

HISTOIRE DU QUATUOR, VOLUME 1, DE HAYDN À BRAHMS

INTRODUCTION (pages 11 à 33)

Cette Histoire du Quatuor à cordes est présentée en deux volumes qui étudieront successivement les années 1760-1870 pour le premier volume et 1870 à l'Entre-deux-guerres pour le deuxième et de l'Entre-deux-guerres à nos jours pour le troisième. La coupure entre les deux premiers ouvrages correspond au moment où la suprématie de ce que l'on peut appeler le « quatuor viennois », celui dont le modèle avait été forgé par Haydn, commence à être ébranlée : des capitales comme Prague, Moscou ou Paris voient alors fleurir un certain nombre de quatuors remarquables qui, sans rompre avec une tradition admirée, vont puiser aussi à d'autres sources d'inspiration, notamment celles des musiques populaires, et préparer le renouveau du genre qui se manifestera autour des années 1900 aussi bien avec le quatuor narratif (Smetana, Sibelius, Janacek) que les quatuors de l'école de Vienne et de Bartók.

Pourquoi une histoire du quatuor ?

Une histoire du quatuor s'impose pour combler un manque – aucun ouvrage de ce type n'a été entrepris du moins en France – mais aussi pour répondre à une nécessité, tant ce genre occupe dans l'histoire de la musique une position à la fois singulière et privilégiée. Non seulement il a donné lieu, depuis son origine et sans connaître de déclin, à une incomparable moisson de chefs-d'œuvre, mais il a exercé une véritable fascination sur les compositeurs, même d'ailleurs sur ceux qui n'ont pas écrit à son intention ; il est en outre le seul qui, par le type particulier d'exigence devant lequel il place les interprètes, ait imposé *de facto* la constitution de ces microsociétés extrêmement soudées et en principe démocratiques que sont les formations de quatuor à cordes.

Si le quatuor à cordes jouit d'un tel privilège, c'est évidemment pour des raisons qui tiennent à sa nature même – dans un précédent ouvrage, *L'Esthétique du quatuor à cordes*¹, nous avons mené une réflexion sur la spécificité de cette formation instrumentale –, mais aussi à son histoire, c'est-à-dire à la manière dont s'est imposé très tôt un modèle culturel à la fois fécond et stimulant.

LA RÉFÉRENCE À UN ÂGE D'OR

Dans les toutes premières décennies de son histoire, le quatuor mobilisa l'attention des compositeurs et les faveurs des amateurs. À Vienne comme à Paris, il répondait à une demande sociale nourrie de la pensée des « Lumières » : à la fois jeu de société et métaphore musicale de la conversation entre amis, il offrait un nouveau mode de divertissement dans les salons bourgeois et aristocratiques. Émergeant par leur exigence et leur niveau d'achèvement artistique d'une production extrêmement abondante mais souvent superficielle, les quatuors de Haydn vont rapidement s'imposer dans toute l'Europe. Ils exerceront une influence sur d'autres compositeurs de l'époque, à commencer par Mozart, qui virent là un modèle pour la mise en œuvre d'un dialogue instrumental équilibré, apte à traduire un certain type d'éloquence et à porter les nuances les plus subtiles des voix intimes.

S'affirmant très vite comme un des genres emblématiques du classicisme, le quatuor, plus encore que la symphonie, se révéla grâce à Haydn le lieu des expériences formelles les plus fécondes ; la forme sonate, nouvellement intronisée dans l'univers des formes musicales, trouva là sa terre d'élection. En outre, par leur profondeur d'expression et leur portée spirituelle, les chefs-d'œuvre des deux grands classiques viennois, eux-mêmes magnifiquement couronnés par le cycle des seize quatuors de Beethoven, constituèrent pour les compositeurs qui suivirent une référence sans équivalent : en effet ni l'opéra, ni la messe, ni la symphonie, ni le concerto, ni la sonate pour piano, principaux genres cultivés à cette époque, n'avaient donné lieu chez les musiciens de la trinité classique à une telle profusion de chefs-d'œuvre, à un tel foisonnement d'invention formelle et esthétique, à une telle qualité permanente d'inspiration et de réalisation.

Rien de plus impressionnant, mais rien de plus stimulant aussi qu'un tel héritage aux yeux d'une postérité qui ne cessera jusque dans les années 1950 de s'appuyer sur cette tradition, celle d'un véritable âge d'or dont elle cherchera à retrouver la magie, tout en réinterprétant les signes dans le langage de son temps.

Cela explique en partie l'importance exceptionnelle du répertoire pour quatuor à cordes avec une production qui dépasse en qualité et en quantité celle de tous les autres genres de musique de chambre. Sans parler de la profusion de quatuors qui naquirent en particulier au XVIII^e siècle sous la plume de maints petits maîtres, le quatuor occupe une place significative dans la production de la plupart des compositeurs de renom², soit qu'il ait jalonné les

¹ Fayard, 1999

² Dans les périodes et romantiques et postromantiques par exemple, on ne peut guère citer que de grands pianistes, Chopin ou Liszt, et de grands symphonistes, Berlioz ou Mahler, qui n'aient pas composés de quatuors, ces deux derniers ayant d'ailleurs néanmoins témoigné de leur intérêt

différentes étapes de leur carrière (Haydn [68], Dvorak [14], Schönberg [5], Bartók [6], Darius Milhaud [18], pour citer des compositeurs de statures et d'époques différentes) soit qu'il en ait marqué de manière décisive un moment, aussi bien le début (Debussy, Ravel, Hugo Wolf), la maturité (Schumann, Brahms), ou la fin (Franck, Fauré, Janacek).

UN LIEU PRIVILÉGIÉ D'INNOVATIONS

Outre la continuation d'une tradition particulièrement exemplaire qui avait porté à son plus haut niveau le style de chacun des trois viennois, les successeurs de Haydn, Mozart et Beethoven se montrèrent souvent attirés par un genre qui, à l'examen de cette expérience, leur apparaissait comme un lieu privilégié d'innovations : ainsi, la Fantasia de l'*Opus 76 n° 6* de Haydn, le développement du finale du *Quatuor K590* ou la fugue en *la* bémol de la *Grande Fugue* de Beethoven témoignent d'une audace harmonique qui projette ces œuvres aux confins du XX^e siècle. Quant à la forme des mouvements et à l'architecture des œuvres, ni Haydn, ni surtout Beethoven ne se sont montrés aussi inventifs que dans leurs quatuors, les explorations beethovéniennes des ultimes opus conduisant d'ailleurs à des réalisations qui dépassent par leur complexité et leur portée spirituelle même les grandes symphonies ou les dernières partitions pour piano ; d'ailleurs, après avoir composé l'*Opus 111*, Beethoven se plaignait des limites de l'instrument.

