Zeitschrift: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 4 (1980)

Artikel: Epigonalité ou originalité? : Les sonates pour piano seul de Ferdinand Ries (1784-1838)

Autor: Darbellay, Etienne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835365

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Epigonalité ou originalité?
Les sonates pour piano seul de Ferdinand Ries (1784–1838)

ETIENNE DARBELLAY

Seul parmi les musiciens de l'entourage de Beethoven dont le maître consentît jamais à ce qu'il se présentât au public comme son "élève", Ferdinand Ries[1] malheureusement ne fut reçu qu'à ce titre par l'"Histoire de la Musique". Son intimité avec l'Apollon de Vienne constitua tout à la fois sa chance unique et son malheur: comme élève de celui qui, alors déjà, était considéré par ses contemporains comme l'un des plus grands compositeurs de tous les temps, Ries ne trouva sur sa route – Paris excepté – que des portes ouvertes. L'empreinte qu'un génie aussi puissant que Beethoven devait toutefois laisser dans sa personnalité réceptive, allait en même temps lui tracer une fiche signalétique dont l'évidence même nous paraît avoir masqué son véritable talent aux yeux de la critique et des historiens.

Beaucoup plus qu'aux siècles précédents où les idiosyncrasies des langages musicaux, dans leurs phases de stabilité, étaient conditionnées par des normes d'écriture quasi coercitives, l'universalité de la réception d'un langage au XIXe s. passait paradoxalement par la singularité stylistique de ses propriétés. C'est de plus en plus au nom d'une *originalité* conçue d'ailleurs comme faculté créatrice d'idiomes, qu'une composition sérieuse trouve grâce ou non aux yeux de la critique[2]. Ce n'est pas par hasard en conséquence que la notion d'épigonalité est apparue dans les années vingt à trente en Allemagne[3]. Ce n'est pas non plus par hasard que le *Don Giovanni* de Mozart tout comme les derniers ouvrages de C. P. E. Bach ont, de par leur singularité, revêtu une telle importance déjà aux yeux des

1 Né le 28 XI 1784 à Bonn, mort le 13 I 1838 à Francfort s/Main. Une bibliographie importante est fournie par R. Sietz dans son article biographique "Ferdinand Ries", *Rheinische Musiker,* 2. Folge, éd. K. G. Fellerer, Köln 1962, Arno Volk-Verlag (*Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* LIII), 82–85. Concernant les sources anciennes ou manuscrites, on trouvera des compléments in: L. Ueberfeldt, *Ferd. Ries' Jugendentwicklung,* Diss. Bonn 1915. Nous n'avons pas encore pu consulter les 2 ouvrages suivants, en préparation: R. M. Keller, *Ferd. Ries (1784–1838). Sein Leben und sein Werk mit einem vollständigen Verzeichnis seiner Kompositionen,* Diss. Marburg (en travail). Cecil Hill, *Ferd. Ries. An Edition of the Correspondance,* Univ. of New England Armidale, N. S. W. 2351 Australia (en cours). Le travail de William E. Sand, *The Life and Works of Ferd. Ries,* DMA Diss., Univ. of Wisconsin 1973 (UM 73–15, 990) n'apporte presque rien de nouveau concernant la biographie; quant à la liste des oeuvres qui suit, elle est complètement oblitérée par le récent Catalogue de C. Hill (cf. note 16). Concernant les sonates proprement dites, W. S. Newman en donne une liste exhaustive quoiqu'entachée de quelques erreurs, suivie d'une brève analyse dans son ouvrage de référence *The Sonata since Beethoven,* New York 1972², Norton, 172.

2 Pour s'en convaincre, il suffit de parcourir les recensions d'oeuvres nouvelles données dans l' *Allgemeine musikalische Zeitung* [*AMZ*] parue à Leipzig entre 1798 et 1848. Cf. par ex. note 14 plus bas.

3 Cf. H. Kaufmann, "Zur Wertung des Epigonentums in der Musik", *Spurlinien,* Wien 1969, E. Lafite, 190–204. Selon Kaufmann, l'acception actuelle du terme remonte à peu près au roman de Karl Immermann, *Die Epigonen* (1830).

premiers romantiques[4]. Ce n'est pas par hasard enfin qu'en ce début XIXe s'établit avec acuité une nouvelle "dialectique" musicale entre musique originale et musique triviale de *mode,* reflétée quant aux oeuvres par la hiérarchie de valeur attachée aux *genres* dont elles relèvent (genres dits "mineurs": morceaux de salon, danses, pots-pourris, variations opposés aux genres dits sérieux: sonate, symphonie, oratorio, opéra) et, quant à leur réception, par les milieux sociaux et les circonstances extérieures définissant leur fonction (salon aristocratique ou bourgeois, cercles d'amis, rassemblement populaire, "public d'opéra"). Fait significatif à ce sujet, la plupart des comptes-rendus de nouvelles compositions, à l'époque, tiennent effectivement compte du genre et de la destination de l'oeuvre pour en évaluer le contenu et, à cette fin, se réfèrent même régulièrement au titre de la première page: que l'oeuvre par exemple soit intitulée "Grande Sonate", "Sonate" ou "Sonatine" conditionne automatiquement le rapporteur en provoquant une attente sur la base de laquelle ce dernier confronte titre et contenu. Sont également pris en considération la difficulté d'exécution, le rapport entre celle-ci et l'effet produit, la qualité de l'édition et son prix. Réunis dans un but précis, tous ces critères spécifient *à qui* s'adresse l'oeuvre, par qui elle doit être achetée[5].

En grande partie responsable de l'étalonnage des valeurs en fonction des genres, cet aspect commercial prend une importance primordiale au début de ce siècle post-révolutionnaire: du côté de la demande en effet, la nouvelle "démocratisation" de la musique entraîne avec elle l'apparition d'un public beaucoup plus vaste et moins préparé que ne l'étaient souvent les audiences aristocratiques des siècles antérieurs. Public bourgeois en grande partie, à l'affût d'une musique nouvelle qui le concerne, qu'il puisse comprendre et reproduire dans son salon après l'avoir peut-être vécue au concert: ce processus est générateur du phénomène de la *mode,* suscitant ces engouements passagers pour tel air d'opéra facile à retenir, telle mélodie populaire "dans le vent", qui feront alors l'objet de variations ou de pots-pourris. Les compositeurs, dont l'existence dépendait le plus souvent de leur succès commercial, en seront cette pléiade d'*artistes libres,* également concertistes, improvisateurs et enseignants. Rares sont dès lors ceux qui, comme Beethoven, parviendront à refuser presque tout sacrifice sur l'autel de la mode à des fins commerciales, ou simplement de mise en valeur personnelle.

Le problème qui se pose alors à l'historien est celui d'une juste évaluation de ce qui appartient à la notion polymorphe de *mode:* si dans les cas extrêmes il est aisé de départager le bavardage futil de l'éphémère stéréotype de salon, de la puissance monoli-

4 Il suffit de penser au *Don Juan* d'E. T. A. Hoffmann par ex., pour qui Mozart, comme d'ailleurs Gluck et Haydn, étaient significativement tenus pour les "premiers romantiques".

5 A titre d'exemples suivent deux extraits de comptes-rendus d'oeuvres pour harpe de P. Dalvimare: 1) *Trois Sonates* . . . op. 1, Paris [1807], Gaveaux: ". . . so können wir den Ankauf des Werkchens, Dilettanten zur Unterhaltung und Schülern zur Übung, nicht widerrathen . . ." (*AMZ* IX (1807), col. 253–4). 2) *Fantaisie sur l'air favori de Léonce* . . . op. 26, ibid., sans éd.: "Was wir Deutschen eine musikalische Phantasie nennen, findet man hier freylich nicht, sondern nur ein ziemlich gewöhnliches Präludium . . . Alles ist mit einer Kenntnis dieses Instruments, und mit einer Sorgfalt in Benutzung seiner besten Vortheile geschrieben . . . der Stich [ist] sehr schön." (*AMZ* IX (1807), col. 817–8).

thique d'une oeuvre qui, telle la quasi totalité des sonates de Beethoven, conserve son actualité par son refus de toute concession aux vogues, il demeure toute une zone intermédiaire de production, fruit de ces grands virtuoses[6] du siècle naissant dont l'évaluation historique nécessite, sans préjuger de leur valeur, une constante référence à ces courants qu'ils contribuent à nourrir ainsi qu'à nombre d'aspects biographiques et sociologiques. Plongeant en effet de profondes racines dans la relative stabilité stylistique du XVIIIe s., ils ont plus ou moins tous été les acteurs de cette bouillante effervescence créatrice des premières années du XIXe, confuse et glorieuse, où prenait corps tout ce qui allait constituer le "nouveau" langage des Chopin, Schumann ou Brahms. Nombre d'entre eux eurent à pâtir de l'ombre portée des grands maîtres universellement reconnus: Haydn, Mozart, C. P. E. Bach, Beethoven, dont l'imposante stature tendait au dessus d'eux, avec une puissance normative, l'arc formidable de l'évolution à venir. Ils étaient à la fois trop près des "grands" pour être libres et trop avancés dans le XIXe pour être "classiques". Cette inconfortable situation doit être gardée en mémoire de qui veut comprendre la psychologie éclectique, parfois quasi schizophrénique, qui imprègne si souvent leur oeuvre.

Il est indéniable qu'un malaise existe en effet lorsqu'on aborde l'aspect de Ries-compositeur: souvent dense, admirablement faite et non dépourvue de génie, sa musique présente trop de qualités réelles et plus neuves qu'on ne le lui concède en général, pour être réduite au bavardage de l'épigonalité; le crédit que lui accorde sa bienfacture, un certain éclectisme subtil et stratifié par genres comme par époques le lui retire parallèlement et, par là même, lui dénie cette force historique normative caractéristique du "génie" dont le XIXe s., assoiffé d'absolu, jalonne le cours de son évolution plus que tout autre.
Quel fut le jugement porté sur lui par l'Histoire jusqu'à présent? Trois attitudes correspondent à trois périodes caractéristiques: son époque (jusque vers 1850), la recherche historique des années 1880 à 1940, et notre temps. Ces positions reflètent l'état de la critique à leurs époques respectives suivant le processus habituel: action, réaction, remise en question. Le jugement négatif et sans appel porté sur lui par Ueberfeldt et Egert illustre l'attitude-type des "guides du répertoire de piano" de la seconde période[7]. Ueberfeldt conclut sa thèse avec ces considérations: le réduisant à une "poubelle de la mode" jusqu'en ses oeuvres sérieuses, il poursuit: "Das Bedürfnis der Anlehnung an andere Künstler machte ihn in seinen grösseren Werken zu einem Epigonen der drei grossen

6 Tels M. Clementi (1752–1832), J. B. Cramer (1771–1858), L. Adam (1758–1848), J. N. Hummel (1778–1837), F. Kalkbrenner (1785–1849), K. Czerny (1791–1857), J. Field (1782–1837), I. Moschélès (1794–1870) et bientôt F. Liszt et sa génération.

7 Ueberfeldt, op. cit. in note 1. P. Egert, *Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik – Beiträge zur Geschichte der Kl.-Musik, I. Die Kl. Sonate der Frühromantiker,* Berlin-Johannisthal 1934, 121–124. – Il est inutile ici de rappeler ces différents répertoires peu informatifs. Certains ouvrages modernes ont malheureusement repris sans les critiquer les jugements de cette période, telle cette *Histoire de la Musique* de R. Bernard, Paris 1961, Nathan, où l'auteur compare Ries à Hiller (qu'il réduit à l'élémentaire) en ces termes: "C'est par les mêmes sortes de "bluettes" non dénuées de fadeur que F. R. . . . conquit de nombreux suffrages. Il ne laisse pas d'être étrange que cet aimable musicien fût l'élève de Beethoven . . ." (vol. II, 463).

Wiener Meister, besonders zu einem Epigonen seines Lehrers Beethoven"[8]. Egert, qui paraphrase Ueberfeldt, ouvre sa notice par ces mots: "Mangel an *Originalität* und in Verbindung damit Häufung von plan- und charakterlosen *Manieren* kennzeichnen die Beschaffenheit der bemerkenswert zahlreichen Produktion *Ries*". Il soulève ensuite un superbe problème qui restera sans écho: "Daher wird die wissenschaftliche Durchsuchung seiner hervorstechendsten Werke insbesondere darin erfolgreich sein, den vorwaltenden Zeitgeschmack und -Stil aus ihnen heraus festzustellen – auch ohne Gefahr allzu parteiischer Einseitigkeit im Urteil". Mais il fondra son étude sur les critères d'approche développés au XIXe s. dont la majorité des chercheurs d'alors étaient encore imprégnés: à partir d'une analyse strictement technique de la forme – réduite à ses paramètres scolaires formulés par les pédagogues du siècle passé – et de l'écriture – évaluée en constante référence aux idiosyncrasies du langage des "modèles" (souvent même sans considération d'antériorité chronologique), on établit une hiérarchie de valeurs immédiate et définitive corroborant la consécration de l'Histoire, tout opportune qu'elle soit, mais ne l'expliquant pas. On se contente en somme d'étalonner les acquis de langage au travers de quelques oeuvres particulièrement inspirées.

Tant l'essor pris durant les dernières décennies par la recherche que le recul du temps par rapport à ce XIXe s. si négligé ont favorisé une remise en question salutaire des acquis: loin d'être iconoclaste, cette attitude contribue au contraire, par un remarquable renouvellement des procédés d'analyse et par un effort de compréhension dirigé plutôt sur les zones de l'histoire demeurées dans la pénombre, à revaloriser les processus plutôt que les états de fait, la dynamique des événements considérés globalement plutôt que leurs produits. En ce qui concerne Ries, un intérêt nouveau se manifeste dans l'élaboration de plusieurs thèses[9] et dans l'enregistrement de ses compositions les plus accessibles. W. S. Newman, qui n'est pas étranger à cet état de fait, est à notre connaissance le premier auteur moderne à tenter une sommaire réévaluation de la situation et à encourager la recherche: Ries y est considéré, avant Czerny et Moschélès, comme "the first direct Beethoven Transmitter"[10]. Cependant, le malaise évoqué plus haut demeure: indécision et ambiguïté caractérisent également cette esquisse.

Reste le jugement de ses contemporains. Celui de Fétis, qui le connut personnellement, résume parfaitement – mais déjà en historien – l'accueil dont Ries bénéficia notamment dans les colonnes de l'*Allgemeine musikalische Zeitung (AMZ)* sous la plume de Rochlitz: "Ries doit être rangé dans la classe des artistes les plus distingués de son temps. [. . .] il fut un des premiers qui donnèrent à cet instrument [le piano] une grande puissance d'effet par des traits harmoniques de formes nouvelles, et par un fréquent usage alternatif de la pédale qui lève les étouffoirs. Dans ses compositions, son style est évidemment, sinon une imitation, au moins une émanation de celui de Beethoven, particulièrement dans ses premiers ouvrages. Vers la fin de sa vie, Ries fit des efforts pour donner à ses oeuvres un

8 Ueberfeldt, 62.
9 Cf. note 1.
10 Newman, op. cit., 170–178.

caractère d'individualité [!], sans doute à cause des critiques qui avaient attaqué l'analogie de son style avec celui de son maître" [11]. Si l'on y retrouve le même malaise à peine voilé par la prudence des termes, le jugement est cette fois indiscutablement positif et – contrairement à la plupart des autres – se fonde sur *l'ensemble* de l'oeuvre que Fétis, apparemment, connaissait bien. Cet aspect est d'autant plus fondamental qu'il s'agit d'un compositeur dont la personnalité ne s'affirme qu'*au second degré,* par l'intermédiaire d'un langage souvent connu et, par là, nécessairement véhicule *indirect* d'une esthétique différente. Un tel langage ne peut donc être saisi pleinement que dans le contexte immédiat de son évolution. L'*AMZ* constitue à cet égard une tribune d'observation de premier ordre: à nos critères absolus, que leur généralisation projette au dehors de la sphère de réception réelle d'une oeuvre "réagissant" à son temps, elle substitue des critères contemporains dont la teneure fut dictée par l'émergence concrète des courants. Frappant demeure le fait que Rochlitz [12], directeur de la revue, se soit apparemment chargé personnellement de *l'ensemble* de ces recensions: ce qui peut s'expliquer au début par l'intérêt que présente pour lui les oeuvres de l'unique élève de Beethoven dont il fut le premier à reconnaître le génie, reflète par la suite au moins l'importance de la vie publique du compositeur adulé à qui l'*AMZ* se devait, de par sa déontologie de l'information [13], de réserver une place de choix. Mais il y a plus: Rochlitz s'intéresse en premier lieu aux problèmes esthétiques qui y tiennent une place prééminente; il est donc significatif qu'il ait voulu s'occuper personnellement de celui que posait Ries. Le corollaire en est que, comme pour Fétis, il nous donne ainsi, mais à chaud, un jugement progressif d'ensemble jusqu'en 1833. Les traits négatifs du musicien de mode seraient la frivolité, le bavardage, la pauvreté de l'harmonie et de la forme, un niveau primaire de composition de "pure fonctionnalité". Or les traits dominants relevés chez Ries par Rochlitz – peu porté à la concession si l'on en juge par l'attitude générale de sa revue, sont la plénitude et la puissance de l'exécution, l'art consommé du développement, l'équilibre de la forme, la maîtrise et la souveraineté du traitement instrumental parfaitement idoine à l'effet attendu, la richesse

11 F.-J. Fétis, *Biographie universelle des Musiciens,* Paris [2]1878, Firmin-Didot, VII, 255–8.

12 Joh. Friedrich Rochlitz (Leipzig 1769 – id. 1842), écrivain et musicographe, éditeur de l'*AMZ* jusqu'en 1835.

13 C'est ainsi par ex. qu'après son compte-rendu de l'*Air de Matelots Russes en Rondo* op. 50 p. pf. de Ries (*AMZ* XVII (1815), col. 459), Rochlitz ajoute que ce titre lui fait penser à une composition de Field qui "nur freylich mit Kunst ausgeführt ist . . . Er [Ref.] erinnert daran, weil es sich ebenfalls ungemein artig ausnimmt und nur wenig bekannt zu seyn scheint, auch in diesen Blättern unerwähnt geblieben ist: *Variations sur l'air russe pour pf. . . . (Pr. 8 Gr.)*". Rochlitz avait parfaitement conscience du rôle de promotion qu'il jouait pour les débutants, autant que de son devoir d'information. Son compte-rendu du *Grand Quintuor* . . . op. 167 de Ries, *AMZ* XXXV (1833), col. 287–8, le prouve par la négative: "Der Verf. gehört längst unter die anerkannten Componisten. Deshalb mag es weniger unangenehm seyn, wenn wir diese Nummer nur im eigentlichsten Verstande anzeigen, nicht beurtheilen können, wovon die Componisten und Verleger allein die Schuld tragen". (Seules les parties séparées lui avaient été communiquées).

de l'harmonie [14]. Le qualificatif de *sérieux* revient constamment, opposé souvent au manque de "nouveauté", à certaines faiblesses de l'invention (notamment dans la *mélodie,* ce que souligne aussi Fétis à propos de la musique de théâtre). Si Rochlitz regrette parfois "d'inutiles réminiscences beethoveniennes", il ne lui reproche à aucun moment de s'être approprié les procédés stylistiques de ses contemporains, tels Hummel, Kalkbrenner, Herz ou Hünten, et pour cause: si Ries ne les a pas toujours précédés, il fut en tout cas régulièrement dans le "peloton de tête".

Chronologie et datation

Le processus, déjà solidement amorcé au XVIIIe s., de ce que nous pouvons appeler la vie publique des musiciens libres virtuoses-compositeurs a pour conséquence de favoriser une concurrence souvent virulente entre eux, qui se cristallise à l'occasion de concours. Les comptes-rendus fourmillent de comparaisons entre les différents interprêtes. A la mode et à la commercialisation que crée cette situation, il faut ajouter *l'accélération* de la transmission des courants musicaux, qui favorise *ipso facto* une rapide évolution du langage et des styles [15]. De ce point de vue, il est dès lors essentiel de résoudre l'épineux problème de la datation. Faute de documents et de recherches suffisantes relatifs à la composition, on en est souvent réduit à la datation des éditions.
Dans le cas complexe de Ries, il existe toutefois un Catalogue thématique manuscrit rédigé par le compositeur et comprenant, outre le numéro d'opus, l'incipit, le dédicataire, le ou les éditeur(s) connu(s) de l'auteur, *la ville et la date présumées de la composition.* Ces deux dernières données, parfois sujettes à caution, furent ajoutées plus tard [16].

14 Le compte-rendu global des *Trois Sonates* op. 16 et de la *Sonate* op. 18, p. pf. et vl., *AMZ* XIII (1811), col. 88–91, résume cette vue d'ensemble de Rochlitz: "Rec. kennet sie fast sämmtlich [les oeuvres antérieures], und aus allen zusammengenommen scheint ihm hervorzugehen, dass Hr. R. zwar nicht in Erfindung, und besonders in Erfindung der *Melodien,* in vorzüglichem Grade reich, originell und neu sey, doch aber auch nicht arm, leer, blos nachsprechend und die Erfindungen Anderer benutzend erscheine"; [bien placé pour cela, Rochlitz fait parfaitement la différence entre "réminiscences" et épigonalité.] "dass seine Stärke jedoch bestehe in der *Fülle* und Kräftigkeit der Ausführung, in der zweckmässigen, wirksamen Behandlung der Instrumente, und in dem Gesetzten, Soliden, Regelmässigen der ganzen Anordnung und Haltung". Rochlitz affirme ensuite que Ries est à son temps ce que L. Kozeluch fut au sien. Il termine sur une fort intéressante mise en garde: "Aber Eine Klippe wird er dann auch sorglich zu vermeiden haben; die nämlich, als etwas Anderes erscheinen zu wollen". Prise en 1811 par un admirateur des classiques, cette position met le doigt sur un aspect essentiel que nous discuterons plus bas comme maniérisme éclectique intentionnel.

15 C'est en gros entre 1800 et 1820 que sont apparus l'ensemble des idiomes caractéristiques de l'écriture pianistique des "grands romantiques".

16 *Catalogue Thematique of the Works of Ferd. Ries* conservé sous la cote HB VII, Kat. Mus. 741 à la Deutsche Staatsbibliothek de Berlin (DDR). – Ueberfeldt (p. VII) affirme avoir consulté plusieurs "catalogues et listes thématiques" mis à sa disposition à Berlin par Franz Ries (des éditions Ries & Erler, neveu de Ferd. – qui fit don du présent catalogue à la bibliothèque de Berlin), dont il dit qu'ils furent exécutés en grande partie par le frère cadet de Ferd., Joseph Ries, sur la base des

Quant aux éditions, dont plusieurs nous sont encore certainement inconnues, on peut les dater par les numéros de plaques, les annonces des journaux commerciaux, les comptes-rendus et les filigranes (pour les éd. anglaises notamment). On peut en outre admettre que l'éditeur qui spécifie sur la page de titre sa *propriété de l'oeuvre,* a réalisé la première édition (l'inverse n'étant pas nécessairement vrai).

Le problème fondamental est celui de la relation entre la chronologie réelle de composition et l'ordre des numéros d'op. Que ces derniers chez Ries ne soient pas dus à l'initiative des éditeurs est évident: il arrive souvent qu'une sonate ait été publiée chez des éditeurs différents, dans différents pays, villes ou époques mais toujours sous le *même numéro* [17]. De plus, certains bas numéros d'op. ont été publiés postérieurement à des numéros élevés. Comme le cas inverse se présente aussi – des numéros élevés sont attribués à des oeuvres qui, d'après le *Catalogue,* ont été composées bien plus tôt –, on peut généraliser la question en deux cas: (i) le numéro est attribué au moment de la composition, sous réserve de publication ultérieure; (ii) le numéro est attribué par Ries au moment de l'édition à des oeuvres bien antérieures, peut-être écartées puis remaniées. Le numéro ne peut dès lors nous donner qu'un *terminus ad quem* de l'ordre de composition.

