

Neuf sonates pour piano de Louis-Noël Belaubre

Présentées par
Ludovic Florin,
Lionel Pons et Mireille Tendero

Éditions Delatour France

Sommaire

Avant-propos	5
Remerciements	6
« La sonate : explications de texte », Louis-Noël Bélaubre	7
<i>Sonate n°3 op. 14</i> , Ludovic Florin	9
<i>Sonate n°5 op. 55</i> , Lionel Pons	15
<i>Sonate n°6 op. 56</i> , Lionel Pons	21
<i>Sonate n°7 op. 74</i> , Mireille Tendero	26
<i>Sonate n°8 op. 80</i> , Mireille Tendero	36
<i>Sonate n°9 op. 82</i> , Ludovic Florin	43
<i>Sonate n°10 op. 83</i> , Lionel Pons	50
<i>Sonate n°11 op. 94</i> , Ludovic Florin	57
<i>Sonate n°12 op. 96</i> , Mireille Tendero	63

Avant-propos

Lorsque Nicolas Bacri imagina d'organiser une journée entière pour faire entendre l'intégrale des *Sonates pour piano* de Louis-Noël Bélaubre¹, il devint rapidement évident que l'événement devait aussi être l'occasion de provoquer une réflexion sur l'œuvre d'un compositeur si original. Au lieu d'organiser une journée d'étude, il nous sembla plus judicieux de réaliser un petit programme de concert apte à fournir des clés d'écoute aux auditeurs. Telle était, à l'origine du moins, l'unique « règle de conduite » indiquée aux intervenants.

En réalité, les textes fournis par les rédacteurs se montrèrent beaucoup plus fouillés que prévu. Tandis que certains s'en tenaient au format « programme de concert », d'autres avaient conçu une analyse plus conséquente, allant jusqu'à citer leurs exemples à la mesure près. Or, il nous est clairement apparu que, en fin de compte, l'orientation choisie par chacun se révélait des plus précieuses. Il convenait de conserver tel quel l'ensemble des textes, la pluralité d'approche et de point de vue s'en trouvant ainsi d'autant plus soutenue.

Il faut donc aborder cet opuscule moins sous l'angle d'un ouvrage à lire de bout en bout que sous celui d'un guide que l'on consultera de façon ponctuelle².

Dans tous les cas, notre ambition aura été de rendre plus intime la musique tout à fait personnelle de Louis-Noël Bélaubre, en espérant que les curieux, aussi bien mélomanes qu'interprètes, y trouveront quelque intérêt.

Ludovic Florin

¹ Concert du 11 avril 2009, donné au Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris, rue de Madrid.

² Toutes les partitions des *Sonates* sont publiées aux Éditions Delatour France : www.editions-delatour.com

Remerciements

Nous tenons à remercier ici Nicolas Bacri, organisateur des prestigieux concerts de Cantus Formus. Chef de file d'une lignée de compositeurs qui donnent à la musique actuelle une vie nouvelle, son amitié et son dévouement vont aussi à ses aînés qui reconnaissent unanimement en lui un des maîtres de la musique contemporaine. Nous remercions les pianistes interprètes qui participèrent au concert du 11 avril 2009 à savoir Sylvie Baschéra, Zachary Deak, Hisako Hirata, Betty Hovette et Philippa Neuteboom, ainsi que Xavier Delette, le directeur du C.R.R. de Paris. Enfin, nos remerciements vont à Diane et Jean-Claude Thévenon des Éditions Delatour France, à qui nous devons la première publication de ces travaux.

« La Sonate : explication de texte par le compositeur »
par Louis-Noël Bélaubre

Les remarquables analyses qui sont proposées ici m'ont permis de découvrir des aspects de ma propre musique dont j'étais loin de pouvoir prendre conscience lorsque j'écrivis ces œuvres. Je ne peux qu'en remercier leurs auteurs. Je leur dois en contrepartie quelques explications sur ce que j'entends par « sonate », et sur les raisons qui m'ont poussé à adopter ce terme pour désigner les douze pièces qui font l'objet de leur analyse. Le choix de ce terme n'est pas en effet sans signification car il ne se réfère pas à une forme, comme dans la plupart des théories, mais à un type de projet musical. Si d'ailleurs la sonate n'était qu'un moule formel dans lequel le compositeur fait entrer et informe sa pensée musicale, il faudrait renoncer à appeler ainsi une grande partie des œuvres classiques, parmi lesquelles pourtant les théoriciens ont cru pouvoir trouver leur archétype formel. Les mêmes théoriciens se désavouent d'ailleurs dans leur choix car ils citent ensuite Beethoven comme le premier auteur à avoir « renouvelé » la forme sonate, comme si celle-ci en avait besoin. Ils n'avaient d'ailleurs probablement pas lu les *Sonates pour piano et violon* de Mozart, le premier à avoir conçu et réalisé de façons extrêmement diverses ce nouveau projet. C'était au demeurant ne rien comprendre à l'économie véritable du genre, mais cela permit d'en justifier l'abandon par des compositeurs ultérieurs, pour leur en faire une gloire. Il est pourtant pour le moins ridicule de vanter comme audacieux le fait d'appeler sonate ce qui n'en est plus une. La *Neuvième sonate* de Scriabine, la *Sonate* de Berg ne sont pas plus des sonates que le *Poème* de Chausson, celui-là bien nommé, n'est une symphonie. La *Première sonate* de Prokofiev n'est qu'un mouvement de sonate inachevée. La *Sonate* de Liszt par contre, bien qu'en un seul mouvement, est un projet musical analogue aux conceptions dites beethovéniennes de la sonate.

En quoi consiste ce type de projet et en quoi est-il spécifique d'un genre ? Il s'agit de la conception d'une œuvre importante

dont la taille permet d'énoncer un grand nombre d'éléments différents, parfois même antinomiques, mais qui unifie leur diversité par la fonction qu'elle sait donner à chacun d'eux dans l'organisation de la pensée musicale. Dans une suite ou dans une sonate préclassique, on pourrait souvent sans trop de dommages intervertir certaines pièces, en supprimer ou en ajouter une. Un projet très différencié, celui que je choisis d'appeler **Sonate**, se distingue par le fait que chaque pièce y a une place, une fonction, une durée et même des relations d'enchaînement qui ne pouvaient être autres sans que l'unité de l'ensemble soit compromise et sans que la pensée musicale en soit trahie. L'ordre temporel, écrit très justement Jankélévitch, n'est pas un accident de la sonate, mais son essence elle-même³.

Rappelons qu'on appela d'abord sonate une pièce « sonnée » par un instrument à vent ou à cordes, puis une suite de pièces se succédant dans un ordre où l'alternance de mouvements de tempos et parfois de tonalités différents était la seule ressource pour allier diversité et unité. La sonate à l'italienne fut cette suite réduite à trois ou quatre mouvements qui donna les bases de ce qui fera la spécificité d'un genre selon les théoriciens formalistes : la pièce principale, en général la première, (la deuxième si une introduction importante l'annonce), y intègrera un élément d'opposition dramatique suffisant pour caractériser, selon eux, sa forme totale.

Or, dès lors que le compositeur renonce à tout schéma préconçu dans la composition d'une œuvre de grandes dimensions, il faut que l'unité de son œuvre composite découle de la pensée musicale et non plus d'une forme quelconque. C'est ce projet unitaire que Haydn et Mozart surent les premiers développer. On peut se référer à la *Sonate n°19 en sol majeur* pour violon et piano K. 379 de Mozart comme un modèle du genre, non par sa forme, mais par la liberté de sa forme alliée à la parfaite réussite de l'unification des parties.

³ Vladimir Jankélévitch, *Henri Bergson*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p.3.

Sonate n°3 op. 14

dédiée à Lazare Lévy

Composée dans les années 1950 dans le même élan que les deux premières, la *Troisième Sonate* possède une verve juvénile, un élan dynamique qui en fait l'une des pièces les plus immédiatement attachantes de son auteur. Elle débute ainsi par une impétueuse et brillante toccata aux allures quasi improvisées (*Presto ma non troppo*). Ce geste compositionnel semble renouer avec l'esprit de certaines pages de Scarlatti ou de Bartók. Pourtant, on y rencontre quelques figures qui jalonnent l'intégralité de ce mouvement initial, notamment cette indécision volontaire entre les modes majeur et mineur. Le compositeur déduit un autre élément récurrent de cette ambivalence fondamentale : celui du jeu autour du demi-ton.

Presto ma non troppo



Exemple 11

Sonate pour piano n°3, premier mouvement, mesures 1-5.

Cette première page se referme sur des « accords de guitare » (la succession d'intervalles est identique aux cordes à vides de l'instrument à cordes) suivi d'un trille. Ce dernier ornement aura aussi son rôle à jouer dans l'élaboration de l'œuvre, celui d'une attente, d'une tension recrudescente. La fièvre s'étant calmée, le mouvement se stabilise autour d'un pôle tonal, à la fois majeur et mineur (en *la*, dominante de *ré*), au-dessus duquel une mélodie délicate va se déployer. Son chromatisme mouvant lui confère une allure indécise, avec quelque chose d'oriental.



Exemple 12

Sonate pour piano n°3, premier mouvement, mesures 31-36.

Toute la première partie du mouvement oscillera entre l'impétuosité préliminaire et la langueur ambiguë, comme deux faces d'un même objet.

Ainsi, après l'agitation intérieure du début, l'harmonie s'immobilise sur le pôle principal de l'œuvre (*ré*). Une nouvelle mélodie, d'une émouvante simplicité, peut alors se déployer.



Exemple 13

Sonate pour piano n°3, premier mouvement, mesures 98-114.

Peu à peu, le motif qui accompagne la mélodie jouée à la main droite (début de l'exemple 13) gagne en importance. La mécanique se remet en marche, chromatique d'abord puis en jouant sur les modes majeur et mineur. Progressivement les figures rythmiques accélèrent avec l'entrée des doubles croches, en vagues successives, jusqu'au retour des notes de l'introduction. On pense alors qu'il s'agit d'une classique réexposition. Mais Belaubre n'est pas un artisan de la rhétorique : son inspiration, sa

logique musicale intérieure lui commandaient ce retour et non l'allégeance à une forme établie. En lieu et place, c'est un fugato qui fait son apparition. Sans en avoir l'air d'ailleurs, car le sujet semble d'abord n'être qu'un prolongement de l'accompagnement dont il est issu. D'autant plus qu'il est exposé dans une voix intermédiaire (voir les flèches dans l'exemple 14 ci-dessous).

Exemple 14

Sonate pour piano n°3, premier mouvement, mesures 178-187.

Son aboutissement verra alors la dextre reprendre l'intégralité de la toccata initiale au-dessus de la main gauche qui fait entendre une dernière fois le sujet du fugato. À cet endroit, les tonalités entre les mains sont aussi éloignées que possible : *ré* mineur/majeur pour la toccata et *sol* dièse mineur pour le sujet du fugato. Il s'agit donc du point culminant du mouvement, celui où la tension est à son maximum.

Exemple 15

Sonate pour piano n°3, premier mouvement, mesures 238-240.

Cependant, le caractère du trait virtuose original s'en trouve modifié et apparaît à présent « apprivoisé », sans doute par les basses profondes qui investissent l'espace acoustique. Tout ceci amène logiquement chacune des mains à superposer des arpèges dans des tons différents (main droite en *la* majeur/mineur, main gauche en *ré* majeur/mineur) mais d'une plus grande proximité, et ce avec un grand naturel. Ces harmonies trouvent finalement leur résolution sur le pôle principal de l'œuvre, la dernière note du mouvement étant la même que la toute première, un *ré* (trois octaves plus bas).

Le mouvement lent, *Adagio*, s'enchaîne immédiatement. Il est beaucoup plus introspectif et se caractérise par un dialogue de lignes rapprochées jouées à la seule main droite auxquelles viendront constamment répondre des ponctuations en notes piquées à la main gauche évoquant des pizzicati ou des timbales.

The image shows a musical score for the first three measures of the second movement of the Sonata for Piano No. 3. The score is written for piano and is in 6/8 time. The right hand (treble clef) plays a melodic line with slurs, while the left hand (bass clef) provides rhythmic punctuation with staccato notes. Performance instructions include 'Adagio', 'legato senza ped.', and 'quasi pizz. sempre'.

Exemple 16

Sonate pour piano n°3, deuxième mouvement, mesures 1-3.

Il s'agit là d'un de ces moments typiques de la musique de Louis-Noël Bélaubre où le lyrisme tient à la fois du miroitement des harmonies et d'une véritable orchestration, les différents registres du piano donnant à entendre chacun des pupitres.

Ce court mouvement est construit comme une sorte de grand soufflet dynamique. Dans ses ultimes mesures, le finale est alors amorcé par un signal fort déjà entendu dans le premier mouvement : le trille.

Le dernier mouvement (*Rondo vivacissimo*) débute de façon brillante par une danse qui rappelle l'Europe de l'Est, avec ses cellules rythmiques asymétriques, son bourdon (la note *mi* pour le début) et son trille à la main gauche qui fait « ronfler » les basses.

The musical score for Example 17 is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 9. The piece is in 8/8 time and begins with a tempo marking of *Rondo vivacissimo*. The first measure is marked *poco meno* and *p*. The second measure is marked *accelerando*. The third measure is marked *A tempo giusto*. The score includes a trill in the left hand in the first two measures and various dynamic markings such as *mf*, *p*, and *sf p*.

Exemple 17

Sonate pour piano n°3, troisième mouvement, mesures 1-9.

Il s'agit d'un *rondo* mais qui – comme toujours chez Belaubre – ne s'astreint pas à respecter une forme préétablie. Par exemple, le « refrain » ne reviendra strictement à l'identique qu'une seule fois. Selon les analyses, on peut dénombrer au minimum cinq couplets différents (amplification des valeurs longues, du trille, d'une pédale...) qui vont évoluer ensemble pour produire sans doute l'un des finales les plus enjoués des douze sonates. À n'en pas douter, il s'agit là d'une des réussites les plus totales du musicien.

