale, il s'y ajoute une nouvelle progression de degrés [IV (V I IV) V] : si le poids des degrés pèse lourd sur les diminutions, comme si la ligne et la diminution s'en trouvaient séparées, en vérité la ligne demeure seule la force originelle, qui montre le chemin¹.

Mes. 9 sq. Dans la section *b*, la note *si*_b, qui n'avait été qu'à peine chuchotée comme simple soupir de note voisine, est insérée, en tant que septième de dominante, comme note de rang égal dans la ligne originelle, comme si [cette section de] la ligne devait commencer par elle. (De là aussi l'apparence d'une simple forme Lied binaire, *a*₁, mes. 1-8 ; *a*₂, mes. 9-16.) Un transfert de registre ascendant se produit aussi dans cette section. Sur la dominante, l'échange des voix habituel va de soi et à la troisième noire de la mes. 10 la diminution trouve encore la possibilité de renvoyer aux mes. 1-2, reproduites en doubles croches.

M. 13 sq. En *a*₂, qui imite le conséquent de *a*₁, la superposition [de tierces] monte plus haut encore, ce qui a été rendu possible seulement par le transfert de registre. Le saut *fa-ré* (voyez le passage de la mes. 5 à la mes. 6) est rempli [*fa*₄-*mi*₄-*ré*₄ ↗ *ré*₅], de sorte que trois maillons de tierces peuvent être distingués dans la ligne descendante [*fa*₅-*mi*₅-*ré*₅ | *ré*₅-*do*₅-*si*_{b4} | *si*_{b4}-*la*₄-*sol*₄]. Il faut noter un petit changement de l'arrangement rythmique des degrés par rapport aux mes. 5-9, attestant du goût du Maître pour la variété.

Mes. 16 sq. Ici déjà, changement de signification de la tonique *fa* majeur qui devient IV^o degré de *do* majeur. Aux mes. 17-20, la ligne supérieure, dans la mesure où *fa*₄ et *mi*₄ auraient pu tenir aussi bien pour *ré*₅ et *do*_{#5}, expose un *fa* stationnaire dans une configuration de notes voisines *fa*-(*mi*-*sol*)-*fa*. C'est ce qu'exprime aussi l'arrêt de l'harmonie sur *ré* ; car l'accord sur *la* n'est qu'un diviseur à la quinte, qui se consacre aux deux notes voisines médianes (I-[V]-I en *ré* mineur). De la même manière, l'harmonie de *ré* s'insère comme un membre supplémentaire (II^e degré) dans la cadence modulante introduite mes. 16, et lorsqu'à la mes. 21 la diminution reconnaît enfin clairement la note *fa*, il n'en devient que d'autant plus clair que la ligne originelle flotte sur cette note depuis la mes. 16. (Il serait erroné de faire grief à Beethoven des mouvements antiparallèles [*fa*-*ré*] au passage des mes. 16 à 17 ; de tels mouvements sont inévitables dans l'écriture libre, non seulement en raison de la division formelle, mais aussi de la progression des degrés, où même les progressions directes paraissent souvent justifiées ; voir *Kontrapunkt* I, p. 196 sq., et *freier Satz*, « progressions directes »)².

Mes. 21 sq. De même que les maîtres anciens ont souvent opposé à une idée principale le passage modulant et la partie initiale de cette idée principale répétée dans la nouvelle tonalité (voir par exemple J.-S. Bach, Concerto italien, premier mouvement), de même Beethoven procède dans l'Adagio. Quoique diminué différemment (diminution qui en outre ne se remarque pas aisément), le motif de base des mes. 1-2 fait à nouveau le contenu de la section *B*₁. Et plus encore, *B*₁ correspond à la modulation précédente et la préparation de la septième (*fa* avant *mi*) des mes. 9-16, comme si *b* et *a*₂ de *A*₁ voulaient se répéter ici, bien que dans la nouvelle tonalité de *do* majeur. Mais qu'on ne néglige pas les différences : l'extension des mes. 22-25 (par rapport aux mes. 13-14) et l'arrangement rythmique à nouveau modifié des degrés. À partir de la mes. 27, le motif de base (mes. 1-2) revient très clairement, par quoi s'installe ici un fonctionnement de coda. Le résultat pour la ligne originelle ne consiste qu'en la note sensible ascendante *si*, qui fonctionne comme note voisine jusqu'à ce que le rappel de *si*_b forme un pont vers le motif principal et par conséquent vers la section *A*₂.

Mes. 48 sq. Il suffit d'imaginer à la ligne originelle des mes. 48-49 un *la* au lieu de *fa* (par substitution) pour reconnaître que les mes. 48 sq. sont destinées à représenter *B*₂. À la mes. 59, retard de la dominante au dessus de la tonique, dit accord de septième majeure selon la théorie de la basse continue.

¹ Le motif s'étend jusqu'à six noires depuis la troisième noire de cette mesure jusqu'à la troisième noire deux mesures plus loin, mais j'ai renoncé à indiquer ces relations dans l'exemple musical, parce que leurs entrées concernent souvent seulement des notes de remplissage et pas des notes de la ligne originelle.

² [Joseph Dubiel, le traducteur américain (Oxford University Press, 2004, p. 78) fait remarquer ici qu'un chapitre important est consacré à cette question dans une version ancienne de *freier Satz* dans la Collection Oster et que dans la version finale de *Der freie Satz*, ces questions sont discutées aux § 156-164.]