Les Sonates ont de plus été pourvues d'un *numéro d'ordre* (1 à 50) qui ne contredit jamais la chronologie du numéro d'opus correspondant mais, dans le cas (i) le confirme. Ces numéros à notre connaissance n'apparaissent qu'à partir de 1813 en Angleterre, et jamais chez Simrock.

Les premières sonates viennoises

Exécutant et compositeur précoce, Ries affirme dans son *Autobiographie* [18] avoir occupé ses années de jeunesse à Bonn à l'étude de Mozart, de Ph. Em. Bach et de Beethoven essentiellement: "Alle andern Compositionen lernte ich ungern, selbst Haydn'sche und

indications de Ferd. Toutefois, dans son remarquable *Ferdinand Ries. A Thematic Catalogue,* Univ. of New England, Australia 1977 (que nous n'avons malheureusement pu consulter que bien après l'achèvement du présent travail), Cecil Hill établit qu'il est bien l'oeuvre de Ferd. et qu'il fut écrit entre 1826/7 et 1833 (Hill pp. XV–XVI). On y trouve les ouvrages imprimés de l'op. 1 à l'op. 169; les indications relatives à la ville et à la date de composition, en cursive moins soignée, paraissent être effectivement, comme l'affirme Hill, des ajouts tardifs de Ries lui-même. – Bien que fort dépassée maintenant par les travaux de Hill, mentionnons encore la liste (importante mais non exhaustive) donnée par Franz Pazdirek in *Universal-Handbuch der Musikliteratur* [*PAZ-Hdb*], Vienne 1904–1910, reprint Hilversum 1967, Knuf, IX, 934–938.

17 Seuls peuvent différer les numéros d'ordre à l'intérieur d'un opus lorsque celui-ci comporte plus d'une sonate. On observe la même chose pour Beethoven dans l'édition Schlesinger de son op. 27 dont l'ordre est inversé (Paris [1831], Pl. no. 1126/7). Quant aux nos. d'op., *PAZ-Hdb* donne plusieurs fois des oeuvres différentes sous le même numéro, mais jamais des *sonates* correspondant à des op. différents.

18 Citée par Ueberfeldt, 5, cette autobiographie est une lettre ms. au Dr. W. C. Müller du 18 VI 1830. Concernant la biographie de Ries, Ueberfeldt couvre de manière fouillée la période 1784 à 1812 environ. Une biographie comparable mais complète est donnée par Theodor A. Henseler in: „Das musikalische Bonn im 19. Jahrhundert", *Bonner Geschichtsblätter* XIII (1959), 25–31 et 79–84.

Clementi'sche Klaviersachen – die Violin Quartetten von ersterm liebte ich sehr." La présence dans sa ville natale de l'éditeur débutant Simrock [19] dut également lui faciliter l'accès à d'autres compositeurs de moindre envergure, tels P. von Winter, G. Neefe ou I. Pleyel.

Avec Thayer/Forbes et Ueberfeldt [20], on peut fixer la date (incertaine) de son arrivée chez Beethoven à Vienne, avec pour toute fortune une lettre de recommandation de son père, à l'automne 1801 et son séjour à Munich, entre l'automne 1800 et l'été 1801. Or le manuscrit de sa 1e sonate (si) demeurée inédite porte l'entête: *composé . . . à Munich 1803* (écriture de Ferd. Ries) [21]. Il faut donc choisir entre la date (1803) et le lieu (Munich): en 1803, Ries est à Vienne. Comme il est plus facile de se tromper sur une date que sur un lieu et que, pour cette période, les dates des différentes sources biographiques se contredisent, on est porté à croire que l'oeuvre fut écrite à Munich, donc en 1801. Un indice significatif peut en tout cas servir de *terminus ad quem* vraisemblable: cette sonate est la seule de Ries qui soit conçue pour un piano de 5 octaves (F_1–f^3) qui en limitent l'ambitus. Beethoven quant à lui fut à même de dépasser cet ambitus dès août 1803 lorsqu'il reçut son grand piano d'Erard (F_1–c^4) [22], époque à laquelle remontent les esquisses de l'op. 53 *(Waldstein).* Or Ries, comme Beethoven, semble se servir régulièrement de tout l'ambitus dont il dispose. Comme c'est précisément en même temps que Beethoven qu'il commencera à écrire pour piano de 5 1/2 octaves (fin 1803/1804), on a tout lieu de penser que cette sonate est antérieure à l'été 1803.

Quant au *terminus a quo,* nul doute que ce soit la date de publication de la *Pathétique* op. 13 de Beethoven: Vienne 1799. Ueberfeldt a déjà attiré l'attention sur les similitudes formelles du 1e mouvement [23]; le critère décisif toutefois est le premier thème du 3e mouvement, paraphrase servile du thème correspondant caractéristique de la *Pathétique:*

19 Dès 1780, Nikolaus Simrock possédait à Bonn un magasin de musique; il y fonda sa maison d'édition en 1793. Cf. W. Ottendorff-Simrock: "N. S.", *MGG* XII (1965), Sp. 722–5, et Henseler, op. cit. in note 18, 36–42. Un précieux instrument pour la datation des éditions de Simrock est offert par le *Katalog Nr. 191 – Musikverlag N. S.,* Tutzing 1975, rédigé par le Dr. Hans Schneider pour son Musikantiquariat.

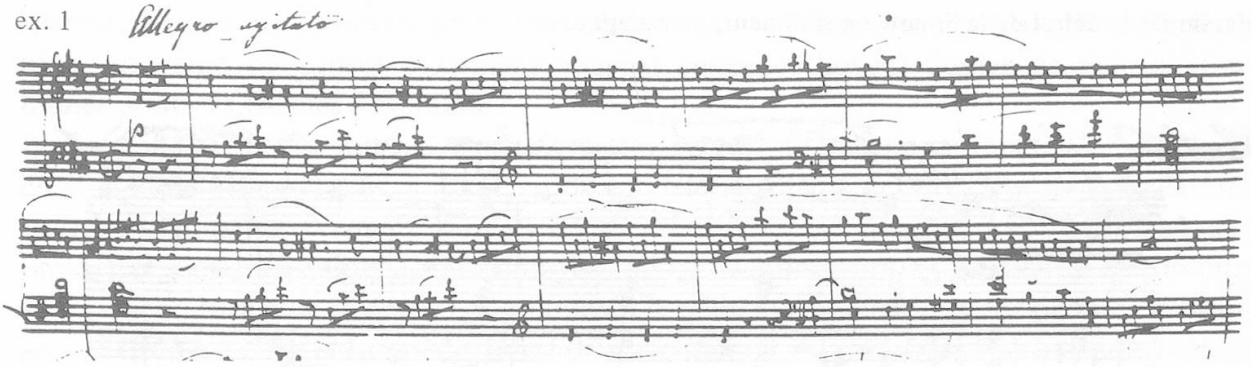
20 *Thayer's Life of Beethoven* revised and edited by Elliot Forbes, Princeton [2]1967, Princeton Univ. Press, 295–6. Ueberfeldt, 12. Henseler, 26.

21 A en juger par celle du *Catalogue.* Ce ms. est conservé avec nombre d'autres à la Deutsche Staatsbibliothek de Berlin sous la cote M 1914.256, 8/13. L'indication "à Munich 1803" n'est toutefois *peut-être* pas de la même main que ce qui précède. En surcharge, on constate encore deux autres mains: *Sonate .2.,* et *56* à l'encre foncée; *Mus. ms. autogr.,* plus clair (cf. facs. no. 1). Hill pp. 199–200 (cf. note 16) classe cette sonate WoO 11 et donne la date de 1805 à la suite d'une lecture erronée du manuscrit.

22 Conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne, ce piano est décrit dans le *Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente I. Teil: Saitenklaviere,* Wien 1966, Kunsthist. Mus. comme no. 27, 35–6, illustré dans la table 16.

23 Ueberfeldt, 39.

ex. 1

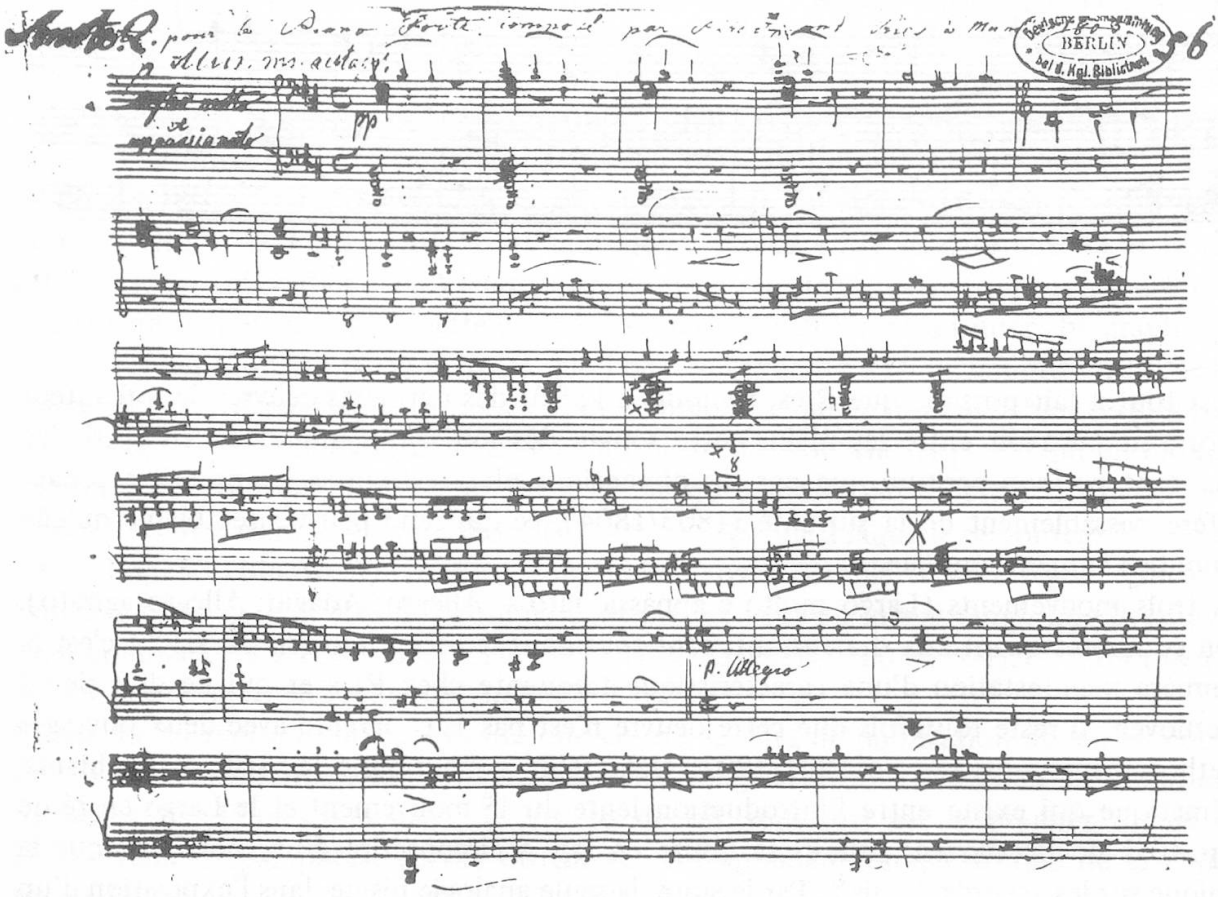


Il est tout à fait possible que Ries, toujours à l'affût des dernières oeuvres de son auteur favori, ait pu avoir entre les mains cette sonate dès son séjour munichois en 1801. De plus, tant par son écriture que par ses dimensions plus restreintes, sa première sonate diffère passablement de la suivante (1803/1804), ce qui rend peu vraisemblable qu'elle remonte à la même époque.

Ses trois mouvements (Largo molto e appassionato – Allegro; Adagio; Allegro agitato), bien équilibrés quant aux dimensions, sont tous dans le même ton (si, SI, si)[24] : c'est la première manifestation d'une caractéristique fréquente chez Ries et qui ne doit rien à Beethoven. Il reste toutefois que cette oeuvre n'est pas sans parenté avec deux ouvrages beethoveniens composés en 1801/1802. Ueberfeldt a mentionné la vague ressemblance thématique qui existe entre l'introduction lente du 1e mouvement et le Largo en ré de l'op. 10/2 de Beethoven: celle-ci se limite en fait à circonscrire d'un motif statique la tonique sur les accords $\frac{5}{3}$ puis $\frac{6}{4}$. Par la suite, la seule analogie réside dans l'exposition d'un motif mélodique sur basse d'accords brisés: mais tandis que Beethoven présente une mélodie ornée dans le ton principal, Ries module (fa # puis sol #) avant de tirer, du traitement contrapontique du motif, une adroite progression harmonique où se font entendre en échos le motif et son contresujet. En fait, la logique de composition de ce mouvement doit beaucoup plus à Haydn qu'à Beethoven. Typique est en effet la façon dont les éléments se dérivent les uns des autres (cf. *facs. 1*): les lourds silences qui entrecoupent le premier motif statique (a) constituent l'attente sur laquelle se greffera, à la mes. 5, l'entité dynamique qui ouvre le développement du passage: la note de "préparation" des appoggiatures caractéristiques du motif de transition (b) qui prolonge rythmiquement (a) et dont naîtra le contresujet (c: mes. 21, basse) opposé, dans un astucieux travail harmonique, au motif d'appoggiature transformé en véritable thème (mes. 21–23, soprano). Le processus correspond à un enchaînement de "réminiscences": d'un motif particulier, on extrait un paramètre secondaire qui constituera l'élément principal du

24 Nous désignerons an majuscules (SI) les tons *majeurs* et en minuscules (si), les tons *mineurs*.

Facsimilé 1: début de la Sonate en si mineur, autographe.



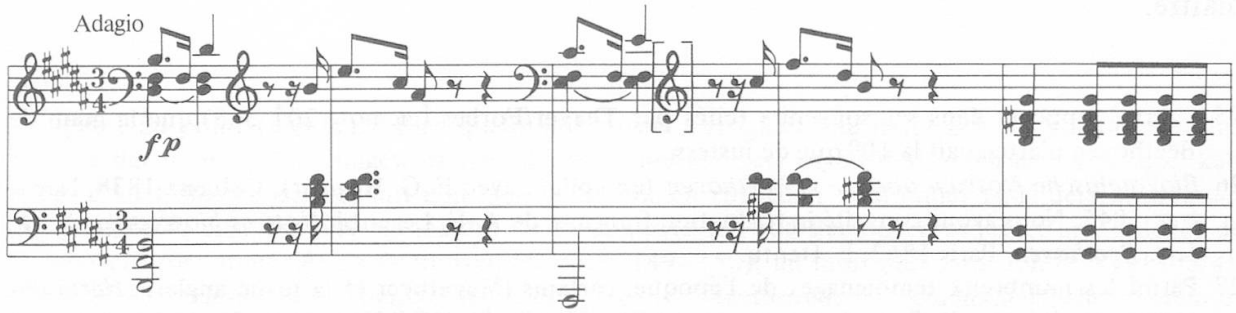
suivant. Partant de l'association d'idées plutôt que de l'équilibre dynamique, cette technique entraîne un aspect également courant chez Beethoven: l'usage de racines communes pour des thèmes différents.
L'allegro haletant qui suit renvoie également à Haydn: le final de sa Sonate Hob. XVI:32, en si comme celle de Ries, a dû servir de modèle au thème de tête dont les articulations principales sont directement dérivées du thème statique (a) combiné à (b), mais aussi aux rapides et piquants points d'imitation (ex. 2 a), aux interruptions fréquentes du discours et à la façon brillante de dériver le groupe de la relative majeure du motif de tête: le motif secondaire (ex. 2 b), contractant le schème rythmique du principal, brode sur sa marche mélodique de tierce descendante (ré-do#-si). Quant au retour de l'introduction lente dans

ex. 2a

ex. 2b

le développement, il ne joue pas le même rôle que dans l'op. 13 de Beethoven: par la force modulante du motif (b), il permet de remonter du registre grave si ♭ min.) vers une fausse entrée (do#min.) de la réexposition, créant un judicieux effet de précédent qui fera apparaître la réexposition comme un conséquent du développement.
L'écriture du Finale, adroite mais moins convaincante, est également tributaire de Haydn: transparence, points d'imitation, élaboration à deux voix le plus souvent, notes répétées et basse brisée à l'italienne que Ries écartera de plus en plus à l'avenir.
Quant au second mouvement, il nous ramène dans l'orbite beethovenienne par sa parenté avec l'Adagio de l'op. 31/2, second des ouvrages composés en 1801/1802 évoqués plus haut:

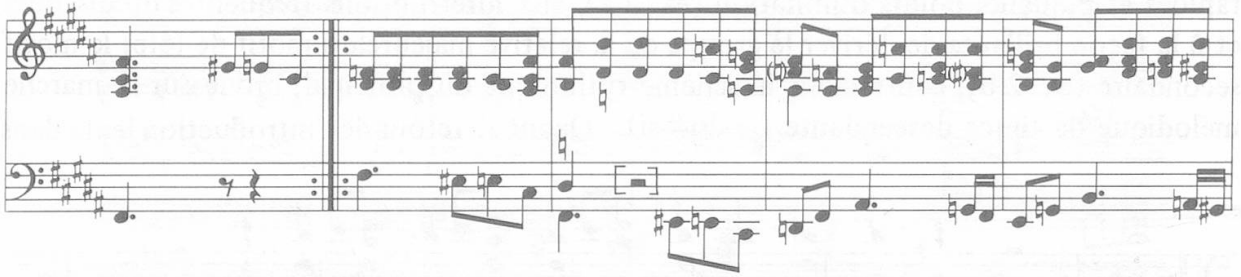
ex. 3



Cette parenté s'accuse d'ailleurs à la reprise variée du thème, brisé en arpèges et gammes ascendantes couvrant le clavier (cf. Beethoven mes. 50ss., 89ss.). Elle n'implique toutefois pas nécessairement l'antériorité de l'op. 31/2: Beethoven avait déjà usé de procédés ana-

logues dans des oeuvres antérieures à 1801: gammes ascendantes de l'op. 2/2, finale, par ex. ou de l'adagio de l'op. 2/1; enfin, pour le thème, le largo de l'op. 7. Un intéressant procédé, mes. 8ss., justifie une dernière remarque: de la cellule mélodique de raccord pour la reprise, Ries fait un véritable motif contrapontique de pont qui prend une extension originale de marche harmonique "à l'ancienne":

ex. 4



Oeuvre d'essai jugée indigne de l'édition, cette sonate illustre déjà la remarquable technique de composition de Ries, ainsi que sa tendance à adopter un ton grave et sérieux reflété par une préférence marquée pour les registres correspondants du clavier. Bien qu'exempte de toute recherche de virtuosité, l'écriture y montre un fréquent usage de l'extension de dixième dans une main, évitée par Beethoven [25], et qui donnera une couleur caractéristique aux dispositions d'accords de Ries.

Opus 1

Tout au début de ses *Notices biographiques* [26] sur Beethoven, Ries affirme avoir reçu de son père "un très-solide enseignement du piano et de la musique en général": il est en effet surprenant qu'après deux ans et demi seulement de leçons de piano avec Beethoven, il soit considéré par ses contemporains comme pianiste de premier rang [27], réputation qui ne fit que croître au long de sa carrière. Mais où s'exerçait-il? Pauvre, il n'avait certainement pas de quoi s'offrir l'un de ces tout nouveaux grands pianos de 5 1/2 octaves pour lesquels il allait dorénavant composer. La coïncidence des dates avec l'extension de l'ambitus de clavier chez Beethoven donne à penser qu'il composait pour le piano de son maître.

25 Czerny rapporte dans ses souvenirs (cités par Thayer/Forbes [cf. note 20], 368) que la main de Beethoven n'atteignait la 10e que de justesse.

26 *Biographische Notizen über L. v. Beethoven* (en collab. avec F. G. Wegeler), Coblenz 1838, Nachtrag 1845. Nous avons consulté la traduction française de A.-F. Legentil, *Notices biographiques sur L. v. Beethoven,* Paris 1862, E. Dentu.

27 Parmi les nombreux témoignages de l'époque, certains (Meyerbeer et la revue anglaise *Harmonicon*) sont cités par R. Sietz dans son article "Ries [famille]", *MGG* XI (1963), Sp. 490–4 (avec un portrait de Ferd.). Les réserves exprimées par Czerny sont vraisemblablement dues à la rivalité qu'il entretenait avec Ries comme élève de Beethoven. Extrait des *Erinnerungen aus meinem Leben* par Paul Badura-Skoda qui le cite in C. Czerny, *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Kl.-Werke,* Wien 1963, Universal Ed., 12, ce témoignage contredit tous les autres

D'après le *Catalogue* en effet, l'op. 1/2 en la min. fut composé à Vienne en 1803. Se basant peut-être sur le ms., Ueberfeldt donne la date de 1804. De toutes façons, son ambitus nous donne comme *terminus a quo* vraisemblable l'été 1803. Pour l'op. 1/1 (DO), le ms. [28] et le *Catalogue* concordent quant à la date (1806) et au lieu (Bonn) de composition. Ries avait alors déjà quitté Beethoven depuis novembre 1805; né sur la rive gauche du Rhin, il devait être recruté dans l'armée de Napoléon, mais avait été écarté à cause d'une ancienne maladie de l'oeil et séjournait à Bonn. C'est là qu'à la fin de l'automne 1806 il publia son op. 1 chez Simrock (Pl. no. 512) qui en acquit la "propriété", spécifiée sur l'imprimé. Sa dédicace de reconnaissance à Beethoven vaut à Ries les foudres de Rochlitz qui lui en reproche la rédaction française [29].

Avec Rochlitz, il faut admettre la supériorité musicale de la première en trois mouvements (la, FA, la) sur la seconde: peut-être fut-elle soumise aux critiques de Beethoven? Elle illustre en tout cas un processus compositionnel fort intéressant et qui, manipulé avec l'adresse de Ries, aboutit à une surprenante unité formelle. Pour le comprendre, il faut se rappeler que Ries dit lui-même que, durant sa période d'études avec Beethoven, il jouait quasiment toutes les compositions de son maître: il en était donc évidemment imprégné jusqu'au subconscient. Ce fait, par ailleurs parfaitement normal, apparaît de manière étrange dans cette sonate, dont on ne pourrait pourtant affirmer en aucune façon qu'elle fût l'oeuvre de Beethoven, malgré une intime parenté.

Le thème initial du premier mouvement paraît être l'émanation d'une fusion subconsciente entre deux idées beethoveniennes: à l'Adagio de la Sonate op. 10/1, il emprunte la forme mélodique; au 1e mouvement du Trio op. 1/3 (do), le mode mineur, le mètre ternaire et la courbe rythmico-mélodique de son conséquent.

quant au point essentiel: "Ries spielte mit grosser Fertigkeit und hatte sich im Vortrag sehr viel von der humoristisch hingeworfenen Manier seines Meisters angewöhnt, doch liess sein Spiel kalt und auch Beethoven war mit ihm nicht vollkommen zufrieden". En juillet 1804 déjà, Ries faisait des débuts viennois avec la création du 3e Concerto (do) de Beethoven et jouait une cadence de son crû fort appréciée de Beethoven (*Notices,* 149–150); un mois plus tard, l'*AMZ* VI (1803/4), col. 777, relevait son talent: "Hr. Ries . . . ist . . . Beethovens . . . leidenschaftlicher Verehrer; . . . er zeigte einen sehr gebundenen, ausdrucksvollen Vortrag, so wie ungemeine Fertigkeit und Sicherheit in leichter Besiegung ausgezeichneter Schwierigkeiten".

28 Ce ms. est conservé à Berlin sous la même cote que la Son. en si (cf. note 21); il est identifié dans le volume par "12/23" et porte le no. d'ordre ms. "57b".