Les dernières mesures résument, en condensé, le parcours de l'ensemble de l'œuvre. On y entend les deux voix sœurs du mouvement lent accompagnées de leur ponctuation à la main gauche ; on reconnaîtra évidemment le trille de l'introduction (et qui est réapparu autant dans le deuxième mouvement que dans ce finale) ; et l'œuvre s'achève sur un *ré*, note-pôle de l'ensemble de l'architecture.

The musical score is written for piano in 3/8 time. It consists of two staves. The right staff (treble clef) contains chords and melodic lines. The left staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment. Performance markings include 'diminuendo', 'rit.', 'a tempo', and 'tr' with a fermata. Dynamics include 'f'.

Exemple 18

Sonate pour piano n°3, troisième mouvement, mesures 340-344.

[Ludovic Florin]

Sonate n°5 op. 55

La *Cinquième Sonate* pour piano de Louis-Noël Belaubre occupe une place à part dans le corpus à ce jour édifié par le compositeur, qui n'admet comme point de comparaison dans l'orbe de la musique française que celui, encore à découvrir en partie, légué par Maxime Jacob ou le continent des sonates de Serge Prokofiev à l'étranger. Le terme même de sonate n'est, en effet, jamais un pis-aller, un terme appliqué presque gratuitement, mais le résultat d'une réflexion profonde et d'un choix clairement formulé et assumé. Sonate sous-entend démarche de construction, laquelle ne recoupe absolument pas le simple emprunt d'un moule que la première école de Vienne a largement acclimaté, encore moins une optique de pastiche, même stylisé, à la façon de celui proposé le même Prokofiev dans sa *Symphonie classique*.

La sonate demeure d'abord et avant tout un espace architectural, et le geste compositionnel s'y déploie entre liberté de l'inspiration et rigueur des proportions, le but premier demeurant l'équilibre entre ces deux nécessités complémentaires. La sonate vue par Louis-Noël Belaubre n'est pas une donnée fixe, intangible, entachée d'obsolescence ou de sclérose, elle est tout au contraire une entité vivante et cohérente. Là faut-il sans doute voir la raison de la diversité qu'offre, à l'auditeur comme à l'interprète, le massif de ces sonates, mais également de sa profonde unité de conception.

La *Cinquième Sonate* pourrait s'intituler, comme tel opus de Florent Schmitt, *Sonate libre en deux mouvements enchaînés*⁴. Derrière l'humour que « le sanglier des Ardennes » avait voulu glisser dans ce titre se cache non pas une fantaisie, mais une concentration du propos de la forme sonate autour de deux mouvements contrastés, puissamment articulés et unis par des

⁴ *Sonate pour violon et piano* créée en mars 1920 par Hélène Léon (violon) et Lucien Bellanger (piano), caractérisée par une structure en deux mouvements et marquée à la fois par l'opposition et la complémentarité entre les deux mouvements.

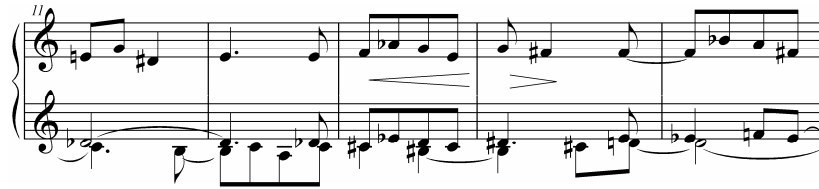
liens subtils. Belaubre n'agit pas autrement dans cette page ramassée, exigeante et généreuse. Au demeurant, la coupe en deux mouvements était déjà celle des deux concertos pour piano.

La donne fondamentale pourrait donc se réduire à mettre en présence deux mouvements de caractères opposés. Mais ce serait compter pour rien le besoin structurel que manifeste le compositeur. Les deux mouvements de la *Cinquième Sonate* se veulent, en fait, deux aspects du développement musical. Belaubre lui-même évoque, à propos de sa démarche, les figures d'Eusébius et de Florestan, dont la dualité a trouvé un terrain privilégié d'expression dans le domaine des pièces brèves schumanniennes. Mais c'est dans la forme globale que cette complémentarité s'installe, ce qui établit pour cette sonate un pont esthétique évident (et d'ailleurs revendiqué par le musicien) avec la *Sonate n°27 op. 90* de Beethoven. Dans ce dernier cas, la sonate ne compte que deux mouvements, dont le premier est un *allegro* qui subordonne la forme cyclique à la complexité d'un parcours psychologique marqué par l'hésitation, et dont le second est un *rondo*⁵ de facture inhabituelle (les couplets n'y font figure que d'éléments de transition entre les présentations du refrain, qui tend vers la position véritable de thème). Encore une fois, il ne saurait être question pour Belaubre de se livrer aux joies du pastiche. Nul décalque du style du compositeur de la *Symphonie pastorale*, mais une puissance du geste, une concentration de la pensée qui relie par un fil invisible et puissant les deux musiciens.

Le premier mouvement combine deux éléments qui renouvellent le propos de la coupe sonate. Dans un climat *Agitato* contrasté, deux idées nous sont présentées. La première émerge d'une bourrasque qui balaye le clavier comme une brusque rafale, en un thème sinueux, marqué au coin d'un chromatisme interrogatif qui rend difficile toute hypothèse d'ancrage tonal. Notons cependant que l'idée mélodique demeure au cœur de la

⁵ Le dernier écrit par Beethoven.

pensée du compositeur, étroitement liée à la donne rythmique (exemple 24).

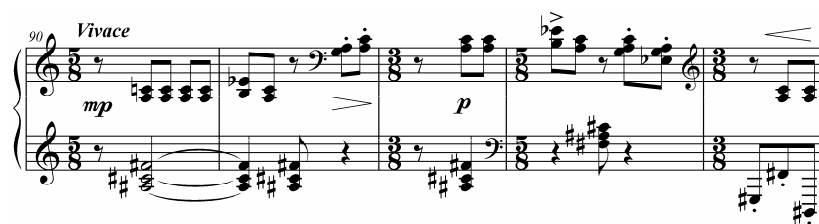


Exemple 24

Sonate pour piano n°5, premier mouvement, mesures 11-15.

Loin d'être exposé comme une hypothèse parfaitement lisse, ce thème est enchâssé dans les lacis d'un contrepoint à trois voix extrêmement serré, lequel n'empêche en rien son épanouissement en une arche presque symétrique (ascension vers l'aigu, puis retour au registre initial) incluant une extension mélodique et rythmique. La structure contrapunctique ménage, d'ailleurs, non pas des imitations rigoureuses, mais tout un jeu subtil de paraphrases.

C'est lorsque cette première arche rejoint son climat et son registre initial que la deuxième idée fait son apparition. Elle se déploie dans un *Vivace* tout en énergie tour à tour concentrée et libérée. L'union étroite entre puissance rythmique et laconisme mélodique renvoie inmanquablement à la *Sixième Sonate* de Prokofiev, dans l'*allegro moderato* initial.



Exemple 25

Sonate pour piano n°5, deuxième partie, mesures 90-94.

La tension harmonique est immédiatement portée à un haut point, de par la juxtaposition entre les tons de *fa* dièse majeur (main gauche) et de *fa* majeur (main droite), comme le manifeste l'exemple 25.

Cette deuxième idée n'est pas un second thème, tel que la coupe traditionnelle de la forme sonate le laisserait attendre. Elle est, au contraire, le centre (le terme de refrain n'étant pas tout à fait idoine ici) d'une forme rondeau. Sous cinq présentations sensiblement différentes, elle relie quatre épisodes qui sont non seulement l'équivalent formel des couplets, mais également des ponts qui conduisent presque logiquement à la nouvelle présentation du refrain. La simplicité apparente du propos cache, en fait, une subtilité qui recoupe celle d'Henri Dutilleux dans ses *Métaboles* pour orchestre.

Le premier couplet émerge comme insensiblement du *Vivace* et prend l'allure d'un dialogue contrapuntique, d'abord marqué par la doublure réciproque entre les parties extrêmes, puis par une amplification progressive des boucles primitivement ternaires (4/4 puis 5/4). Au centre de ces couplets, assurant une fonction de *trio*, prend place une *toccata* en 6/8, invention à deux voix, souvent basée sur deux arpèges complémentaires du même accord aux deux mains (exemple 26), avant une reprise variée de l'élément précédent.

Exemple 26

Sonate pour piano n°5, premier couplet, mesures 166-169.

S'il reste reconnaissable par sa coupe rythmique à la main droite, le refrain qui réapparaît n'est en rien une simple reprise. Son visage, son contexte harmonique, son atmosphère ont déjà

radicalement changé. Toutefois, le dessin en arche reste comparable à ce qu'il était dans le premier refrain. Le second couplet est une souple construction en 7/8 sur une cellule à la fois reconduite et variée de mesure en mesure (exemple 27).

Exemple 27

Sonate pour piano n°5, deuxième partie, mesures 232-234.

Pour le troisième refrain, le thème subira une désarticulation rythmique qui lui confère une énergie particulière. Le couplet qui s'enchaîne est marqué par une grande souplesse. Alternant les mesures à 3/4 et 3/8 dans un dialogue à trois et quatre voix, elle nimbe la progression mélodique principale dans des batteries régulières de croches. Ce couplet est le plus développé de tous, il atteint, sans avoir à forcer le trait, à une intensité à la fois passionnée et secrète. Le geste de Belaubre, à la fois sobre et puissant, n'est pas ici sans rappeler celui d'Albert Roussel dans sa *Sonatine*.

Il ne reste plus au refrain qu'à reparaître sous une nouvelle identité, à la fois semblable et différente. Le thème semble ici se désagrèger, flirter avec le non-réel avant de céder la place à un rappel du premier thème (exemple 24), présenté dans un contexte de resserrement rythmique. Les toutes dernières mesures offrent une ombre rythmique du *Vivace*. En dépit de sa construction rigoureuse, ce mouvement offre à l'audition le caractère d'une quête continue, d'une transformation qui ne souffre aucun temps d'attente, aucune suspension.

Le second mouvement, *Vivace*, est également, dans sa coupe, un *rondo* : deux couplets y encadrent un refrain. Une part du

matériau musical est issu, non pas directement mais par dérivation, du premier mouvement. De cette constatation pourrait découler l'hypothèse d'une certaine uniformité de ton pour l'ensemble de la sonate. Or, il n'en est rien ; Belaubre utilise la gestion de l'énergie comme un outil formel, à la façon de Michael Tippett dans sa *Sonate n°3*. Le premier mouvement étant une sorte de questionnement continu, la possibilité naturellement offerte pour le second était celle d'une décharge d'énergie. De façon plus subtile, le compositeur choisit d'opposer la continuité (premier mouvement) à des idées de même tempo, mais profondément contrastées. Peu importe donc que le *rondo* soit présent dans les deux mouvements, puisque c'est dans le détail infime que se situe l'axe profond de leurs différences et de leur complémentarité. La *coda* conclusive oppose un épisode de profonde sérénité à un ultime rappel du *Vivace* initial.

[Lionel Pons]

Sonate n°6 op. 56

Si la *Cinquième Sonate* proposait une réflexion sur la dynamique comme vecteur de forme, la *Sixième Sonate* fait le choix d'un moule plus traditionnel qu'elle revisite sans tomber dans la simple obédience à un modèle. Trois mouvements la composent : *Deciso*, *Largo cantabile* et *Presto*.

Le premier mouvement adopte la coupe d'une forme sonate, mais s'appuie davantage sur le contraste entre les thèmes, ici au nombre de quatre, que sur leur rapport tonal. Il appartient aux caractères propres à chaque thème de les différencier, bien plus qu'à leur appartenance tonale. En architecte soucieux à la fois des proportions d'ensemble et du choix primordial du matériau, Belaubre oppose dans un premier geste deux univers condensés dans deux figures thématiques. La première regroupe une figure en octaves parallèles sur un rythme pointé et quatre mesures traitées quasiment en choral, avec en premier lieu une correspondance d'unisson entre les deux mains puis une polyphonie à quatre voix se résolvant sur un accord de *la* bémol majeur (exemple 28).

The image shows a musical score for the first ten measures of the first movement of Sonata for Piano No. 6. The score is written for piano and consists of two systems. The first system is marked 'Deciso >' and features a dynamic of 'p'. The second system includes markings for 'rit.', 'a tempo', and 'pp'. The score shows a complex texture with multiple voices and a resolution to a B-flat major chord.

Exemple 28

Sonate pour piano n°6, premier mouvement, mesures 1-10.

Un second élément contrasté est alors proposé, dont on hésite en premier lieu à le qualifier de pont. Son rôle structurel est tel, mais sa force dépasse le simple rang de « conjonction de coordination ». Une structure parfaitement symétrique de deux fois cinq mesures fait se compléter par deux fois une figure arpégée partagée entre les deux mains et une base d'accords soutenant une forme d'ornement mesuré, lui-même conçu comme accumulation rythmique successive (exemple 29).

The musical score for Example 29 is written in 2/4 time. It consists of two staves. The right staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The left staff begins with a bass clef and the same key signature. The score includes several dynamic markings: *pp* (pianissimo) at the start of the first phrase, *mp* (mezzo-piano) in the second phrase, and *ppp* (pianississimo) at the end. Performance instructions include *legatissimo senza ped.* (legatissimo without pedal) and *poco rit.* (poco ritardando). A fermata is placed over a measure in the right hand, and a fingering '5' is indicated for a note in the left hand.

Exemple 29

Sonate pour piano n°6, premier mouvement, mesures 21-25.