Par la suite, le quatuor à cordes ne fit que confirmer cette image d'un genre favorisant particulièrement le déploiement d'expériences nouvelles. C'est dans un quatuor, son *Opus 7*, que Schönberg met en œuvre son architecture la plus intégrée, c'est dans un autre, l'*Opus 10*, que pour la première fois il suspend la tonalité.

UNE ÉPREUVE DE VÉRITÉ

À aucun moment de son histoire le quatuor à cordes n'a cessé d'être considéré par la plupart des compositeurs, même parfois ceux qui ne l'ont pas abordé (Liszt) ou ne l'ont qu'effleuré, comme le genre où s'exprime l'achèvement suprême du « métier » de compositeur. Son économie, sa concentration ne laissent place ni à l'à-peu-près, ni à la facilité, ni aux effets ; il faut être capable de beaucoup dire avec peu de moyens en sachant que toute faiblesse est impitoyablement mise en relief par cette sorte de lecture analytique que donne de l'œuvre la nécessaire répartition du discours en quatre parties égales et homogènes : avec le quatuor à cordes, le compositeur-roi est nu, il se trouve en présence, comme l'a dit Roussel de « l'épreuve par excellence, qui révèle, sans truquages et sans fards, la valeur du musicien, la qualité de la musique qu'il porte en lui ».

Avec ses quatre voix – la base nécessaire et suffisante de l'harmonie classique – le quatuor conduit en effet le compositeur sur le chemin d'une ascèse qui l'oblige à se recentrer sur l'essentiel. À la différence de la symphonie qui lui permet, par exemple, de jouer sur les couleurs, les choix d'orchestration, le quatuor ne lui laisse aucune possibilité de diversion, il stimule sa créativité vraie, qui, ne pouvant s'exercer dans le sens d'une recherche d'effets, doit se concentrer sur le travail de l'écriture dans toute sa pureté et sa précision, celle d'une épure.

Utilisant un groupe instrumental qui n'a subi depuis ses origines aucune modification de composition – contrairement à l'orchestre – ni aucune modification significative de facture – le quatuor de Carter est le même que celui de Haydn alors que déjà le piano de Chopin est différent de celui de Beethoven. Cette invariance fondamentale exerce une influence sur le style puisque les compositeurs sont amenés à chercher des voies nouvelles en utilisant toujours le même type de ressources, celles des quatre instruments du quatuor.

Autant le défi posé au compositeur par le quatuor à cordes a pu susciter de très grandes œuvres, autant il a pu se montrer le révélateur impitoyable des faiblesses et des manques, non seulement chez les compositeurs de second plan, mais aussi chez certains maîtres. Car s'il est, selon Gabriel Fauré, « la source d'Hippocrène », il est également la pierre de touche infaillible et, malgré l'expérience de sa longue carrière, l'auteur de l'*Horizon chimérique* avouait à sa femme combien il avait peur au moment où il commençait son *Quatuor en mi mineur* qui devait d'ailleurs être sa dernière œuvre. Pourtant rompu à toutes les techniques d'écriture, Camille Saint-Saëns notait quant à lui : « il faut faire cela [le quatuor] comme de la gravure sur pierre dure, discuter vingt fois chaque mesure avant de l'écrire³ ».

Rarement en tout cas les compositeurs ont abordé le quatuor avec le cœur léger et la plume alerte, parmi les plus renommés, seul Dvorak peut-être. Même l'aisance suprême de Mozart fut mise en défaut lorsqu'il travaillait aux premiers quatuors de son *Opus 10* qu'il devait dédier à Haydn.

Ces quelques exemples témoignent de la pression psychologique qui, au cours de l'histoire, a pu peser sur les compositeurs lorsqu'ils affrontaient le quatuor et l'on pourrait multiplier les propos des musiciens qui mettent en

pou le genre, l'un dans ses écrits (commentaires admiratifs des derniers quatuors de Beethoven dans les *Mémoires*), l'autre par ses transcriptions ; quant à Liszt, c'est lui qui conseilla à Brahms d'écrire des quatuors.

³

Lettre à Charles Lecocq, 4 avril 1899.

lumière l'importance de l'enjeu qu'a toujours représenté pour eux une telle confrontation. On comprend alors que lorsqu'ils sont parvenus à surmonter leurs inhibitions, certains d'entre eux aient pu enrichir le répertoire des plus grands chefs-d'œuvre : devant un tel degré d'exigence imposé par une tradition qui depuis Haydn n'a cessé de se situer au haut plus niveau, le compositeur est en effet appelé à se surpasser au point que son art peut en être transcendé.

QUELLE TRADITION POUR LE « STYLE QUATUOR » ?

Cette exigence s'est exprimée, nous l'avons dit, en référence à une tradition admirée et devenue exemplaire, celle des trois grands classiques viennois, qui s'appuie elle-même sur le modèle que Haydn a progressivement forgé avec les outils de la forme sonate : ses 68 quatuors n'ont cessé d'en affiner les contours, d'en montrer la diversité, transmettant ainsi à la postérité un filon dont il avait deviné et révélé la richesse potentielle.

Mais ce modèle n'était pas le seul dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle ; il s'est imposé concurremment à des modèles français et italiens plus simples, plus légers, qui connurent eux aussi, et plus encore peut-être, une immense faveur à leur époque et notamment en France.

Paris était alors un centre musical particulièrement rayonnant et ouvert puisque c'est là que furent publiés les premiers opus de Haydn. Mais les traditions italienne – essentiellement celle de Boccherini – et française – portées par une pléiade de compositeurs talentueux, souvent violonistes virtuoses, tels Giuseppe Maria Cambini (1746-1825), Joseph Boulogne, chevalier de Saint-George (1739-1799) ou Rodolphe Kreutzer (1766-1831) – envisageaient le quatuor à cordes dans une tout autre perspective que Haydn ; non pas que celui-ci ne sût comme eux se montrer simple et naturel, gai et même pétillant d'esprit ou que ceux-là restassent toujours fermés à une certaine gravité – Pierre Vachon (1731-1803) par exemple a pu s'imprégner de l'esthétique *Sturm und Drang* dans certaines pages de ses quatuors –, mais les quatuors de Haydn se distinguaient par la manière souveraine dont le compositeur maîtrisait la forme sonate, par son art du développement et par l'habileté avec laquelle il concevait la conduite des quatre parties instrumentales, élaborant ainsi un « style quatuor » très différent de celui de ses collègues parisiens, sauf lorsqu'ils se mirent eux-mêmes à l'imiter, tel Ignaz Pleyel⁴, mais sans en avoir le génie.