29 Cf. *AMZ* IX (1807), col. 362–5.

ex. 5

Sonata II

Metronome de Maelzel

♩. 88

Allegro molto

fp

pp

fp

pp

cres

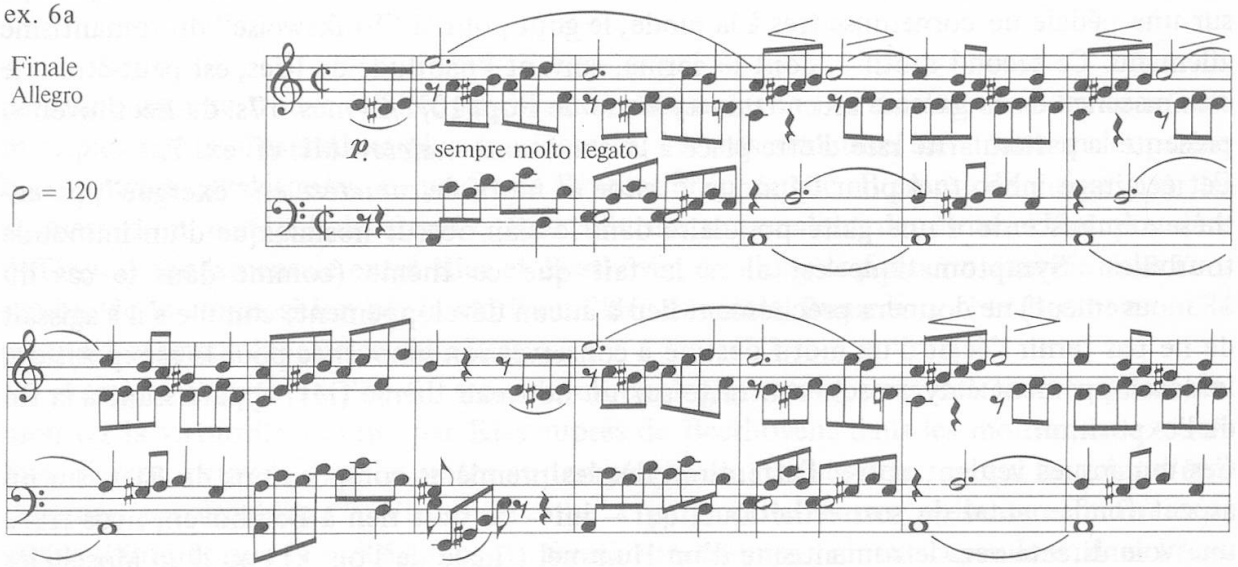
decres

fp

L'étrangeté du phénomène réside dans la transmutation opérée: au thème en LA ♭ de l'op. 10 serein et confiant, il imprime l'inquiétude tendue et interrogative de celui du Trio. Le résultat est une phrase bien peu beethovenienne en dépit des apparences: il y a divorce entre les relations tonales issues de la Sonate et le propos expressif du Trio. Le dynamisme inquiet inhérent à la courbe mélodique est annulé par les fonctions harmoniques: du mi initial (V ambigü), on va vers l'affirmation de la (I); la dominante qui traduit la "question" est alors relancée par le motif de noires détachées reprenant la chute do-si-la du thème (et qui, dans le Trio, remplissaient la fonction inverse). Cette coupure de l'élan dynamique est essentiellement étrangère à Beethoven: dans la Sonate op. 31/3 par exemple, tout, de la sous-dominante initiale avec les formes interrogatives des motifs aux accords insistants des mes. 3 et 5, conduit à l'expression d'un seul élan dynamique. Les premiers mouvements beethoveniens sont en principe menés d'un bout à l'autre sous un arc de tension ininterrompu. Ries au contraire va s'attacher de plus en plus à introduire

un "objet" qu'il remet en question, auquel il revient par allusion, et dont il s'éloigne facilement pour explorer les autres domaines que cet objet réveille dans sa conscience musicale. Souvent provoqué par une réminiscence – l'objet initial peut être lui-même le résultat de cette démarche –, le processus de composition chez lui se développe par enchaînement d'images plus que par le dynamisme affectif immédiat de Beethoven.
C'est ainsi que le "groupe de la dominante" dans cette sonate sera introduit par le *même thème* dont le caractère est transformé par le ton de SOL et une basse analogue à celle des mes. 56s. du même op. 10/1 de Beethoven. Une rapide modulation amène alors la dominante mi où, contrairement à toutes les "normes", le thème reprend précisément son caractère initial. Ce procédé confirme l'esthétique de l'"objet déplacé": alors que la dynamique beethovenienne attendrait l'élément de contraste dans le groupe de la dominante, Ries en détourne l'effet en passant son thème par SOL de façon à faire percevoir son apparition en mi comme une prolongation de transition. Un vrai "2e thème" d'ailleurs (mi) n'apparaîtra qu'en coda après quelques mesures où le travail des voix médianes amènent un riche effet sonore (également pratiqué par Beethoven à cette époque) [30].
Particulièrement intéressant dans cette sonate est le 3e mouvement, un *perpetuum mobile* (la) dont l'écriture très pianistique rejoint la plénitude sonore des futures études romantiques [31]. Le matériau thématique est issu des deux premiers mouvements: la ligne descendante du supérius (ex. 6 a) correspond à la basse du thème du 1e mouvement tandis que les dessins des voix médianes rappellent la tête du thème du 2e mouvement (ex. 6 b):

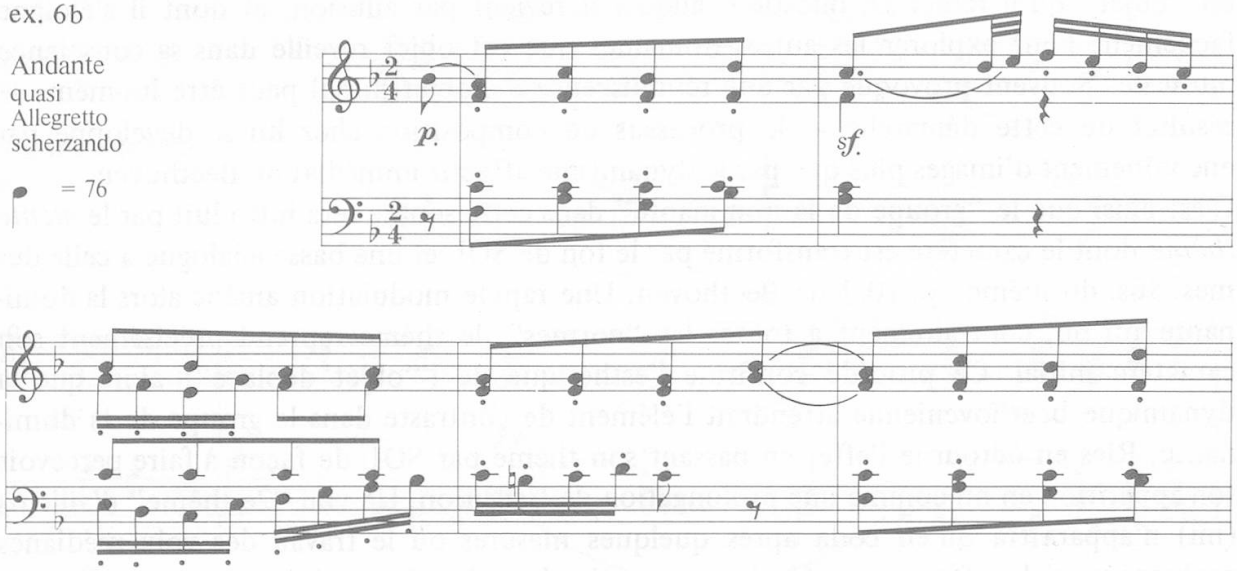
ex. 6a



30 Cf. par ex. op. 10/1, mes. 82 ss.; op. 22, section médiane de l'Adagio; op. 28, premier mouvement, section en do#min.

31 Ueberfeldt évoque à juste titre les Etudes de J. B. Cramer. A la même époque, seul toutefois l'op. 4 no. 2 présente le même travail des voix médianes. Paru en 1804, cet opus n'était vraisemblablement pas encore connu de Ries.

ex. 6b



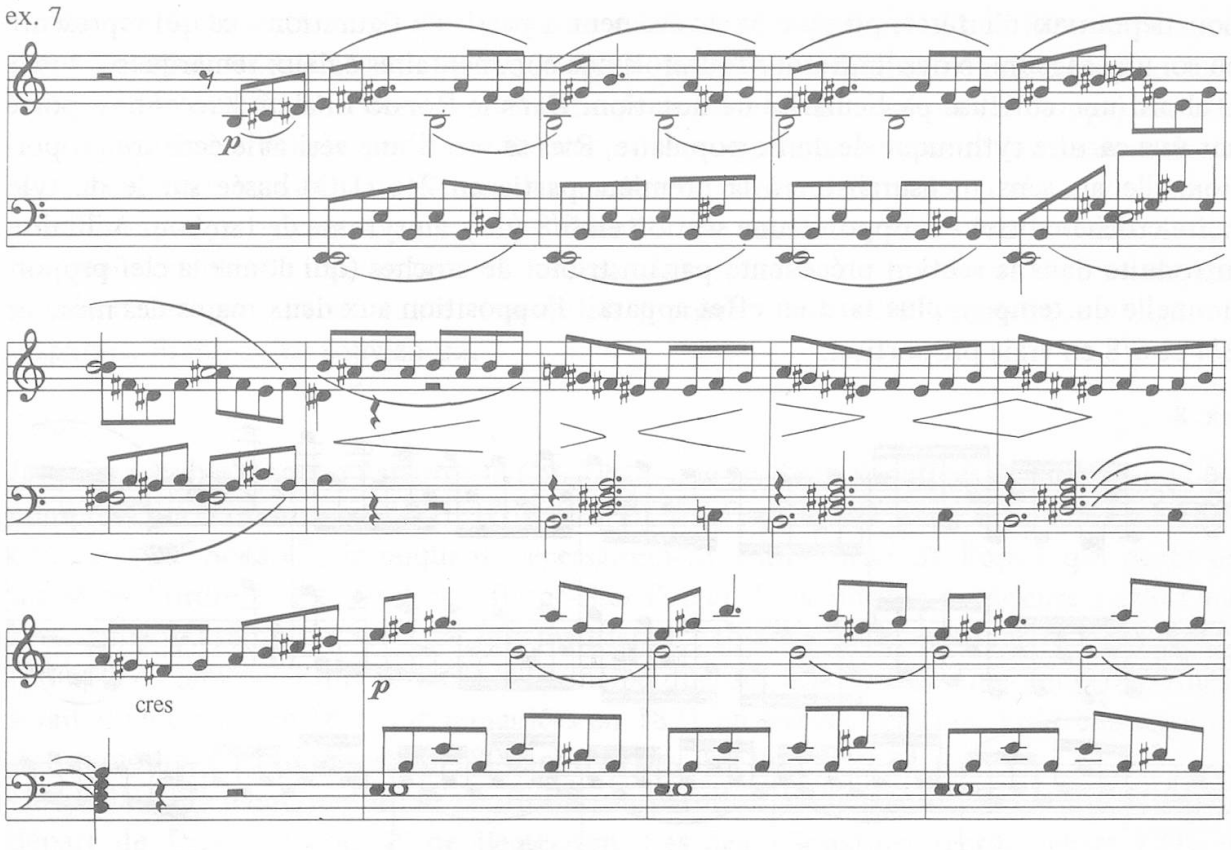
Malgré l'existence de mouvements adoptant une allure voisine chez Beethoven (finales de l'op. 31/2 ou 3 par ex.), ce morceau annonce un aspect important du romantisme naissant: le ton *nostalgique* de ses motifs à "l'ancienne mode" ou populaires. Dans le premier thème, on retrouve cet "appel des lointains" qui n'était pas étranger déjà au Rondo dans le même ton de Mozart (KV 511, 1787) et dans le second, avec sa cloche si en syncope sur une pédale de cornemuse très à la mode, le goût pour la "Volksweise" du romantisme allemand. Ce second motif – dont le germe, suivant l'habitude de Ries, est peut-être une réminiscence de la gamme ascendante typique de l'op. 10/1/iii mes. 17s. de Beethoven – présente la particularité rare d'être placé à la dominante *majeure* MI: cf. ex. 7.

Cet éclairage inhabituel pour l'époque [32] situe ce motif de *caractère* en "exergue", parenthèse réminiscente d'une gaité populaire dans le clair-obscur nostalgique d'un immobile tourbillon. Symptomatique est alors le fait que ce thème (comme dans le cas du 1e mouvement) ne donnera précisément lieu à aucun développement: comme s'il s'agissait de ne pas ternir l'éclat d'un motif destiné à conserver son innocence pour la réexposition, le développement étayera son contraste sur un nouveau thème (MI) apparaissant à la fin de l'exposition.

Ces remarques veulent attirer l'attention, dès les premières compositions de Ries, sur un aspect fondamental de son esthétique, qui – lui – ne doit rien à Beethoven, mais trace une voie directe vers le romantisme d'un Hummel (finale de l'op. 81) ou d'un Moschélès (op. 49): le dynamisme interne des tensions psychologiques qui dictent la progression musicale beethovenienne, va se transformer en relations éidétiques qui s'établissent entre objets sonores caractéristiques (mot-clef de l'époque) pour aboutir à un exposé d'orientation épique, à une véritable narration où le personnage principal ne parle pas à la première

32 La rareté du fait est relevée par J. Webster, qui n'en connaît pas d'exemple avant le 2e mouvement de l'op. 81a de Beethoven (1809). Cf. "Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity", *19th Century Music* II (1978), 23.

ex. 7



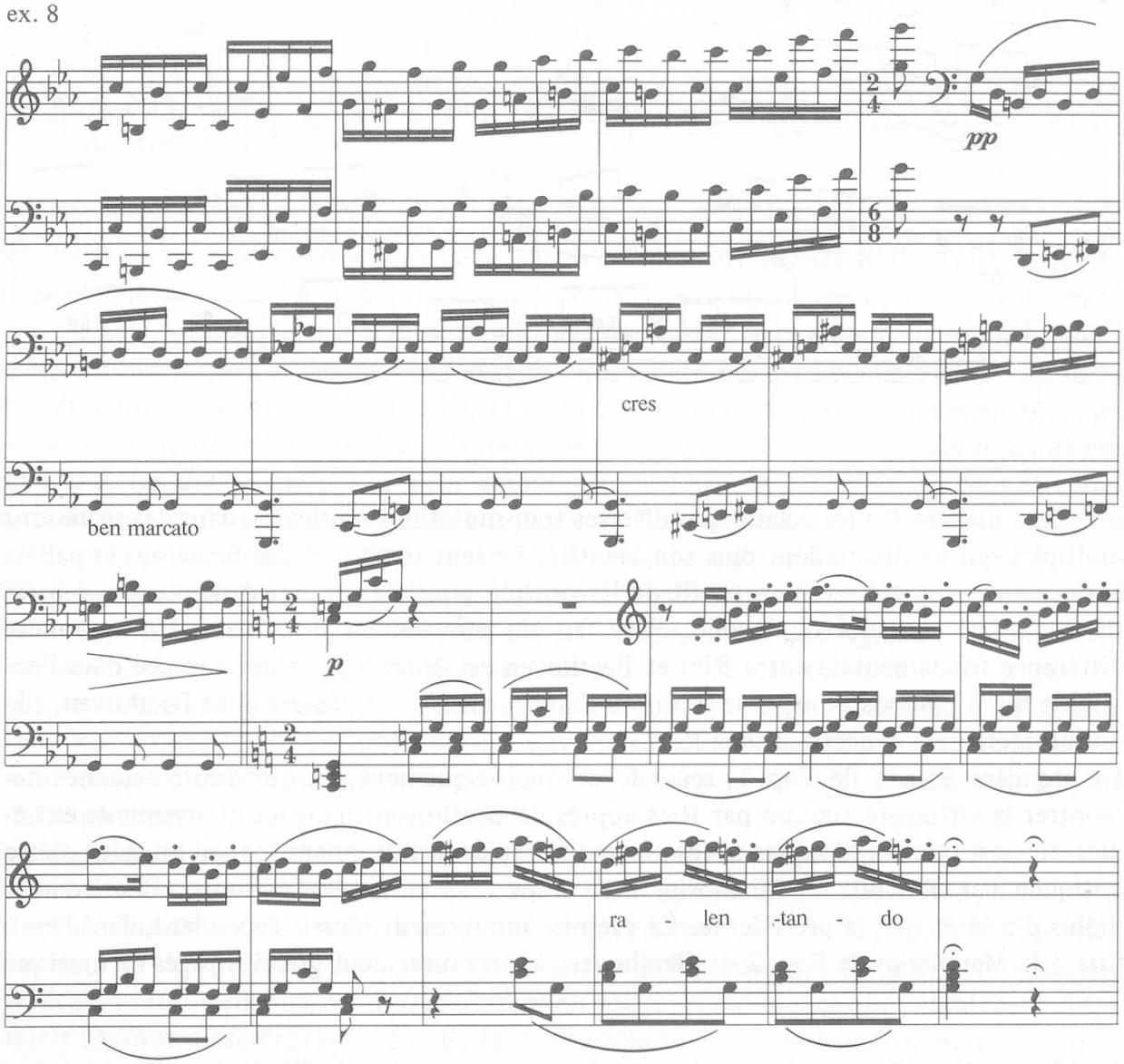
personne mais se trouve éclairé, par diverses transmutations musicales, dans des situations multiples qui ne dissimulent plus son identité. Le sens structurel des fonctions et paliers harmoniques est détourné au profit de l'évocation poétique. Il en est de même pour les thèmes: d'un matériel de Rondo, Ries fait un mouvement de sonate. Une première différence fondamentale entre Ries et Beethoven est donc *la fonction* exercée dans l'ensemble de la composition par le motif ou l'idée musicale. Immédiate chez Beethoven, elle est indirectement évocatrice chez Ries.

La première Sonate de l'op. 1, seconde chronologiquement, veut de toute évidence démontrer la virtuosité acquise par Ries auprès de Beethoven: dans les mouvements extrêmes, tierces, octaves, doubles notes en tempo rapide y foisonnent, ce qui lui valut d'être critiquée par Rochlitz [33]. Virtuosité mise à part, cette oeuvre présente effectivement moins d'intérêt que la précédente. Le premier mouvement réussit cependant, dans l'écriture à la Mannheim de l'op. 2 de Beethoven, à structurer neuf grandes pages de musique

33 Cf. note 29. – Rochlitz évoque l'apostrophe ironique de Mozart, "Krabbelsonaten, worin vor allem dafür gesorgt scheint, dass alle zehn Finger nur immerfort recht sehr viel zu krabbeln haben . . ." – Beethoven quant à lui ne s'est presque jamais livré à ce genre d'écriture qui trouve sa finalité plus dans la relation de l'exécutant à son instrument que dans celle du compositeur à l'auditeur. Cela demeure d'autant plus surprenant que Beethoven, selon Czerny (cf. Thayer/Forbes, 368) dépassait même Hummel à cet égard comme pianiste.

non dépourvue d'intérêt, presque exclusivement à partir de figurations, ce qui représente en soi une gageure. Nous limiterons toutefois nos commentaires à deux remarques.
D'abord une curieuse particularité de notation. Dans le Rondo final où l'accent est porté sur une carrure rythmique de danse populaire, Ries se sert d'une véritable écriture proportionnelle au sens mensuraliste: à la première partie en 2/4 (DO) basée sur le dactyle noire-croche-croche est opposée une section en 6/8 (do), au rythme de tambour militaire, introduite dans la section précédente par un triolet de croches (qui donne la clef proportionnelle du tempo); plus tard en effet apparaît l'opposition aux deux mains des mesures 2/4 et 6/8 en vraie proportion:

ex. 8



Quant au Menuet (DO) qui suit l'Adagio (FA), il constitue un exemple de miniature typiquement romantique, "Feuille d'Album" anticipant un genre favori du siècle. Tout le charme suspensif de cette pièce provient de la mise en question de la tonique. Lorsque

Beethoven la fait attendre, c'est pour lui conférer plus de force. Chez Ries, le balancement continu entre l'accent métrique dévié par l'ornement harmonique (appog. inférieure) et la fonction harmonique affaiblie par sa situation métrique (2e temps) aboutit, de façon caractéristique pour le romantisme, sur une ultime suspension de sous-dominante qui sera subrepticement résolue dans un *pp* évanescent. La tonique y opère sa séduction par polarisation, comme un "Idéal": elle est éludée lorsqu'on l'atteint. Ce qui compte n'est plus la tension vers un but, mais la suspension du temps autour d'un but qui se dérobe en perdant sa réalité. Lorsqu'on y arrive – nécessité harmonique oblige – il disparaît. Brahms s'en souviendra.

Opus 5

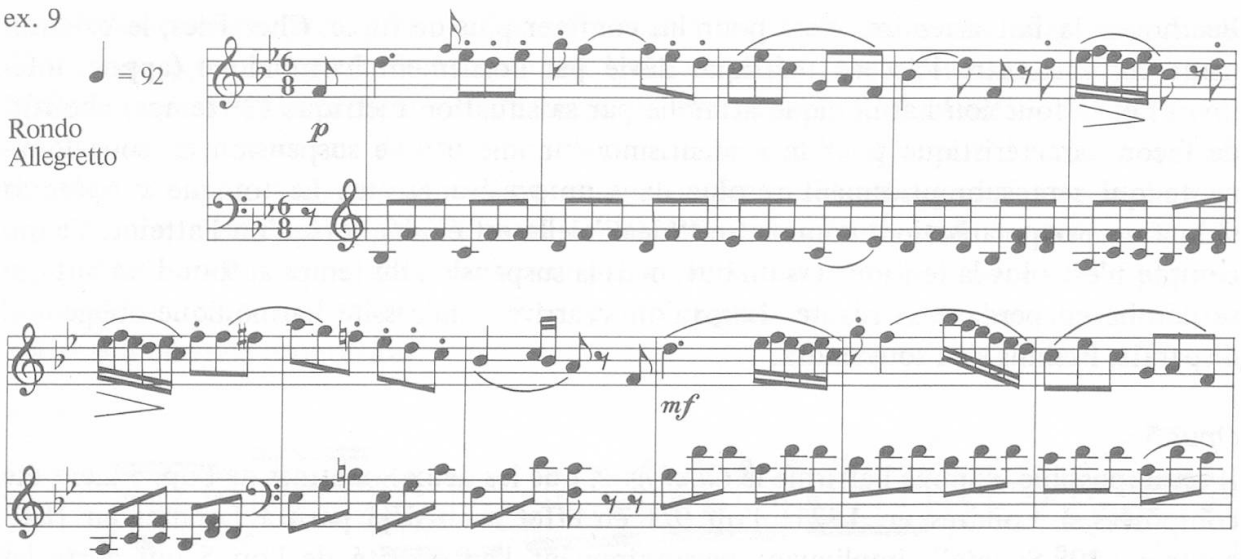
Il est impossible, comme l'affirme le *Catalogue,* que les deux Sonatines de l'op. 5 aient été composées à Londres en 1821: l'op. 9/1 en effet avait déjà paru à Londres en 1813 comme "10e Sonate", impliquant nécessairement l'antériorité de l'op. 5 qui porte les numéros d'ordre 5 et 6. Peut-être firent-elles l'objet d'une édition antérieure à celles que l'on connaît (1822/1823)[34], ce qui justifierait l'absence de compte-rendu dans l'*AMZ* (pour l'éd. Simrock) qui ne parle en principe que des nouveautés. Une autre hypothèse serait qu'elles n'aient été que remaniées en 1821 en vue de l'édition. Leur composition doit remonter aux années 1806/1808, entre l'op. 1 et l'op. 9/1.

Un petit événement semble le confirmer: la parution à Vienne, le 19 I 1805 (avant le départ de Ries), de l'op. 49 de Beethoven. Ces deux Sonatines (écrites entre 1796 et 1799) durent inspirer à Ries l'idée de s'essayer à ce genre particulier fort prisé des pédagogues à l'époque où la difficulté des grandes sonates les situait souvent hors d'atteinte des élèves. De plus, Ries gardait-il peut-être aussi en mémoire les reproches que lui avait adressés Rochlitz quant à la difficulté excessive de son op. 1.