S'il faut chercher véritablement un pont, c'est justement après ce deuxième élément. Onze mesures viennent proposer un jeu qui prolonge les arpèges partagés. Un point d'orgue subit sur un *la* aigu annonce l'entrée de l'élément thématique suivant. Une polyphonie à deux voix, à la main gauche du piano, dont émerge clairement une ligne mélodique que le compositeur place nettement en dehors, est soutenue par une ligne volubile de doubles croches à la main droite. Ce troisième élément se révèle complexe, puisqu'il comporte une double exposition interne, une phase de développement (qui inverse la donne entre les deux mains) et une réexposition variée (le discours de la main droite est différent).

Sans rupture aucune, Belaubre propose à la fois ce qui peut être qualifié de quatrième élément thématique et une combinaison de matériaux déjà présentés dans les précédents épisodes. La tête du premier thème et son inflexion pointée sont aisément reconnaissables.

En fait, le travail de développement est déjà commencé, dans un esprit de continuité et de fusion des étapes de la forme qui témoignent de la concentration de la pensée du musicien. La figure rythmique du premier thème et celle régulière du second se fondent en une figure présente à la main gauche que le compositeur utilise comme une série de paliers qui constituent l'entrée véritable dans le développement, marqué, comme souvent chez Belaubre, par une remarquable gradation de l'énergie. Au fur et à mesure, les quatre doubles croches qui répondaient à la figure initiale cèdent le pas à l'omniprésence du rythme pointé.

La réexposition ne saurait être simplement un acte gratuit, une répétition qui « fait nombre ». Elle doit être nécessaire, urgente, et c'est bien ce à quoi le musicien parvient en rendant de plus en plus présent la tête rythmique de l'exemple 28. De sorte que la réexposition commence par le versant « choral » de ce thème. Pas plus que dans l'exposition, Belaubre ne se montre esclave du modèle qu'il a librement et spontanément adopté. Premier et deuxième thème sont à nouveau entendus, avec de subtiles différences harmoniques. Petite entorse toute honeggerienne, le quatrième thème est réexposé avant le troisième, et la ligne en valeurs longues qui en émergeait dans l'exposition se fait entendre très en dehors de la structure, c'est à ce moment que ce thème atteint sa plénitude. Enfin, le troisième thème réapparaît transposé, avant qu'une coda en forme de strette ne combine les quatre thèmes dans un véritable climax d'énergie.

Le deuxième mouvement, *Largo cantabile*, affecte une forme lied. Il démontre avec éclat que la recherche formelle n'exclut jamais chez Belaubre la dimension poétique. La rêverie, cet « espace du dedans » cher à Henri Michaux, cet art de rendre familier l'invisible, est particulièrement sensible dans ce mouvement. Le lied et sa variation sont reliés par un vaste épisode central qui s'aventure à la découverte d'espaces secrets que le musicien nous invite à découvrir. Le lied en lui-même affecte une structure de choral, harmoniquement tendu, dont l'apparente

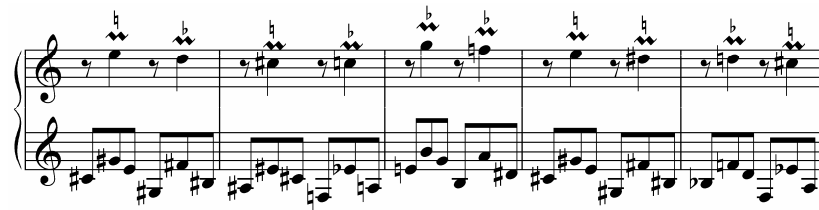
sérénité cache une inquiète méditation. Nul exercice néoclassique dans cette confession à la fois intense et pudique, dont la richesse harmonique reste marquée au coin d'une personnalité nettement affirmée et reconnaissable. Le vaste épisode central expose par deux fois un conglomérat d'éléments contrastés fondus en un flux sonore continu, et qui aboutit à la variation du lied. Vaste contrepoint, dans lequel le thème se déploie non plus en accords verticaux, mais au sein d'un véritable écrin contrapuntique, elle devient peu à peu un véritable feu d'artifice pianistique et musical, une transfiguration du thème qui n'atteint une forme d'apaisement que dans les ultimes mesures (exemple 30).



Exemple 30

Sonate pour piano n°6, deuxième mouvement, mesures 142-145.

Le dernier mouvement (*Presto*) est une tarentelle à la fois vive et implacable, tant elle exige de l'interprète qu'il fasse feu de ses dix doigts pour en surmonter les embûches techniques. Mais la virtuosité est un recours, non une fin en soi. Aussi, Belaubre a-t-il conçu ce véritable « morceau d'estrade » comme une courbe continue, certes articulée en épisodes successifs, mais que l'auditeur ressent comme un seul et unique élan. Le rythme de la mesure à 6/8 nous entraîne dans une course dont l'insouciance n'est pas le caractère dominant, hésitant entre assurance et inquiétude, parfois cinglée de trilles, et dont l'obstination énergique, presque motorique n'est pas sans évoquer telle vision de Prokofiev (exemple 31).



Exemple 31

Sonate pour piano n°6, troisième mouvement, mesures 130-134.

Riche, complexe, couvrant un vaste espace émotionnel, cette *Sixième Sonate* demeure une œuvre altière et accomplie, qui ne livre pas tous ses secrets à la première audition, mais semble toujours donner à l'auditeur un rendez-vous pour une prochaine rencontre.

[Lionel Pons]

Sonate n°7 op. 74

L'exercice de l'analyse musicale, s'il doit s'appuyer sur l'observation objective, ne saurait être privé de toute subjectivité. La relation de l'œuvre à son public passe nécessairement par cette appropriation que l'analyste-auditeur ne saurait évacuer totalement. Ainsi se trouve fondé le besoin d'explicitier ce qui nous rend sensible chaque élément observé, et ce qui fait que chaque œuvre est pour nous un paysage ou un « drame » particulier.

Dans les *Sonates* de Louis-Noël Belaubre, ce sont les prémisses de la pensée musicale et leur potentiel énergétique qui induisent la croissance de l'œuvre et de chacune de ses parties. Il ne faut donc pas vouloir faire entrer ces constructions dans des cadres formels préétablis, mais rechercher par quelles conduites s'établissent les forces vives de l'œuvre, à travers les contrastes, vers une unité nécessaire.

La 7^{me} Sonate opus 74 est en trois mouvements : *Largo*, *Larghetto*, *Presto agitato*, suivi d'une courte péroraison lyrique *Lento misterioso*.

Le premier mouvement s'ouvre sur un épisode lent (*Largo* mes. 1 à 21), dont l'élément thématique séduisant reparaitra plusieurs fois (écourté et transposé) au cours du mouvement, telle l'introduction lente de la *Sonate n° 8 « Pathétique »* de Beethoven (exemple 32).

L'ample cellule initiale surprend par sa force expressive. En effet, sur l'accord de *sol* dièse mineur attaqué et tenu à la basse, vient peser un accord altéré, au médium, dont deux notes en relation de tierce (*sol* bécarré - *si*) vont prendre le rôle de fortes appoggiatures, opérant aussitôt un rétablissement sur l'accord majorisé. Ainsi est posé d'emblée l'enjeu du mouvement et de l'œuvre toute entière : l'ambiguïté des modes, qui pourra s'élargir à l'ambiguïté des tons.

Exemple 32

Sonate pour piano n°7, premier mouvement, mesures 1-8.

La première phrase au large souffle est redite, avec quelques menues différences, au degré supérieur, s'imposant ainsi à la mémoire comme une donnée lumineuse. Au début de la deuxième phrase, la cellule initiale s'infléchit en formule instable et descendante, et c'est sous cette forme adoucie et légèrement interrogative qu'elle amorce le nouveau parcours. La figure mélodique au début claire, touchante par ses mini-mouvements ascendants, s'achemine sereinement vers le registre grave, souvent par tierces descendantes et dans un recueillement grandissant. De larges harmonies la soutiennent, dans la richesse sans lourdeur des accords de septième et de neuvième, souvent élidés mais éclairés de notes étrangères. Les anticipations de la basse élargissent l'espace sonore dans une certaine solennité émue, induisant une sensation de plénitude. Ce mouvement descendant est en effet vécu comme un accomplissement harmonieux et confiant, révélant, de chute en chute, des perspectives nouvelles et attirantes (Simone Weil a explicité ce mécanisme paradoxal d'une « grâce » de la « pesanteur »). La cellule initiale est retrouvée en fin de la deuxième phrase (mes. 15), et la longue chute sur des formules appoggiaturées est renforcée par certains affaissements harmoniques, en tension douce dans ce tempo et cette dynamique (citons les altérations descendantes de la mesure 17 : *f*â bécarré et

do bécarré au dessus du *fa* dièse de la basse, et celles de la mesure 18 : le *do* bécarré au dessus du *do* dièse). Le *sol* dièse initial est enfin rejoint, devenu une sorte de dominante. Cette section particulièrement expressive et touchante est confrontée à plusieurs reprises à un groupe d'éléments antithétiques très actifs qui s'apparentent au deuxième groupe d'une forme « *allegro de sonate* », et qui donnent lieu à un puissant développement.

Le *Vivace* s'ouvre en effet sur un premier élément modulant (mes. 22 à 31) très volontaire, un peu impérieux même, dans l'élan en octaves aux deux mains qui aboutit à la forte accentuation des deuxièmes temps d'un anapeste prégnant (exemple 33).

Exemple 33

Sonate pour piano n°7, premier mouvement, mesures 22-30.

Un deuxième élément plus ductile et un peu implorant (mes. 46 à 57), débutant en *mi* bémol mineur, assouplit le discours. La basse cursive, élidée en débuts de mesures, dialogue en souples mouvements brisés avec une suite d'incises mélodiques en broderie à la main droite (exemple 34).

Exemple 34

Sonate pour piano n°7, premier mouvement, mesures 46-49.

La légèreté de la polyphonie et l'évasivité de l'harmonie lui confèrent une sorte d'ingénuité dans la demande et l'attente.

L'épisode se poursuit par une concentration rythmique sur des formules de plus en plus pressées et compactes, issues du premier élément. Après un rappel de la mélodie initiale, dans l'éclairage de *fa* puis de *fa* dièse (mes. 117 à 130), s'ouvre un vaste développement où les éléments du deuxième groupe sont librement alternés, dans un espace plus large, avec des accents plus fournis encore, jusqu'au paroxysme d'une strette farouche, dans le martèlement de la pédale de basse.

Dans ces passages tourmentés, les heurts dissonants rendent le mouvement harmonique et tonal difficile à cerner. Ceci est dû aux tensions apportées par des superpositions d'accords élargissant les limites habituelles de la résonance, ou plus simplement, souvent, par la simultanéité de notes dans la tension de l'intervalle de demi-ton (ou ses équivalents élargis) déjà observés dès la cellule initiale. Dans le tempo rapide et dans la brusquerie des mouvements et du rythme, ces effets sont affectés d'un autre potentiel de tension, plus véhément. Signalons par exemple ici le *la* bécarré sous l'accord de *fa* dièse majeur au deuxième temps de la mesure 105, le *sol* bécarré contredisant rapidement l'accord de *do* dièse mineur au début de la mesure 107, le *do* bécarré de l'accord de *la* mineur superposé à l'accord de *fa* dièse majeur au début de la mesure 110. On pourrait continuer cette investigation des fausses relations ou accumulations internes divergentes qui rendent le discours abrupt. Celui-ci est toutefois rendu accessible globalement par une cohérence intervallique savamment maintenue.

Les transitions vers les rappels de la mélodie initiale sont habilement menées : d'abord par le raccrochage, dans le grave, avec la cellule d'annonce (mes. 115 à 117), ensuite par l'apaisement progressif sur ce qui s'avère devenir la nouvelle note initiale de la basse de la phrase mélodique (mes. 223 à 229). Après cette ultime citation, c'est un concentré de l'épisode tourmenté qui clôt le mouvement. Au terme d'une brève accumulation des

tensions sur une nouvelle pédale de basse (*do* dièse), une issue est abruptement conquise sur ce qui n'est autre que la cellule initiale, cette fois-ci en suspens énigmatique sur la position ouverte d'un accord de « sixte sensible » éclairé par une note ajoutée.

Le *Larghetto* est un long mouvement lent en trois sections, la reprise de la section initiale s'enrichissant des éléments et du climat de la section centrale (Schubert a donné quelques exemples de cette forme lied non stricte, notamment dans le *Quintette à deux violoncelles*). Il s'ouvre sur une grande section lyrique où la mélodie se déploie librement. L'écriture polyphonique à quatre parties explicite la mélodie par des précisions successives apportées par les mouvements autonomes des diverses voix, ce qui rend le champ harmonique subtilement mouvant. Il suffit d'observer les mouvements des différentes voix mélodiques sur les deux premières mesures pour constater que chaque note étrangère à l'agrégat vertical dans lequel elle figure a une fonction sémantique active. L'oreille en prend acte *a posteriori*, après l'avoir goûtée comme simple épice. Elle s'avère anticipation, retard, broderie, appoggiature ou échappée, par rapport à l'agrégat précédent ou suivant, débouchant pour la plupart sur un autre déséquilibre ouvert. C'est ici une expression ductile et finement nuancée, où aucune note n'est le fruit du hasard. Elle requiert de l'auditeur une attention aiguë, malgré le déroulement naturel et convaincant de la ligne supérieure, souvent conjointe et très lyrique.

La première phrase est globalement descendante, dans la douce stabilité du ton élégiaque de *sol* bémol majeur – annoncé par l'accord final du mouvement précédent (exemple 35).

Le choix des intervalles mélodiques et celui de la longueur des périodes jouent un rôle dans l'accroissement lyrique : la quarte juste descendante initiale, très vocale, transposée en début de deuxième incise, se mue en quinte au début de la deuxième période. De même un élan symétrique ascendant ouvre la deuxième phrase, qui se déploie plus largement sur cinq mesures.