Les modèles que les compositeurs français proposaient face à Haydn reposaient sur des formes souvent éclectiques, moins émancipées de la danse (on y trouve des polonaises, des anglaises, des siciliennes), et privilégiaient soit la virtuosité instrumentale d'un soliste (quatuors brillants), soit l'écriture concertante (quatuors concertants). La mise en œuvre de la forme sonate restait elle-même extrêmement timide et embryonnaire (peu ou pas de travail thématique) avec une prééminence de la mélodie accompagnée, signe de l'influence toujours vivace de l'opéra : à preuve l'importante production de quatuors d'airs variés.

Faute peut-être d'avoir trouvé un héraut avec un compositeur d'envergure, mais faute aussi d'avoir exploité les véritables ressources du genre, cette tradition française du quatuor va disparaître au tournant du siècle, victime de sa polyvalence, de son manque d'exigence, mais surtout de sa confrontation avec les quatuors de Haydn, et ne laissera guère de trace dans l'histoire si ce n'est grâce à quelques œuvres d'un Pierre Vachon, d'un Joseph Boulogne de Saint-George, d'un Hyacinthe Jadin. Lorsque le quatuor inspirera à nouveau les compositeurs français, ce sera sous l'influence du style viennois ; après les contributions isolées mais déjà convaincantes de Cherubini ou de Onslow, il s'affirmera puissamment dans les grandes œuvres des compositeurs de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles qui d'Édouard Lalo à Albéric Magnard, de César Franck à Gabriel Fauré écriront quelques-unes des grandes pages du répertoire du genre.

Si, dès la fin du XVIII^e siècle, le modèle des quatuors de Haydn s'est imposé en Europe⁵ au détriment des traditions italienne et française, c'est certainement parce que Haydn dominait par son génie tous les compositeurs qui, aussi bien en Autriche qu'en France, composaient des quatuors dans un style ou un autre ; c'est aussi peut-être parce que cette conception, plus savante que celle des quatuors brillants ou concertants, répondait mieux à une certaine exigence intellectuelle d'une élite européenne cultivée, imprégnée des idéaux des lumières ; c'est enfin parce que, mieux qu'aucun de ses contemporains, exception faite de Mozart, il sut tirer parti des ressources spécifiques du genre, c'est-à-dire ses possibilités de mettre en scène le discours musical dans la coopération équilibrée des quatre instruments, ce qui ne signifie qu'ils soient équivalents, encore moins interchangeables mais qu'ils requièrent une distribution personnalisée des rôles, caractérisée par une qualité particulière des textures et un nouveau type de contrepoint.

Avec ce modèle, Haydn ouvrit la voie royale du quatuor, cette voie qui jusqu'à Brahms fut essentiellement viennoise, puis même lorsqu'elle cessa de l'être – à partir de Dvorak ou Smetana – continua longtemps de s'y référer, s'appuyant toujours sur les mêmes modèles formels, s'attachant à la qualité de l'équilibre instrumental et en

⁴ Autrichien d'origine mais vivant en France, Pleyel composa quelque 70 quatuors à cordes.

⁵ Sous le choc de l'*Opus 33* de Haydn, Mozart lui-même avait renoncé au style italien de ses premiers quatuors.

se soumettant à une même exigence de perfection et d'achèvement esthétique.

En imposant la suprématie du modèle viennois, l'histoire a fait un choix qui allait engager le genre dans un aventure fascinante, elle a fait le choix d'une écriture instrumentale abstraite, émancipée de toute contingence qui lui soit extérieure (la virtuosité, le divertissement, l'inspiration de l'opéra), elle a fait le choix d'un type de complexité qui, dotera le compositeur d'une palette aux nuances aussi subtiles que diverses pour l'expression de sa pensée musicale et de moyens d'introspection pour descendre profondément dans les « arrière-monde », ces couches de l'âme où le logos est impuissant.

C'est bien dans la continuité du modèle haydnien et de cette esthétique de la gravité qui s'exprime dans certaines grandes pages de ses quatuors que s'inscriront les œuvres de tous ces compositeurs qui, de Mozart à Schubert, de Beethoven à Bartók, de Schumann à Berg, de Brahms à Schönberg, de Smetana à Janacek, de Dvorak à Chostakovitch, trouveront dans le difficile chemin du quatuor les possibilités d'un accomplissement de soi et d'une quête exigeante de spiritualité.

LES SPÉCIFICITÉS DU QUATUOR

Si la référence à un modèle originel explique en partie la qualité des œuvres que son exemple a suscitées, il y a sans doute dans la nature même du quatuor, et en deçà de toute perspective culturelle, quelque chose d'intrinsèque par quoi cette formation instrumentale a permis aux compositeurs d'aller au bout d'eux-mêmes et de leur exigence d'artiste. Si, comme l'écrit Boulez, « il magnifie l'invention en même temps qu'il l'épure », c'est bien qu'en dehors même de toute tradition il porte en lui des ressources spécifiques qui permettent au compositeur d'atteindre à la quintessence de son art.

De la physique du quatuor à son alchimie

Ces spécificités qui ont été longuement étudiées dans l'ouvrage précédent⁶ procèdent de la « physique » même du quatuor, c'est-à-dire des qualités inhérentes aux instruments qui le composent, à savoir deux violons, un alto, un violoncelle, jouant chacun sans être doublés (contrairement à l'orchestre). Ces quatre instruments de la famille des cordes sont choisis parmi trois types (cette famille en compte quatre si l'on tient compte de la contrebasse), puisque deux d'entre eux sont semblables (les deux violons).

Dans cette description, chaque élément joue un rôle significatif dans la définition de la personnalité sonore du quatuor : le nombre d'instruments (quatre), leur sélection (d'autres associations ont été essayées au cours de l'histoire, mais sans succès), leur nature, celle des instruments à cordes frottées avec leur sonorité particulière, caractérisée par sa richesse en harmoniques, leurs possibilités immenses de phrasé et de mode d'attaque que permettent les archets.

