

ESTHÉTIQUE DU QUATUOR À CORDES

CONCLUSION (pages 659-671)

La liberté et le progrès sont le but dans
l'art comme dans la vie tout entière.
Beethoven
(Lettre à l'Archiduc Rodolphe)

Le Quatuor à cordes est le seul genre de musique pure à avoir traversé les deux cent cinquante ans de son histoire en se développant sans cesse mais sans subir de transformation dans sa composition instrumentale, puisqu'il est toujours formé de deux violons, un alto, un violoncelle. L'orchestre s'est agrandi, renforçant ses pupitres traditionnels, introduisant à chaque étape de son parcours de nouveaux instruments ; le piano lui-même n'a cessé de s'enrichir de nouvelles possibilités technologiques (simple puis double échappement, élargissement du registre à huit octaves, augmentation de la puissance sonore, troisième pédale, etc.), mais le quatuor, quant à lui, reste exactement ce qu'il était¹ au moment où, vers 1760, Haydn composait son *Opus 1*.

INVARIANCE : L'HISTOIRE DU QUATUOR COMME PALIMPSESTE

Toute la spectaculaire évolution de l'esthétique du quatuor à cordes s'est donc dessinée à travers l'exploitation sans cesse renouvelée des mêmes ressources instrumentales. Au cours du temps, l'imagination des compositeurs s'est ainsi déployée à partir d'un *invariant*, chacun explorant un champ de possibilités identique à celui de tous ses prédécesseurs. Loin de les réduire à un certain immobilisme, cette invariance a au contraire permis aux compositeurs de creuser toujours plus en profondeur le même domaine et de mettre au jour les virtualités du genre, exprimant ainsi, du moins pour la plupart d'entre eux, la quintessence de leur expérience musicale et spirituelle.

Beaucoup plus encore que pour d'autres genres, le compositeur se trouve en fait placé sous l'œil de la tradition et dans une situation d'émulation par rapport à ses prédécesseurs ; et en effet, en dehors du quatuor, nous ne connaissons d'exemple aussi frappant où, à chaque étape de l'histoire, l'on voit ainsi les musiciens revenir aux chefs-d'œuvre du passé. Avant de composer un quatuor, ils relisent ceux de Haydn, Mozart et Beethoven – ce fut le cas de tous les compositeurs de quatuors au XIX^e et au début du XX^e siècle – auxquels se sont ajoutées peu à peu d'autres œuvres qui ont marqué à leur tour l'histoire du genre, notamment ceux de l'École de Vienne et ceux de Bartók : qu'ils soient de Kurtág ou Nono, de Carter ou Ferneyhough, pour ne citer que quelques noms célèbres, les quatuors contemporains, aussi prospectifs qu'ils soient, restent nourris des œuvres de la tradition. Et l'on sent bien en les écoutant que les compositeurs ont développé leurs propres solutions en réfléchissant aux modèles passés, fût-ce pour s'en démarquer ; c'est ce que confirment d'ailleurs souvent leurs propos lorsqu'il leur arrive de s'exprimer à ce sujet.

Il s'ensuit une unité sans équivalent dans les autres genres musicaux grâce à cette chaîne interrompue de réécritures faisant de l'histoire du quatuor une sorte de palimpseste dont les innombrables couches se nourrissent indéfiniment les unes les autres.

CONCENTRATION : UNE STIMULATION DE LA PENSÉE

Outre cette invariance, les moyens limités de la configuration instrumentale – quatre voix, la base élémentaire de l'harmonie classique – contraignent implicitement le compositeur à adopter une démarche en quelque sorte ascétique : ne pouvant faire appel, pour s'exprimer, à une profusion de moyens ou à des possibilités qui s'enrichissent sans cesse, il est contraint de se concentrer toujours sur les mêmes données de base². Tel le joueur d'échec placé devant les soixante-quatre cases de son échiquier et qui, de tout temps a joué avec les mêmes règles, sans que jamais deux parties soient identiques, le compositeur de quatuor invente chaque fois un univers nouveau à partir des mêmes conditions initiales.