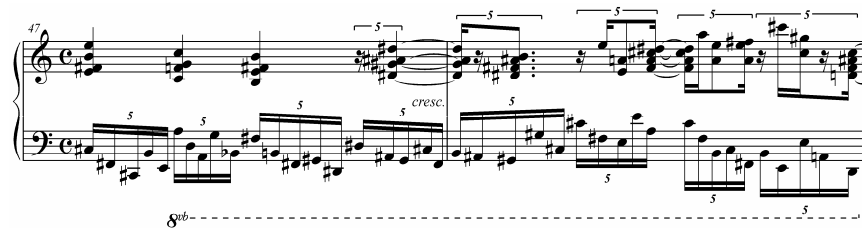


Exemple 35

Sonate pour piano n°7, deuxième mouvement, mesures 1-4.

L'inflexion lyrique s'intensifie encore par les élans d'octave des incises de deux mesures en imitation ascendante (mes. 9 à 12) et par des réitérations brodées (mes. 14-15, 24-25). Ces formulations nouvelles alternent librement avec des rappels transposés de la période initiale. Le mouvement s'infléchit enfin dans un court moment de flou rythmique (mes. 33-34).

Un thème calme et doux, moins conjoint, mais de progression régulière, anime la deuxième section (mes. 35 à 54). D'abord énoncé dans une écriture modeste à deux parties, il est soutenu par des mouvements brisés à la main gauche (octaves, quintes, quarts), en flux léger de doubles croches évitant l'appui sur les débuts de temps. En décalage rythmique, une ligne de basse, émergeant de cet ensemble mouvant, escorte le chant. Un *crescendo* organique s'opère ensuite (mes. 42 à 54) par l'augmentation du flux de la basse (cinq doubles croches régulières par temps au lieu de quatre), et par l'enrichissement de la partie supérieure en accords plus compacts. Celle-ci, rompant avec le caractère nostalgique du premier énoncé, devient de plus en plus heurtée, dans l'exaspération du décalage rythmique et des mouvements contraires, et dans l'extension de l'espace sonore (exemple 36). C'est le climax du mouvement, correspondant à un chaos des sensations et des sentiments.



Exemple 36

Sonate pour piano n°7, deuxième mouvement, mesures 47-48.

Cet irrépressible élan fougueux est toutefois brusquement interrompu (mes. 54), à la faveur d'une pédale de basse issue d'une dominante des accords précédents. Une note énoncée dans le médium reste tenue, assurant la continuité avec le début de la troisième section.

Celle-ci commence *pianississimo*, égrenant un arpègement parent de celui de la section médiane, aussi fluide qu'erratique. Il est partagé aux deux mains en mouvements contraires, créant une sorte de brouillard onirique au dessus de la stabilité de la basse. Ce début d'épisode nous entraîne hors du temps et des luttes. Mais la pédale de basse, passant à la partie médiane, puis à l'aigu, ramène la mélodie initiale. Celle-ci plane maintenant dans un effet de valeurs longues au dessus du flux complexe de la section précédente, telle une mélodie de choral. C'est la stagnation subite sur une note très éloignée, à la basse, qui amène la dilution de l'arpègement sur un accord évasif de quinte diminuée.

Le *Presto agitato*, attaqué directement, nous entraîne dans une course haletante, par des décalages métriques (mélange de mesures à 2/4 et à 3/4) et des déplacements d'accents incessants. C'est une page tourmentée et fébrile dont la mémoire peut seulement enregistrer les progressions successives, vagues houleuses à l'assaut de l'aigu.

À deux reprises une échappée provisoire est trouvée dans un épisode berçant (*Meno mosso* mes. 70 à 90, puis mes. 156 à 170). Les mouvements mélodiques très souples y sont entérinés par la métrique irrégulière (mesure à dix temps, organisée en 4+3+3). Les

appoggiatures descendantes, au médium, renforcées par l'élan d'octave et la réitération de la note initiale (mes. 70), ont un caractère involutif, doucement implorant, et envoûtant. Elles flottent au dessus d'un enchaînement harmonique très évasif, se repliant sur des points harmoniques tout aussi instables (exemple 37). L'ambiguïté tonale (d'abord entre *la* mineur et *do* dièse mineur) est soigneusement poursuivie. Elle ajoute douceur et nostalgie au mouvement berçant, dans une unité supérieure émouvante et convaincante.

The musical score for Example 37 consists of two staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 10/8. The tempo is marked 'Meno Mosso' with a quarter note equal to 120. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, and *espressivo*, as well as performance instructions like *poco rubato* and *m. s. sempre pp e ligata*. The music features descending appoggiaturas and a melodic line in the right hand, with a 'poco rubato' section starting around measure 71.

Exemple 37

Sonate pour piano n°7, troisième mouvement, mesures 70-71.

Le brusque retour du *Presto agitato*, à deux reprises, confirme le caractère onirique de ces parenthèses particulièrement euphoniques et consolatrices. Le dernier retour se dissout rapidement de manière furtive, en posant l'arpègement continu sur l'accord de *sol* dièse mineur, référence initiale de l'œuvre.

Cette remarque de grands points de référence tonale nous rappelle que la validité expressive des tons et des modes n'est pas une donnée totalement révolue pour le compositeur. Chaque idée musicale s'élabore selon des modalités de registre, de rythme et de mode mélodique et harmonique qui s'imposent par leur cohérence. La rigidité de conduite, en revanche, n'est pas nécessaire. Toutefois on s'aperçoit que certains repères larges se trouvent, d'instinct, ménagés, malgré le cheminement imprévisible des éléments thématiques, et malgré une écriture où le chromatisme abonde, entraînant de nombreuses enharmonies. Ainsi, point d'unité tonale dans ces œuvres, mais souvent des relations larges qui ne sont pas hasardeuses, telles celles qui

relèvent du cycle des quintes, comme l'enchaînement entre les deux premiers mouvements, où le passage à la quinte inférieure amène un approfondissement vers l'intériorité.

La fugacité et l'aspect insaisissable de l'épisode final du *Presto* entraîne le besoin d'un commentaire conclusif, ici moment de « grande méditation », *Lento misterioso*. Le mouvement mélodico harmonique, ample et soutenu, est ponctué par des arpègements quasi impalpables (exemple 38a) et des phrases de récitatif très lyriques (exemple 38b) où l'expression intime s'exalte dans un questionnement incessant.

Exemple 38 a

Sonate pour piano n°7, troisième mouvement, mesures 190-191.

Exemple 38 b

Sonate pour piano n°7, troisième mouvement, mesures 197-199.

Ouverte dès le *Presto agitato*, cette quête s'achève dans l'irrésolution des suites d'incises appoggiaturées. L'apaisement est trouvé peu à peu dans la raréfaction progressive des répliques au chant principal. L'incertitude persiste jusqu'aux dernières mesures, où la tension douce des *sol* dièse à la main droite et des *fa* dièse et *do* dièse à la main gauche (enharmoniques de *ré* bémol et *sol*

bémol) rend bienfaisante la clarté conclusive de l'harmonie de sixte et quarte de *fa* majeur.

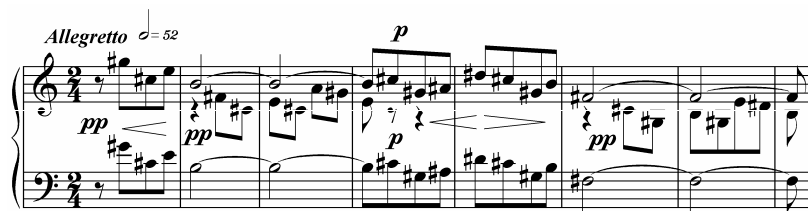
Œuvre de grande unité de facture par la complémentarité de ses éléments, la *Septième sonate* apparaît, à travers ses forts contrastes internes et ses questions sans réponse comme le lieu d'un processus psychoaffectif émouvant. L'aspect parfois ardu du détail de l'écriture s'apprivoise grâce à l'accès direct à l'émotion globale, à travers la suite contrastée des sensations. Dans un langage personnel qui n'a rien d'archaïque, elle nous livre la libre élaboration d'une dialectique de la rêverie et de la volonté.

[Mireille Tendero]

Sonate n°8 op. 80

En trois mouvements : *Allegretto*, *Largo*, *Presto malinconico*, cette *Huitième sonate* semble *a priori* plus sombre et d'un abord un peu moins aisé que la précédente.

C'est cependant un dialogue intime et harmonieux qui ouvre le premier mouvement *Allegretto*. Deux voix parallèles à l'octave se reposent périodiquement sur une valeur longue, à l'écoute d'une troisième voix interne (exemple 39). Cette disposition temporelle et la nature intervallique de l'incise initiale (quinte, quarte), induisent naturellement le processus d'imitation, directe ou renversée, qui mène cette première section.



Exemple 39

Sonate pour piano n°8, premier mouvement, mesures 1-8.

Ce début de thème polymélodique à deux, trois ou quatre parties, va engendrer diverses formules dérivées qui fonderont le développement de cet allegro de sonate un peu atypique par la nature et l'importance de cet élément initial. Le motif se déploie jusqu'à la mesure 15, en enchaînement coulé, dans la légèreté de l'élosion des débuts de périodes. Une transition plus abstraite, en forme de conduit à deux voix décalées, interrompt ce mouvement régulier. Un deuxième élément thématique survient (mes. 32), plus inquiet, commençant en mouvement itératif sur des incises appoggiaturées ouvertes un peu implorantes (exemple 40). En forte parenté rythmique avec la tête du motif initial, elles sont chargées d'un autre potentiel énergétique et émotionnel.



Exemple 40

Sonate pour piano n°8, premier mouvement, mesures 32-37.

Ce nouvel élément se déploie lyriquement vers l'aigu, avant de ramener le thème initial à la mesure 45, plus affirmé par des doublures à l'octave. Le discours se densifie insensiblement par le renforcement de la partie supérieure *via* la tierce (mes. 59 à 61), qui lance un long épisode central très houleux. Cette section médiane se déploie en plusieurs vagues insistantes, dans un accroissement constant de l'énergie. D'abord une forte pédale de basse sert de dénominateur commun aux divagations en mouvements brisés de la partie supérieure (mes. 62 à 67, en deux périodes de trois mesures). Puis le mouvement insistant des incisives en tierces de la main droite est amplifié par les grands mouvements de main gauche (en imitation sur deux fois deux mesures ou deux fois trois mesures, mes. 68 à 77), pour se concentrer enfin sur le martèlement farouche de la pédale de basse dans un mouvement involutif (mes. 82 et suivantes).

La puissance de ces passages labyrinthiques relève d'un ensemble de procédés d'écriture très particuliers. Le principal consiste en la superposition abrupte de degrés théoriquement incompatibles, en particulier dans la tension maximum équivalente à celle d'une sensible vers sa tonique. Pour prendre un exemple : dans les mesures 68 et 69, ainsi fonctionnent le *do* bémol de la main droite par rapport au *do* naturel de la basse, puis le *sol* bémol par rapport au *sol* bécarre pédale supérieure. Les autres heurts se justifient par des mouvements de passage ou d'appoggiatures très perceptibles contrapuntiquement, qui occasionnent des tensions provisoires. Le bien fondé du trajet de chaque voix est en effet la première exigence du compositeur, et le

soin apporté à la recherche des points de cohérence entre ces différentes parties assure la validité de l'ensemble. Les mouvements dissonants sont ici en outre globalement intégrés par la mémoire grâce à la présence de pédales internes aux formules brisées, et plus encore à la régularité intervallique des tierces majeures conjointes de la main droite. Leur succession, non tonale, suscite des rencontres incongrues, mais permet aussi leur saisie, conférant à tout l'épisode une grande unité et une intense concentration énergétique.

La figure amicale du premier thème reparaît après une transition linéaire, dans une autre position tonale, à la tierce majeure supérieure (mes. 96). Il est enrichi d'imitations serrées, directes et inversées, sur la cellule initiale, puis sur sa première « réponse », plus ductile encore (mes. 105 et suivantes). À nouveau le mouvement s'opacifie dans la formule têtue des tierces, puis s'apaise dans les courtes incisives élidées du deuxième élément. Le thème principal reparaît alors sous son visage premier, confirmant la sensation de réexposition (mes. 141). Il est rendu plus lyrique par une doublure à la sixte de la réponse, en polyphonie à quatre parties. Un raccourci des autres éléments de l'exposition conduit, par un resserrement symétrique des voix, au repli final sur la note fixe du *si*, dans l'ambiguïté maintenue des modes et le dénuement de la seule tonique.

On a pu remarquer, par la force expressive prégnante du thème mélodique principal, et malgré la violence des contrastes, combien l'unité générale de ce mouvement est forte : unité structurelle, mais aussi « syntaxique » et « grammaticale ».

Le début du *Largo* est un moment de grande méditation. Dans un climat de rêverie lunaire, le sentiment de solitude est extrême, né d'une dichotomie spatiale et harmonique. En effet, une sorte de choral harmonique, doux et plein de gravité, déroule une suite de propositions ouvertes, dans le grave et le médium du clavier, ponctuées par de courtes interventions éthérées, à l'aigu, comme étrangères au discours principal (exemple 41).

Largo ♩ = 52

Exemple 41

Sonate pour piano n°8, deuxième mouvement, mesures 1-7.

Dans les mesures 1 et 2, la superposition des modes entraîne d'emblée la sensation d'une dualité : à l'accord de *fa* majeur, agrémenté de sa sixte, vient s'ajouter un *la* bémol lointain et doucement lumineux. De même à la mesure 6, le *do* bécarré aigu vient se poser sur l'accord de sixte de *la* majeur. Plus que l'ambiguïté des modes, c'est ici, par la sérénité et le détachement de l'expression, leur coexistence enrichissante qui se trouve démontrée. Elle sera plus évidente encore dans la coda du finale, (ainsi que dans celle de la *Sonate n° 12*). Le discours s'anime (mes. 19 à 28), devenant plus pressant à travers des formules iambiques et leurs tensions harmoniques (exemple 42).