Au-delà de la qualité de chaque instrument, au delà de cette association privilégiée de *quatre* voix, équilibre miraculeux entre le trop du quintette et le trop peu du trio, ce qui caractérise le quatuor à cordes, c'est essentiellement son *homogénéité* tant du point de vue de la sonorité que de la technique instrumentale et des modes de jeu. Lorsque les quatre instruments sont unis dans un même geste, comme dans l'enchaînement de ces longs accords du *Maestoso* qui ouvre l'*Opus 127* de Beethoven, le quatuor témoigne d'une sonorité rayonnante qu'il est le seul genre instrumental à pouvoir offrir ainsi avec une telle plénitude.

Si une telle homogénéité ouvre au compositeur des possibilités sonores et expressives qu'il ne trouve pas avec des instrumentaux hétérogènes, la *personnalisation* des quatre voix lui permet à l'inverse de simuler l'hétérogénéité, contrairement à un instrument seul comme le piano où toutes les rênes du discours sont tenues par la même main. Le quatuor n'induit pas, comme le piano, un genre « fusionné » – il n'est pas vraiment un instrument à seize cordes –, mais un genre *fusionnel*, c'est-à-dire portant en lui des possibilités de fusion mais aussi de dissociation.

Outre des questions de forme et de langage communes à tous les genres, un des enjeux majeurs de l'écriture pour quatuor, consistera en la qualité de la mise en œuvre de cette dialectique de la fusion et de la dissociation, de l'homogène et de l'hétérogène, de l'un et du multiple. C'est en maîtrisant la répartition dynamique des motifs et des textures entre les quatre instruments et en variant judicieusement la distribution des voix de séquence en séquence selon la nature des enjeux expressifs, que les compositeurs tireront parti des possibilités spécifiques du quatuor, qu'ils exploiteront véritablement le « filon » découvert par Haydn.

Ainsi est-ce sans doute l'importance qu'il reconnaissait à la conduite des parties qui a poussé Beethoven à revenir au quatuor dans sa dernière période créatrice, à un moment où précisément il jugeait trop limitées les possibilités du piano. Ces œuvres témoignent comme aucune autre de cette alchimie des voix égales et différentes,

⁶ *L'Esthétique du quatuor*, Paris, Fayard, 1999, notamment la première partie 'L'univers du quatuor à cordes p. 15-171.

fusionnées et personnalisées, quatre et une, où se révèle le secret du quatuor, son altérité, ce par quoi il se distingue de tous les autres genres instrumentaux.

PREMIER SURVOL : DU SALON AU LABORATOIRE, DE L'INDIVIDUALISME DES LUMIÈRES AU SUJET MULTIPLE ET BRISÉ

Et pourtant, malgré sa spécificité, le quatuor à cordes a été pendant les deux cent cinquante ans de son histoire au centre des principaux courants qui ont marqué l'évolution de la musique, contribuant parfois de manière décisive à en infléchir le cours aussi bien par l'originalité des solutions formelles et architecturales qu'il a pu proposer que par le caractère novateur de son langage, cristallisant en lui certaines des expériences esthétiques les plus achevées en une quantité impressionnante de chefs-d'œuvre dont on ne peut guère trouver l'équivalent que dans la musique pour piano.

Inaltéré dans son identité instrumentale, n'ayant subi ni éclipse, ni déclin et servi par les plus grands compositeurs, le quatuor a témoigné à chaque époque des grandes tendances de l'évolution de la pensée esthétique, reflétant même grâce à la puissance réflexive de son écriture dialogique une *Weltanschauung* commune avec les philosophes, de l'individualisme optimiste des lumières (Haydn) à l'angoisse post-nietzschéenne du sujet brisé (Bartók, Chostakovitch).

À travers l'histoire du quatuor, c'est donc une histoire de la musique qui s'exprime et une histoire de la pensée telle que la musique, « cette étrange chose⁷ », est susceptible de la façonner, de la porter et d'en traduire le déploiement dans les zones irrationnelles qui sont les siennes.

L'âge d'or : Haydn, Mozart

Entre 1760 et 1800, on assiste successivement à la naissance diffuse du genre, à la stabilisation de sa forme sous l'égide de son père présumé Joseph Haydn et à son essor rapide avec un foisonnement où la quantité le dispute à la qualité. Alors que des milliers de quatuors à cordes furent composés en Europe essentiellement à l'intention des musiciens amateurs qui les jouaient dans les salons, ces quarante ans ont vu fleurir parallèlement sous les plumes de Mozart et Haydn quelque quatre-vingts chefs-d'œuvre. Si, en effet, avec les dix derniers quatuors de Mozart, composés entre 1782 et 1790, le quatuor classique atteint son point d'équilibre le plus pur, c'est avec la production de Haydn qu'il parvient à son plein accomplissement : ses 68 quatuors composés de 1760 à 1799 sont sans doute avec les *Cantates* de Bach et les *Concertos pour piano* de Mozart un des trois ou quatre monuments musicaux du siècle. Avec le quatuor, ce médium qu'il a contribué à créer, Haydn se sent en parfaite symbiose ; c'est avec facilité et naturel qu'il investit ce genre qui lui est consubstantiel en en renouvelant, à chaque étape de sa carrière, les idées et les principes tout en s'en servant aussi de plus en plus comme champ d'expériences formelles. Il y manifeste un sens de la forme et d'une inventivité inégalés, même par Mozart, qui culminent avec son groupe de l'*Opus 76* (1796-97), véritable réponse *post mortem* aux *Six quatuors opus 10*⁸ que Mozart lui avait dédiés en 1785. Dernier cycle achevé avant son *Opus 77*, interrompu par la fatigue de cet homme âgé qui avouait lui-même avec humilité avoir perdu ses forces, l'*Opus 76* est l'ultime réplique de ce dialogue musical entretenu par les deux plus grands musiciens de cette époque. S'admirant mutuellement, Haydn et Mozart s'étaient liés d'amitié et étaient devenus occasionnellement partenaires de quatuor, nouant une relation dépourvue de tout esprit de rivalité, dans laquelle chacun savait tirer partie des acquisitions de l'autre pour progresser dans sa propre voie et pour exprimer sa propre spiritualité, moniste et gravement sereine pour l'un, dualiste et secrètement angoissée pour l'autre.