Des effets sonores inédits avaient pu stimuler l'inspiration de Beethoven, Liszt ou Debussy lorsqu'ils avaient découverts des pianos plus modernes que ceux qu'ils utilisaient jusqu'alors ; rien de tel pour le quatuor et les modes de jeu (*sul ponticello*, *col legno*, *pizzicato*-Bartók, etc.) auxquels recourront abondamment les compositeurs de quatuors au début du XX^e siècle ne doivent rien à une évolution de la facture instrumentale : ils sont essentiellement le fruit d'une réflexion des compositeurs sur les instruments eux-mêmes. De tels procédés auraient pu être utilisés aussi bien par Haydn ou Mozart si leur conception esthétique les avait entraînés dans

¹ La seule modification notable concerne le remplacement des cordes en boyau par des cordes métalliques, ce qui permet essentiellement de jouer plus juste mais n'apporte aucune possibilité nouvelle en ce qui concerne l'écriture.

² On ne peut pas considérer comme significatives les rares expériences de quatuors électriques comme celle de George Crumb dans *Black angels* (1970) ou encore celle de Leon Kirchner dans son *Quatuor n° 3 pour cordes et bande magnétique* (1967).

cette direction ; Boccherini, d'ailleurs, en fit pour sa part un usage remarqué mais ce fut dans un esprit de virtuosité aux antipodes des motivations qui animeront Berg ou Bartók. L'émancipation de plus en plus grande du son dans la production contemporaine de quatuor, illustrée particulièrement par Penderecki dans l'un et l'autre de ses quatuors (jeu en arrière du chevalet, percussion des doigts sur la touche, frappe sur la table d'harmonie, etc.) se fait en n'utilisant rien d'autre que les ressources propres des instruments de Haydn.

Et quel que soit le jugement³ porté par certains commentateurs sur ce type de pratiques, on ne peut qu'admirer la stupéfiante diversité de la palette sonore d'un genre dont on s'étonne qu'il ait pu parfois être trouvé monotone : grâce au nouveau vocabulaire qu'il s'approprie dans la deuxième moitié du XX^e siècle, le quatuor embrasse des horizons insoupçonnables encore cinquante ans plus tôt, tout en restant lui-même, c'est-à-dire un médium homogène à quatre parties individualisées et équilibrées.

Cette concentration sur l'essence même de ce médium et sur ses possibilités spécifiques a stimulé la pensée des compositeurs, qui, par une démarche d'approfondissement, ont été amenés à découvrir des univers sonores au sens propre inouïs et qui ne pouvaient se révéler que dans cet environnement instrumental-là.

UN MODÈLE DE RÉFÉRENCE

Si notre approche du quatuor à cordes a fait peu de place aux expériences contemporaines que nous évoquons ici, c'est que nous avons d'abord voulu réfléchir à la spécificité du genre telle qu'elle s'est affirmée dans sa période de fondation jusqu'à la fulgurante expérience beethovenienne qui en est le couronnement, réservant à une partie historique – les trois volumes suivants – la description de l'évolution de ce genre jusqu'à ses plus récentes réalisations où nous voyons le son du quatuor explorer de tout nouveaux horizons.

Outre le paysage sonore – renouvellement, par l'intérieur, du timbre –, ce qui a changé dans le domaine du quatuor, c'est le langage lui-même avec l'évolution progressive de sa syntaxe et de son vocabulaire (tonal, atonal, polytonal, microtonal, etc.) et c'est, mais seulement dans une période récente, la forme.

Jusqu'au début du XX^e siècle en effet, le quatuor s'est développé exclusivement dans le cadre de la forme sonate et la plupart des partitions composées se réfèrent directement aux grandes œuvres de la tradition classique ; c'est encore le cas pour la majorité des quatuors composés avant la Deuxième Guerre mondiale, et même ceux qui échappent à l'univers tonal restent presque tous marqués par l'esprit de la forme, aussi bien dans leur type de travail motivique que dans la manière dont il organisent des symétries et des transformations à grande échelle. Ce n'est qu'à partir des années 1950 que pour l'essentiel de sa production, le quatuor s'émancipe complètement de la forme sonate et réinvente d'œuvre en œuvre sa propre organisation du temps.

Mais là encore l'inventivité de Haydn ou de Beethoven par rapport aux formes standards ouvrait en quelque sorte la voie, les architectures dialogiques fonctionnant d'ailleurs « par-dessus » la forme sonate avec une logique de blocs se juxtaposant, s'opposant et/ou se répondant selon des modalités qui ne sont pas éloignées de certains concepts et procédés compositionnels contemporains.