Il existe d'ailleurs des liens évidents entre l'op. 49 de Beethoven et cet ouvrage: le thème du Rondo de la 1e sonatine en 3 mouvements (SI ♭, MI ♭, SI ♭) est une paraphrase des mes. 32 s. du Rondo de l'op. 49/1 (comme le finale de la Sonate en si l'avait été pour celui de la *Pathétique*):

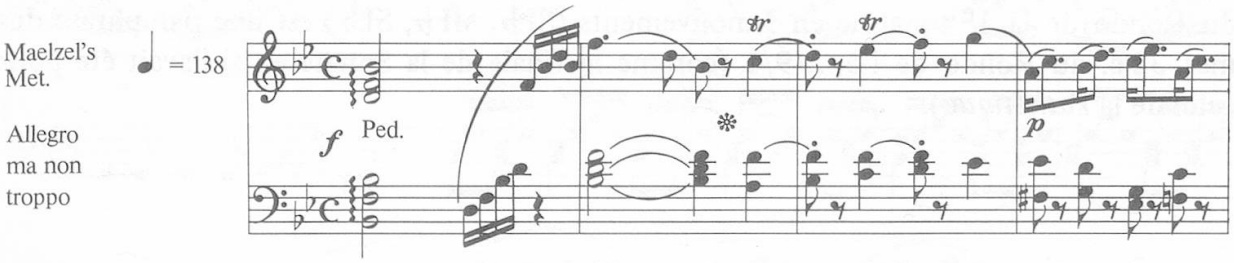
34 De l'op. 5, le *Catalogue* mentionne les éditions suivantes: *Clementi? Momigny,* pour le no. 1 (SI♭); *Clementi,* pour le no. 2 (FA). – L'édition Momigny existe certainement: Newman (op. cit., 174, note 16) affirme que Richault (associé un certain temps avec Momigny) a publié toutes les sonates de Ries dont une grande partie se trouve à la Library of Congress sous la cote M22–R56. Quant à Clementi, il a publié en réalité les 2 sonates en première édition (Hill, 6–7), enregistrées au Stationers' Hall le 29 IX 1823, c'est-à-dire à peu près en même temps qu'en paraissait l'édition de Simrock (Pl. no. 2180/81) sans mention de la propriété de l'éditeur.

ex. 9

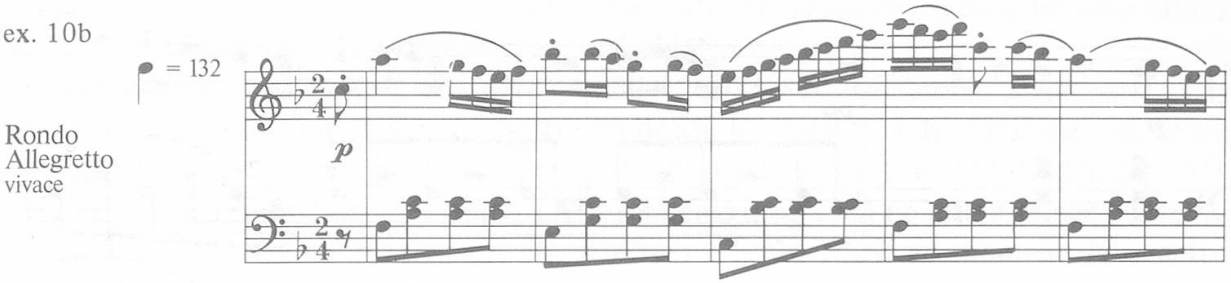


Ce morceau est le plus faible de l'ensemble, par ailleurs très réussi. Les processus de "déclenchement par réminiscences" s'y retrouvent à deux reprises au moins: l'op. 5/1/i s'amorce sur une idée qui rappelle l'op. 49/2/i: l'accord initial, son écho brisé et la progression des 2 mes. suivantes (ex. 10 a); par la suite, plusieurs éléments sont amorcés de la même façon (2e thème par ex.). Quant au Rondo de la 2e sonatine (ex. 10 b), il rejoint le 1e mouvement de l'op. 49/1 par le même type de transmutations que pour la Sonate en la (op. 1/2).

ex. 10a

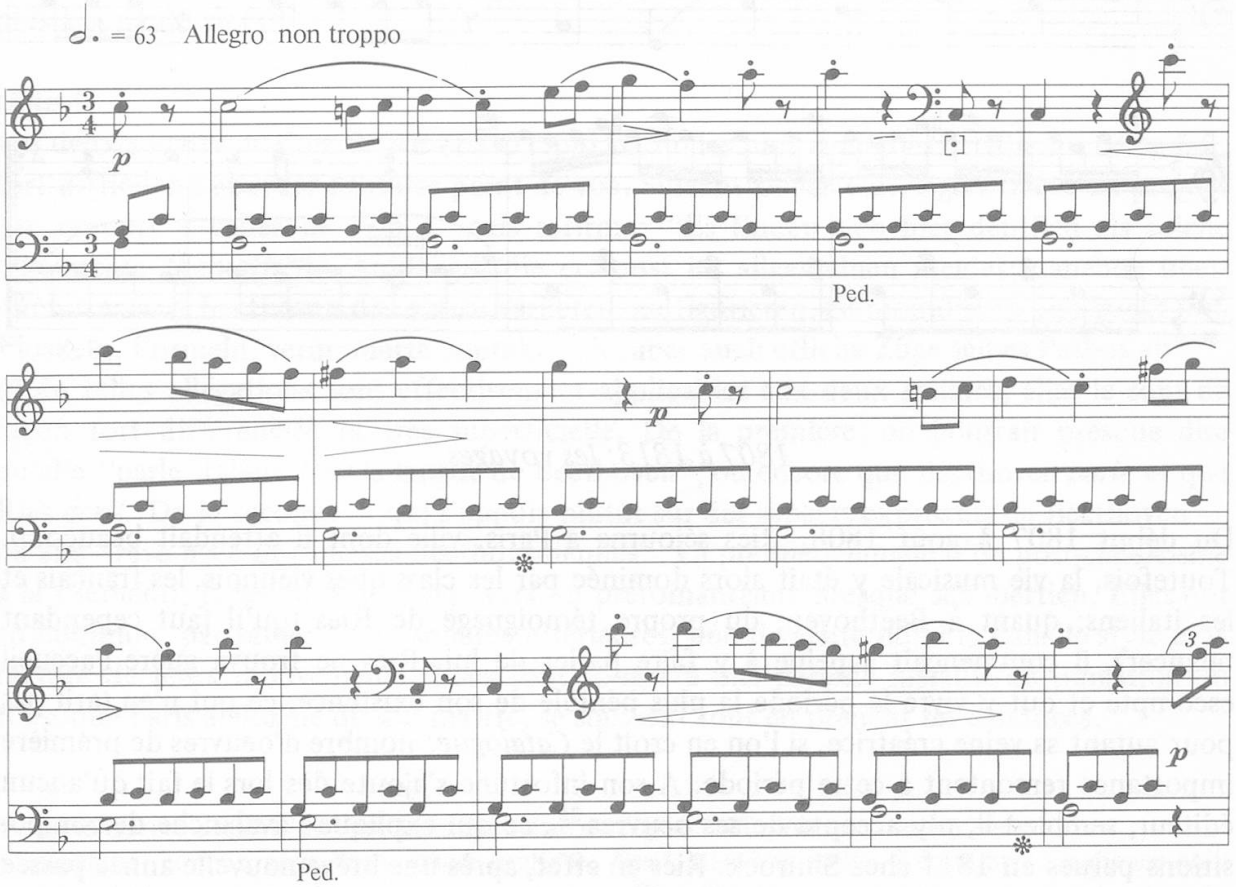


ex. 10b

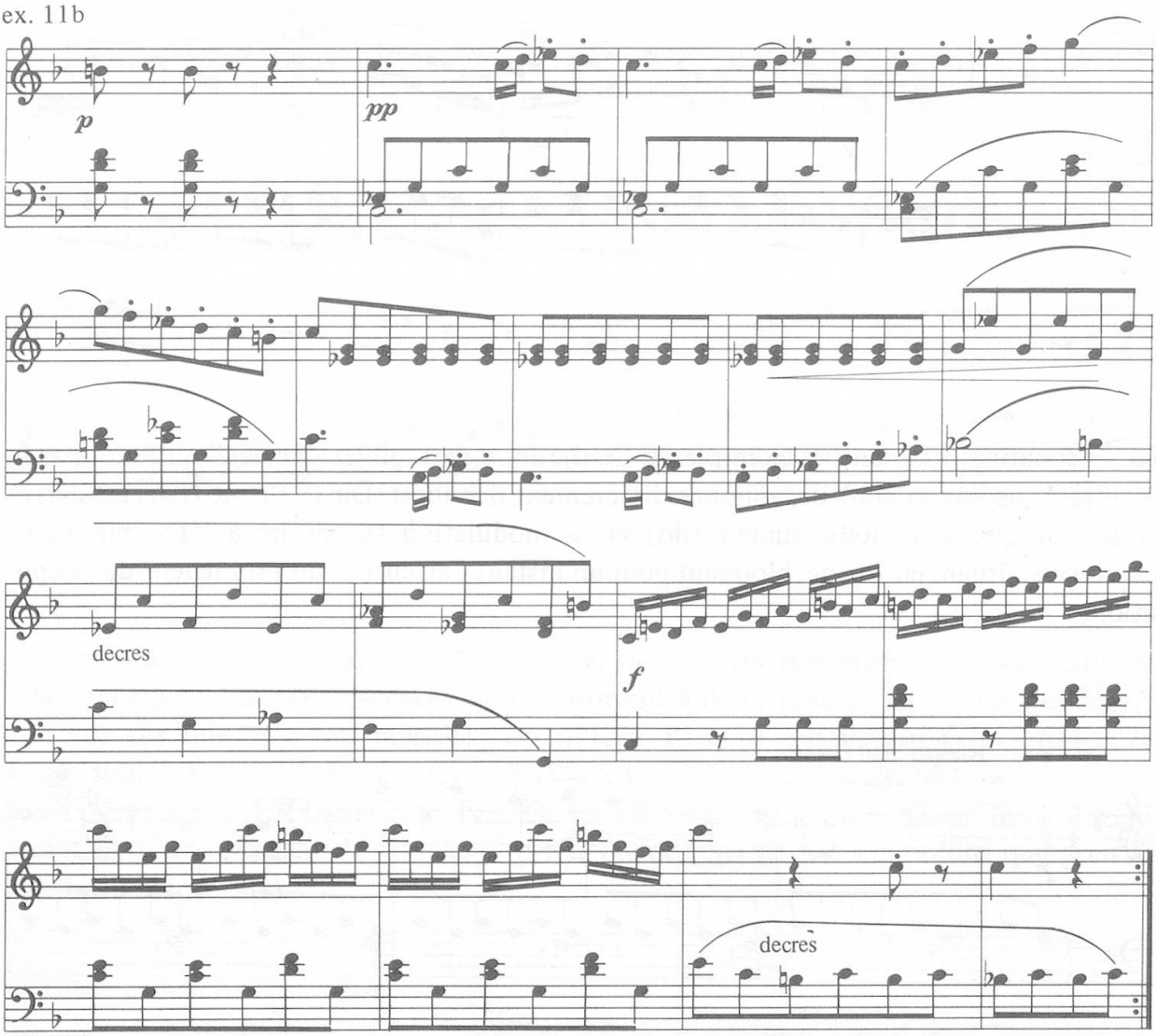


La 2e sonatine offre un bel exemple de l'esthétique de l'"objet déplacé" qui, tant par sa fonction que par sa couleur, annonce directement Schubert. Du 1e thème (FA) est dérivé le second que son mode mineur (do) et sa modulation transitoire à MI♭, purement expressive, situent en vitrine, bloquant pour un instant l'attention du promeneur de l'exposition:

ex. 11a



ex. 11b



1807 à 1813: les voyages

Du début 1807 à août 1808, Ries séjourna à Paris, ville dont il attendait beaucoup. Toutefois, la vie musicale y était alors dominée par les classiques viennois, les français et les italiens; quant à Beethoven, du propre témoignage de Ries (qu'il faut cependant nuancer), il commençait à peine à y faire parler de lui. Ries ne trouva guère l'accueil escompté et dut y vivre la période la plus pénible de son existence, ce qui n'en tarit pas pour autant sa veine créatrice, si l'on en croit le *Catalogue:* nombre d'oeuvres de première importance remontent à cette période. A son infortune s'ajoute dès lors le fait qu'aucun éditeur, semble-t-il, n'y accepta de ses oeuvres [35], ce qui explique l'avalanche de compositions parues en 1811 chez Simrock. Ries en effet, après une brève nouvelle année passée à Vienne, rejoignit Bonn durant l'été 1809 où il dut confier une bonne partie de ses

35 Ueberfeldt, 28.

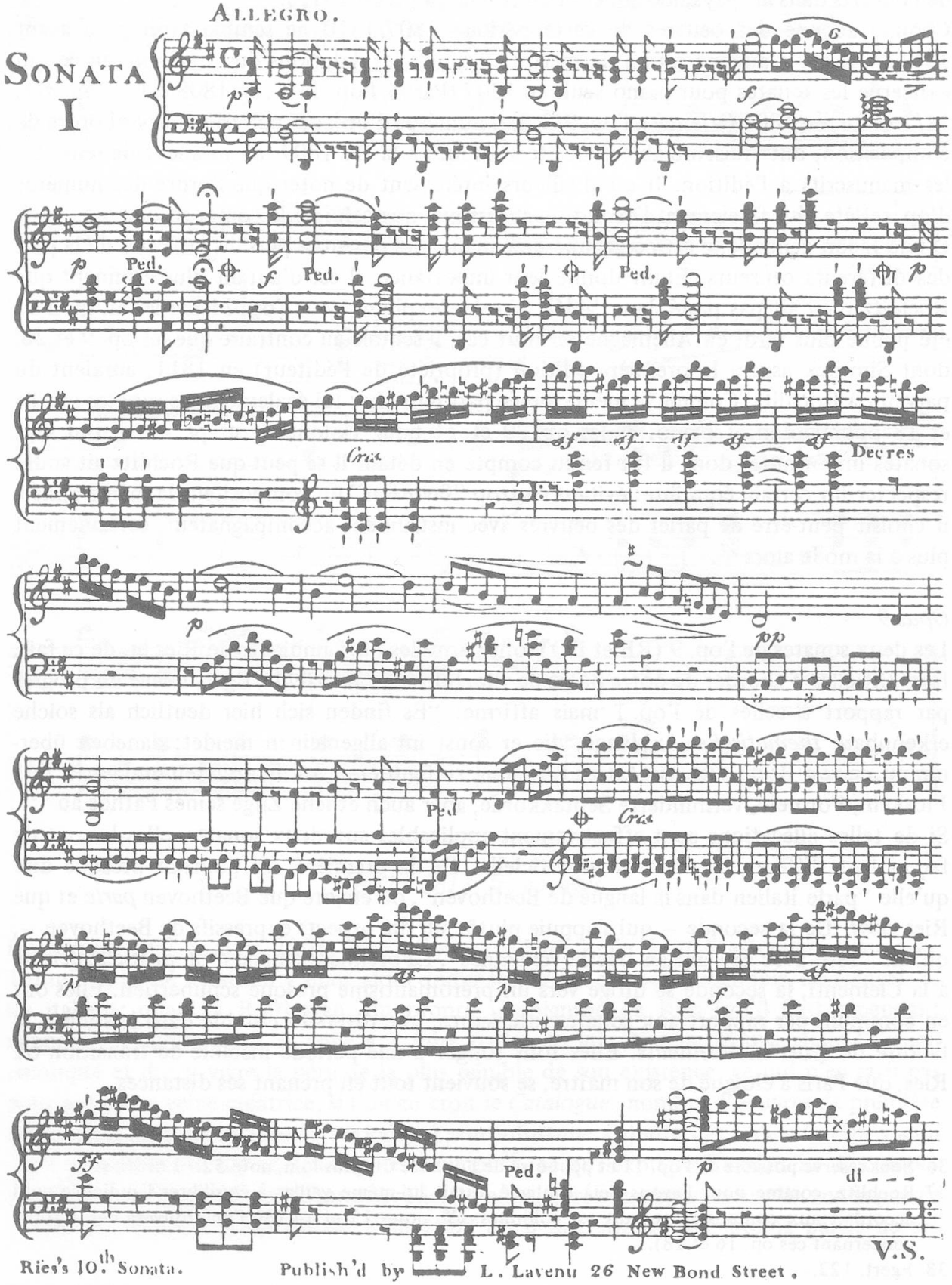
manuscrits à Simrock, avant de se remettre en route, dès la fin 1810, pour un long voyage de concerts dans les pays nordiques et en Russie (Moscou 1812).
Comme aucune des oeuvres de cette période 1807/1810 ne semble avoir paru avant 1811 [36], il n'y a aucune raison de mettre en doute les datations du *Catalogue* en ce qui concerne les sonates pour piano seul: en 1807 (Paris), l'op. 11/1; en 1808 (id.), l'op. 9/1, 11/2 et 26; en 1809 (Vienne), l'op. 9/2. Les numéros d'op., qui ne reflètent pas l'ordre de composition, ont vraisemblablement été attribués à la fin 1809, au moment de remettre les manuscrits à l'édition. Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'ordre des numéros d'op. reflète plus fidèlement l'évolution stylistique que celui de la composition.
D'une façon générale, c'est ce groupe de sonates qui obtint le plus de suffrages de la part des différents censeurs. Etant donné leur importance, il est d'autant plus étonnant que Rochlitz n'en ait pas parlé dans l'*AMZ:* si cela s'explique pour l'op. 11 par le fait qu'il ait été publié plus tard, en Allemagne en tout cas, il semble au contraire que les op. 9 et 26, dont Simrock assura la première édition (propriété de l'éditeur) en 1811, auraient dû parvenir à Rochlitz. Comme la même année parurent chez lui également les sonates op. 16 et 18 pour violon et piano, et les op. 20 et 21 pour violoncelle et pf. – en tout sept sonates importantes dont il fut rendu compte en détail, il se peut que Rochlitz ait voulu respecter un certain équilibre: évitant de trop "favoriser" un compositeur la même année, il choisit peut-être de parler des oeuvres avec instrument accompagnateur, certainement plus à la mode alors [37].

Opus 9

Les deux sonates de l'op. 9 (RE et DO) sont parmi les plus ambiguës de Ries et, de ce fait, fort difficiles à aborder de notre point de vue. Suivant Ueberfeldt, Egert relève un progrès par rapport à celles de l'op. 1 mais affirme: "Es finden sich hier deutlich als solche erkennbare *thematische* Anklänge, die er sonst im allgemeinen meidet; daneben übernimmt er von Beethoven die Art zu variieren, zu figurieren, zu modulieren und guckt ihm Floskeln, Formeln, verminderte Septakkorde, aber auch etliche Züge seines Pathos ab" [38].
Si de telles allégations sont effectivement applicables aux deux sonates, elles le sont de façon fort différenciée et très superficielle. De la première, on pourrait presque dire qu'elle "parle italien dans la langue de Beethoven", ou encore que Beethoven *parle* et que Ries *écrit.* De la seconde – qui s'appuie plutôt sur des aspects expressifs de Beethoven –, qu'elle "rêve avec des images beethoveniennes". La première émane d'un post-classicisme à la Clementi, la seconde se dirige vers un préromantisme presque schubertien. Elles ont en commun, par rapport aux sonates ultérieures, une diversité notable dans le style et la facture de leurs mouvements. Elles font songer à une période instable de transition où Ries, que Paris a éloigné de son maître, se souvient tout en prenant ses distances.

36 Sous réserve possible de l'op. 11 et peut-être de l'op. 45. Cf. plus loin, note 52.
37 Rochlitz, comme nous l'avons déjà souligné, disait lui-même veiller à équilibrer l'audience qu'il accordait aux compositeurs dans ses colonnes. Cf. notes 13 et 14 (où l'on trouvera des extraits concernant ces op. 16 et 18).
38 Egert, 122.

Facsimilé 2: opus 9 no 1

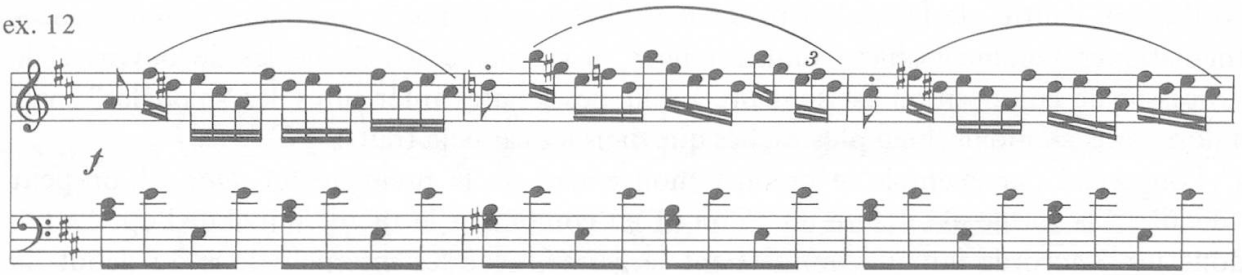


Ni l'une ni l'autre, de fait, n'est réellement "beethovenienne"; quant aux "réminiscences thématiques reconnaissables comme telles", il est bien difficile de les découvrir: si le processus de composition est similaire à celui des sonates antérieures, les "modèles" sont, à notre sens au moins, bien plus cachés que dans les cas déjà traités.
Si l'on prend par exemple le premier mouvement de la première [cf. *facs. 2*], on peut "déduire" la forme extérieure du 1e motif en combinant le thème initial de l'op. 27/1/i, dont les 3 accords initiaux donneraient le germe, avec les interpellations du début de l'op. 22 ou celles du finale de l'op. 10/3. Cet op. 10/3 fournira également d'autres éléments ponctuels: l'arrêt sur un point d'orgue de dominante après une apostrophe déclamatoire; les gammes chromatiques de passage (Ries, mes. 13–14; Beethoven mes. 17–18); la section modulante (Ries, lignes 4–5; Beethoven, mes. 9–15 avec la même insistance dans les degrés conjoints de l'aigu).
Pas plus dans ces sonates que dans les autres, on ne peut parler de "citations reconnaissables comme telles": il s'agit bien du processus de déclenchement de la composition chez l'élève par ce réseau réminiscent d'accents caractéristiques du maître, de ces "tours" particuliers qui résonnent dans le subconscient de tout beethovenien. Ces éléments jaillissent toutefois dans une imagination fertilisée par de nouvelles découvertes, telles par ex. que l'opéra italien vers lequel Beethoven ne dut guère le pousser pendant ses études. En lisant en effet attentivement ce 1e mouvement, on ne peut manquer d'y trouver ce qui n'apparaît quasiment jamais chez Beethoven: une certaine forme d'humour piquant à l'italienne, de clin d'oeil à l'opéra bouffe dans les commentaires narquois, staccato, qui font écho aux deux interpellations initiales [39], dans l'accent pompeux *(forte)* de la tirade suivante qui deviendra comme par ironie l'un des motifs principaux du développement dramatique, tirade qui vient s'éteindre *piano* sur 3 accords emphatiques tant par l'arpège-ment [40] du premier que par l'extension de 10e à la main gauche des derniers. Ries continue ensuite par des figurations "violonistiques" qui n'existent que pour elles-mêmes, *pour le jeu,* ce que Beethoven évitera toujours. L'une des plus intéressantes est celle qui apparaît *forte* plus loin dans l'exposition: loin d'être traitée comme section de passage – ce que Beethoven eût à la rigueur toléré –, elle émerge comme clownerie précisément au sortir d'une modulation dramatique en si min.:

39 Jugées "pathétiques" (!) par Ueberfeldt (44) – qui estime également creuses les figurations commentées plus bas. Cette attitude est très significative de notre point de vue: elle démontre que le langage crée une attente spécifique. Partant des traits communs entre les langages de Ries et de Beethoven, Ueberfeldt attend de Ries qu'il dise la même chose. "Soudain, joyeux, il dit: Grouchy – C'était Blücher" (V. Hugo, *L'expiation*).