Exemple 42

Sonate pour piano n°8, deuxième mouvement, mesures 21-22.

Dans cette incise, les appoggiatures en doubles croches bousculent, de leurs dissonances appuyées, un simple enchaînement conjoint de sixtes sensibles de *si* et de *la* (camouflé par les enharmonies) se posant sur la dominante de *sol* : le mouvement de chute, simple passage, est rendu intense par la saveur de l'amalgame et la force de sa formulation rythmique qui

freine paradoxalement le mouvement. Les agrégats précédents (mes. 19) sont plus complexes à saisir et non moins expressifs d'interrogation. Mais ils relèvent également du choix d'un court-circuit fugace entre accords antinomiques, en une sorte d'appoggiature multiple, superposée à sa résolution. L'aspect abrupt de la formulation en accroît l'énergie.

Une deuxième section très contrastée (*Presto*, mes. 29 à 86) installe un climat fiévreux qui s'exaspère dans la réitération de formules brisées et dans le jeu haletant des alternances métriques (4/4, 3/4). Le long épisode central de cette section (*meno mosso*, mes. 87 à 169), est plus retenu mais tout aussi inquiet. Les fortes appoggiatures se replient sur d'autres irrésolutions, et la syncopation très schumanienne des débuts d'incises, longtemps maintenue, devient une tension douloureuse. Par endroits, des assonances procurent quelque répit, (par exemple les deux incises en imitation sur des accords de septième de dominante des mesures 141 à 143). Mais le discours reste globalement questionnant et errant.

Le retour non littéral au climat initial de cette forme lied non stricte (mes. 170) renforce la nostalgie. La dissociation des plans sonores est accentuée, et le mouvement se fige peu à peu dans des enchaînements disjoints d'accords instables dont le seul lien est le mouvement ascendant vers la note *mi* (sommet de l'accord de triton [+4] d'un *la* dominante). Et c'est ce même *la*, mué en tierce de *fa*, qui inaugure, au chant, sans solution de continuité, le troisième mouvement.

Le *Presto malinconico* installe une longue mélodie, très nostalgique par ses valeurs longues, ses intervalles modestes et les finales descendantes de ses périodes. Elle plane au dessus d'un souple mouvement perpétuel en métrique impaire (5/8). Les mouvements arpégés, répartis aux deux mains en sens contraire, sont émaillés de notes étrangères, rendant leur trajet flou et difficile à saisir. Ce type d'effet d'écriture guitaristique a déjà été mis en œuvre dans une pièce de *La Poétique du Piano*. Le souffle

mélodique est large, s'alanguissant sur des périodes de sept puis de huit mesures alternées, jusqu'à son interruption brusque, (mes. 44), par une transition linéaire en trois vagues déferlantes d'octaves brisées.

En grand contraste, le premier couplet de cette forme *rondo* irrégulière (mes. 54 à 89), affirme un puissant mouvement descendant en octaves, réitéré au degré supérieur. Cet élan bute sur un piétinement en forme de strette rythmique entre l'aigu de plus en plus serré et le déroulement constant de la basse (passage d'une grande difficulté d'exécution).

La mélodie nostalgique revient dans un deuxième refrain plus développé (mes. 82 à 152) et transposé à la tierce supérieure. Ce *crescendo* par changement de registre se poursuit au cours des deuxième et troisième couplets (mes. 163 à 194, puis mes. 195 à 224). Le quatrième couplet (mes. 231 à 250), est plus resserré, et la puissance redouble dans le décalage rythmique des accords de la main droite sur un ostinato grave.

Le dernier rappel de la section initiale amène un repli doux et progressif, dans la nostalgie d'une longue pédale supérieure, substitut de la mélodie. L'arpègement se dissout sur une dernière dissonance avec une pédale de *fa* dièse qui ouvre, dans une relation de dominante, sur une coda.

Cette section conclusive (mes. 275 à fin) amène un matériau totalement inédit (ainsi faisait parfois Schumann). Le mouvement berçant et consolateur qui s'installe rappelle un peu l'épisode *Meno mosso* du *Presto agitato* de la *Sonate n° 7* (exemple 43).

a tempo, ma meno mosso

The musical score shows measures 275 to 280. The right hand has a melodic line with some grace notes and slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The tempo marking is 'a tempo, ma meno mosso' and the dynamic is 'p'.

Exemple 43

Sonate pour piano n°8, troisième mouvement, mesures 275-280.

Il doit son charme à la souplesse métrique qui prend en compte les petits mouvements internes de la polyphonie (alternance de 6/8 et de 5/8), et à la régularité rythmique des petits élans mélodiques de la partie supérieure (toujours en relations intervalliques avec le motif initial de l'oeuvre). Mais il le doit surtout à l'ambiguïté tonale et modale qui persiste jusqu'à la note finale. Au *si* majeur constant de l'arpègement de basse se superposent par instants des inflexions mineures (*si* mineur, *ré* mineur..) et des allusions très fugitives à des tonalités majeures lointaines (*si* bémol majeur, *do* majeur...), formant globalement comme une grande appoggiature brodée. Cet entremêlement n'est pas ici une simple volonté d'étrangeté, comme certaines bitonalités en strabisme divergent, chères, par dérision, à certains compositeurs français du milieu du XX^{ème} siècle. Dans sa fonction de tension doucement désirante, il crée, par un phénomène d'intégration unificatrice, une intense sensation de plénitude nostalgique qui se plaît à être prolongée. Le repli dans la seule tonalité de *si* majeur ne peut alors être que brièvement conclusif.

La *Sonate n° 8* s'avère une oeuvre de grande unité formelle et expressive, à forte coloration nostalgique, dans l'absence de concessions à une quelconque facilité.

[Mireille Tendero]

Sonate n°9 op. 82

Avec cette sonate composée en 1999 et remaniée par la suite, Belaubre revient à un moule assez traditionnel : lent/vif ; *scherzo*/trio ; thème et variations se terminant par un *Prestissimo*. L'autre aspect qui rattache cette pièce à la longue tradition de la sonate, c'est le choix de s'inscrire dans les structures fondamentales du langage musical occidental du XX^{ème} siècle. Pourtant, rien ne s'éloigne plus du néo-classicisme, ou de n'importe quel « retour à » que cette pièce. Car le souci principal du compositeur reste l'imagination non bridée par un quelconque système, la primauté de la subjectivité poétique, « l'immanence de l'expressivité de la musique »⁶. Ainsi, sous des dehors en apparence familiers, la question formelle découle en réalité d'une profonde réflexion du compositeur :

« [Il existe] deux perspectives qu'il est important de bien distinguer. Dans l'une, les structurations sont purement formelles, et dans ce cas il y a bien un signifié, mais c'est un signifié malgré lui, hasardeux, et contraire à l'intention du compositeur. Transfiguration parasitaire donc, et qui ne peut trouver de justification que dans un déplorable obscurantisme esthétique. Dans l'autre, l'invention porte directement sur des structurations dont le choix ou le rejet se fondent sur un jugement coextensif à l'invention. Le seul critère de qualification ne peut être alors que le bénéfice irremplaçable de situations psychiques inouïes et enthousiasmantes, éprouvé et jaugé tout au long des multiples étapes du travail de composition. L'ensemble des moyens techniques n'ayant plus à être mis au service d'une traduction analogique, si valorisante soit elle, de sentiments ou d'états d'âme, le choix de ces moyens et leur diversification s'opère à travers une signification prise elle-même non comme un objectif mais comme un simple moyen. La musique peut alors se manifester comme un art de *modulations de significations* faisant apparaître des valeurs ;

⁶ Louis-Noël Belaubre, *Petit dictionnaire analytique, critique et polémique de musique*, précédé de *Trois essais sur l'invention musicale*, Sampzon, Delatour France, 2004, p.34.

et c'est bien ainsi qu'elle apparaît dans les chefs-d'œuvre classiques et modernes.⁷ »

Véritable déclaration esthétique, elle nous éclaire parfaitement sur le sens de sa musique.

À la base de la formation de ces « situations psychiques inouïes et enthousiasmantes », on trouve dans le mouvement initial une élaboration harmonique qui s'articule autour de deux mécanismes. Le premier est celui du contrepoint : chaque voix, chaque ligne mélodique suit son propre chemin. À cette pensée verticale se superpose l'audition horizontale, harmonique, particulièrement vive et pointue chez Belaubre. On pourrait croire de prime abord que le musicien pense par touches de couleurs, en une sorte de pointillisme harmonique. En effet, peu de zones dans cette sonate ne demeurent longtemps dans le même ton ou le même mode. Pourtant, il y a bien une interdépendance d'un accord à un autre, de ce dernier au suivant, et ainsi de suite. C'est dans la relation harmonique entre les accords que réside tout l'intérêt. On constate d'ailleurs la même approche au niveau des deux mécanismes mis en œuvre : la conduite des voix dépend du « désir » harmonique, tout comme les accords tiennent compte du contrepoint. En cela, Belaubre se situe dans le sillage des grandes réussites du passé.

Pour le démontrer, il suffit de donner les premières mesures de la pièce (*Andante animato*) :

The musical score shows the first four measures of the piece. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The tempo is 'Andante animato' and the dynamics are 'pp'. The music is characterized by frequent changes in key signature and mode, and a contrapuntal texture between the two staves.

Exemple 44

Sonate pour piano n°9, premier mouvement, mesures 1-4.

⁷ *Ibid.*, p.35.

Même sans être musicien, on peut observer graphiquement comment chaque voix est conduite. Et, un peu comme une addition, le résultat de la somme de ces rencontres produit les accords. Ensuite, en observant les altérations, on voit bien comment Belaubre passe sans cesse d'une couleur à l'autre de manière très rapide. Il en résulte un foisonnement de sensations diverses qui provoque chez l'auditeur un double résultat : il est à la fois constamment ballotté et en même temps jamais complètement perdu. En effet, ses harmonies restent majoritairement « classables », autrement dit elles s'appuient sur des constructions par étagement de tierces (voir la relation *do* mineur, *mi* majeur des premières mesures même s'il est bien entendu que le compositeur ne se contente pas du seul accord parfait). Avec une attention concentrée, l'auditeur est amené à écouter d'une façon différente. L'ensemble du mouvement sera régi par ces quelques principes unitaires. Tout l'intérêt va ensuite être la conduite psychologique de « significations » nouvelles.

Ce début, solennel et grave, pourrait se rapprocher par son rythme pointé d'une ouverture « à la française ». À l'intérieur de son évolution, il convient de signaler l'importance de quelques mesures au sein desquelles Belaubre fait entendre un motif apparemment anodin qui reviendra dans le final. Pris dans le tissu rythmique continu, il apparaît comme la continuation logique de ce qui le précède et le suit, et n'est nullement mis en valeur. Mais la mémoire de l'auditeur le retiendra de façon plus ou moins consciente. Il s'agit là d'un procédé stylistique du compositeur (qu'il réutilisera par exemple dans sa *Onzième sonate*).

Exemple 45

Sonate pour piano n°9, premier mouvement, mesures 14-17.

Après introduction lente, le mouvement se poursuit sous la forme d'un *Vivo* à cinq temps très fouillé où le matériau est à la fois toujours identique et jamais le même, modifiant sans cesse l'expression. Peu à peu, un mouvement de croches régulières émerge à la main gauche. Cet élan supplémentaire augmente la tension qui s'accroît à la fois par le retour lancinant d'une figure rythmique identique, et par une harmonie qui dissonne de plus en plus. Après une brève respiration de trois mesures (*tempo primo*), la pièce s'achève par un choral étrange où les tonalités s'entrechoquent. Il s'apaise *in extremis* par une dernière séquence calme et méditative qui s'achève sur un accord de quarte et sixte presque murmuré (ici augmenté d'une quinte).

Le mouvement suivant, un *scherzo-toccata* (*Presto*), s'échafaude à partir d'un geste pianistico-harmonique : quatre doubles croches alternées en continu aux deux mains expriment l'arpège d'un accord à chaque fois différent (tant dans sa constitution que dans sa tonalité). Mais, unis dans un même grand mouvement, l'impression auditive résultante est celui d'un unique arpège, très chatoyant. L'effet hallucinatoire se hausse au niveau des meilleures réussites du genre.



Exemple 46

Sonate pour piano n°9, deuxième mouvement, mesures 1-2.

Belaubre va rapidement varier cet ostinato, tantôt par les appuis rythmiques (toutes les deux doubles, plus loin toutes les trois), ailleurs par les hauteurs (chromatisme, gamme, tierces), ou les deux simultanément.

Dans le volet central, intervient un élément contrastant qui progressivement va contaminer le flot de doubles croches. Il est constitué de deux autres figures parfaitement identifiables. En premier lieu, une ligne en noires liées (dans un registre totalement opposé aux premières mesures de ce *scherzo*, le suraigu), et s'enchaînant immédiatement à une tenue avec des croches piquées (exemple 47).

Exemple 47

Sonate pour piano n°9, deuxième mouvement, mesures 30-33.

Puis une mélodie qui semble faire du surplace, tournant sur elle-même en faux chromatique, va éclore et dominer quelque temps les débats (exemple 48).

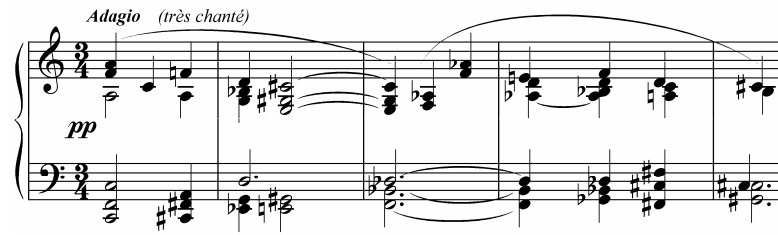
Exemple 48

Sonate pour piano n°9, deuxième mouvement, mesures 36-38.