C'est pourquoi nous avons jugé nécessaire de nous interroger pour commencer sur certains aspects de l'esthétique du quatuor telle qu'elle s'est épanouie de 1760 à 1826 et sur la manière dont ce genre s'est différencié d'emblée de tous les autres. On ne peut pleinement comprendre l'évolution du quatuor sans s'imprégner de son paysage originaire, cette sorte d'Arcadie qui n'a cessé de faire rêver les successeurs des grands classiques et leur a toujours servi d'incontournable repère. C'est à partir de cette référence en effet que l'histoire du quatuor s'est constituée et a pris son sens, c'est à partir d'elle que nous pourrions suivre, dans les trois volumes de la partie historique, son évolution esthétique dont nous verrons qu'au-delà des révolutions et des ruptures, elle s'inscrit dans une admirable continuité.

UN DÉVELOPPEMENT ORGANIQUE

Cette continuité du genre à travers un médium inaltéré explique à la fois le succès et la cohérence de nombreux programmes de concerts associant des quatuors appartenant à chacun des trois siècles de son histoire, voire la composition de certains disques comme le disque d'adieu du Quatuor de Cleveland mêlant sans heurt Haydn et John Corigliano⁴.

Il ne nous semble pas qu'un autre genre autorise de manière aussi naturelle de telles associations tant l'évolution historique du quatuor se révèle l'expression d'un développement quasi organique.

C'est pourquoi l'on peut regretter tous les ostracismes qui, dans un sens ou dans l'autre, peuvent caractériser certaines formations de quatuor tentées de se spécialiser ou de limiter leur répertoire. Certes la littérature pour quatuor est d'une telle abondance que tout ensemble doit faire des choix ; mais celui qui consiste à se cantonner dans une période – classique ou contemporaine – va, dans une certaine mesure, à l'encontre de

³ On a pu reprocher notamment à certaines de ces techniques percussives leur caractère agressif mettant en cause l'intégrité même de l'instrument.

⁴ Haydn, *Opus 76 n°5* ; Corigliano, *Quatuor* (1995)

l'esprit du quatuor et de son historicité ; il nuit également à l'épanouissement des interprètes et peut-être même à la compréhension de ce répertoire de prédilection qu'ils entendent servir.

On ne peut en effet pleinement appréhender les quatuors de Bartók sans connaître intimement ceux de Beethoven, non seulement parce qu'ils les citent ou qu'ils en réinterprètent certains gestes, mais parce qu'ils posent, dans leur langage et à leur époque, le même type de questions d'ordre musical et esthétique ; de même, les quatuors de Carter ou de Ligeti éclairent d'un jour nouveau certaines pages des derniers quatuors de Beethoven dont la langue maternelle n'est autre que celle des quatuors de Haydn et de Mozart.

Le quatuor n'a cessé de progresser à travers les transformations de son langage, le développement de ses formes ainsi que l'évolution de la pensée et de la conception esthétique des compositeurs qui en ont marqué l'histoire ; mais en même temps il n'a cessé de se référer à cet âge d'or que furent ses origines. Ce lien entre présent et passé, entre innovation et tradition est inscrit dans chaque quatuor qui, s'il peut certes être écouté comme une œuvre autonome, gagne toujours à être situé aussi bien dans le paysage de son temps que dans sa généalogie :

- dans la mesure même où les grands quatuors ont souvent été des œuvres de transgression, ils prennent une partie de leur sens dans leur rapport à l'œuvre transgressée ;

- dans la mesure même où les grands quatuors ont « frémis des réflexes de l'avenir⁵ », ils sont eux-mêmes éclairés par les chefs-d'œuvre qu'ils annoncent.

C'est pourquoi, l'histoire du quatuor offre un si grand intérêt ; elle représente en effet quelque chose de plus que la somme des chefs-d'œuvre qui la constituent, elle forme une sorte de vaste réseau intertextuel, orienté dans le temps, et structuré autour de quelques pôles privilégiés qui en irriguent l'ensemble.