L'apogée du genre : Beethoven

Avec Beethoven, influencé par les *Lumières* mais dans sa dérivation kantienne, le quatuor devient un lieu privilégié de « réflexion », de mise en question et d'intériorisation et il est aussi le théâtre des innovations formelles les plus radicales qu'il connaîtra pendant tout le XIX^e siècle ; du point de vue de son achèvement artistique, le genre atteint alors son apogée pour plusieurs raisons que nous énonçons ici, pour l'instant, sans commentaire ni justification.

À partir de l'intégration des acquis de ses prédécesseurs et notamment de l'extrême liberté de Haydn avec la forme, Beethoven élargit et approfondit les possibilités de cette forme, accroît les tensions qu'elle développe au point de les porter aux limites du système sur lequel elle s'appuie, si bien que ses successeurs immédiats ne pourront que se situer en retrait par rapport aux perspectives ouvertes par ses derniers quatuors, tant qu'un langage nouveau et une esthétique nouvelle n'auront pas vu le jour.

Dépassant la simple conversation entre quatre voix qu'avaient élaborée Haydn et revivifiée Mozart,

⁷ Selon l'expression d'Alberto Savinio, *La Boîte à musique*, Fayard.

⁸ Ces quatuors publiés en 1785 sous ce numéro d'opus chez Artaria sont aujourd'hui connus comme *K. 387, 421, 428, 458, 464, 465*.

Beethoven développe la dimension *dialogique* du quatuor en établissant alors entre les voix, entre les motifs et aussi entre voix et motifs, une véritable interaction, une sorte de travail coopératif qui induit des transformations dynamiques du matériau.

Avec Beethoven se fait jour également une conception nouvelle de l'*unité* qui commande l'architecture non seulement de l'œuvre elle-même, mais des cycles d'œuvres comme ceux que constituent les *Quatuors Razoumovski* et peut-être même les cinq derniers quatuors.

En outre, Beethoven met en œuvre une nouvelle logique de présentation et d'évolution du matériau : la conduite du discours s'appuie ainsi sur les notions de processus, de transformation, de variation, à partir d'un matériau lui-même de plus en plus fortement caractérisé, mis en scène dans une perspective parfois hétérogène et avec un renforcement des éléments de ponctuation, d'accentuation et d'articulation.

Le compositeur joue non seulement sur les contrastes mais aussi sur des oppositions radicales de registres, d'intensités, de tempos, de masses, d'une force expressive inédite.

Sous son impulsion, le quatuor se révèle porteur d'une ambition nouvelle : plutôt que conversation entre amis ou expression aimable, policée de sentiments qui peuvent se révéler tragiques, il devient le dialogue intime des « quatre voix d'une même âme »⁹, allant jusqu'à prendre la dimension d'une véritable aventure spirituelle et initiatique. Elle ouvre pour le genre des perspectives esthétiques nouvelles, grâce notamment à la caractérisation réflexive, voire énigmatique de certains matériaux générateurs, à l'irruption dans le quatuor du métaphysique, à une interrogation sur l'être ouverte sur l'inquiétude, telle qu'elle s'exprime de façon explicite au début du finale de l'*Opus 135*, avec le célèbre « *Muss es sein ?* », forme emblématique de ces questions qui, sous d'autres formes ou de manière souterraine, parcourent les grands quatuors de Beethoven.

À l'ombre de Beethoven : les compositeurs romantiques

Après Beethoven et Schubert, une période de vide relatif s'installe et les quatuors, peu nombreux, qui sont alors écrits ne proposent, quelles que soient par ailleurs leurs qualités expressives, aucune innovation formelle ou fonctionnelle. Les ambitions esthétiques elles-mêmes retombent et l'évolution du quatuor jusqu'à la fin du XIX^e siècle se confond pratiquement avec l'évolution des styles des différents compositeurs qui pratiquent ce genre sans qu'en soient remis en question les objectifs et les possibilités. Néanmoins certains compositeurs, principalement allemands, trouvent avec le quatuor un moyen d'expression privilégié soit à un moment leur carrière (Schumann, Brahms), soit au fil de leur évolution créatrice (Mendelssohn), enrichissant ainsi le répertoire de quelques chefs-d'œuvre d'autant plus précieux d'ailleurs qu'ils sont rares à témoigner de la rencontre de ce genre avec le romantisme, plus enclin à la confiance personnelle qu'au dialogue intime, à cultiver musicalement des sources littéraires et poétiques qu'à exploiter de manière nouvelle les possibilités expressives d'une forme abstraite.

Les signes avant-coureurs d'un renouveau du genre : les écoles nationales

Avec le XIX^e siècle finissant et les débuts du XX^e, la production de quatuors est marquée par une nouvelle floraison d'œuvres placées sous l'influence de courants opposés, les uns plutôt minoritaires s'inscrivant toujours, notamment dans les pays germaniques (Wolf, Reger) mais aussi scandinaves (Sibelius) et même en France (Franck), dans la grande tradition viennoise, les autres cédant à une attirance pour les sources populaires ou l'exotisme.

Un vent venu de l'Est va ainsi ébranler la suprématie viennoise, mais sans pour autant remettre en question la forme et le langage du quatuor classique, simplement en l'enrichissant du parfum de musiques folkloriques redécouvertes grâce à la montée et l'émancipation des nationalités. Vienne, qui pendant plus d'un siècle avait été, sinon le centre unique, du moins le lieu de référence du quatuor, va peu à peu perdre ce privilège avec la naissance d'écoles nationales portant des conceptions esthétiques qui échappent parfois à son « esprit » dans ce qu'il a de structurant et de rationalisant, et s'ouvrant aussi, comme chez Borodine, à des recherches de timbre extrêmement neuves.

À Paris, en cette fin de siècle, la renaissance – mais ne devrait-on pas plutôt parler de naissance ? – du quatuor bat son plein avec d'une part des œuvres fortement marquées par le modèle beethovénien (Franck, Chausson, Magnard), mais aussi avec un certain nombre de partitions marquant l'attirance des compositeurs non pour les sources populaires nationales – en aucune page de ses deux quatuors, le pourtant très régionaliste Vincent d'Indy ne laisse pénétrer son inspiration cévenole – mais pour les charmes de l'exotisme : Debussy et Ravel recourent à une écriture modale plus ou moins orientalisante et découvrent la magie de nouveaux miroitements sonores.