Toute la fin de la pièce va voir se confronter, se succéder, se superposer tous ces éléments, pour se refermer finalement comme elle s'était ouverte, en un bruissement d'ailes.

La forme du mouvement conclusif (*Andante adagio*) s'apparente à un thème et variations. Précédant cinq variations (indiquées textuellement comme tel sur la partition), un thème harmonique d'un caractère très mystérieux – esquissé dans le

premier mouvement (exemple 45) – est effectivement exposé dès le début.



Exemple 49

Sonate pour piano n°9, troisième mouvement, mesures 1-5.

Si la main gauche donne bien à réentendre le début de l'exemple 49 bariolé par des doubles croches à la main droite, la **variation 1** prend rapidement ses distances avec le thème, au profit d'un temps qui semble s'immobiliser, propice à une profonde introspection.

La **variation 2** est son exact contraire. Sur une rythmique diabolique (qui oscille entre 7/8 et 5/8), Belaubre convoque à nouveau les croches piquées de l'exemple 48. On se rend compte alors que ce finale dépasse largement un simple thème et variations puisque le compositeur y intègre aussi des éléments des autres mouvements. Ainsi, la dynamique interne composée de notes piquées va muer en chant principal dans les **variations 3 et 4**. C'est pourquoi dans cette avant-dernière variation, le chant de l'exemple 48 va resurgir à la main gauche. Mais, par le jeu des transformations, leur forme a complètement changé. C'est ainsi que, tel un organisme, la musique développe sa propre vie et mue au fur et à mesure de son évolution d'ensemble. Bien plus que des variations, il conviendrait plutôt de parler de métamorphoses, terme plus approprié pour désigner le mouvement dynamique et unitaire de l'ensemble de la sonate.

lento non troppo
pp

ppp

Exemple 50

Sonate pour piano n°9, troisième mouvement, mesures 86-90.

Enfin, l'ultime et brillante **variation 5** verra resurgir dans sa dernière envolée (*prestissimo*) les arpèges du début du *scherzo*, avant que, dans un ralenti vertigineux, la sonate se termine sur le tout premier accord de ce finale. Les harmonies pour y parvenir suivent le parcours inverse du début : de la dissonance à la consonance.

[Ludovic Florin]

Sonate n°10 op. 83

dédiée à Sylvie Baschéra

La *Dixième sonate* pourrait quasiment porter en sous-titre une allusion à Janus, divinité aux deux visages, personnification du thème des contraires à la fois confrontés et mêlés, du *yin* et du *yang*. Elle propose, en effet, à la fois une succession de cinq mouvements, lesquels sont autant de visages du genre sonate et de la suite, et une compression de la sonate en une seule et unique coulée. Non que Belaubre ait choisi, même un instant, d'abdiquer la nécessité de son art ; toute note tombée de sa plume doit demeurer avant tout une nécessité. L'art n'est pas un acte gratuit, la dimension décorative reste accessoire. Mais, en même temps que contraction formelle, prolongeant les recherches de Liszt dans la *Sonate en si* et de Roussel dans la *Sonatine*, cette sonate est une suite libre, dans laquelle l'enchaînement se fait de manière fluide. Pour sensible qu'elle soit, la construction n'a aucunement les traits tirés, elle offre un visage naturel, sans affectation ni effort. La synthèse magistralement opérée par le compositeur pourrait être rapprochée de celle d'un Vincent d'Indy dans les ultimes et lumineuses pages de la période d'Agay, entre 1921 et 1931⁸.

Cinq mouvements sont enchaînés : épisode à deux thèmes alternés, *allegretto* en imitations, *scherzando*, *andante*, *presto*.

La souplesse semble être le maître mot présidant à l'élaboration du premier pas (*Agitato*). Au sein d'une mesure à 9/8, écrin idéal d'un balancement capricieux, s'établit un thème sinueux, présenté en octaves parallèles, et soutenu par des grappes d'accords (les deux mains fonctionnant en unisson). Remarquons encore une fois l'équilibre que Belaubre établit entre impératif contrapuntique et instinct mélodique (exemple 51).

⁸ Les œuvres composées par Vincent d'Indy dans sa dernière décennie sont marquées à la fois par un souci profond d'architecture et par une liberté de ton qui assimile parfois la sonate à la suite, dans le *Troisième quatuor à cordes* ou le *Sextuor à cordes*, par exemple.

Exemple 51

Sonate pour piano n°10, premier mouvement, mesures 1-2.

L'extrait présenté en exemple ne peut rendre un compte exact du souffle de ce premier thème, lequel ne tarde pas à s'élargir et à prendre de l'ampleur avant de se suspendre presque mystérieusement sur un premier renversement d'accord de *fa* dièse majeur. Immédiatement, l'outil ainsi présenté reparait. Mais il n'est plus doublé, puisque le voici assimilé à la ligne centrale d'un contrepoint centré vers le grave. Rapidement, le propos s'émancipe de toute dynamique de redite et semble tendre vers une propension lyrique que vient tempérer le retour au calme sur un accord de *la* mineur.

Plus ouvertement déclamatoire, le second thème est directement exposé, sous la forme d'octaves placées dans l'aigu (exemple 52).

Exemple 52

Sonate pour piano n°10, premier mouvement, mesures 15-17.

Le travail de développement se confond, comme pour le premier thème, avec la phase d'exposition. Par boucles successives, la tension lyrique, axée sur le décalage de rythme et

d'accentuation entre les deux mains, atteint rapidement, et sans rupture aucune, un point culminant. Deux mesures de transition amènent alors un retour varié du premier thème transposé, lequel subit un deuxième phénomène d'amplification plus poussé que le premier.

Exemple 53

Sonate pour piano n°10, premier mouvement, mesures 30-32.

La technique de doublure entre les deux mains est reconduite, dans un souci de renforcement des lignes et de lisibilité du discours. Car le foisonnement contrapuntique ne devient jamais chez Belaubre une forme de brouillard opportun volant au secours d'une inspiration défaillante. Le métier n'est que l'outil de la nécessité expressive et poétique, et la maîtrise du compositeur s'applique très précisément à maintenir un équilibre entre le geste et la pensée. La réexposition du deuxième thème sera brève, concentrée et débouchera sur un ultime rappel fragmentaire du premier avant de s'enchaîner avec le deuxième mouvement.

C'est sous le signe de la légèreté (*leggiero e amabile*) que se trouve placé cet épisode. Un thème en valeurs pointées est immédiatement le prétexte à un jeu d'imitations (exemple 54).

70 *ppp* *rit. molto* *Leggiero e amabile* $\text{♩} = 48$
p legato
poco rit.

Exemple 54

Sonate pour piano n°10, deuxième mouvement, mesures 70-75.

À aucun moment le procédé ne renvoie à un quelconque décalque d'une invention *alla Bach*. La courbe capricieuse épouse le rythme « royal » avec liberté et fantaisie. On ne sait plus s'il faut encore parler de développement, tant la subtilité de conduite donne l'impression d'un objet en perpétuelle évolution, nanti à chaque phrase d'un élan nouveau. Après son point culminant, le mouvement semble aller vers une sorte de désintégration progressive, un retour à la sphère du silence. Une transition de quelques mesures, à caractère quasi-choral, reprenant le rythme fondateur du mouvement fait office de transition.

La Reine Mab en personne semble souffler sur le *Vivo*. Celui-ci est un *scherzo* à deux couplets. Le refrain juxtapose deux éléments (exemple 55) :

- une fileuse ductile constamment interrompue par trois croches à la main gauche.
- une cellule en tierces parallèles dont le rythme n'est pas sans rappeler le mouvement précédent.

Exemple 55

Sonate pour piano n°10, quatrième mouvement, mesures 173-185.

Deux couplets se succéderont, dont tout le matériau dérive du refrain, gérant à la fois un rapport de contraste et de continuité. Véritable moment aérien, qui ne peut qu'évoquer la danse des fées dans la *Midsummer Night's Dream* de Shakespeare, ce mouvement est un chef-d'œuvre de lumière. Il plane, diaphane, sur cette sonate, préparant par la légèreté gracile la profondeur de l'*Andante* à venir.

Celui-ci fait office de cœur de l'œuvre et, selon les propres mots du compositeur, l'interrogation y reprend ses droits. Concentrant au maximum le geste compositionnel, Belaubre, va procéder par cercles concentriques autour d'une phrase musicale dont la coupe va orienter celle de chaque boucle ultérieure (exemple 56).

Exemple 56

Sonate pour piano n°10, quatrième mouvement, mesures 315-318.

Densité harmonique, procédé presque choral, chromatisme tendu en sont les principaux axes, mais qui ne doivent en aucun cas occulter la démarche poétique. Cet *Andante* demeure vibrant de multiples questions que le musicien préfère laisser en suspens : c'est dans la mémoire et le cœur de chaque auditeur qu'elles doivent résonner et trouver leur pleine dimension.

Un rappel traité à quatre voix du thème du second mouvement sert de liaison avec le *Presto* final. Nous retrouvons ici l'attirance de Belaubre pour les rythmes en 6/8 et les tarentelles. La construction demeure objet de soins constants, faisant alterner plusieurs figures différenciées, mais elle se fait oublier devant un élan irrésistible qui balaye tout sur son passage. Le contraste avec le mouvement précédent est total, et la décharge d'énergie ainsi obtenue ne peut laisser l'auditeur indifférent. La course finit par se stabiliser avec un accord de *mi* majeur à la main droite, pendant que la main gauche continue la sienne. Ce n'est que sur les deux dernières mesures que les parties se rejoignent, dans la lumière enfin atteinte d'un accord unique rayonnant (exemple 57).

Exemple 57

Sonate pour piano n°10, quatrième mouvement, mesures 653-657.

Notre propos a mis l'accent sur la construction de trois sonates (la *Cinquième*, la *Sixième* et celle-ci, la *Dixième*), mais il n'est pas inutile de redire en conclusion que ce qui fait le prix de cette musique n'est pas seulement une architecture, mais qu'elle est avant tout ouverture sur une poésie, sur de riches imaginaires qui sont autant d'invitations pour l'auditeur à un voyage intérieur dont les paysages appartiennent à tout un chacun. Là se trouve ce que Giono aurait qualifié de « vraies richesses », ce qui rend ces

pages non seulement actuelles, mais intemporelles, hautes dans leur serein achèvement et humaines dans ce qu'elles révèlent et portent de remises en question.

[Lionel Pons]

Sonate n°11 op. 94

Avec cette sonate qui date de 2002, Belaubre semble tirer les leçons des sonates virtuoses du passé. Le compositeur confère aux parties plus purement digitales de son œuvre un sens bien différent du souffle davantage épique des *Quatrième* et *Cinquième Sonates* par exemple. L'intériorité du sentiment alliée à une rigueur formelle sans faille semble être encore davantage au centre de ses préoccupations.

Même si cette plongée dans l'écoute d'une première audition, si excitante et unique, peut se révéler parfois déroutante de prime abord, plusieurs éléments-clés de l'œuvre sont aisément et rapidement repérables à l'audition. Et pour se familiariser avec eux, pourquoi ne pas s'appuyer tout simplement sur deux des quatre piliers de l'univers musical : les hauteurs et les durées ?

1° Les hauteurs :

D'une certaine façon, les tous premiers instants de la *Onzième Sonate* pourraient presque résumer l'œuvre entière. Car, tel le gland à partir duquel le chêne centenaire a pu s'épanouir, les mesures initiales constituent le point de départ organique de l'ensemble de l'œuvre.

Pour bien saisir la portée de l'ensemble, il convient d'appréhender avec attention deux éléments exprimés presque simultanément. Le premier concerne la ligne mélodique : elle débute par l'entité la plus banale de l'histoire de la musique tonale : un arpège, (*do* dièse majeur), d'accord de quarte et sixte – qui semble résonner plus particulièrement chez Belaubre puisqu'on le rencontre assez fréquemment (comme à la fin des *Sixième* et *Dixième Sonates*, *Passacaille* pour orgue, etc.). Cet arpège présent et transformé de manière plus ou moins récurrente tout au long de la pièce va permettre au compositeur d'élaborer un jeu subtil avec le phénomène tonal. Mais pour bien appréhender le mécanisme mis en place, il ne faut pas oublier l'accompagnement.

En effet, au-dessous de l'arpège initial, la main gauche alterne tierce mineure puis majeure (par rapport à la fondamentale *do* dièse), ce qui pourrait paraître élémentaires au premier abord mais qui va se révéler d'une extrême richesse.

Sans entrer dans une analyse trop technique, un simple regard jeté sur la partition met immédiatement en évidence les enjeux de la *Sonate n°11*. Dans l'exemple 58, qui correspond au tout début de la sonate (*Andantino piacevole*) nous avons mis au-dessus de la mélodie de petits crochets qui désignent les arpèges. Entre les deux portées, les « M » (pour Majeur) et les « m » (pour mineur) signalent le jeu avec les tierces.

Exemple 58

Sonate pour piano n°11, premier mouvement, mesures 1-3.

Dans les mesures suivantes (exemple 59), si les crochets indiquent toujours les arpèges, des traits entre les deux portées relient les notes formant des tierces.

Exemple 59

Sonate pour piano n°11, premier mouvement, mesures 4-7.

Avec ces deux graphiques, on peut saisir tout l'enjeu du déroulement de l'œuvre : il s'agit en réalité d'un échange fécond entre les anticipations des auditeurs et les solutions proposées par le compositeur. En se basant sur un signal très fort, multiséculaire et complètement intégré dans la conscience des auditeurs, Belaubre peut imprimer grâce à l'arpège des impressions de tonalités. Mais ses impressions seront toujours si ce n'est furtives, du moins contrariées. Une tonalité émerge t-elle à peine qu'elle est soit contredite par l'ambiguïté du mode (majeur ou mineur), soit dirigée immédiatement vers une autre, qui se dirigera vers une autre encore, et ainsi de suite. Il s'agit donc d'une musique où la rapidité de réaction et la finesse d'écoute sont une clé pour cerner son monde poétique. Nous sommes en présence d'une véritable esthétique de la fluidité harmonique - mais l'auditeur moins attentif, moins aguerri, pourra tout de même se laisser bercer par le miroitement de ces vagues successives. Belaubre a très certainement retenu la leçon de compositeurs tels que Britten, Martin ou même Prokofiev.