DE L'ESTHÉTIQUE A L'HISTOIRE

Dans ce premier volume consacré à l'esthétique du quatuor, nous nous sommes interrogé sur la nature de ce genre privilégié, sur son organisation à grande échelle (l'architecture de sonate) aussi bien que sur son mode de fonctionnement dans l'instant (l'écriture dialogique) en cherchant à établir un lien entre ces dispositions structurales et un éventail de possibilités expressives caractéristiques.

Sans prétendre avoir percé le secret d'un genre aussi mystérieux que celui des génies qui en ont forgé l'histoire, nous avons exploré quelques pistes, certaines purement objectives lorsqu'il s'agissait de fournir des indications historiques ou de procéder à descriptions fonctionnelles, d'autres subjectives chaque fois que nous avons proposé des interprétations. Si nous l'avons fait, c'est que, nous semble-t-il, la nécessaire explication de certains mécanismes d'écriture et de certaines dispositions formelles ne se suffit pas à elle-même et n'a d'intérêt que si on peut la rapporter à une pensée d'une part et à une émotion d'autre part, c'est-à-dire à un « contenu de vérité » qui lui-même trouve son sens au-delà de la seule rationalisation. Ce sens qui se manifeste pour chacun dans sa propre relation intersubjective avec l'œuvre, l'interprétation ne vise pas à l'élucider : elle n'est qu'un mode plus structuré, et donc communicable, de questionnement de l'œuvre.

Ainsi avons-nous essayé de pénétrer plus intimement dans l'univers du quatuor dont les différents traits se sont esquissés à partir de quelques grands modèles de sa tradition classique. Ce visage primordial du quatuor avec sa dimension quasi mythique tel qu'il nous est apparu dans les œuvres de Haydn, Mozart et Beethoven nous servira de référence pour parcourir l'histoire du genre.

Dans les trois volumes suivants nous affinerons notre approche par rapport à une évolution que nous n'avons pu jusqu'ici que brosser à grands traits, selon telle ou telle perspective elle-même limitée ; nous nous pencherons alors sur chaque période de l'histoire du genre en observant comment le paysage du quatuor s'approprie le type de problèmes techniques et esthétiques qu'elle pose et se pose.

Nous parcourrons ainsi la production de tous les compositeurs qui, à chaque époque, ont marqué le genre, sans négliger pour autant des musiciens de moindre renom lorsque par l'originalité de leur style, de leur langage ou de leur approche du quatuor, ils lui ont apporté une contribution significative

En dehors des aspects environnementaux (courants de pensée, contexte socio-culturel voire politique), nous étudierons, pour les plus importants d'entre eux, l'itinéraire personnel des différents musiciens à travers le genre, la manière, souvent très diverse, dont ils l'ont abordé et la place que le quatuor occupe dans leur œuvre.

Nous appuyant principalement sur les aspects (architecture, forme, écriture dialogique) que nous avons explorés dans ce premier livre, nous nous interrogerons sur la spécificité du langage et du style que les musiciens ont adoptés dans leurs quatuors.

Pour ce faire nous serons amenés à étudier plus précisément certaines œuvres clefs et nous choisirons vis-à-vis d'elles quelques angles d'attaque privilégiés tels que les dispositions formelles caractéristiques qui sont les leurs, la nature du matériau utilisé (grosso modo, le type de thème et de texture mis en œuvre), la conception du rapport entre les voix, mais aussi la sonorité.

SONORITÉ

⁵ André Breton, à propos de la modernité

C'est là une dimension sur laquelle l'attention a été trop peu attirée et qui pourtant s'avère essentielle ; les expériences contemporaines en montrent spectaculairement l'importance, mais cela n'a cessé d'être le cas des premiers quatuors de Haydn, car d'emblée le quatuor se singularise par un timbre particulier, celui de ses quatre instruments à cordes, lui-même bien différent pour des questions de masse, de celui d'un orchestre à cordes ; grâce à ce timbre naturellement chaleureux mais incisif, les compositeurs qui ont marqué le genre ont introduit de nouvelles sonorités, non seulement à travers des modes de jeu comme ce sera le cas à partir du début du XX^e siècle, mais par le recours à des textures nouvelles. Les textures des quatuors de Mozart, de Haydn et de Beethoven de l'*Opus 18* ne sont pas sensiblement différentes les unes des autres. En revanche, dès les *Quatuors* « Razoumovski », mais surtout avec les derniers quatuors, Beethoven introduit des sonorités et des timbres d'une étonnante variété du plus râpeux (première fugue de la *Grande Fugue*) au plus fluide (coda pré-debussyste du finale de l'*Opus 127*) en passant par exemple par le scintillant (trio du scherzo de l'*Opus 132*) ; Schubert ensuite avec les trémolos du *Quatuor en sol*, Mendelssohn avec l'agilité des traits tourbillonnants de ses intermezzos évoquant des danses d'elfes, mais aussi Borodine avec les harmoniques flûtées du trio de son *1^{er} Quatuor*, pour ne citer que quelques exemples, introduiront dans le quatuor des timbres inédits.