⁹ Ces quatuors publiés en 1785 sous ce numéro d'opus chez Artaria sont aujourd'hui connus comme *K. 387, 421, 428, 458, 464, 465*.

Le renouveau du quatuor : entre sérialisme et néo-classicisme

Pendant ce temps, sur les décombres du chromatisme wagnérien, une révolution radicale se prépare à Vienne : en symbiose avec ses élèves Berg et Webern, Schönberg invente, dans la plus grande ascèse, une nouvelle langue musicale affranchie du système tonal (*Quatuor opus 10*) ; il la structure ensuite avec la série dodécaphonique utilisée pour la première fois dans un quatuor par son élève Berg (*Suite lyrique*) avant de l'adopter lui-même dans ses deux derniers quatuors, suivi par Webern dans son *Opus 28*.

Érigé par certains compositeurs en nouvelle religion, le sérialisme a été combattu avec haine et mépris par d'autres qui y voyaient le signe de la décadence. Mais la crise de la tonalité s'est trouvée quant à elle au centre de tous les débats qui ont agité le monde musical de la première moitié du siècle et dont le quatuor a fourni un panorama particulièrement complet.

Qu'il s'agisse de l'expressionnisme du jeune Schönberg ou de Hindemith, de la veine narrative de Janacek ou des tendances néo-classiques, elles-mêmes aussi différentes que celles d'un Honegger ou d'un Malipiero (même Schönberg, tout en restant sérialiste s'y convertira avec son 3^e *Quatuor*), le quatuor est au cœur de tous les courants esthétiques qui vont s'affronter pendant cette période, comme il est au cœur de toutes les recherches sur le langage, de la polytonalité de Milhaud à la tonalité élargie de Martinu en passant par la polymodalité chromatique de Bartók.

Par leur originalité de conception et leur force expressive, les neuf quatuors de l'école de Vienne et les six quatuors de Bartók représentent incontestablement les plus importantes contributions de ce premier demi-siècle pourtant particulièrement riche en œuvres inventives. Plus qu'aucun autre, ils expriment cette crise du sujet détourné du monde et replié sur « sa pure vie intérieure » (Kandinsky), un sujet en proie à l'angoisse.

L'éclatement du genre : de Chostakovitch à Carter

Dans la deuxième partie du siècle, loin de montrer une désaffection pour le quatuor au moment où se développent tant de techniques qui lui sont apparemment étrangères et de moyens sonores nouveaux, les compositeurs continuent à manifester un engouement grandissant pour ce genre avec des tendances encore bien plus éclatées que précédemment, au point d'être quasiment individualisées. L'écart est de plus en plus grand entre les extrêmes, les conceptions classicisantes d'un Chostakovitch s'imposant avec autant de nécessité que le radicalisme avant-gardiste d'un Cage, le sérialisme post-webernien d'un Milton Babbitt que l'expérimentalisme des quatuors de Kagel, véritables œuvres de laboratoire parmi bien d'autres. Dans un paysage esthétique touffu où le modèle structurant de la forme sonate, devenu anachronique, au mieux s'estompe et généralement se perd dans le rejet ou l'oubli, où aucun artiste, aucun courant n'émerge avec la force de l'évidence, les problèmes de légitimation de l'œuvre ne se posent plus comme par le passé par rapport à un ordre suprême (la référence implicite à Dieu chez Haydn), à un « je » souverain qui impose sa personnalité musicale avec la force d'un mythe (Beethoven), à une école (l'école de Vienne) qui, fût-elle combattue, édicte des normes, mais par rapport à la seule conscience artistique du sujet. Or ce sujet non seulement brisé mais, comme le dit Sartre, « éclaté » ne s'adresse plus qu'à « une partie de lui-même », d'où cette crise de la communication que mettent en scène de nombreux quatuors, soit dans un dialogue des voix rendu impossible par leur divergence (Carter, *Quatuor n° 3*) ou par le « bruit » (Stockhausen « *Helikopteren* »), soit par une disparition du motif qui obère toute possibilité de transmission (Ligeti).

Après avoir composé son *Livre pour quatuor* et l'avoir rejeté comme tel en le transcrivant pour orchestre, Boulez avait affirmé qu'« écrire pour le quatuor est une chose du passé ». Il se trompait et il l'a lui-même implicitement reconnu non seulement en préfaçant un ouvrage sur le quatuor au XX^e siècle¹⁰, mais en envisageant de remettre sur le métier la version pour quatuor de son *Livre* à l'occasion d'un nouvel enregistrement.

Quelle histoire du quatuor ?

Tout ce qui a été dit précédemment, notamment sur le nombre considérable de quatuors composés depuis les origines – on peut l'estimer à plus de dix mille –, montre l'impossibilité, dans le cadre d'un livre, fût-il en deux volumes, à faire la recension exhaustive ou un « catalogue raisonné » de la production pour quatuor. Un tel travail aurait-il d'ailleurs un intérêt autre que documentaire ?

Si le fait même qu'on ait tant écrit pour quatuor et à toutes les époques (si l'on excepte le fléchissement post-beethovénien) constitue en soi une information capitale, il importe de dégager, à partir de là, les lignes de force d'une évolution que nous venons simplement de brosser à grands traits en un premier survol.

PRINCIPE ET ORGANISATION DE L'OUVRAGE

Tout en suivant un ordre chronologique général, nous avons choisi d'articuler cette histoire du quatuor autour des grandes figures qui en ont marqué les différentes étapes : cette conception délibérément hiérarchisée rend

¹⁰ Stéphane Goldet, *Le quatuor au XX^e siècle*, Actes-Sud Papiers.

compte dans sa continuité et sa totalité de chacun des parcours suivis par les compositeurs les plus importants. Au lieu de privilégier la stricte chronologie des quatuors¹¹ en observant pas à pas l'évolution du genre au fur et à mesure de la composition de chaque nouvelle œuvre importante¹², nous avons préféré privilégier l'unité de la production de chaque compositeur.

La stricte chronologie a l'intérêt majeur de rendre compte des interactions possibles qui peuvent marquer des partitions contemporaines ; elle permet de mettre en évidence certains entremêlements, comme ceux qui résultent de l'influence réciproque qui s'exerça entre Mozart et Haydn pour l'écriture de quelques uns de leurs cahiers de quatuors. Dans d'autres cas en revanche, la présentation chronologique se révèle moins opérante : bien que leur composition soit concomitante, il n'y a aucun lien entre les derniers quatuors de Schubert et ceux de Beethoven, ce dernier n'ayant d'ailleurs jamais connu ne fût-ce même que l'existence des derniers quatuors de son concitoyen. Les durées parfois longues qui séparent la date d'achèvement de la composition et les dates de création publique et de première édition (respectivement 2 et 8 ans dans le cas du *Quatuor en ré mineur* de Schubert), rendent parfois périlleux certains rapprochements.