2° : Les Durées :

Monsieur de la Palisse nous rappellerait sans doute que la musique se déroule dans le temps. Il s'agit donc pour le compositeur de gérer ce déploiement temporel. Quand un auteur appose le titre de « sonate » à l'une de ses compositions, il s'inscrit dans une grande tradition qui part du XVI^{ème} siècle. Mais depuis la Renaissance, le contenu sémantique a bien changé : ainsi, depuis les grandes réussites de la période classique, la sonate a trouvé son équilibre en se répartissant en trois mouvements où la gestion des tempos est de première importance. En schématisant, l'œuvre débute par un tempo modéré-élevé où la tension va s'accumuler. Puis le mouvement central fait fonction de détente avant que l'œuvre atteigne son maximum de puissance dans un final très vif. La musique y trouve sa résolution attendue. Cette « dialectique de la durée », Belaubre la gère de façon originale dans cette sonate.

Toute la première moitié de l'œuvre est une suite de métamorphoses du thème de l'exemple 58.

En résumé :

- On peut considérer que la première minute de musique est déjà plus qu'un exposé. Certes, le compositeur énonce les éléments qui vont sous-tendre l'œuvre, mais cette première partie fait alterner un contrepoint à deux voix réelles avec un passage en accords. C'est d'ailleurs cet élément harmonique, façon choral, qui clôt ce premier moment par l'affirmation de la dominante (*sol* dièse).
- Cette note va constituer le projet des mesures suivantes. La main gauche semble en effet s'immobiliser. En se polarisant sur cette note précise, l'élaboration d'une tension psychique se met vraiment en marche. La main droite égrène ce qui pourrait s'apparenter à un nouveau motif. En réalité, l'auditeur est tout heureux d'entendre le retour de l'exemple 58. À partir de ce moment, grâce aux possibilités offertes par les arpèges, le compositeur poursuit son dialogue à deux voix qui chemine vers d'autres pôles. Ainsi, tout ce passage s'élabore-t-il autour de plusieurs notes-pôles et (voire même de notes-aimants puisqu'elles semblent attirer ce qui les entoure) en plus du premier thème, évoluant par disparition, réapparition, superposition, etc. Il convient de s'arrêter sur un autre petit détail. Parmi toutes les courbes mélodiques entendues au cours de ce continuum de croches, l'une d'entre elles, qui prendra un rôle important plus loin, n'est que discrètement émise, presque en passant (exemple 60).

The musical score for Example 60 consists of two staves, treble and bass clef, spanning measures 79 to 84. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 2/4 to 3/4 at measure 80, and back to 2/4 at measure 82. The melody in the right hand is characterized by eighth-note patterns and chromatic movement. The left hand provides a steady accompaniment with eighth-note figures. A box highlights a specific eighth-note motif in the right hand across measures 80 and 81.

Exemple 60

Sonate pour piano n°11, premier mouvement, mesures 79-84.

Il s'agit là d'un procédé tout à fait subtil et digne des plus grands. En effet, même s'il ne lui a pas prêté une attention particulière, l'auditeur assimile sans le savoir cette cellule. Et quand elle réapparaîtra, bien que très différente de l'arpège du début, elle ne lui paraîtra pas incongrue et s'intégrera d'une manière évidente au discours qui, de ce fait, ne perdra rien de sa cohérence.

- À partir du troisième moment, le tempo se fait plus lent et rêveur. À tel point que la musique abandonne totalement le thème de départ. Il n'en demeure pas moins que cette rêverie est organiquement liée à ce qui précède, tantôt par le continuum rythmique, ici par une polarité, ailleurs grâce aux mouvements en tierces, pages d'une imagination toute personnelle et très inspirée.

- Pourtant, dans un tempo toujours plus lent (*poco adagio*), le thème-arpège renaît de ses cendres, déformé. On le reconnaît mais ce n'est pas encore tout à fait lui. D'ailleurs, bien que l'idée graveisse progressivement le registre du clavier, elle n'atteint pas l'énergie nécessaire pour retrouver sa vigueur initiale, et semble au contraire s'éteindre dans le silence du suraigu.

- C'est le moment que choisi le compositeur pour enfin donner à entendre un mouvement vif (*Presto*). Il voit resurgir le motif de l'exemple 60.

Exemple 61

Sonate pour piano n°11, troisième mouvement, mesures 1-8.

Cette fois l'action va se situer plus essentiellement du côté du rythme pur. Mais c'est bien sur ces mesures changeantes, ces superpositions rythmiques (appuis toutes les trois notes à la main droite et toutes les deux notes à la main gauche par exemple) que le thème-arpège se fait réentendre, plus mouvant que jamais.

- Assez bref, ce passage débouche très logiquement sur une page qui, du point de vue du caractère, semble unir les contraires. Sur une rythmique à 5/8 (non stricte), le sentiment exprimé oscille entre l'étrangeté fantomatique (qui évoque le finale de la *Troisième sonate* de Chopin) et la gaillardise populaire *alla* Bartók.

- Elle nous amène progressivement vers une avant-dernière métamorphose où l'imagination créatrice du musicien engendre une nouvelle forme de statisme, ou plus exactement un statisme mouvant, dont la spirale pourrait être une bonne image. Tandis que la main gauche va égrener les notes du thème principal, la droite s'engage dans un chromatisme circulaire qui, en suivant l'évolution mélodique de la main gauche, finit par s'immobiliser autour ... d'arpèges (avec toujours l'ambiguïté majeur/mineur). Revient alors l'idée polyrythmique du cinquième moment avec une courbe mélodique en deux croches (pour trois à la main gauche). Peu à peu le ressort se détend, le rythme ralentit et les rythmes des deux mains se contrecarrent.

- Arrive enfin l'aboutissement ultime, sous la forme d'une envolée finale d'arpèges et de tierces ambivalentes. Il faudrait une analyse très pointue pour montrer combien en ces soixante mesures toute la pensée musicale exprimée dans les 498 précédentes se trouve ici ramassées. Il suffira juste de dévoiler les toutes dernières. Bien que les éléments soient les mêmes que ceux entendus au début de l'œuvre, on est saisi par l'évolution qu'ils ont subi, à la fois identiques et transformés.

Exemple 62

Sonate pour piano n°11, troisième mouvement, mesures 556-558.

[Ludovic Floin]

Sonate n°12 op. 96

dédiée à Nicolas Bacri

Achevée en 2008, c'est une œuvre vaste et ambitieuse, organisée en cinq épisodes contrastés : *Andante inquieto*, *Agitato*, *Scherzando*, *Recitativo*, *Arietta andantino* et variations.

La référence à l'esprit des dernières sonates pour piano de Beethoven semble évidente, tant par la liberté d'enchaînement et de construction interne des divers mouvements que par l'ampleur et la nature du mouvement terminal.

Attaqué par une cellule impérieuse de quarte augmentée/quinte diminuée, l'épisode initial de l'*Andante inquieto* est un moment d'interrogation intense (exemple 63). La doublure en octaves aux deux mains alternées rend farouche et austère cette entrée en matière abrupte qui s'assombrit très vite dans un repli vers le registre grave.

The image shows a musical score for the first four measures of the first movement of Sonata for Piano n°12. The title 'Andante inquieto' is written above the staff. The music is in 3/4 time and features a dramatic, dissonant entry with alternating octaves in both hands. Dynamics range from *ff* to *ppp*. The score includes a *rit.* marking above the final measure.

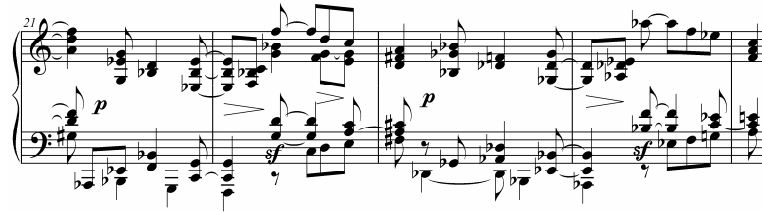
Exemple 63

Sonate pour piano n°12, premier mouvement, mesures 1-4.

La tension dramatique s'accroît dans des accumulations harmoniques dissonantes (mes. 8 et 9), sortes d'acciacaturas où les mouvements symétriques des voix font tension autour de la masse des notes tenues. Un dialogue inquiet s'instaure ensuite (mes. 10, et suivantes) entre des blocs interrogatifs de plus en plus tendus, à l'aigu, et le bref commentaire de cellules appoggiaturées descendantes et très évasives, au médium.

Un thème lyrique apporte un apaisement provisoire en mesure 21 (exemple 64). Expression soudaine de confiance émue,

la mélodie aux intervalles stables (quartes justes, tierces, secondes), se déploie dans le ton large de *mi* bémol majeur.

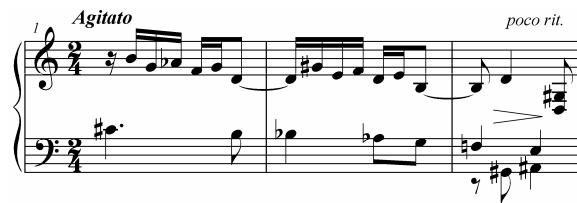


Exemple 64

Sonate pour piano n°12, premier mouvement, mesures 21-25.

Elle reste ouverte sur des points de respiration en soudaine clarté harmonique : le suspens sur l'enchaînement inattendu entre une suite d'accords naturels et les sonorités superposées de *fa* dièse mineur et de *ré* majeur constitue une perspective pleine de fraîcheur (mes. 22 à début 23), sensation renouvelée à la fin de la transposition à la tierce supérieure (mes. 24 à début 25). L'incertitude revient dans les dernières mesures, l'épisode restant en suspens sur l'accord de sixte sensible de *do* dièse, cinquième degré du ton de *fa* dièse majeur qui a mené globalement cette introduction.

L'*Agitato* qui suit est attaqué par le *do* dièse que suggérait l'accord final précédent. Le mouvement commence comme une invention à deux voix, sur un motif très souple et aux mouvements descendants en intervalles brisés, rendu inquiet par les élisions des débuts de mesures (exemple 65).



Exemple 65

Sonate pour piano n°12, deuxième mouvement, mesures 1-3.

Les mouvements mélodiques s'amplifient dans une série d'imitations, amenant un passage d'incertitude et d'errance (mes. 40 à 54).

Un deuxième élément thématique, aux valeurs plus longues et aux grands mouvements lyriques apparaît, accompagné par les menus mouvements brisés issus du premier élément (mes. 55, exemple 66).

Exemple 66

Sonate pour piano n°12, deuxième mouvement, mesures 55-60.

Il va susciter un long échange plein d'effusion, en souple polyphonie. Dans son environnement paradoxal, ce thème bénéficie des divers potentiels harmoniques superposés ou juxtaposés qui l'éclairent de manière fugace. Les fausses relations y jouent un rôle primordial, faisant s'apprivoiser des ensembles antinomiques dont la somme est rendue bénéfique par la séduction convaincante du thème, mais aussi par la forte orientation particulière et repérable de chaque agrégat (reconnu, en soi, comme tel accord à potentiel sexué, si l'on peut dire, tendant vers telle résolution – qui ici sera détournée par un autre agrégat placé dans une autre perspective). On peut observer les mécanismes de ce procédé dès la mesure 55. On repèrera d'abord l'harmonie stable de *fa* majeur (avec sixte ajoutée) à la basse, tutoyée par des notes à distance de demi-ton (pour simplifier) relevant du *la* mineur ou du *ré* mineur, en superposition ou en juxtaposition rapide. Ainsi le *do* dièse sur le *do* naturel tenu à la basse à la mesure 55. La fausse relation s'inverse au deuxième temps de la mesure 56 : *fa* naturel sur le *fa* dièse et la naturel sur *la* dièse, et ainsi de suite.

Chaque redite du début du motif amène en outre un renouvellement de l'émotion par la couleur changeante du registre, et par des modifications du plan harmonique. Dans la redite à l'octave inférieure (mes. 61), la position générale sur l'accord de dominante de *mi* bémol (très repérable à l'oreille, mais qu'il faut décrypter sur la partition à travers les notes étrangères et les enharmonies) augmente l'effusion par rapport à la première présentation. De même l'inversion des rôles (mes. 68) renforce le lyrisme : la plongée soudaine du chant à la basse suggère les accents chaleureux d'une voix de violoncelle, et l'harmonie prend fugitivement une couleur wagnérienne. Après une transition très fluide (mes. 99 à 102), la polyphonie s'enrichit de la formule interrogative de l'introduction lente du premier mouvement de l'œuvre. Ses intervalles diminués et ses rythmes heurtés apportent une animation et une tension nouvelles. La fixité d'une pédale de *si* permet enfin un amenuisement du discours et un resserrement harmonique apaisant.

Cet épisode contrapuntique met la maîtrise indéniable de l'écriture au service d'une expression particulièrement intense et chaleureuse.

Le *Scherzando*, enclave ludique au sein de cet ensemble sérieux, offre une détente ironique indispensable à l'équilibre général. Il a la souplesse et la verdeur de certaines *Bagatelles* de Beethoven, et l'agilité percutante de certaines pièces de Scarlatti. Un motif leste est partagé aux deux mains, les élans en doubles croches virevoltant en tous sens (exemple 67).

Exemple 67

Sonate pour piano n°12, troisième mouvement, mesures 1-4.

Des moments d'accroissement harmonique sous un point de fixité ajoutent de la vigueur à l'aspect leste de cette entrée en matière (mes. 3, puis 9).