Mais au-delà de ces aspects ponctuels, chaque compositeur invente aussi des sonorités d'ensemble qui lui sont propres (la pâte sonore épaisse et onctueuse de Brahms) ou sont propres à certaines de ses œuvres (certains des grands quatuors de Beethoven ont une sonorité spécifique qui permet de les distinguer).

Il n'est bien sûr pas question dans cette conclusion de développer un sujet sur lequel nous insisterons, dans les volumes suivants, tant il nous paraît essentiel pour appréhender l'évolution historique du genre. Si le regard est, comme on dit le reflet de l'âme, la sonorité, c'est en quelque sorte le regard de la musique. Tout comme l'intensité dont nous avons déjà signalé l'importance⁶ dans l'écriture, la sonorité révèle des aspects essentiels de l'esthétique de l'œuvre ; elle présente dans l'histoire du quatuor une multitude de visages, s'affranchissant d'ailleurs assez vite des contraintes hédonistes d'un idéal du beau son : le quatuor qui exprime plus qu'aucun autre genre l'angoisse et les déchirures intérieures aussi bien que la violence de la pensée a exploré dès Beethoven (*Grande fugue, sul ponticello* du *Presto* de l'*Opus 131*) d'autres territoires sonores qui conduiront chez Bartók à une véritable esthétique de la laideur en relation avec le grotesque et la dérision mais aussi la mécanicité terrifiante et la stridence des bruits urbains ou guerriers caractéristiques de l'époque.

C'est pourquoi nous nous pencherons dans les trois volumes suivants sur les caractéristiques de timbre des œuvres que nous commenterons, à laquelle une musicologie essentiellement focalisée sur la seule composante harmonique de la musique est longtemps restée sourde. C'est là pourtant un des révélateurs privilégiés du sens, et ce particulièrement dans le quatuor où la sonorité a constitué une conquête de l'écriture sur la nature originellement homogène des timbres instrumentaux : dans le *1^{er} Quatuor* de Janacek, par exemple, l'essentiel du drame musical de « la Sonate à Kreutzer⁷ » se joue ainsi à travers la différenciation des timbres.

DIALOGISME

Déterminant essentiel de la sonorité, l'organisation du rapport entre les voix constitue pour le quatuor l'enjeu majeur de toute écriture qui se veut idiomatique : il ne s'agit pas seulement pour le compositeur de savoir écrire pour les instruments à cordes mais d'avoir le sens de la conduite des quatre parties, de maîtriser les subtilités de ce dialogisme qui, au-delà de ses aspects techniques, met en jeu une conception de la communication et s'appuie même sur une philosophie qui, tout en étant celle du compositeur, est souvent aussi l'émanation d'un esprit du temps.

En étudiant les procédures dialogiques sous leurs divers aspects et dans les différents domaines de l'écriture où elles se manifestent, nous avons vu qu'elles représentaient beaucoup plus qu'une simple conversation instrumentale telle que peuvent la mettre en scène bien d'autres genres ; si elles permettent en effet des échanges de répliques à quatre voix, aux connotations parfois anthropomorphiques, elles consistent aussi en un type spécifique de contrepoint dont la richesse provient de cette dynamique particulière des voix à la fois homogènes et susceptibles de se différencier jusqu'à pouvoir prendre leur autonomie. Émancipé dès ses origines des formes fuguées difficilement compatibles avec l'indépendance des instruments les uns vis-à-vis des autres, le quatuor a engendré un style mêlant de manière équilibrée les conceptions horizontales et verticales de l'écriture et, dès Haydn, s'est singularisé par la richesse et la mobilité de ses textures. La nature même des instruments du quatuor et des relations qui peuvent les unir a conduit très tôt les compositeurs de génie à utiliser la plus large palette de possibilités d'association et de communication des quatre voix pour créer le style caractéristique du genre.