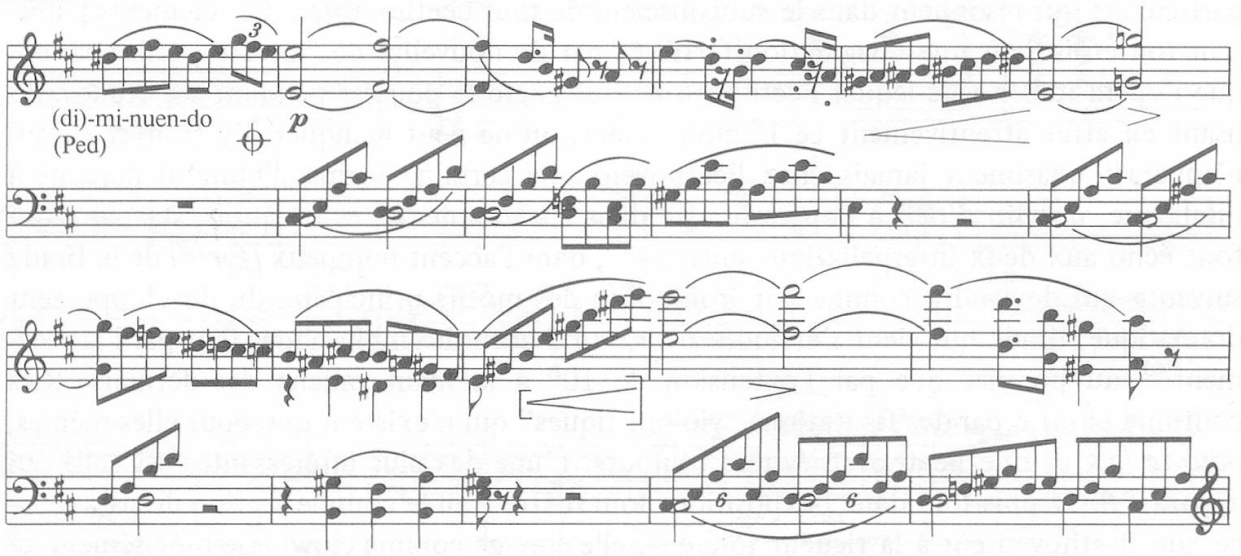
40 Typiquement "beethovenien" au sens nominaliste, cet arpège prend chez Ries un tour burlesque qu'on ne rencontre jamais chez son maître.

ex. 12



Reprise en écho *pp* une octave plus haut avec une insistance qui ne laisse guère de doute sur son intention humoristique, cette figuration tire son suc de la situation en déséquilibre d'un motif mélodique de cinq doubles croches sur une extension burlesque de basse d'Alberti. Ce motif est d'ailleurs une astucieuse caricature du 2e thème qui vient d'apparaître sur le précédent plateau de LA:

ex. 13



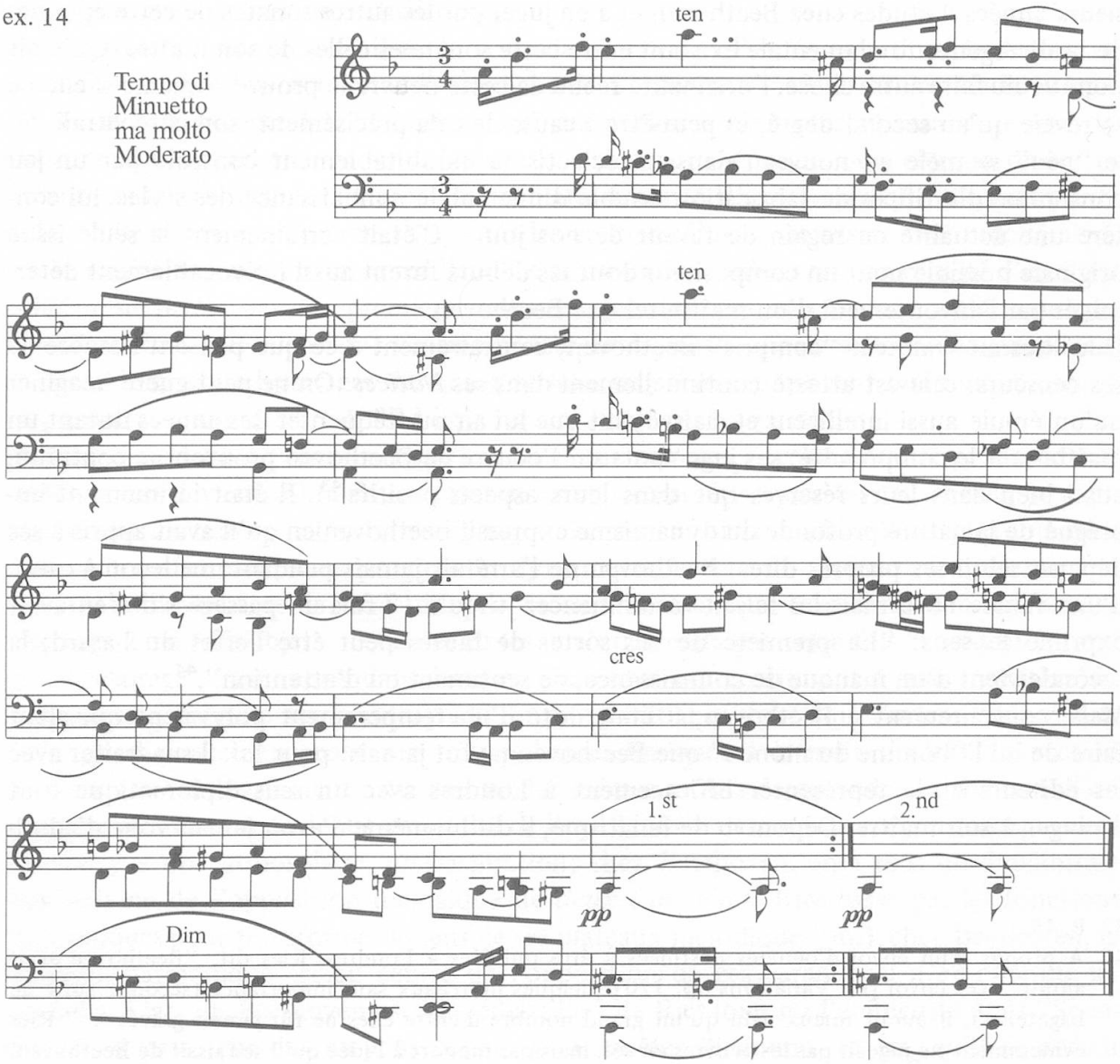
Comme lui, il joue sur mi-fa#-ré, ironisant sur les deux premières notes que le thème avait emphatiquement étendues, dans sa 2e section, à mi-sol. Ce deuxième thème est d'ailleurs issu du premier où les notes correspondantes sont au coeur de l'articulation mélodique: la (mes. 1), si (mes. 3), sol-mi (mes. 5), do#-ré (mes. 6–7).

Quant au développement, il use efficacement de moyens très simples pour contraster dramatiquement avec le ton caricatural du début. Le résultat est d'une théâtralité réussie mais fort étrangère à l'ingénuité d'un Beethoven. Sur un registre différent, cette sonate vérifie de nouveau le propos indirect de Ries qui détourne subtilement des moyens extérieurement „empruntés" vers une fin où on ne les attend pas.

L'étrange Menuet contrapontique qui forme le 2e mouvement dans le même ton (ré) est aussi "baroque" par sa présence en cet endroit que par son écriture: nouvelle "duplicité" théâtrale? Son style démodé – le contrepoint sévère du XVIIIe s. tel qu'il fut pratiqué par

Clementi ou Mozart (KV. 399, 355) – produit en effet, au second degré, un effet d'oripaux fanés, ceux de l'ancienne suite que rappellent aussi l'absence de contraste tonal, et une intéressante ambiguïté métrique: le mètre noté 3/4 exprime le rythme harmonique (VII^6–III^6–IV–V^6_4...) tandis que l'articulation mélodique obéit à un mètre sous-entendu 2/4. Cet artifice était précisément ce qu'on appelait, à cette époque, le "tempo rubato" *au sens strict* comme étant celui par lequel on percevait le mieux cette *Verrückung des Taktgewichts* qui en est la caractéristique. Koch, dans son article de 1808, en attribue la primeure dans le Menuet à Haydn et Dittersdorf[41].

ex. 14



41 "Über den technischen Ausdruck: Tempo rubato", *AMZ* X (1808), col. 513–9. Cet intéressant article distingue une dizaine de cas différents où, par *l'écriture,* "l'accent grammatical" de la mélodie est retardé par rapport au mètre noté. Il s'agit d'un problème touchant directement à la notation, et non simplement à l'exécution (comme dans le sens actuel, ou dans celui – qu'il évoque comme "Nebenbegriff" – de l'Ecole de Berlin).

Le Trio (mes. réelle 9/8 notée en 3 triolets), condamné comme "sentimental und unbedeutend" par Ueberfeldt [42], forme un apaisant contraste à l'écheveau d'astuces du Menuet. Quant à la Coda, désuète et sentimentale, elle ajoute une note humoristique à ce contexte "néobaroque d'un néoclassicisme avoué". La Sonate se termine sur un remarquable thème et variations (RE) brillant dont l'analyse n'ajouterait rien à notre propos.

La question posée par une telle oeuvre est de savoir si la duplicité maniériste en était intentionnelle chez Ries, ou si elle n'est que le résultat, pour nous, d'une projection de nos références actuelles. Au plan technique – dont Ries démontre constamment avoir un parfait contrôle –, il est impossible d'admettre qu'il n'ait pas été conscient, après plusieurs années d'études chez Beethoven et à en juger par les autres sonates de cette époque, de la divergence fondamentale existant entre cette sonate et celles de son maître. Qu'il ait donc voulu faire autre chose, l'originalité réelle de cette oeuvre le prouve – même si elle ne se révèle qu'au second degré, et peut-être à cause de cela précisément: son côté vitrail, où le "néo" se mêle au nouveau dans un éclectisme indubitablement contrôlé par un jeu consommé d'artifices de fabrication doublé d'une solide connaissance des styles, lui confère une actualité en regain de faveur de nos jours. C'était certainement la seule issue originale possible pour un compositeur dont les débuts furent aussi irrévocablement déterminés par l'envoûtement d'un maître tel que Beethoven.

Que Ries ait vraiment "compris" Beethoven, contrairement à ce que pensent nombre de ses censeurs, cela est attesté continuellement dans ses *Notices.* On ne peut guère imaginer qu'un émule aussi intelligent et clairvoyant que lui ait pu fréquenter des années durant un maître sans le comprendre: ses jugements sur l'oeuvre de Beethoven prouvent le contraire, aussi bien dans leurs réserves que dans leurs aspects positifs [43]. Il était intimement imprégné de la nature profonde du dynamisme expressif beethovenien qu'il avait appris à ses dépens: selon ses propres dires, Beethoven ne l'arrêtait jamais pendant une leçon à cause d'une fausse note mais lui faisait recommencer jusqu'à 17 fois un passage s'il n'en avait exprimé le sens: "La première de ces sortes de fautes peut être l'effet du hasard; la seconde vient d'un manque de connaissance, de sentiment ou d'attention".[44]

Mais, contrairement à Beethoven, il était doté d'un tempérament polyvalent qui allait faire de lui l'"homme du monde" que Beethoven ne fut jamais: pour lui, il sut traiter avec les éditeurs et le représenter efficacement à Londres avec un sens diplomatique tout étranger à son maître. Dépourvu de fanatisme, il dit lui-même n'avoir jamais voué d'admi-

42 P. 45.

43 A propos d'un envoi d'oeuvres destinées à être publiées à Londres, Ries dit: "Beethoven avait ajouté à cet envoi [les Variations op. 120] quelques morceaux sans importance (seconde suite de bagatelles); il aurait mieux valu qu'un grand nombre d'entre elles ne fût jamais gravé; . . ." Ries évidemment ne jugeait pas les oeuvres en soi, mais par rapport à l'idée qu'il se faisait de Beethoven. (*Notices,* 161). – Il sait aussi railler les faiblesses à la mode, tel le fameux "tremulando" de Steibelt "qui était alors quelque chose de tout nouveau" (id., 108).

44 *Notices,* 125. – En outre, significative est sa réaction lorsqu'il reçut à Londres, six mois après l'achèvement de l'oeuvre, une correction de Beethoven à la Sonate op. 106: "Jamais des notes [les deux premières de l'*Adagio*] n'ont eu autant d'effet et de puissance, ajoutées à un morceau terminé" (id., 141).

ration unilatérale à un seul musicien [45]. Il décrit comme un trait d'affection de Beethoven pour lui l'indulgence dont ce dernier entourait ses fredaines de jeunesse [46]; ces écarts de conduite ne participaient guère en effet du sérieux ingénu d'un Beethoven moralisateur. Loin d'être par conséquent une tentative avortée pour imiter un maître qu'il n'aurait pas compris, sa musique reflète bien ces traits de caractère. A notre sens, c'est à tort qu'il fut taxé de suiveur épigonal incapable de ne reproduire autre chose que le langage de Beethoven: tout simplement, il ne fut guère habité de sa "sincérité révolutionnaire". Cette dernière, érigée en critère esthétique, allait devenir l'écran opaque qui dissimulera le charme d'une musique échappant par nature à l'attraction d'une génération tourmentée par le brassage idéologique de l'Histoire.

Bien différente de la première, la seconde sonate de l'op. 9 emprunte la forme de l'op. 27/1 de Beethoven comme l'a souligné W. S. Newman [47]. Mais là s'arrête la comparaison, si l'on excepte les "réminiscences" auxquelles il n'est plus nécessaire de revenir. Cette sonate appartient de toute évidence à une autre époque: son charme rêveur et fuyant contraste tout à fait avec l'immédiate sincérité d'expression qui fait l'attrait de celle de Beethoven, en présageant plutôt les artifices d'un romantisme qui, précisément, fuit la réalité de l'expression immédiate. Cette aspiration voilée vers l'ambiguïté d'un idéal indéfini se révèle dès les premières mesures qui donnent la clef tant esthétique que technique de l'oeuvre entière: sur une pédale de do, deux appels mélodiques ascendants de seconde et sixte hissés par des chromatismes de passage, déplacent symboliquement le mi_3 initial vers son écho "idéal" à l'octave (mi_4): cf. ex. 15, p. 80.

Basée sur un double "renversement" des 3 premières mes. – celui de la tierce ascendante mi-fa-sol qui devient sol-fa-mi, et celui des sixtes caractéristiques fa_3-$ré_4$ et sol_3-mi_4 qui deviennent les tierces mi_4-sol_4 et $ré_4$-fa_4 –, la phrase suivante (mes. 9–13) les commentent en transformant, sans progression dynamique, le sens du plafond idéal de mi_4 qui devient dominante de la, mais dont la tension harmonique se dissout dans un arpège rêveur *p*. Le même objet – celui des sixtes, mais descendantes cette fois et sous un nouvel et 3e éclairage – est repris dans les mes. suivantes qui conduisent à une transition de dominante construite sur le rétrograde du motif initial mi-fa-ré (qui devient ré-fa-mi à la main gauche, accompagnant son extrapolation diminuée à la main droite). La section suivante (do) est également articulée sur les mêmes motifs de secondes et sixtes. Si l'on compare maintenant ce début avec celui de l'op. 27/1 de Beethoven, on constate que chez Ries, il y a *une* atmosphère, *une* aspiration; chez Beethoven, on a tout un dynamisme expressif né de l'opposition dialogique de *deux caractères.* Ries *passe* par les fonctions harmoniques pour transformer le sens de ses plateaux mélodiques (mi); chez Beethoven, la fonction harmonique est au centre de l'opposition de ces caractères; il en exploite les tensions. L'art de Beethoven est immédiat; l'art de Ries joue sur l'ambiguïté de la "Sehnsucht": il passe par des moyens connus pour quêter l'inconnu, ce mi_4 qu'il ne définit jamais mais vers quoi tout tend.

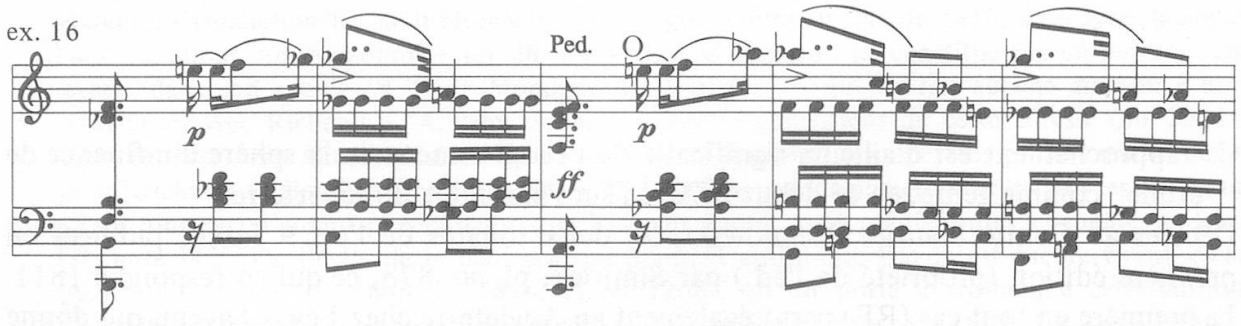
45 P. 164.
46 P. 153.
47 . . . *too closely for comfort.* Op. cit., 175.

ex. 15

Sonata II
Andantino

Le 2e mouvement, Allegro molto vivace (do), part des mouvements analogues de Beethoven (op. 27/1 notamment). Après les deux apostrophes initiales (qui répondent brutalement aux appels du 1e mouvement), le rythme de chevauchée de la section suivante (fa) présage les idées romantiques analogues (par ex. finale de la Sonate en si de Chopin)

plutôt qu'il ne rappelle les scherzi de Beethoven[48]. Romantiques également sont les chromatismes colorés et maniéristes du trio.
Ueberfeldt rattache aux Variations op. 35 de Beethoven l'idée qui préside à l'élaboration du 3e mouvement (Adagio en sol): l'entrée indépendante, avant le thème, de la basse en unissons. La similitude n'est qu'apparente: chez Beethoven, il s'agit du thème principal à qui sa structure mélodique prête le caractère d'une basse. Chez Ries, il s'agit de l'introduction progressive de divers éléments dont cette basse n'est que le premier.
La structure globale de ce mouvement obéit en effet à un plan fort curieux et très moderne dans sa démarche: il se fonde sur un processus d'accumulation de "données" qui se combinent entre elles de telle façon que la dernière introduite relègue automatiquement la précédente au second plan. Trois phases sont discernables: a) entrées des données thématiques (basse, accompagnement rythmique d'accords, motif thématique issu de la section en do min. du 1e mouvement); b) élargissement de l'espace sonore qui ira jusqu'à l'usage de 10e aux deux mains; c) accélération rythmique (de la noire aux triolets de doubles croches et aux triples croches). Lorsqu'il n'est matériellement plus possible d'ajouter quoi que ce soit (écriture à six parties avec triolets de doubles croches et oppositions rythmiques dans chaque main), le mouvement se dissout en arpèges *pp* qui introduiront le finale. Dès lors, et paradoxalement, la tension dramatique est inversément proportionnelle à la complexité de l'écriture, ce qui permet à Ries d'*introduire* au sens propre le caractère détendu et brillant du finale. Tous les éléments constitutifs de ce mouvement sont directement extraits des matériaux du premier. Les mes. suivantes (phase "b") montrent par exemple au supérius le rétrograde légèrement modifié rythmiquement des 3 premières mes. du 1e mouvement:

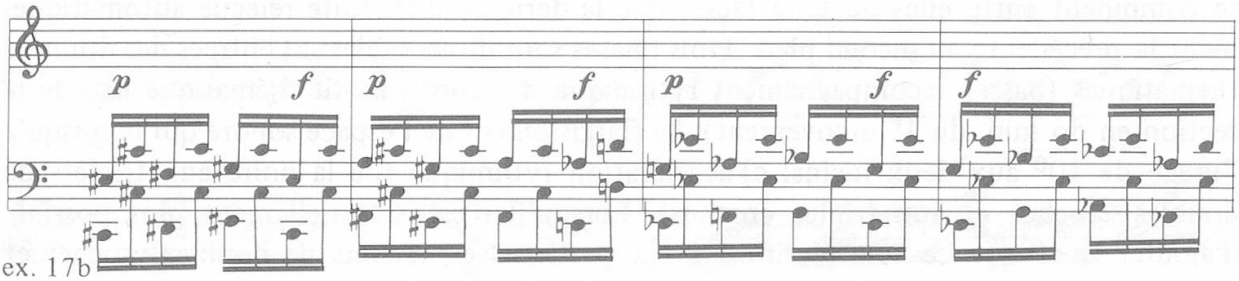


Il est évident que le propos d'un tel plan ne saurait être saisi avec des critères d'approche issus de l'héritage beethovenien. Rien d'étonnant dès lors à ce qu'un Ueberfeldt juge ce mouvement "wenig befriedigend, denn es entstand eine seltsame Mischung von pathetischem und brillantem Stil"[49].

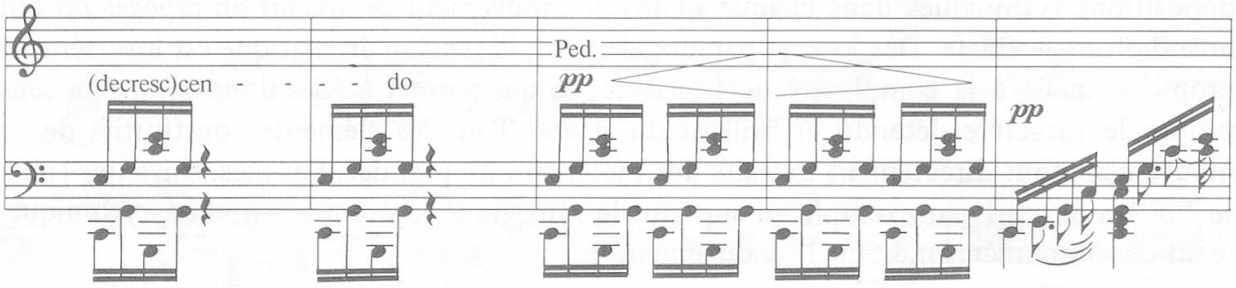
48 Seule la figuration de la basse toutefois est similaire à celle du Finale de l'op. 31/3 de Beethoven. Schubert dut garder ce même finale en mémoire (notamment les mes. 64–76) en écrivant celui de sa Sonate en SI♭ (D 960, composée en 1828) où l'on retrouve ce passage aux mes. 193–201.
49 Ueberfeldt, 46.

Parent du Scherzo de l'op. 31/3 ou du Finale de l'op. 26 de Beethoven, le perpetuum mobile *pp e sempre staccato* du finale (fort réussi) présente un des rares exemples de "réminiscences thématiques reconnaissables" de cette sonate: aux mes. 72 ss. (2/4), il est fait mélodiquement allusion au thème initial du dernier mouvement de l'op. 31/3(6/8). Son écriture pianistique et notamment certains éléments particuliers de ce mouvement durent exercer une influence certaine sur Chopin, telle la transition qui ramène la 2e apparition en DO du thème initial (ex. 17 a) ou les ultimes mesures (ex. 17 b) qu'on retrouve dans l'Etude op. 25/12 (do), aux endroits correspondants (mes. 45–6 et 81–2).

ex. 17a



ex. 17b



Ce rapprochement est d'ailleurs significatif de l'élargissement de la sphère d'influence de l'"étude" comme genre, en ce début XIXe s., sur l'ensemble du répertoire.

Dédiées au Comte Maurice Lichnowski, les deux sonates de l'op. 9 furent publiées en première édition (propriété de l'éd.) par Simrock, pl. no. 878, ce qui correspond à 1811. La première en tout cas (RE) parut également en Angleterre chez Lewis Lavenu qui donne encore son adresse "26 New Bond Street" à Londres; or, selon *MGG* [50], c'est vers 1811 que Lavenu déménagea au no. 28 de la même rue. Cette édition toutefois ne saurait être antérieure à la fin 1813 car elle mentionne le titre de *Member of the Royal Academy of Music in Sweden* dont Ries fut décoré à Stockholm au début de l'année [51]. Cette édition est à notre connaissance la première à mentionner un numéro d'ordre *(The Tenth Sonata . . .)*.