Découpé en six parties principales, l'ouvrage rend compte des grandes tendances qui caractérisent chacune des périodes concernées, tendances d'abord convergentes jusque dans les années 1870, lorsque les compositeurs se référaient directement au modèle du quatuor viennois, puis de plus en plus divergentes ensuite, jusqu'à former une constellation d'expériences individuelles dans la dernière partie du XX^e siècle.

L'histoire de l'évolution du quatuor, telle que nous la présentons à l'intérieur de ces différentes périodes, est précédée chaque fois par une réflexion générale sur les courants de pensée qui caractérisent l'époque concernée et ont pu influencer sur la conception esthétique des compositeurs et leur approche du genre. Elle décrit ensuite, en des chapitres séparés, l'œuvre pour quatuor des principaux compositeurs qui ont marqué le genre avant de brosser un panorama des contributions plus secondaires.

Ainsi, tout en rendant compte de la diversité des expériences qu'a inspirées le quatuor et sans négliger des compositeurs parfois moins connus du grand public (tels Cherubini ou Borodine, Zemlinsky ou Reger, Ernest Bloch ou Martinu), lorsqu'il se sont signalés par une contribution remarquable, nous insistons particulièrement sur ceux qui ont produit des chefs-d'œuvre incontestés et qui ont marqué l'évolution du genre par les innovations formelles qu'ils ont introduites ou par la qualité esthétique de leurs quatuors.

Ces musiciens, nous cherchons autant que possible à en cerner la personnalité musicale, à rendre compte de leur itinéraire artistique, avant d'en venir à leur approche du quatuor, mélange de fascination et de résistance, à chaque fois différemment dosé. Nous suivons pas à pas leur parcours à travers le genre quatuor et décrivons, de manière plus ou moins détaillée selon les cas, les œuvres ou groupes d'œuvres (en particulier pour Haydn) qu'ils ont écrites dans ce domaine.

UN CHOIX SUBJECTIF

Les choix nécessairement subjectifs que nous avons faits en insistant sur les compositeurs dont le rôle nous semble particulièrement important sont néanmoins légitimés d'abord par une certaine logique, en vertu de laquelle nous avons voulu écrire non pas l'histoire du quatuor à cordes en général, mais l'histoire du quatuor tel qu'il s'inscrit dans la tradition viennoise – celui que Ludwig Spohr désignait comme le « véritable quatuor » –, en laissant de côté les innombrables quatuors brillants ou concertants qui poursuivent de tout autres objectifs esthétiques. C'est cette tradition-là qui s'est révélée porteuse des expériences les plus riches, et, si la voie royale du quatuor viennois éclate en branches de plus en plus nombreuses au XX^e siècle, elles viennent néanmoins toutes du même tronc : même dans leurs gestes les plus « déconstructeurs » (Stravinski) ou parodiques (Cage), même dans leur légèreté dérisoire, les quatuors les plus étrangers au modèle original restent imprégnés de ce souci de perfection et de cet esprit de sérieux dans l'approche de l'écriture qui caractérisent aussi les quatuors les plus humoristiques de Haydn.

Nos choix sont justifiés aussi par l'histoire qui, de toute une moisson d'innombrables partitions, a su sans doute retenir le plus souvent le « bon grain », du moins jusqu'à la période contemporaine où la floraison de la production et l'éclatement des tendances ne permettent pas de dégager à coup sûr quelques grands noms qui s'imposeraient comme prééminents ; ces choix recourent aussi ceux des formations de quatuor dont le répertoire, parfois vaste, repose toujours, sauf pour quelques très rares ensembles spécialisés (le Quatuor Arditti), sur les mêmes piliers.

Ainsi, en dehors de la période contemporaine, peut-on retenir jusque dans les années 1950 quelque deux

¹¹ Stéphane Goldet, *Le quatuor au XX^e siècle*, Actes-Sud Papiers

¹² On remarque ainsi que Schubert a composé le *Quatuor La Jeune fille et la Mort* en Mars 1824 avant que Beethoven n'achève le premier de ses derniers quatuors, l'*Opus 127*, en octobre

cents partitions qui apparaissent toutes comme d'admirables chefs-d'œuvre ; c'est sur elles que nous insisterons plus particulièrement. Elles forment un paysage superbe dominé par quelques grands massifs, ces grands « cycles » de quatuors, eux-mêmes non seulement composés d'œuvres admirables, mais formant en leur ensemble un tout cohérent et d'une haute portée artistique et spirituelle : c'est le cas des quatuors de Haydn et de Mozart au XVIII^e, de Beethoven au XIX^e, des musiciens de l'école de Vienne, de Bartók, puis de Chostakovitch au XX^e. Mais, à côté de ceux-là, d'autres cycles aussi méritent l'attention, même s'ils n'atteignent pas des sommets aussi élevés (Hindemith, Martinu, Milhaud) et/ou s'ils se révèlent moins homogènes (Schubert¹³, Dvorak).

Que de bijoux ne trouve-t-on pas aussi dans l'œuvre de ces nombreux compositeurs qui n'ont consacré au quatuor que quelques rares partitions, une seule (Wolf, Debussy, Ravel), deux (Borodine, Smetana, Janacek), trois (Schumann, Brahms, Tchaïkovski), ou un peu plus (Mendelssohn, Reger, Sibelius, Zemlinsky), œuvres se signalant toutes par leur qualité artistique, sans que la production de ces compositeurs soit suffisamment abondante ou cohérente pour dessiner un véritable parcours.

Si une histoire du quatuor doit décrire les principales étapes de l'évolution du genre, elle se doit aussi, selon nous, d'essayer de rendre compte de la beauté et de la singularité des œuvres les plus marquantes. Cela suppose, au moins pour certaines d'entre elles, de pénétrer par l'analyse à l'intérieur de leur architecture pour en observer aussi bien les grandes lignes que certains détails remarquables afin d'en connaître mieux et donc d'en mieux goûter le fonctionnement, tout ce par quoi la réalité musicale de l'œuvre (nature du matériau, langage, forme) traduit toute la force d'une intentionnalité esthétique spécifique.