Si ce style dialogique se traduit essentiellement par la subtilité des combinaisons de « voix-motifs », telles que nous avons pu les mettre en évidence dans de nombreux exemples, il ne se caractérise pas moins par

⁶ Cf. le programme d'intensité de l'*Opus 131* de Beethoven dans le chapitre XX « Les relations dialogiques dans la présentation thématique ».

⁷ Il s'agit en fait plus, dans cette œuvre, du roman de Tolstoï que de la sonate de Beethoven.

la souplesse avec laquelle il peut changer la distribution instrumentale et en parcourir, de manière contrastive, tout l'éventail ; ainsi le quatuor est-il aussi bien le monologue des quatre voix unies et strictement homophones ou le solo d'une voix *a capella* que le contrepoint le plus enchevêtré des quatre voix dissociées. Et la réussite des plus grands quatuors se révèle souvent liée à l'art avec lequel le compositeur exploite toutes ces ressources de manière différenciée et en harmonie avec son projet esthétique ; elle est donnée à celui qui sait maîtriser cette dialectique de l'un et du multiple, de la fusion et de la dissociation, pour exprimer, disons, le dialogue de ses voix intérieures.

ÉVOLUTION DE LA CONCEPTION DIALOGIQUE AU COURS DE L'HISTOIRE

Pendant la deuxième partie du XVIII^e siècle, on constate une tendance à affirmer la structure de dialogue comme expression musicale de cette pensée socratique remise à la mode par la philosophie des Lumières, une pensée tournée avec espoir vers le soleil de la rationalité, censé éclairer l'humanité et lui apporter le bonheur. Le discours qui privilégie généralement l'intégrité de la ligne mélodique s'articule autour du rôle central de la voix énonciatrice, celle du premier violon, et peut s'affirmer porteur – c'est le cas chez Haydn, beaucoup plus que chez Mozart – d'une esthétique optimiste.

Avec Beethoven, contemporain de la Révolution française, de sa grandeur et de ses échecs, le quatuor connaît un apogée de l'écriture dialogique ; les rôles des voix s'équilibrent davantage parce que le discours puissamment dialectique fait une place de plus en plus importante à « la mise en question ». Et ce n'est pas hasard qu'en tête du finale de son ultime quatuor, l'*Opus 135*, le compositeur place une introduction, un Grave, explicitant musicalement la question « *Muss es sein ?* ». Son œuvre pour quatuor, depuis notamment « *La Malinconia* » de l'*Opus 18 n° 6*, décline en certaines de ses grandes pages les différents aspects de cette question abstraite ouverte sur l'infini du questionnement et que l'on peut considérer comme emblématique de sa pensée.

Après lui, le XIX^e siècle romantique, nostalgique du passé, centré sur un moi plus préoccupé d'affects que de métaphysique, tendra à favoriser la fusion (importance donnée à la pâte de son, prolifération des accords, valorisation d'une harmonie charnue) plus que le fusionnement résultant d'un dialogue critique.

Avec la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, le réveil des nationalismes d'une part, l'engouement pour l'histoire personnelle du sujet d'autre part, mais aussi l'évolution du langage lui-même avec par exemple l'invention de la série schoenbergienne ou l'usage de la polytonalité donneront au dialogisme de nouvelles possibilités de développement. Mais le quatuor reflétera aussi, non moins que d'autres genres, les drames qui frapperont le siècle (guerre, totalitarismes) à travers le nouveau type de dialogues éclatés que mettront en œuvre notamment les quatuors de Bartók ou de Chostakovitch, exprimant aussi bien la révolte, la dérision que le désespoir. Avec Bartók par exemple, les voix, de plus en plus indépendantes, pourront se désunir plus encore à travers les rythmes hétérogènes qui déchirent le tissu mélodique et se heurtent contradictoirement, rendant compte d'un sujet brisé, morcelé, à la recherche d'une cohérence perdue.