50 Charles Humphries: "Lewis Lavenu", *MGG* VIII (1960), Sp. 385–6.

51 Précisément entre son départ de Moscou (sept. 1812) et son arrivée à Londres (avril 1813). En sept. 1798, son maître de composition Albrechtsberger ainsi que J. Haydn avaient reçu la même distinction.

Opus 11

La vraisemblance des dates de composition données par le *Catalogue* pour les Sonates de l'op. 11 (1807 et 1808) est attestée par leur dédicace *A Joseph Haydn, Maître de Chapelle de S. A. le Prince Regnant d'Esterhazy.* Or Haydn mourut le 31 mai 1809; si Ries avait voulu lui adresser une dédicace posthume, il l'eût vraisemblablement libellée autrement ("à la Mémoire de . . ."). Il reste toutefois que ce libellé demeura inchangé sur l'édition Richault/Momigny, parue probablement entre 1820 et 1822 [52].

Des deux sonates, la première surtout, par son style, constitue un hommage au maître que Ries connaissait personnellement. Comme dans les sonates du même type de Beethoven (tels l'op. 22 et 31/1, seconds mouvements particulièrement, l'op. 31/3, pour ne pas mentionner les sonates de jeunesse), les oeuvres tardives de Haydn sont assez nettement à la source notamment des diminutions ornementales "à l'italienne" qui relient ou varient les apparitions des thèmes dans les deux premiers mouvements (cf. par exemple Hob. XVI:48 en DO, l'*Andante con espressione* du 1e mouvement; ou Hob. XVI:52, sonate d'allure "beethovenienne" s'il en est). C'est peut-être leur commune source spirituelle qui rapproche ainsi cette sonate de Ries de ses soeurs beethoveniennes: Ries en effet y rejoint presque constamment la richesse expressive et la sincérité de son maître, ce qui lui valut (pour les deux sonates d'ailleurs) l'approbation quasi générale. Les deux premiers mouvements de l'op. 11/1 appartiennent indiscutablement à ces réussites qui

52 Cette édition pose un problème. Portant le no. de planches "304R", les adresses de la page de titre sont: pour Richault, rue Grange Batelière No. 7 et pour Momigny, Boulevard Poissonnière No. 20. Or selon C. Hopkinson (*A Dictionary of Parisian Music Publishers 1700–1950,* Londres 1954, Auteur), l'association Richault-Momigny n'aurait guère duré au-delà de 1810, date après laquelle l'adresse aurait été Poissonnière no. 26. Cette adresse toutefois ne constitue pas un *terminus ad quem:* dans son article "J. J. de Momigny als Verleger" – qui ne fait aucune allusion à une association avec Richault –, A. Palm donne les dernières mentions de cette adresse (no. 20) en 1828 (*Fontes Artis Musicae* X (1963), 42–59). Etant donné a) le numéro de pl. 304 relativement petit [Richault a débuté comme éditeur en 1805], b) l'absence de numéro d'ordre (sur les op. 11 et 45 en tout cas) d'autant plus curieuse que Richault semble avoir publié toutes les sonates de Ries [cf. note 34], c) le libellé de la dédicace qui donne à croire que Haydn est encore vivant, d) la publication *tardive* de Simrock (1816, Pl. no. 1208), on est porté à croire que cette édition pourrait être la première et sortit peu après le séjour parisien de Ries, vers 1809. Auteur de l'article Richault in *MGG* XI (1963), Sp. 449–450, M. Bernard Bardet, que nous remercions ici de son dévouement, a eu l'obligeance de nous communiquer que la *Bibliographie de la France,* muette de 1811 à 1814, donne pour Richault le no. de pl. 283 en 1820 et 452 en 1822, sans toutefois mentionner nos sonates. Dans ces conditions, il est clair qu'aucune décision ne peut être prise faute de plus amples renseignements sur Richault et son association avec Momigny: il est possible, comme pour les éd. anglaises, que cette sonate ait été publiée plus tôt sans no. de pl. et que celui-ci ait été ajouté au moment où la publication d'ensemble démarrait. Ries aurait en effet parfaitement pu trouver un "petit éditeur" débutant à Paris, vers la fin de son séjour, ce qui aurait l'avantage d'expliquer *pourquoi Simrock n'a pas publié ces sonates,* les plus importantes de l'époque, *en 1811* avec les autres. Hill de fait (11–12) lui en attribue la 1e éd.: si c'était vraiment le cas, on se demande alors pourquoi la mention de la propriété de l'éditeur ne figure pas dans le titre – précision que Simrock en principe ne manque pas de donner; en revanche, ce détail s'expliquerait parfaitement si la 1e éd. appartenait à un autre éditeur – peut-être Richault.

n'ont rien à envier aux meilleures de Beethoven ou de Schubert dans ce genre: à une habileté contrapontique et harmonique sans failles s'allie un choix de thèmes parfaitement expressifs dans leur simplicité.
Si ces deux mouvements rejoignent Beethoven par leur qualité expressive, ils révèlent toutefois dans leur ensemble un dessein esthétique peu courant chez ce dernier et qu'on pourrait qualifier de "projection romantique" d'une idiosyncrasie haydnienne. Dans le 1e mouvement, la forme sonate n'est que l'occasion de varier un thème principal (MI ♭) dont toute la substance de l'oeuvre se révèle, à l'analyse, n'être qu'une série de dérivations: le "2e thème" en effet, admirablement suspendu sur la dominante de son plateau tonal SI ♭, n'apparaît en fait que comme seconde période du premier thème, son conséquent introduit par le jeu complexe des relations motiviques chères à Haydn. L'élément important – celui qui confère à l'ensemble son caractère "romantique" – est l'éloignement des unités spécifiques (antécédent-conséquent) séparées par des saisissants commentaires auxquels leur amplification par des figurations d'arpèges, d'accords brisés ou de diminutions mélodiques, confère un rôle d'acteurs principaux et non plus de figurants éphémères: le récit prend en conséquence le caractère narratif de l'épopée où les "objets" successifs sont contés sous des couleurs particulières. Le dynamisme inhérent à la forme sonate est transformé par Ries en une série presque *statique* d'états d'âme reliés entre eux par leurs relations motiviques internes – ou *le même objet* qui, présenté sous des éclairages différents, *apparaît comme autre.* Par voie de conséquence le développement proprement dit, tout en "dramatisant" l'objet sous des accents passionnés ou tourmentés, n'a plus de sens dramatique réel, n'atteint dès lors pas de point culminant, et voit ses dimensions réduites à la portion congrue (un peu plus de 2 pages sur 9).
Obéissant au même principe, le 2e mouvement ne contraste guère avec le premier dont il dérive intégralement son matériel thématique: son premier motif est le renversement de celui du 1e mouvement (qui y avait déjà servi, comme tel, de second motif) et le second n'est qu'une variation du 1e. La forme d'ensemble n'est qu'un simple ABA'B'. Les diminutions italianisantes conduisent cette fois directement au Chopin de jeunesse anticipant même les oeuvres de ce type de Hummel. Quant à l'harmonie, elle adopte des tours franchement romantiques et précède aussi Schubert de plusieurs années.
Le Finale, un remarquable thème et variations *Allegretto moderato,* rejoint à nouveau Haydn par son choix d'un thème populaire au caractère paysan accusé ("Air russe"), auquel Ueberfeldt et Egert dénient tout intérêt. Construit sur une pédale de MI ♭ évoquant la cornemuse [53], ce thème, d'une verve rythmique et d'une carrure solide et fortement répétitive, donnera par là la possibilité à Ries de montrer sa virtuosité dans la variation. Deux aspects frappent d'emblée: 1) le style pianistique virtuose est remarquablement exploité pour dissoudre en artifices brillants la veine populaire naturelle du thème qu'il va jusqu'à déchirer en une série de "gestes" éclatés (6e var.); on pense imman-

53 Ces constructions sur pédale, imitant la cornemuse à la mode, étaient courantes alors: cf. Beethoven op. 28, les pédales des 1e et 3e mouvements; Clementi op. 37/3/iii, parmi d'autres exemples.

quablement à l'esprit et à la fonction [54] des rhapsodies de Liszt. 2) L'intégration organique de l'ensemble est assurée par deux facteurs distincts: d'abord, et en relation avec la virtuosité déployée, une accélération écrite progressive en deux temps: du thème à la var. 4 (où l'on passe de la pulsation de croche à celle de quadruple croche), et de la var. 5 (contrapontique, écho de la var. 1) à la var. 7. Ensuite, chaque var. est déduite de la – ou d'une des – précédente(s) soit par contraste soit en développant un aspect précédemment introduit. La 1e var. (marquée *legato*) est contrapontique, en rythme ininterrompu de doubles croches; à l'ambitus restreint que lui impose son écriture répond la seconde (marquée *staccato*) par un éclatement d'accords ornementaux qui s'étalent en triolets de doubles croches sur tout le clavier. On retrouve, au soprano de la 3e *(legato),* le thème "perdu" dont la dimension rythmique est soulignée par l'accompagnement; par là même, on retrécit de nouveau l'espace sonore. Les gammes virtuoses de la 4e, dont la ponctuation d'accords fait une vraie "toccata", constituent un 1e Finale. La 5e est alors amenée à repartir en style sévère *(legato)* sur des motifs chromatiques descendants auxquels répond la 6e par trois "gestes" virtuoses où 3 accords lancés chromatiquement vers le haut disparaissent dans de brillantes gammes descendantes. La 7e et ultime variation, un Finale contenant lui-même plusieurs var. modulantes, offre tous les artifices de brillance du nouveau style: octaves simples et brisées, arpèges, doubles notes, oppositions rythmiques. Cette remarquable fresque sonore, une sorte de sublimation du pot-pourri à la mode, conduit directement aux variations brahmsiennes par leur technique d'intégration [55].
La seconde de ces deux sonates, en fa min., annonce directement les grandes oeuvres romantiques, tout comme d'ailleurs sa contemporaine de l'op. 26. Sa passion violente et concentrée, son atmosphère sombre, le tourbillon du Finale contrastent singulièrement avec la précédente. Ueberfeldt y voit la première tentative de l'élève pour suivre les sentiers passionnés tracés par Beethoven dans ses sonates en mineur (op. 54 notamment) [56]. S'il fallait chercher un modèle, Clementi à notre sens le fournirait plus adéquatement que Beethoven: cette sonate appelle en effet, dans un registre différent, les mêmes remarques que celles qui ont été faites à propos de l'op. 9/1. Beethoven fonde sa tension sur des potentialités harmoniques qu'il fait exploser dans ses "thèmes"; Ries, en cela plus proche des romantiques, tire le dynamisme de ses phrases de l'ample projection d'une même mélodie sur un mouvement harmonique modulant déployé en accords brisés fort pianistiques. Si l'on prend par exemple les thèmes du 1e mouvement de l'op. 54 *(Appassionata),* ils apparaissent comme *émanations mélodiques* de l'harmonie dont ils expriment le dynamisme par leur dessin rythmique: ils transforment par le rythme l'espace harmonique en durée. Chez Ries – en cela plus "italien" – on découvre l'harmonie

54 L'humble origine populaire des motifs est "idéalisée" dans une musique savante destinée aux classes "averties" de l'art. Le paysan est introduit au salon, mais après qu'on a pris soin de lui enlever les sabots: c'est une façon typique de l'époque pour "récupérer" la Révolution, selon la plate terminologie actuelle.

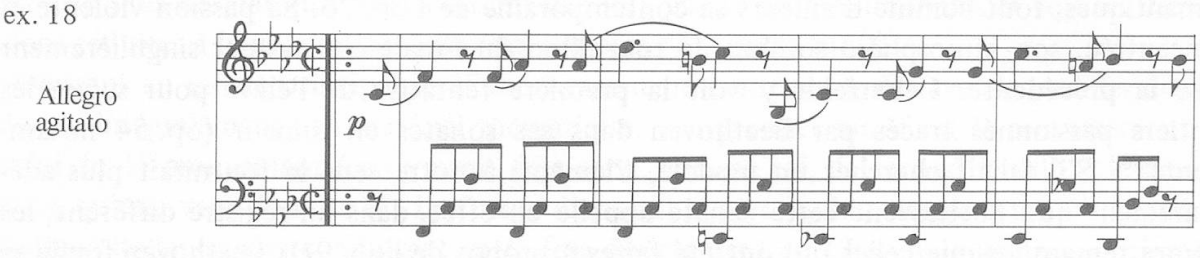
55 Cf. notamment l'op. 21/2, également sur un thème populaire (hongrois), et construites de façon similaires.

56 Ueberfeldt, 47.

par la fuite vers l'avant d'un mouvement mélodique. Le dynamisme harmonique paraît être dicté ainsi par les attractions de la courbe mélodique. Il s'agit bien sûr d'une tendance plutôt que d'une règle. Elle a pour conséquence ces fréquents "arrêts" sur des plateaux harmoniques (déjà évoqués) où l'objet musical, le plus souvent de nature mélodique, est exposé sous différents jours. (Chez Beethoven, ces situations harmoniques, loin d'être des "plateaux", sont toutes violemment polarisées par des attractions internes qui leur donnent une direction nécessaire, inévitable).

La comparaison faite par Egert [57] entre les introductions lentes des Sonates op. 78 et 81 de Beethoven et celle de cette sonate op. 11/2 est doublement boîteuse: d'une part, Ries n'a pas pu s'inspirer de Beethoven car il a écrit sa sonate au moins un an avant celles de son maître [58]; d'autre part, là où Beethoven pose une question à *valeur expressive immédiate,* Ries crée une *atmosphère* avant de raconter une histoire. On retrouve la "médiatisation" de l'idée qui passe par l'instrument dans une évocation poétique, un renvoi à autre chose. L'allusion prend une valeur de premier plan. Dans l'introduction lente du 1e mouvement *(facs. 3),* l'ambiguïté harmonique initiale (VI en fa ou I en RE♭) se dirige vers V en fa (?) puis module pour s'épanouir dans une admirable mélodie à l'italienne en LA♭ qui finit sur une cadence à la dominante de fa, où est enfin posée cette "question" (qui inspira peut-être Beethoven à l'endroit correspondant de l'op. 78); tout le mouvement ensuite y répond en fa, par ses motifs dérivés du début (notamment le thème principal issu de la question):

ex. 18

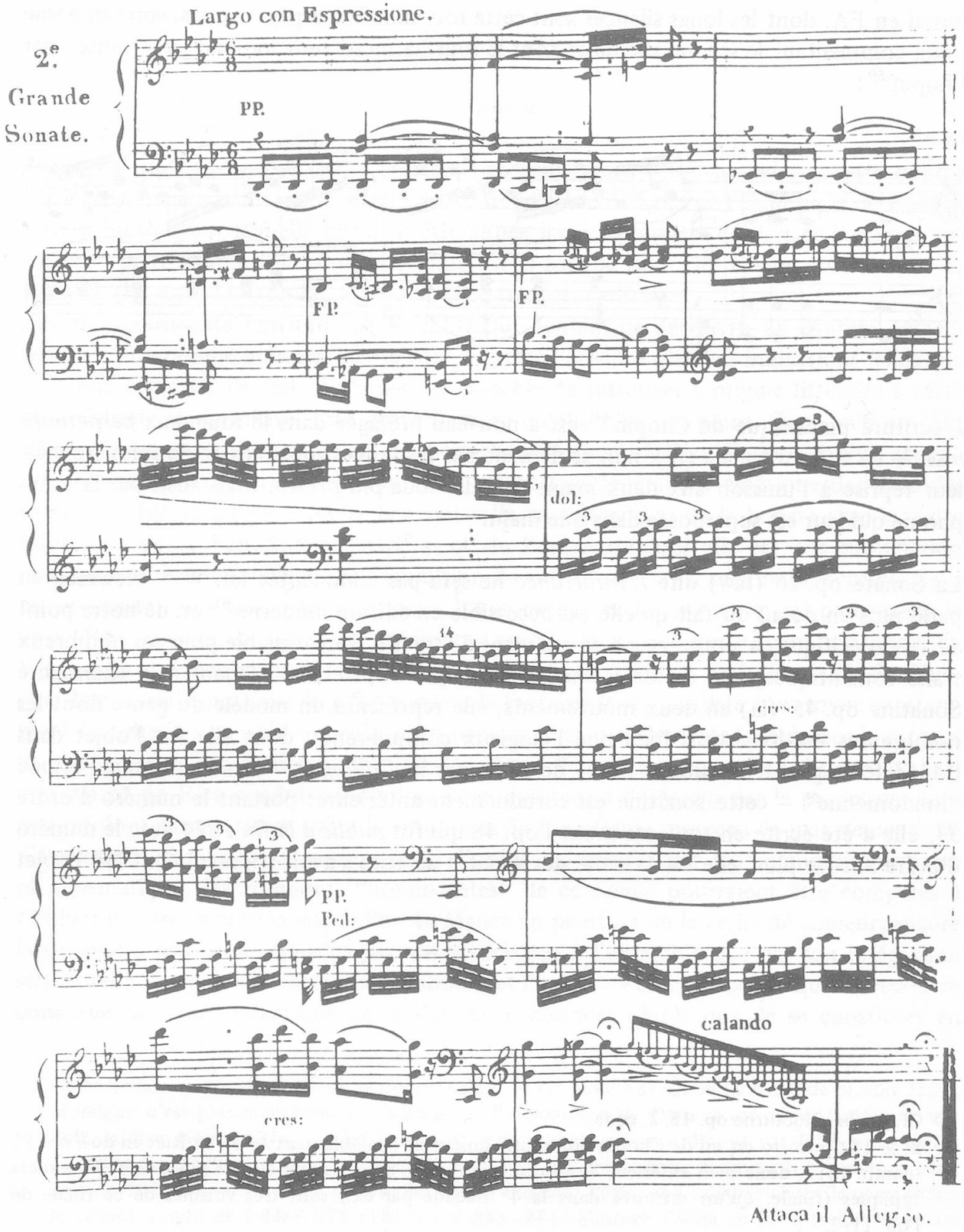


Reprenant la pratique courante chez Ries du 2e mouvement dans le même ton, l'admirable Larghetto en FA, est encore une voie défrichée vers Chopin et Schubert. Ouvert dans la sphère expressive de Beethoven sur des motifs issus du 1e mouvement, il s'épanouit ensuite dans une large mélodie qui va se briser sur des accords répétés modulants schubertiens avant la lettre. Après une reprise où l'apparition en fa *min.* des motifs

57 Egert, 123.

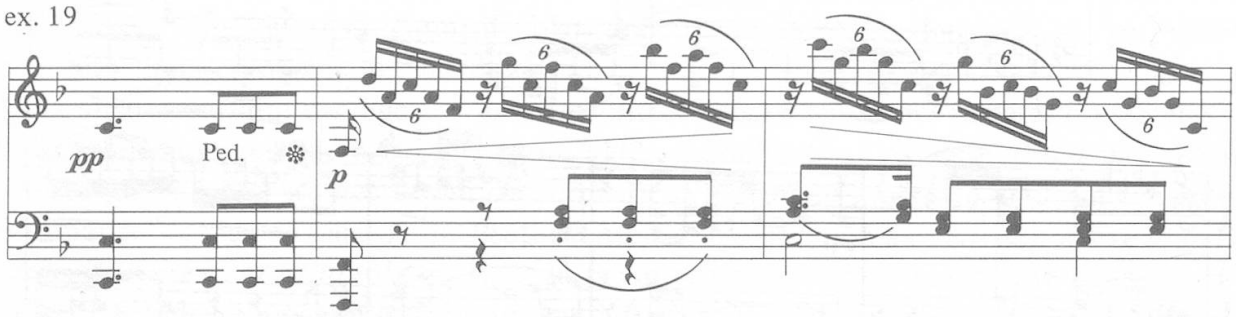
58 Les op. 78, 79 et 81a ont été composés en 1809; aucune esquisse ne témoigne d'une gestation antérieure. Celle-ci devrait remonter à 1805 pour que Ries l'ait connue. Beethoven en revanche, qui a pu connaître celle de Ries (ce dernier rentrait à Vienne en août 1808), s'en est peut-être bien inspiré: cf. l'ex. 18 et les figurations toutes nouvelles pour Beethoven de la main gauche in op. 81a, 1e mouvement mes. 21 ss.; l'atmosphère du début et le motif du 2e mouvement ainsi que plusieurs détails.

Facsimilé 3: op. 11 no 2, début



initiaux permet au second thème d'être exposé en LA♭, une ultime occurrence du thème initial en FA, dont les longs silences sont cette fois animés d'arpèges voilés, conduit à une Coda commentant le second thème et dont le tour harmonico-mélodique sera "imité" par Chopin [59] :

ex. 19



L'écriture pianistique de Chopin [60] est à nouveau présagée dans le fougueux *perpetuum mobile* en 2/4 du Finale (fa), non seulement par les triolets obstinés de doubles croches, leur reprise à l'unisson aux deux mains dans la Coda *più presto,* mais aussi par la polyphonie qui leur est superposée dans une main.

La Sonate op. 26 (fa#) dite *L'Infortunée* ne sera pas commentée ici: W. S. Newman en parle plus en détail du fait qu'elle est accessible en édition moderne [61] et, de notre point de vue spécifique, n'ajoute rien à ce qui vient d'être dit. Remarquable pour ses nombreux traits romantiques, elle est de la même veine que l'op. 11/2. – Quant à la charmante Sonatine op. 45 (la) en deux mouvements, elle représente un modèle du genre dont les nombreuses éditions aussi bien que l'élogieux compte-rendu dont elle fut l'objet dans l'*AMZ* témoignent du succès. Datée de 1816 par le *Catalogue* – donc en pleine période "londonienne" – cette sonatine est certainement antérieure: portant le numéro d'ordre *31,* elle a été écrite en tout cas avant l'op. 48 qui fut *publié à la fin 1814* avec le numéro d'ordre 33. De plus, elle est la seule des sonates de Ries à avoir apparemment fait l'objet

59 Cf. par ex. Nocturne op. 15/2, coda.

60 Si le 1e Concerto en mi de Chopin doit dans l'ensemble passablement au 3e de Ries en do#op. 55 (comp. 1812, donc bien antérieur au Concerto en la op. 85 de Hummel), ses figurations de triolets typiques (finale, qu'on retrouve dans la 4e Ballade par ex.) sont très voisines de ce finale de l'op. 11/2.

61 Première édition chez Simrock en 1811 (Pl. no. 904) avec mention de la propriété (cf. Hill, 23). – Newman 177–8. – Edition "moderne": *Le Trésor des pianistes,* éd. par A. et L. Farrenc, vol. 19, Paris 1871.

d'une édition en Russie: on peut donc penser qu'elle fut peut-être écrite pendant le voyage à Moscou [62].