À deux reprises, un arrêt soudain, sur une incise de seconde mineure à l'aigu, entraîne un tuilage en canon très primesautier qui relance l'action (mes. 10-11, puis 23-24).

Par deux fois un suspens interrogatif fige le mouvement : un épisode contrasté en forme de monodie sur deux plans alternés à l'octave fait oublier un instant l'esprit de jeu et instaure même une certaine austérité (*Meno mosso*, mes. 35 à 48, puis 85 à 95). La progression vers l'aigu, en *crescendo* et *accelerando*, ainsi que la nature disjointe et erratique de la monodie, apportent une concentration en fort contraste avec l'insouciance générale du mouvement. Ce procédé d'écriture, déjà employé à la fin de la *Sonate n°4*, a peut-être son origine dans des épisodes beethovéniens de même apparence, mais ceux-ci constituaient plutôt un supplément d'effusion mélodique, comme dans le Menuet de la *Sonate n° 6*. Les transitions entre ces épisodes et le retour du *scherzando*, puis vers la conclusion, s'effectuent par des mouvements ironiques de quarts descendantes et ascendantes, en pizzicato, qui rappellent a contrario le cycle des quintes et l'accord des instruments à cordes.

Le *Recitativo* nous replonge dans le cœur grave de l'œuvre. Une longue pédale de *sol* dièse, insistante, (devenant *la* bémol), soutient une suite de questions, dans un égrènement polyphonique décalé et incertain. Un motif harmonisé à quatre parties émerge au centre de ce mouvement suspendu (mes. 19 à 26). Il rappelle un peu le *Largo* de la *Sonate n° 8*, amenant, ici aussi, davantage d'incertitudes par l'absence de résolution des diverses tensions harmoniques et par le flou de son organisation binaire au sein d'une mesure à trois temps. Le mouvement arpégé, repris en mesure 27, suspend la rêverie inquiète sur un accord de sixte et quarte de *fa* dièse majeur.

Le titre du finale, *Arietta andantino*, annonce clairement la référence (révérence) au fameux mouvement final de l'*Opus 111* de Beethoven. Même choix d'un thème voué à la variation, mêmes tempo lent et métrique à trois temps, et même intervalle de quinte juste descendante initiale, se reposant avec ferveur sur une note répétée. Toutefois une autre référence vient aussi à l'esprit. Quelque musicologue donnera peut-être un jour à cette sonate le surnom attribué à un célèbre quatuor de Haydn : « Les quintes ». En effet, cet intervalle, si prégnant dans l'énoncé du thème de l'*Arietta*, prend au cours des variations une importance considérable. Et si, *a posteriori*, la formule de quarte augmentée/quinte diminuée qui ouvre l'œuvre apparaît comme sa forme interrogative (en sorte de nouvel « *Es muss sein* », pour revenir à Beethoven), le thème de l'*Arietta* et ses dérivés constituent sa réponse apaisée.

Ce thème est particulièrement touchant par son expression intime. Le redoublement de l'intervalle de quinte juste vers le grave instaure une grande profondeur expressive. L'harmonisation à quatre parties favorise les ambiguïtés harmoniques par les enchaînements conjoints des diverses voix en contrepoint menu. Le registre serré, les renversements d'accords et leurs élisions lui confèrent une grande pudeur (exemple 68).

Arietta andantino

Exemple 68

Sonate pour piano n°12, Arietta andantino, mesures 1-6.

Ça et là des assonances plus larges ou plus familières ajoutent de la force à l'expression retenue. Ainsi en mesure 2, après la minorisation de l'accord de *fa* dièse majeur initial, la chute du *sol* et du *do* au troisième temps (simple accord de sixte de *do* majeur)

approfondit le sentiment de gravité par cette allusion au ton le plus éloigné du *fa* dièse majeur initial, et équivaut à une accentuation dynamique. De même pour l'ampleur soudaine de l'accord de sixte de *ré* majeur en mesure 3. La perception de cette mobilité de l'éclairage harmonique et tonal maintient la sensation permanente d'un déséquilibre qui laisse le désir intact.

Ce n'est pas ici le lieu d'une analyse plus fouillée de ce thème, qui révèle bien des surprises pleines de saveur et riches d'émotions. Disons seulement que, parti délicatement, en levée, de la référence au ton de *fa* dièse majeur, il la retrouve en milieu de mesure 6. Puis il se déploie vers l'aigu dans une deuxième période modulante, la quinte diminuée mélodique induisant un ton de prière que renforce la nudité toute grégorienne du troisième temps de la mesure 8. L'allusion fugitive au ton de *do* majeur, puis mineur, reparaît en mesure 9. Après une suite d'incises appoggiaturées en sortes de cadences suspendues (mes. 13 à 16), la redite du thème est ornée par des mouvements effusifs de la basse ou des parties internes, la deuxième période restant cette fois dans la position tonale initiale, comme il est d'usage dans ce cadre. Dans les deux dernières mesures, entre autres, les notes étrangères forment des sortes d'*acciacaturas* puissantes (procédé si superbement exploité par D. Scarlatti). Ainsi l'accord du premier temps de la mesure 25 comprend deux appoggiatures inversées (*si* dièse à l'aigu, vers *do* dièse, *fa* au grave, vers *mi*). Mais le puissant accord de septième de dominante de *fa* majeur du troisième temps fait tout autant tension vers l'accord de *fa* dièse. Enfin la quarte ajoutée à l'accord final (*si* bécarré), évite de faire intervenir une note modale et correspond par ailleurs à un rétablissement au demi-ton supérieur du pivot *si* bémol (= *la* dièse) présent dans le souvenir des accords précédents. Et c'est ce même *si* qui est retenu comme base de la première incise de la variation qui suit.

Par cet enchaînement instinctif selon le cycle des quintes, la **première variation, *Andante***, débute en *si* majeur. Émanation forte du thème, l'intervalle de quinte (avec ses renversements), donne

lieu à un libre jeu plein de douceur et de gravité, dans un rythme pointé régulier et une conduite générale disjointe (exemple 69).

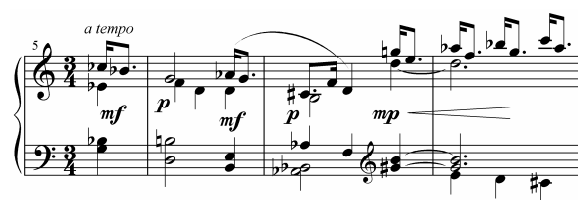


Exemple 69

Sonate pour piano n°12, première variation, mesures 1-3.

Des imitations stabilisent le discours par la succession de courtes formules cadentielles (par exemple, de fin de mes. 6 à 7, puis fin de mes. 7 à début de mes. 9). La reprise du motif s'effectue de manière furtive en mesure 11. L'enchaînement irrégulier d'accords simples renforce l'expression (ainsi en fin de mesure 17, la sixte sensible de *la* bémol chute sur la septième de dominante de *si* bémol). C'est sur l'éclairage du ton relatif *sol* dièse que s'achève cette section un peu mystérieuse.

La **deuxième variation**, *Allegretto*, délicate et ailée, débute dans l'éclairage général de *mi* majeur (autre mouvement par les quintes). Le motif intervallique en rythme pointé et régulier, issu de la première variation, prend une légèreté et une fraîcheur nouvelles. Périodiquement, des mouvements soudains de chute inversent la donne, freinant l'élan par des formules iambiques sur des successions instables d'harmonies de dominante en imitation plus ou moins strictes particulièrement séduisantes (exemple 70).



Exemple 70

Sonate pour piano n°12, deuxième variation, mesures 5-8.

Ainsi par exemple les suspens au premier temps de la mesure 6, sur la sixte sensible de *do* majeur, puis au deuxième temps de la mesure 7 sur le triton de *mi* bémol, apportent une interrogation douce. Ce repli vers l'intériorité revient à plusieurs reprises (fin de mes. 13 à début de mes. 15, puis fin de mes. 23 à début de mes. 25). Les heurts harmoniques de la mesure 8 sont le résultat d'un mouvement de passage en sens contraire vers le climax de cette mini section, au sommet duquel le motif est raccroché délicatement, après un court déséquilibre rythmique au premier temps de la mesure 9. Le motif se déploie enfin à la main gauche, dans un supplément de gravité.

La **troisième variation**, *Allegretto vivace*, plus animée et plus développée, commence dans la légèreté, sorte de « Rappel des oiseaux » ou de nouveau « Lever du jour » (exemple 71). Dans ce registre menu, les croisements de mains incessants sont une des difficultés d'exécution de cette pièce. C'est la première que le compositeur dit avoir couchée sur le papier, pour s'assurer d'une compensation lumineuse aux diverses tensions environnantes, et tenter de conjurer sa propension naturelle au registre grave. La main droite assure un accompagnement régulier dans l'aigu en battements de tierces, quarts ou quintes, tandis que la main gauche lance énergiquement diverses formules de quintes mélodiques et leurs renversements, ascendantes et descendantes, dans un élan très jubilatoire.

The musical score for Example 71 consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords in G major, with dynamics marked *pp*. The bottom staff is in bass clef and contains chords and intervals, with dynamics marked *mp*. The tempo is indicated as *Allegretto vivace*.

Exemple 71

Sonate pour piano n°12, troisième variation, mesures 1-4.

À deux reprises, deux voix parallèles se superposent (mes. 16 à 30, puis mes. 46 à 60), souvent en valeurs longues au dessus

des grands mouvements de la basse, dans une ampleur nouvelle et une couleur toute orchestrale. La suite ironique des quartes (transfuge des transitions du *scherzando*) y retrouve place (mes. 27 et 57). L'épisode se concentre une dernière fois en mesure 44, dans des effets sombres et heurtés. Toutefois, l'issue de cette section est souple et surprenante : les mouvements monodiques amènent une abrupte cadence plagale où l'accord de *mi* bémol mineur se révèle, dans un rétablissement imprévu, quatrième degré du *si* bémol majeur final.

La **quatrième variation, *Largo misterioso***, couronne cet échantillonnage d'affects issus du thème initial. Celui-ci y est enfin retrouvé, planant tout d'abord dans une forme étale et pleine, en harmonie riche au dessus d'un accompagnement doux, profond et souple (exemple 72). Les battements pendulaires de la basse en triolets prennent des formes diverses au cours de la pièce : quinte surmontée de sa sixte, en accord parfait large, quinte seule, quinte diminuée, octave. Durant toute la première section (mes. 1 à mes. 13), le début du thème, dans l'ambiguïté harmonique de *la* bémol majeur et *ré* bémol mineur, est soutenu par une harmonie mouvante de *sol* majeur.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as 'Largo misterioso'. The dynamic marking is 'ppp'. The right hand starts with a melodic line that has a fermata over the first measure. The left hand plays a consistent triplet accompaniment of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat major or D minor).

Exemple 72

Sonate pour piano n°12, quatrième variation, mesures 1-4.

Le même procédé se retrouve à la mesure 9, après un changement de plan soudain, la quinte diminuée *si-fa* jouant un même rôle de sensible superposée à la nouvelle tonique *do*. Cette organisation harmonique et tonale diffuse, déjà rencontrée et éprouvée comme subtile traduction de la force désirante, apporte

du mystère, mais aussi, dans cette configuration générale, une paix nostalgique.

Dans une section plus animée (mes. 14 à 26), la tête du thème conduit une sorte de développement où la tension s'instaure, sous les imitations serrées, par les mouvements chromatiques ascendants de la basse dont les triolets deviennent plus mobiles. Une péroraison commence en mesure 27, qui va amplifier la tension, la basse amorçant de grands mouvements en descente générale sous les formules brisées très ductiles en valeurs courtes, de la main droite. L'énergie croît encore par les grands sauts de la main gauche en accentuation décalée. Et lorsque la tête du thème reparait en gloire, c'est également dans un décalage rythmique qui rappelle de façon exacerbée les formules iambiques de la troisième variation (mes. 33 à mes. 35, puis mes. 41 et 42).

Un ostinato sur l'accord de *fa* dièse majeur en position de sixte et quarte s'installe enfin à la main gauche à partir de la mesure 43, tandis que la main droite, par mouvements brodés et descendants, passe insensiblement par les perspectives tonales de *la* mineur, puis *ré* mineur (avec l'adoucissement de la sixte descendante de la fin de la mesure 47 à 49), enfin de *la* majeur puis de *la* mineur (exemple 73). Elle finit par venir fusionner, comme une large appoggiature juxtaposée, avec l'accord lumineux de *fa* dièse majeur.



Exemple 73

Sonate pour piano n°12, quatrième variation, mesures 52-56.

Si nous avons insisté sur les relations tonales qui sont à l'œuvre dans l'ensemble de ce mouvement, mais aussi de l'œuvre entière, c'est que cette conduite est plutôt inhabituelle chez Louis-Noël Belaubre, qui préfère d'ordinaire laisser cours à un libre

vagabondage des idées musicales. Il est vrai que la forme du thème varié impose certaines exigences sans lesquelles l'exercice n'aurait guère de validité.

Diversité expressive et richesse croissante : ces variations tiennent les promesses de l'intensité fervente du thème : loin de la paraphrase, mais en accord intime avec ses forces vives. Avec une fraîcheur d'inspiration renouvelée, le mouvement est de la veine du modèle, dans l'équilibre des proportions et la force d'un langage singulier.

Cette *Douzième sonate* s'avère une œuvre d'envergure, unifiée par des liens discrets : relations tonales larges, réemploi d'éléments entre les mouvements, intervalles clés, ménagements de transitions entre sections et mouvements. Riche de ses contrastes, elle se situe dans une filiation choisie qui met en valeur une grande originalité expressive.

L'ambiguïté tonale et modale établie sans systématisme s'avère d'une particularité essentielle de cette écriture. Elle constitue une démonstration actuelle et magistrale d'une nouvelle harmonie des contraires, sur laquelle Louis-Noël Bélaubre a fondé une grande partie de son langage musical.

[Mireille Tendero]