Mais c'est encore avec notre fin de siècle blessé que l'évolution du dialogisme du quatuor s'avère peut-être la plus radicale. Témoin d'un monde où la prolifération des moyens de communication et les progrès technologiques ont paradoxalement contribué à isoler l'homme de son voisin, les compositeurs contemporains seront amenés à mettre en scène dans leurs quatuors, cette faillite du dialogue en recourant en fait à un nouveau type de procédures dialogiques.

Ainsi au moment où, dans la période contemporaine, la majorité des quatuors s'affranchissent radicalement des formes classiques, la conception dialogique de l'écriture continue, quant à elle, à en régir l'écriture ; on la retrouve d'ailleurs au cœur de nombreuses expériences d'aujourd'hui, même celles qui sont censées signifier une difficulté voire une impossibilité de communication entre les voix, que ce soit dans *Helikopteren* de Stockhausen ou dans le *Troisième quatuor* de Carter avec ses duos désynchronisés violon 1-violoncelle / violon 2-alto ; le *Cinquième quatuor* (1994-1995) du compositeur américain va plus loin encore en mettant en scène, dans l'œuvre elle-même, le travail de la répétition précédant l'exécution, avec différents essais qui sont une expression musicale du dialogue des interprètes par rapport à l'œuvre qu'il vont jouer.

Avec ce type de problématique, le quatuor explore de nouveaux territoires et pose de nouvelles questions notamment le dialogue lui-même : il n'est plus seulement conversation aimable, méditation des voix de l'âme, affrontement de tendances opposées, ni même simple geste de dialogue, il est aussi interrogation sur ses propres possibilités et ses conditions d'existence. Chez Beethoven et tous ses grands successeurs les relations entre les voix, aussi indépendantes fussent-elles, étaient envisagées dans une perspective de cohérence globale et le discours était sous-tendu par une stratégie fusionnelle. C'est cette fusion qui est d'une certaine manière mise en cause par certains compositeurs contemporains, au risque de désintégrer le fondement même du genre.

Mais, tous les coups de boutoir que lui ont fait subir, de loin en loin, les compositeurs les plus iconoclastes (Ives, Stravinsky, Boulez, Crumb) n'ont pas provoqué jusqu'ici sa mort plusieurs fois annoncée. Bien au contraire même, elles l'ont conduit dans de nouvelles voies ; sa mort eut été de « rester sur place » et

tout donne à penser que le quatuor restera au XXI^e siècle un genre vivant et qu'il continuera, plus qu'aucun autre peut-être, à porter l'essence la plus précieuse de la pensée musicale comme expression d'une intériorité ouverte sur le monde.

ÉCOUTER LE QUATUOR AUTREMENT

L'évolution relativement continue du quatuor depuis ses origines a consisté notamment en la conquête progressive d'un nouvel espace sonore : timbres, masses, registres, intensités, autonomie grandissante de voix, rythmes, l'enjeu de l'évolution esthétique du quatuor ne s'est pas moins cristallisé autour de ces aspects-là qu'il ne l'a fait sur l'évolution harmonique. Une conception trop harmonico-centrique détournant l'écriture de la spécificité du genre a d'ailleurs pu nuire à l'épanouissement de certaines œuvres ; la tentation sans doute naturelle quand on écrit à quatre voix de tout miser sur l'harmonie à quatre parties a ainsi fait tomber certains quatuors du côté de l'académisme, en dépit de toute la science de l'écriture dont ils témoignent. C'est que, nous n'avons cessé de le dire, le quatuor demande quelque chose de plus que la maîtrise harmonique et l'inspiration mélodique, il requiert un sens idiomatique, une intuition de ce qu'est l'esprit du quatuor ; et cela s'acquiert sans doute moins facilement que les disciplines classiques de la musique.

Les interprètes et l'auditeur lui-même seront naturellement plus ou moins sensibles à cet aspect des choses ; mais quiconque a ressenti une fois ce qu'est le dialogisme du quatuor et ce qu'est son timbre spécifique, n'écouterà plus ensuite de la même manière les œuvres de ce genre ; et son exigence par rapport à elles sera renforcée.

C'est un peu ce que ce livre a essayé de faire partager : à partir d'une réflexion toujours centrée sur la spécificité du quatuor, il vise essentiellement à élargir les possibilités d'écoute par une invitation à la découverte d'un des plus admirables répertoires que nous offre l'histoire aussi bien qu'une incitation à écouter « autrement » le quatuor le plus familier.