Le Songe

Opus 49

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une Sonate – et peut-être à cause de cela –, cette oeuvre particulièrement appréciée de Beethoven [63] représente une clef de l'esthétique de Ries, et c'est la raison pour laquelle elle doit être située ici. La première édition de l'ouvrage fut réalisée "pour l'auteur" à Londres en nov. 1813 sous le titre *The Dream* puis reprise par Simrock (Pl. no. 1118) en 1815 avec un titre français *Le Songe.*

Newman commente l'attitude de Rochlitz qui, tentant de découvrir un contenu sémantique au programme annoncé par le titre, regrette l'absence d'autres indications telles que la *Marcia* centrale. De fait, il n'a pas été possible de retrouver d'origine littéraire à cette oeuvre dont, en définitive, tout porte à croire qu'elle n'en eut point. Quoi qu'il en soit, elle porte bien son titre parce qu'elle permet précisément à Ries de donner libre cours à cet élément caractéristique de son style qu'est l'enchaînement éidétique des modules musicaux. Etroit est en effet le lien qui relie sa conception de la Sonate avec le cadre esthétique de la Fantaisie du XIXe s. et du Pot-pourri dont elle est une sublimation introspective le plus souvent. Si l'impulsion de C. P. E. Bach est encore perceptible dans les contrastes saisissants, les étrangetés harmoniques et les récitatifs qui parcourent le tout, Ries se sert en outre des références anecdotiques que constituent un thème de Marche ou une évocation lyrique d'arioso opératique, typiques de la Fantaisie de l'époque. Mais tandis que dans le pot-pourri ou la fantaisie le jeu consiste à renvoyer constamment l'auditeur à ce qu'il connaît, à lui procurer par des éléments kaléidoscopiques sans liens entre eux, un agrément musical fondé sur l'évocation rassurante du *connu,* l'art consommé de Ries conduit au contraire son auditeur à l'*inconnu* par le processus réminiscent dont Proust tirera toute la substance de son célèbre morceau de madeleine. Suite d'évocations par touches sonores dont l'unité est assurée par leur commun caractère phantasmatique, les méandres "nominalistes" de ce *Songe* pourraient être comparés à l'esthétique pré-impressionniste d'un E. Manet en peinture où la tache de couleur, encore large, prend son sens déjà plus par son association à l'ensemble que par son intégration structurelle. La relation entre l'image sonore et l'anecdote extra-musicale qu'elle recouvre constitue un lien romantique entre l'art et le cosmos: plutôt que de se constituer en

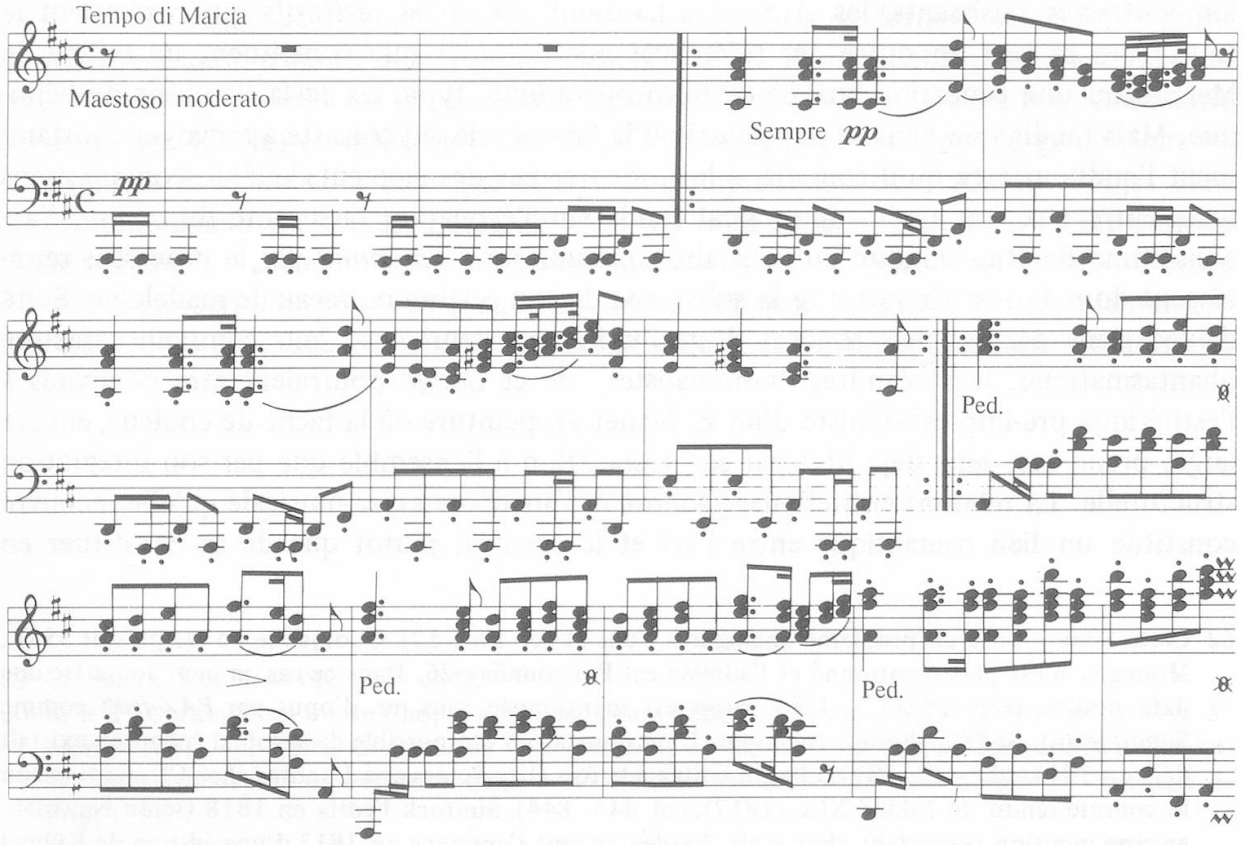
62 Cette Sonate pose un problème analogue à l'op. 11 (cf. note 52). Quoique le no. de pl. soit 355R, Momigny n'est plus mentionné et l'adresse est Poissonnière 26. Dans ce cas on peut admettre une date tardive (vers 1821). – L'éd. russe est mentionnée sans no. d'opus par *PAZ-Hdb* comme *Sonatine* (a), St-Pétersbourg, Johansen. Il ne nous a pas été possible de savoir si Johansen existait déjà en 1811/12. – En 1817, elle fut éditée à la fois chez Peters et à Londres chez Clementi (selon le compte-rendu de l'*AMZ* XIX (1817), col. 843–844). Simrock l'édita en 1818 (selon Newman; aucune mention cependant chez Hill). En découvrant l'annonce en 1813 d'une édition de Kühnel (Intell. Blatt de l'*AMZ* XV, 1813), Hill confirme notre hypothèse de datation.

63 qui la mentionne dans une lettre souvent citée (cf. Newman, 175–176).

microcosme obéissant à ses propres règles, la fantaisie musicale se retourne vers cet univers pour se combiner à ses lois.

Loin toutefois d'en décrire prosaïquement la nature, le *Songe* évoque quelques images au hasard d'une méditation intérieure de type le plus souvent purement musicale. Le ton individualisé de cette méditation catalysée par des images qui sont peut-être issues de souvenirs personnels, fait apparaître comme superflu le recours à un "programme" poétique extérieur d'explication. Ce ton est donné immédiatement par le début de l'introduction *pp* qui joue sur une étonnante entrée à l'unisson dont les ambiguïtés harmoniques inspireront peut-être le début de la Sonate en si de Liszt (cf. *facs. 4*). Succédant à un sinueux récit déjà apparu à la fin de l'introduction, éclot au milieu de l'oeuvre la première "image", une surprenante évocation lyrique à l'italienne qui, comme la *Marcia* qui suit, forme une *section autonome* non rappelée dans le reste de l'oeuvre. Peut-être souvenir des images des guerres napoléoniennes qui détournèrent constamment Ries de sa route (Vienne en 1809, Moscou en 1812), le *Tempo di Marcia* (RE) central naît dans sa mémoire en *pp,* puis s'orchestre jusqu'à devenir obsédant *(ff)* avant de disparaître en s'effilochant dans de bouillonnants récitatifs qui vont provoquer les remous passionnés de l'*allegro agitato* suivant (si♭):

ex. 20



La réapparition de thèmes ou de motifs ne s'explique pas par le souci d'assurer l'unité structurelle de l'oeuvre en calquant le modèle sur celui de la forme sonate, mais par un jeu de réminiscences internes qui font écho aux évocations extérieures (les "images" centrales): c'est ainsi que le *moderato* expressif initial (cf. *facs. 4)* est repris et developpé comme section finale en 6/8; un *Andantino dolente* (sol), plus loin, réapparaît au coeur de l'*Allegro agitato* qui succède à la *Marcia,* comme l'évocation pressante d'un souvenir survenu au milieu du cauchemar. Cette même section ramène plus loin l'image tourmentée (ex. 21 b) d'un agitato *p* (a), survenu d'abord juste avant l'*Andantino dolente,* selon la logique déformante de l'enchaînement des images dans le rêve:

ex. 21a

pp agitato

ex. 21b

(Ped) *f*

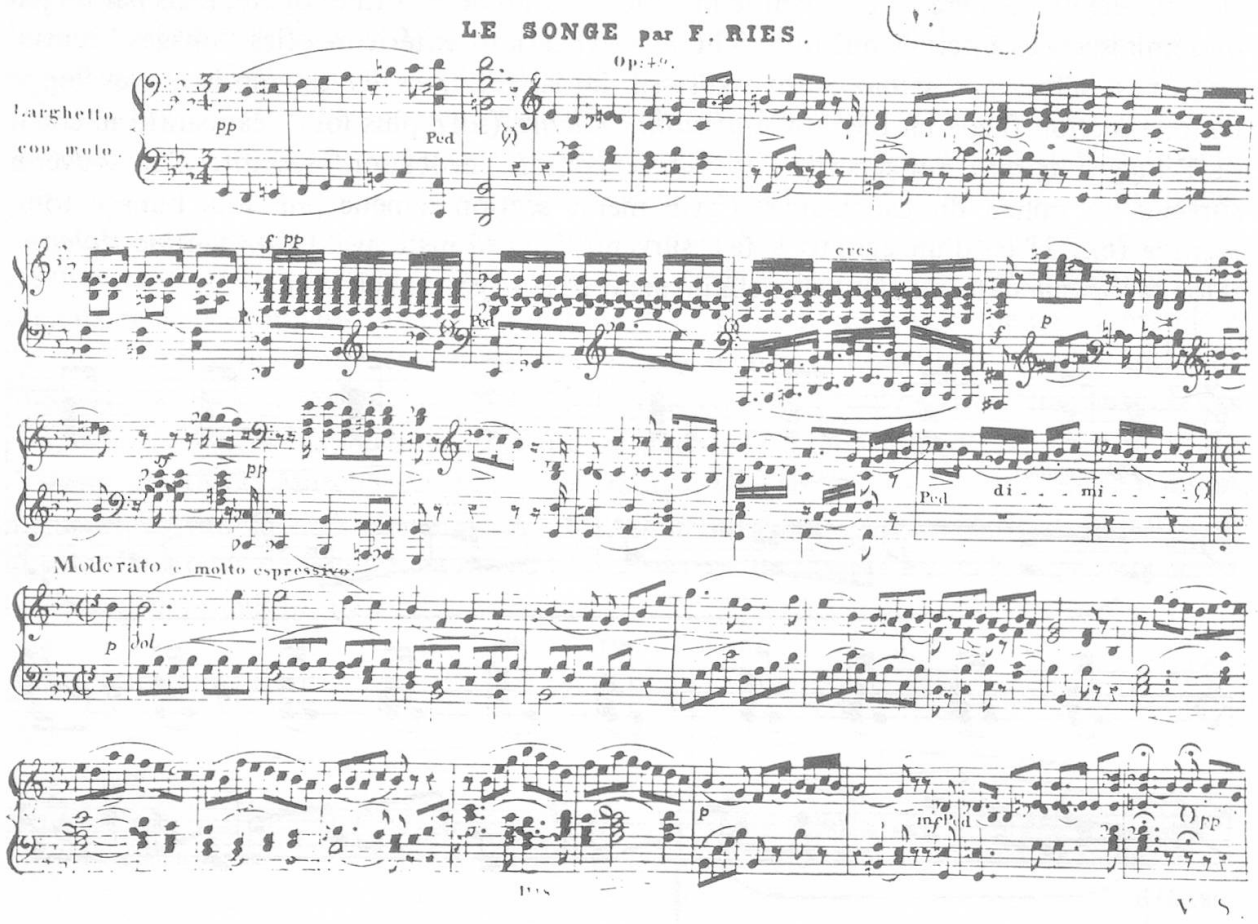
fp

cres

fp

cres

Facsimilé 4


LE SONGE par F. RIES.
Op. 40.
Larghetto con moto.
pp
Ped
f pp
cres
f
p
Ped
di - - - mi - - - n
Moderato e molto espressivo.
p
dol
p
mf
Ped
pp

Sous son allure de récit purement rhapsodique, l'ensemble du tableau est organisé de façon relativement symétrique: une série de motifs et de thèmes conduisent aux deux "images" centrales qui, *de facto,* apparaissent "en exergue", formant une 2e "couche sémantique" de l'oeuvre. Les mêmes motifs et thèmes reviennent ensuite, déformés, et dans l'ordre inverse de leur première entrée.

Opus 114

A lui seul, ce chef d'oeuvre mériterait une analyse détaillée [64]. Il résonnera encore dans l'imagination de Ries lorsqu'il écrira à Londres sa *47e Sonate* op. 114 (LA) [65], également réussie. Publiée par Breitkopf & Härtel en 1823 (Pl. no. 3863 – pas avant mars), elle doit vraisemblablement remonter à la même période que *Le Songe* si l'on en juge par le style et l'atmosphère. Le 1e mouvement est un mélange fantaisiste entre le thème et var. et la forme sonate. A la 1e var. *(legato)* succède une fougueuse section en la, construite sur des motifs de rythmes pointés et de trilles agressifs. La 2e var. tient lieu de réexposition, traversée d'un flux continu de triples croches qui fournira le germe du *perpetuum mobile* final. Ce dernier est un étourdissant rondo sonate de facture simple et efficace. Quant au 2e mouvement, un Allegretto 3/4 dans le même ton (la), il rappelle l'atmosphère fantasque du *Songe.* Structuré à la façon d'une danse allemande, il fait alterner avec le refrain en la une section construite sur des pédales de musette (FA, DO) d'heureuse venue puis une autre, construite sur des diminutions en triolets de croches.

La dernière période: Bonn et Francfort

Les deux dernières sonates pour piano seul que Ries composera encore représentent un changement d'univers: il est évident, comme en témoigne leur ambitus (C_1–f^4), qu'après son départ de Londres en avril 1824 pour Godesberg, il dut acquérir un des tout nouveaux grands pianos de 6 1/2 octaves dont la richesse de timbre lui dicta une écriture très nouvelle pour lui.

L'espace sonore, fortement élargi, s'y définit autrement: les accords plaqués de l'écriture beethovenienne se dissolvent maintenant en longs arpèges et figurations harmoniques de toutes sortes qui portent l'accent sur une couleur harmonique beaucoup plus tributaire du son de l'instrument. Les courbes d'une mélodie plus étalée tant verticalement qu'horizontalement s'entremêlent volontiers au flux coloré des arpèges. L'aspect de "promenade sonore" que prend l'écriture au niveau du microcosme de ses éléments se reflète dans le

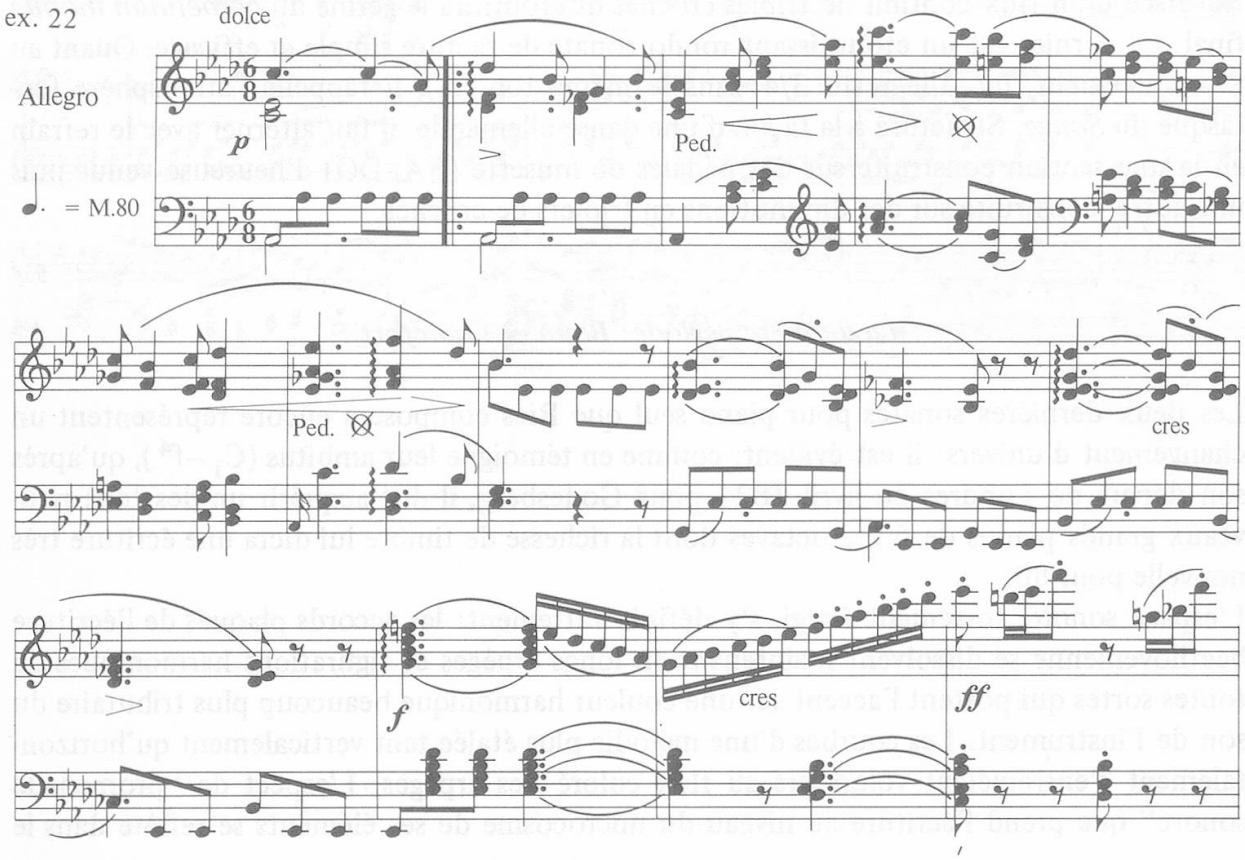
64 On ne peut s'empêcher ici de songer au Ries, pianiste visionnaire émule de Ph. Em. Bach sous ce rapport, tel qu'il est décrit dans l'*Harmonicon* de mars 1824: "One of the finest pianoforte performers of the day; his hand is powerful and his execution certain, often surprising; but his playing is most distinguished from that of all others by its romantic wildness" (cité par *Grove's Dictionary of Music and Musicians,* 5th ed. (1954), VII, 165).

65 Pas de date dans le *Catalogue.* Dédiée à Mademoiselle H. Goldschmidt (une élève?), elle obtint un compte-rendu extrêmement positif dans l'*AMZ* XXV (1823), 492.

macrocosme de l'ensemble: la forme prend un tour rhapsodique dans sa présentation extérieure, souvent déroutante. On reconnaît là les traits caractéristiques du "pianisme" romantique d'un Chopin, d'un Hummel ou d'un Schumann.

Dans la *49e Sonate* op. 141 [66], on est d'autant plus surpris alors de découvrir un réseau extrêmement dense de relations motiviques non seulement au niveau interne du mouvement mais dans la structure de l'ensemble: ce qui se présente sous les apparences d'une immense ballade est en réalité la résultante du développement étonnant d'une seule cellule; ce procédé ne sera certes pas le moindre de ceux que Chopin lui empruntera [67]. Cette cellule est utilisée jusque dans le dessin des figurations elles-mêmes. D'une façon générale, les dérivations sont effectuées l'une par rapport à l'autre, ce qui permet de multiples combinaisons tenant compte d'éventuels apports d'une dérivation précédente, tant de caractère rythmique que mélodique. On peut en observer le principe déjà dans le premier thème d'allure fort plastique et spontanée:

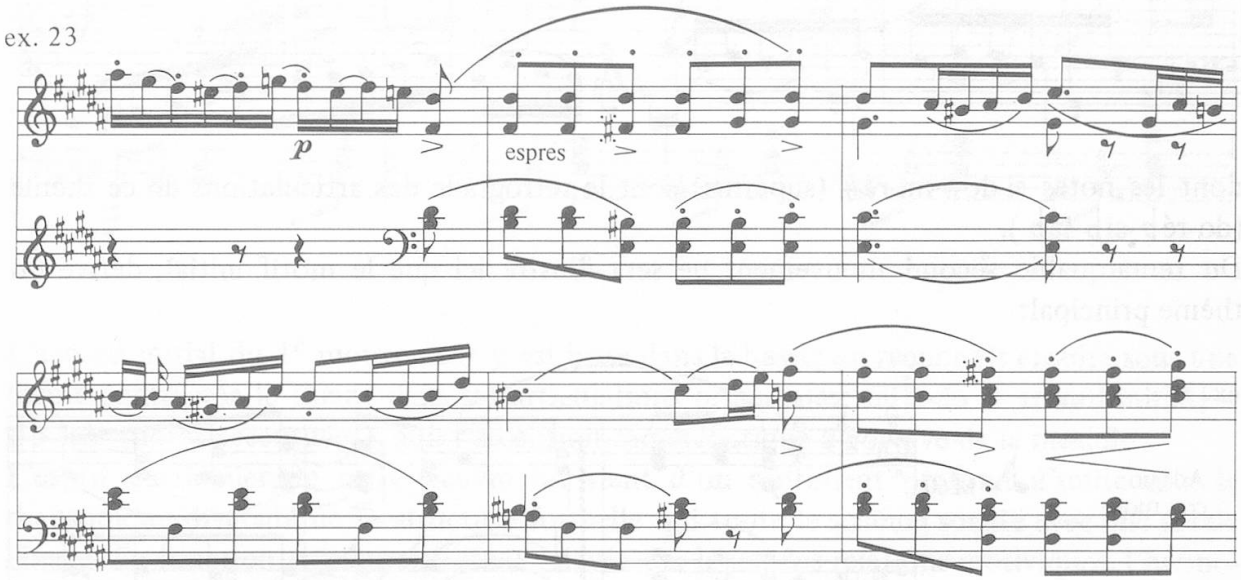
ex. 22



66 Dédiée à "Amalia Schott née Kirchhoffer à Vienne", elle fit l'objet de deux éditions au moins; la 1e (*Eigenthum der Verleger*) dans la *Musikalische Ehrenpforte* de H. G. Nägeli à Zurich dont elle constitue le 1e cahier (Pl. no. *(Z. 67) No. 7)*. Elle parut entre mars 1826 et fév. 1827: elle est annoncée en effet dans le *Zehnter Nachtrag* (34) du *Handbuch der musikalischen Literatur*, Leipzig 1827, C. F. Whistling, compulsé par Whistling et Fr. Hofmeister (reprint New York 1975, Garland). – La seconde parut à Paris chez Zetter, selon sa première annonce le 18 IV 1827 in

Les mes. 3–4 jusqu'à l'arpège sont une extension de l'accord initial; la chute en septièmes (jusqu'à la dominante, mes. 8), une amplification mélodique des mes. 1–2 auxquelles elle répond (cf. les contractions de la quinte diminuée mélodique ré♭-sol au soprano de la mes. 2 dans la chute harmonique de la main droite, mes. 4–5); la section de dominante (MI♭) est dérivée du module mélodique do-sol♭-fa des mes. 4–5, lui-même contractant la seconde min. de l'alto, mes. 2–3 (fa♭-mi♭).
Plus loin (mes. 28 s.), on a, déroulé sous l'aspect d'un passage mélodique accompagné de figurations sur la dominante, un jeu contrapontique où la main droite commente le thème initial et la gauche décrit une courbe de doubles croches dérivées note pour note (à 2 près) d'une précédente dérivation (LA♭), mes. 19 ss., du thème principal. Tous les thèmes et motifs du plateau harmonique ultérieur (SI) sont dérivés de la même façon; par ex.:

ex. 23

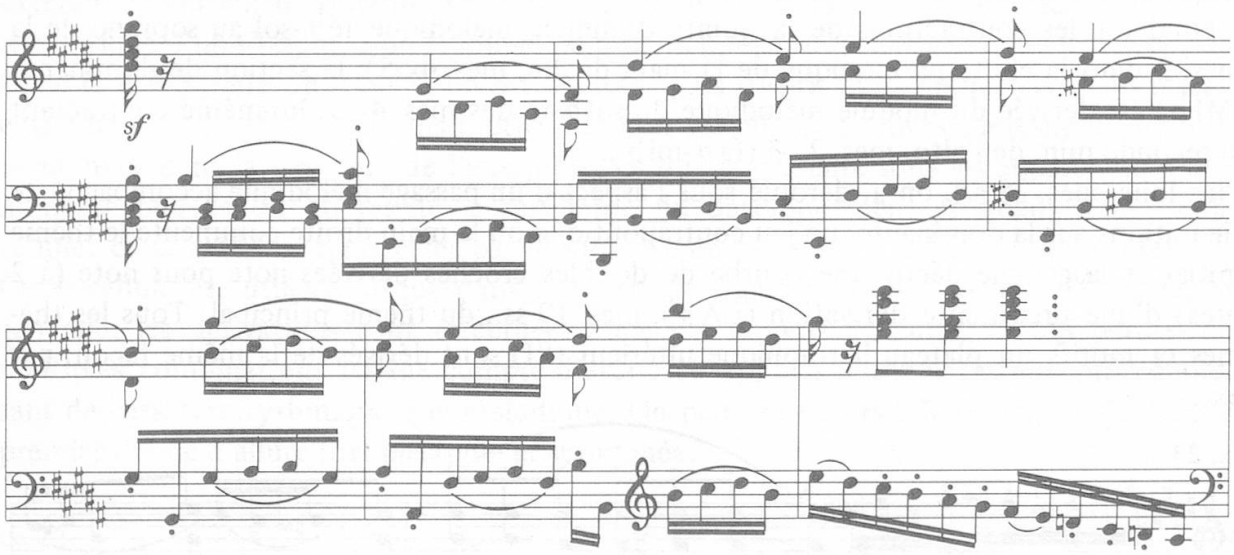


où l'on reconnaît le premier thème (re#-mi-do#-la#-do#-si), ou bien la figuration:

Journal Général d'annonces . . . de Librairie, no. 31 de cette date (reprint comme *Journal Général d'annonces des oeuvres de musique, gravures, lithographies,* Genève 1977, Minkoff, III, 1584). Cf. également Hill, 144–145.

67 Mais aussi Schumann (par ex. *Carnaval* op. 9) ou Liszt (Sonate en si).

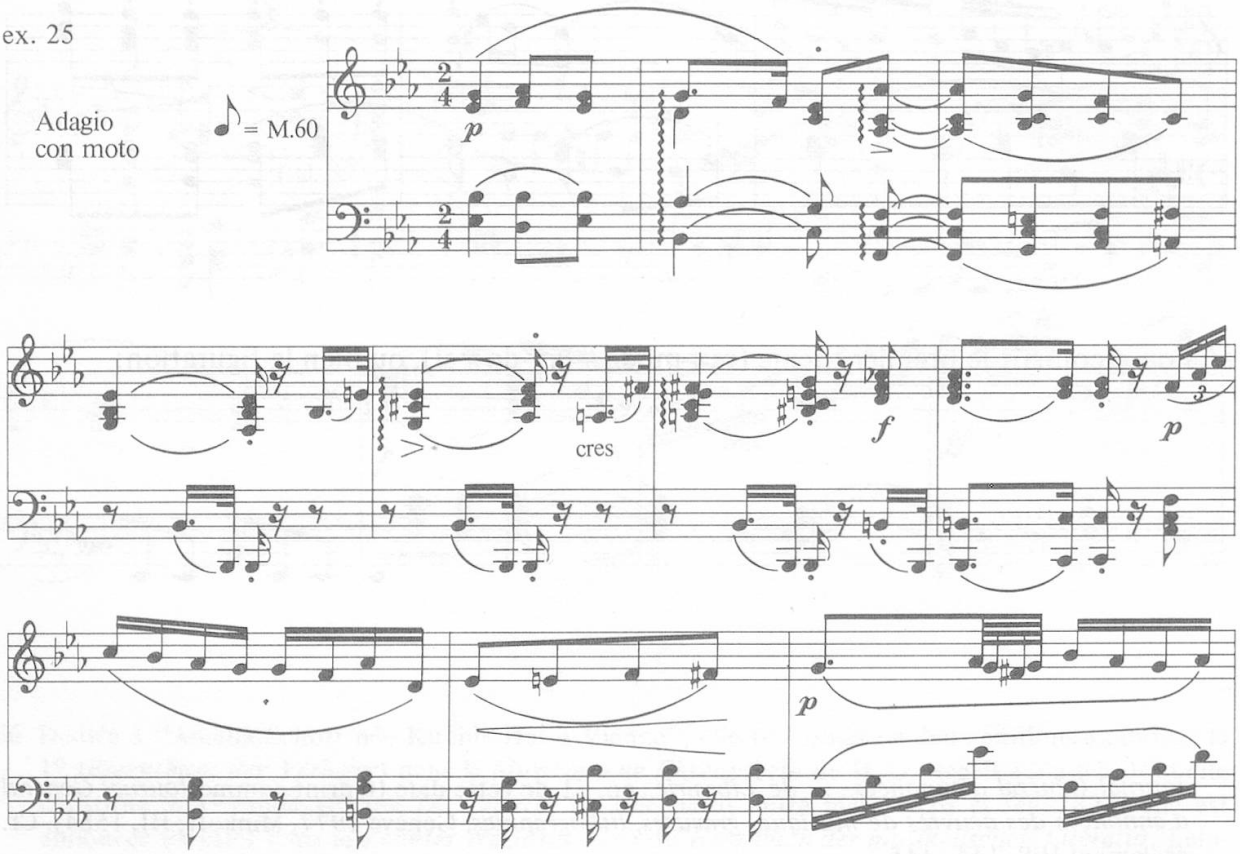
ex. 24



dont les notes si-do#-mi-ré# (supérius) sont le rétrograde des articulations de ce thème (do-ré♭-si♭-la♭).

Du remarquable second mouvement ne sera illustré ici que le motif initial, dérivé du thème principal:

ex. 25



où l'on reconnaît l'articulation du thème principal sol-la♭-(sol)-fa-mi♭, puis dès le la♭ de la mes. 2, les mes. 11–12 du 1e mouvement (cf. ex. 22).
Même procédé dans l'Allegro final (LA♭) en 2/4:

ex. 26

FINALE

Allegro

♩ = M.120

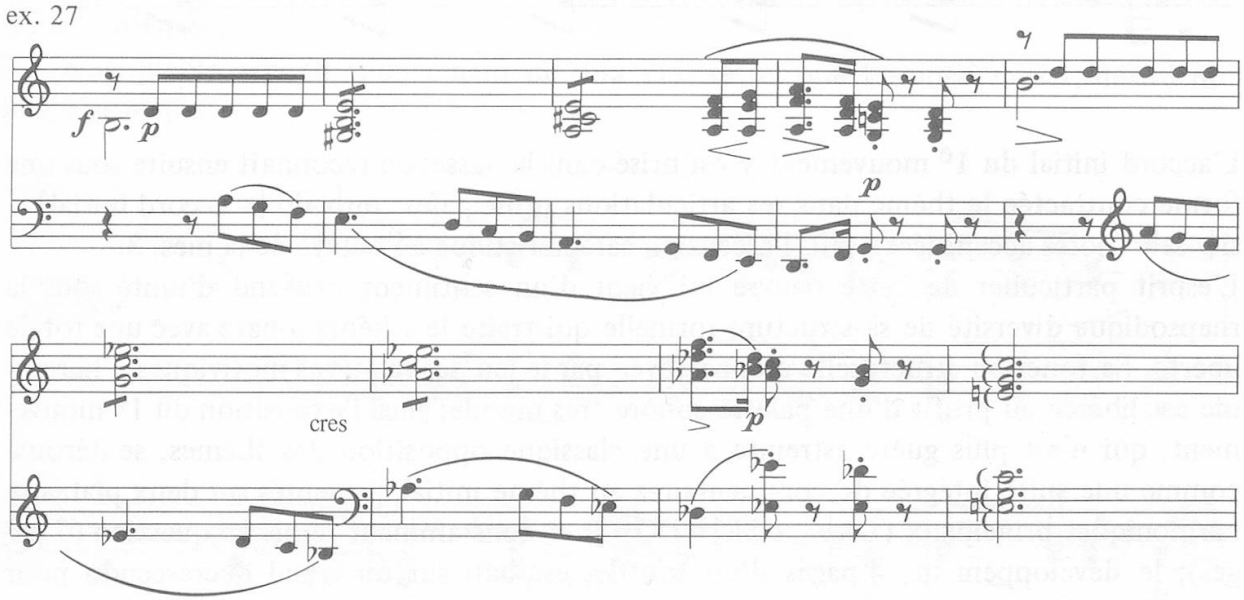
f Ped. ten ten ten

p

L'accord initial du 1e mouvement y est brisé dans la basse; on reconnaît ensuite sous une forme contractée le thème dans ses articulations principales: mi♭-do [= accord initial] – si♭-la♭ (notes accentuées), puis l'ascension caractéristique à l'octave de la mes. 3.
L'esprit particulier de cette oeuvre lui vient d'un sentiment profond d'unité sous la rhapsodique diversité de sa structure formelle qui traite le schéma sonate avec une totale liberté. Sa fonction structurelle étant relevée par le jeu des relations motiviques, l'harmonie est libérée au profit d'une palette sonore très mobile; ainsi l'exposition du 1e mouvement, qui n'est plus guère astreinte à une classique opposition des thèmes, se déroule comme une suite intégrée de commentaires au thème initial, présentés sur deux plateaux harmoniques principaux (LA♭ et SI [= DO♭]) et constamment remis en question (7 pages); le développement, 4 pages d'un souffle, est bâti sur un grand decrescendo pour rejoindre un second paroxysme qui se résout *pp* dans la réexposition (6 1/2 pp.).

Selon la tristement laconique annonce de la mort de Ries dans l'*AMZ* [68] – revue qui l'avait pourtant choyé – le compositeur se serait aigri vers la fin de sa vie, subissant un cruel complexe de persécution. La mélancolie schubertienne qui se dégage de sa dernière Sonate op. 175 [69], également en LA♭, y trouve peut-être son explication. Cette oeuvre non dépourvue de charme malgré certaines faiblesses, clôt le cheminement esthétique de son auteur, dont le parallélisme avec celui de Schubert, en marge de Beethoven, ne manque pas de frapper. Quoique leurs voies ne se soient guère croisées sinon peut-être à Vienne, des échanges vraisemblables durent affecter réciproquement leurs styles. Que les oeuvres de jeunesse de Ries aient été connues et probablement méditées par Schubert ne saurait faire de doute: Schubert avait trop d'admiration pour Beethoven pour ne pas tenter d'explorer la musique de son unique élève, musique dont certains tours de langage n'ont pu manquer de l'influencer. Schubert toutefois allait bien le rendre à Ries qui, lorsqu'il écrivit son op. 175 vers 1832 devait déjà connaître au moins certaines de ses grandes sonates (publiées quelques années avant) [70]:

ex. 27



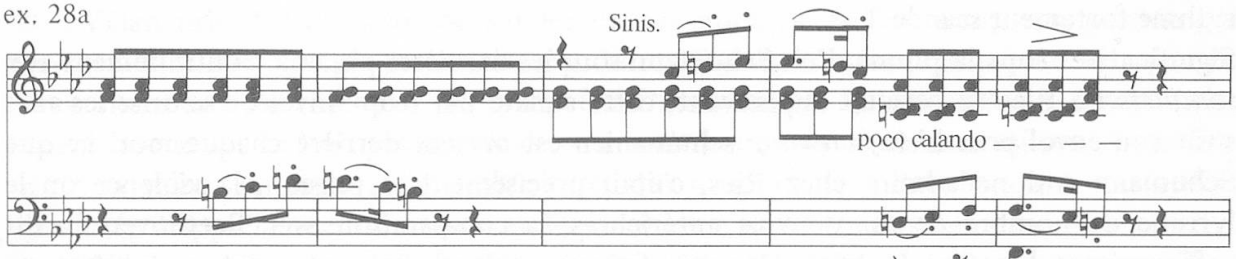
68 "Der vielgerühmte Komponist scheint längst körperlich gelitten zu haben; er war in der letzten Zeit sehr misstrauisch geworden und sah überall Neider und Gegner. Sein greiser Vater ist am meisten zu beklagen". (*AMZ* XL (1838), col. 68). – A cette notice toutefois s'ajoute, col. 220–1 du même volume, une nécrologie reprise à la *France Musicale* du 4 III 1838, no. 10, où l'on dit des oeuvres de piano: "Seine vielen Sätze für das Pianoforte, gefühlt und entwickelt, zeugen von einem klaren Geiste, der die Seele erhebt und ergötzt, der Schule Beethoven's sehr würdig". (Cette notice n'est pas signalée dans l'index général de l'*AMZ*). Le plus émouvant article nécrologique fut écrit par son ami F.-G. Wegeler en Préface aux *Notices* (2–4) où il rend un vibrant hommage à la bonté et à la fidélité de l'homme. Quant à son art, "Ce que l'art a perdu en Ries, l'Europe le sait; il appartient au petit nombre des hommes qui, par de solides ouvrages, ont donné à leur renommée une valeur qui n'est pas près de disparaître."

69 Dédiée à "Madame Simonis de Seroulle", la sonate parut à Leipzig, Schuberth & Niemeyer (Origi-

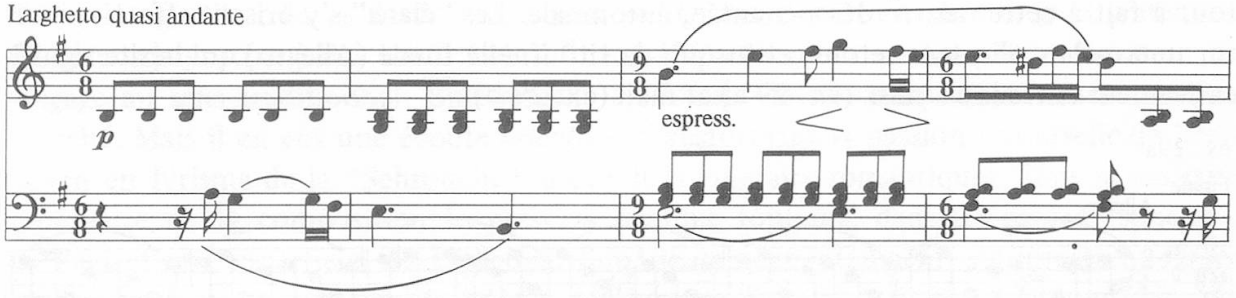
De plus Ries à cette époque devait percevoir l'émergence d'une nouvelle et bouillante génération de compositeurs où Schumann – qui, entre 1830 et 1833, commençait à écrire ses grandes oeuvres [71] – tout comme Chopin dont les premières oeuvres importantes venaient tout juste de commencer à paraître, occupent un rôle de premier plan. Ces génies si tributaires de sa génération et de son style le dépassaient, il le sentait. Peut-être sont-ce là des raisons à même d'expliquer son amertume et le regain d'affinité qu'il éprouve pour un compositeur disparu de sa génération, ce Schubert qui le rapproche indirectement de ce qu'il a vécu

Offrant les mêmes caractéristiques que la précédente du point de vue compositionnel, avec toutefois un réseau moins serré de motifs, cette grande sonate en 4 mouvements présente aussi des aspects schumanniens. Comme Ries à cette époque n'a guère pu connaître de Schumann que les op. 1, 2 et 3, seuls publiés avant 1833, il va de soi qu'il ne s'agit pas de réminiscences mais d'idées "dans l'air" alors, telles ces mes. du 1e mouvement (ex. 28 a) ou cette façon particulière d'ouvrir dans la pénombre le *Larghetto quasi Andante* 6/8 du 2e mouvement en mi (ex. 28 b):

ex. 28a



ex. 28b



nal-Bibliothek, Heft 11–12) en 1833 (selon Hill, 181–182). L'Universitätsbibliothek de Bâle possède (cote kk XVII, 879) un exemplaire portant en ajout collé sur la page de titre: *Neue Ausgabe in 52 Heften, Hamburg & Leipzig, Schubert & Comp.* – La sonate porte le numéro d'ordre 52.

70 De Schubert avait déjà paru les sonates D 568, 664, 845, 850, 894.

71 Op. 1 à 5, 7, 8 et 10.

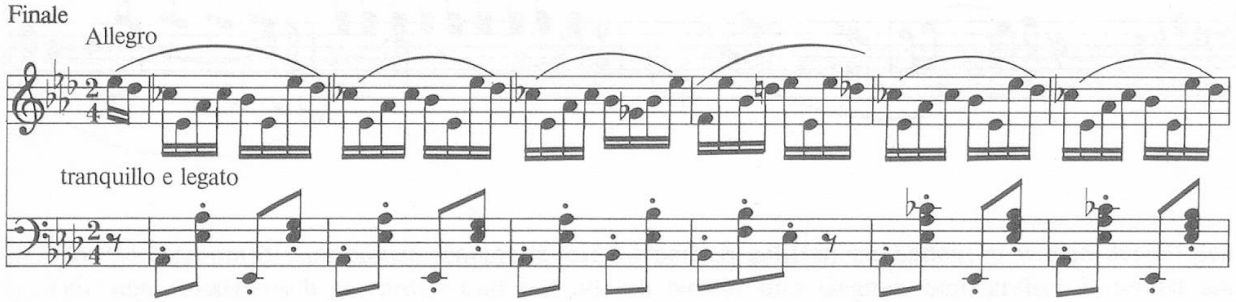
Cette oeuvre, précisément, fut l'objet d'un compte-rendu de Schumann dans sa *Neue Zeitschrift für Musik* [72], instituée juste l'an précédent. L'article, malheureusement, servit à maint reprises à condamner Ries sans que ceux qui le citèrent n'aient jamais tenté de le comprendre [73]:

"Einzelne Stellen des ersten Satzes in der Sonate könnten an Beethoven erinnern, manches auch, was ein Lob sein soll, von ihm selbst geschrieben sein; die ganze aber liesse, wenn man den Titel nicht wüsste, kaum auf das Werk eines ausgezeichneten Meisters schliessen. Es läuft überall zuviel Mittelmässiges unter, und wo es manchmal in die schöne Höhe möchte, wo wir diesen Künstler früher oft angetroffen, sinkt er kurz darauf wieder zurück, als hing' ihm Blei an den Flügeln."

Schumann ne pardonne pas à Ries de ne point se conformer à l'image qu'il se fait de lui: un "ausgezeichneter Meister", émule d'un Beethoven fougueux qu'il admire. De fait, même ces passages du 1e mouvement qui auraient pu être écrits par Beethoven sont difficiles à trouver: cette peu convaincante allusion ne saurait s'appliquer en réalité qu'aux premières mes. du *Scherzo Allegretto* (3emouvement). Ce mouvement toutefois se détourne bien vite vers une atmosphère de danse populaire schubertienne par son trio, au rythme fortement scandé.

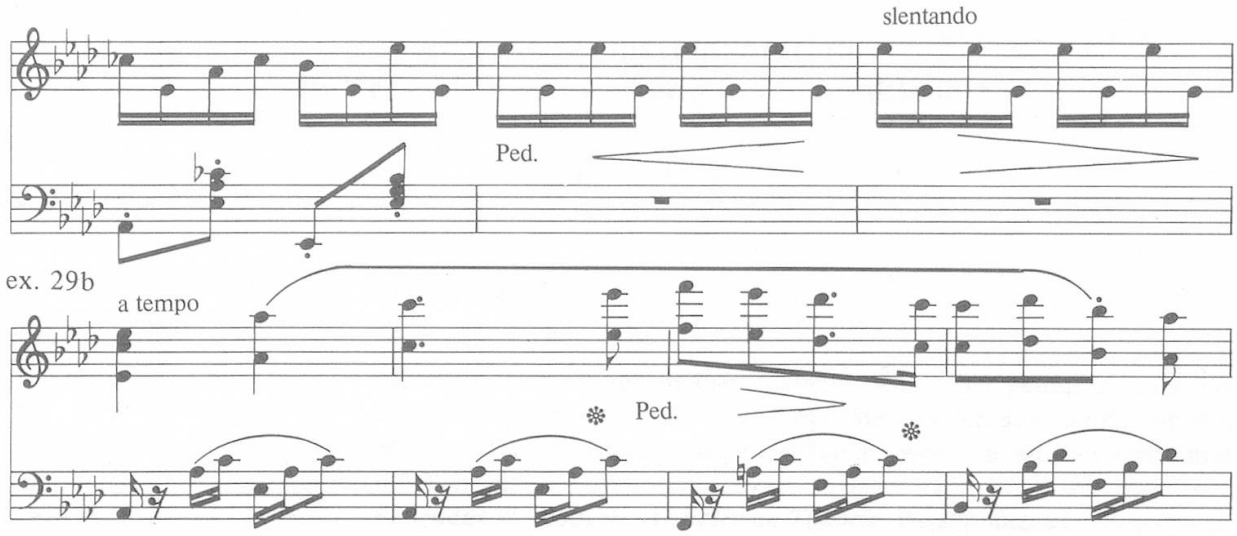
Significatives sous la plume d'un Schumann sont les dernières phrases: contrairement aux *sommets* où Ries l'a conduit auparavant, cette sonate par trop "nivelée" se brise les ailes sitôt son envol pris. L'*Aufschwung* schumanien est présent derrière chaque mot: ce que Schumann a donc admiré chez Ries, c'était précisément sa passion, la violence ou le lyrisme de nombre de ses oeuvres antérieures; la comparaison avec Beethoven en dit suffisamment long sur le sujet. Or cette fougue ancienne est justement ce qui manque tout à fait à cette oeuvre désenchantée, automnale. Les "élans" s'y brisent effectivement sur une mélancolie sans retour, et jusqu'à la ritournelle finale (Allegro) qui hésite significativement entre la♭ min. (ex. 29 a) et maj. (ex. 29 b):

ex. 29a



72 Publié in *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von R. Schumann,* éd. M. Kreisig, Leipzig 5 1914, Breitkopf & Härtel, I, 307.

73 Alors que cet article s'applique à *une* sonate, qui plus est bien particulière pour son auteur, Egert s'en sert à la fin de son "exorde" pour définir *l'ensemble* de l'oeuvre et le condamner.



Sitôt l'élan pris (b), on retombe sur les brisées initiales. Si l'on songe à la passion qui soulève à la même époque les sonates op. 11 et 18 de Schumann, on ne peut manquer de comprendre ce qu'il entendait par "trop de *Mittelmässiges".* Que Schumann, compositeur engagé lui-même, ne l'ait pas appréciée – il avait pour cela de bonnes raisons – n'enlève rien à la valeur de cette sonate *différente,* qui n'emprunte à Schubert que sa manière désabusée d'appréhender un monde en lequel il avait perdu tout espoir.
En 1828, de son Trio op. 143, Rochlitz disait: "Alles recht gut, Herr Recesent, aber etwas Neues, Originelles, ist es doch nicht. Sehr wahr, aber das ist gerade (im jetzt geltenden Sinne ausgesprochen) das beste Lob." [74] Ries effectivement ne fut pas un novateur de langage au sens traditionnel. Entièrement à l'écoute de son temps, il ne saurait en être détaché. Mais il en eut une écoute *sélective:* transformant la passion universelle de Beethoven en lyrisme de la "Sehnsucht", il ouvrit la voie aux romantiques. Mais sa maîtrise supérieure de la composition le préserva presque toujours, dans les genres "sérieux", de l'éclectisme superficiel de l'épigone. Supérieurement intelligent, s'il intégra quelques aspects de la mode des années 1815 à son langage, il ne leur fit guère la concession de valoir par eux-mêmes: il ne s'en servit qu'allusivement pour "commenter" son temps, à la façon d'un maniérisme très actuel de nos jours. Nous sommes loin du bavardage épigonal dont il fut, à notre sens à tort, si souvent accusé par ceux qui se contentèrent de feuilleter trop rapidement certaines de ses compositions: les mérites d'un style aussi problématique dans la subtilité de ses rapports avec les autres ne se révèlent qu'à l'analyse, tout comme l'or au fond du Rhin de sa ville natale ne brille qu'avec l'aube.

74 *AMZ* XXX (1828), col. 790.