UNE NÉCESSITÉ D'ANALYSE

Dans *Le Mystère de la création artistique*, Stefan Zweig¹⁴ note très justement que « la connaissance n'a jamais diminué le véritable enthousiasme devant l'œuvre, elle ne fait que l'élever et le renforcer ». Les analyses que nous proposerons dans ces trois volumes de *l'Histoire du quatuor* cherchent à s'inscrire dans cette perspective d'un approfondissement de la connaissance des œuvres qui, au-delà de son aspect descriptif et explicatif, vise à rendre plus intense le plaisir esthétique qui, comme le dit encore Zweig, n'est pas « pure réception », mais « participation intérieure à l'œuvre » ; on retrouve là cette idée de « l'auditeur-artiste » que Nietzsche appelait de ses vœux, un auditeur coopérant de la manière la plus active dans son écoute, ce qui suppose qu'il se serve aussi de son intelligence.

Si la musique fait rêver, si elle produit de l'émotion et si elle nous invite à un voyage dans l'imaginaire, elle est d'abord rigoureusement « pensée » par le compositeur ; les grandes œuvres de musique occidentale et tout particulièrement les grands quatuors sont des architectures complexes dans le temps, et en tant que telles, elles comptent parmi les réalisations humaines les plus construites, c'est donc aussi de cette manière qu'il faut les recevoir, car elles s'adressent à l'être dans sa totalité.

Portant essentiellement sur les questions de forme, de structure et s'intéressant notamment au matériau et à ses transformations, les analyses que nous proposons ne se limiteront pas, si détaillées qu'elles soient parfois, à la simple description des partitions, mais chercheront, à partir d'elles, à rendre compte de la logique de leur écriture, de la signification des choix techniques et formels effectués par le compositeur et de ses stratégies discursives et esthétiques ; elles viseront enfin à dégager un horizon de sens, en proposant des hypothèses interprétatives s'appuyant sur la réalité du texte ; le garde-fou de l'analyse légitime ce saut dans le vide que constitue l'interprétation – véritable récompense de l'analyste –, qui vise à saisir ce sens par nature insaisissable et en tout cas irréductible à toute verbalisation.

En évitant l'utilisation de termes techniques et de notions complexes, en accompagnant nos commentaires d'exemples musicaux, mais aussi de références à des enregistrements discographiques avec des minutages précis permettant au lecteur d'écouter chacun des passages étudiés, nous nous adressons non seulement aux musiciens avertis, mais aux mélomanes de bonne volonté désireux de mieux comprendre la forme, le fonctionnement et de certains quatuors, pour en mieux saisir le « contenu de vérité¹⁵ ».

QUELLES ANALYSES ?

L'analyse se légitime par sa difficulté même, elle n'est jamais aussi désirée que pour ce vis-à-vis de quoi elle est le plus impuissante : la suprême beauté, toujours insaisissable et la grande complexité, toujours irréductible.

¹³ Couronnant des œuvres de jeunesse parfois seulement charmantes, ses quatre derniers quatuors se situent au plus haut niveau artistique.

¹⁴ La pochothèque, Essais, p. 1014

¹⁵ Selon l'expression d'Adorno

Néanmoins, ici aussi bien que là, et comme le messenger impérial de Kafka¹⁶, elle ouvre des portes pour celui qui « [est] assis à [sa] fenêtre et dans [son] rêve appelle le message quand vient le soir ».

En l'occurrence, nous avons choisi dans ces trois volumes de réserver les analyses détaillées à certaines œuvres qui sont à la fois les plus incontestablement belles et grandes et les plus complexes ; ainsi dans ce premier volume couvrant la période allant des origines à Brahms, nous analysons très en détail les seize quatuors de Beethoven, plus la *Grande fugue*, dans le deuxième les neuf quatuors composés par les musiciens de l'école de Vienne, les six quatuors de Bartók et les deux quatuors de Janacek. Dans le dernier volume nous consacrons des analyses détaillées à chacun des quinze quatuors de Chostakovitch, mais aussi à *Ainsi la nuit* de Dutilleux, au quatuor de Nono, à ceux de Carter ou Fernyhough à ceux d'une vingtaine d'autres compositeurs qui ont marqué le genre (Berio, Henze, Murray Schafer, Ohana, etc.) Cela ne signifie pas que nous négligions d'autres grands quatuors qui sont abordés et parfois substantiellement traités (Harvey, Saygun, Rihm, Weinberg, etc). En revanche dans le présent volume, nous ne donnons que de brefs commentaires – parfois même de simples mentions –, pour les œuvres secondaires. Elles font en effet pâle figure au regard des grands quatuors qui leur sont contemporains et qui sont eux-mêmes dus à la plume des grandes maîtres du classicisme et du romantisme. Nous prenons une loupe particulièrement grossissante pour traiter les quatuors de Beethoven que nous ne sommes pas seuls à considérer comme l'Himalaya du genre et auxquels nous consacrons quelque 700 pages émaillées d'analyses. .

Ces analyses détaillées des 71 mouvements du cycle beethovénien font précéder l'étude de chaque œuvre d'une introduction détaillée qui brosse une perspective d'ensemble et met en lumière les principales singularités de chaque quatuor et son apport formel et esthétique dans l'itinéraire du compositeur. L'analyse de chaque mouvement, au moins pour les plus complexes, est elle-même précédée d'un préambule qui en dégage les lignes de force.

Le choix des seize quatuors de Beethoven comme référence privilégiée nous a conduit à attacher aux six quatuors de l'*Opus 18* une plus grande importance que, par exemple, aux *Quatuors opus 10* de Mozart ou à l'*Opus 76* de Haydn qui sont d'aussi grands chefs-d'œuvre. Mais, en dehors de la nécessité d'exhaustivité qu'impose l'analyse du corpus beethovénien, tant cet ensemble forme un tout, les quatuors de l'*Opus 18* mettent en évidence un plus grand nombre de problèmes concernant l'écriture pour quatuor et posent des questions formelles déjà plus complexes que ne le font les œuvres de Mozart et de Haydn, tant en ce qui concerne par exemple le maniement de la forme sonate que le dialogue instrumental.

POURQUOI UNE TELLE PLACE RÉSERVÉE À BEETHOVEN ?

Outre leur complexité et la riche diversité des aspects techniques et esthétiques qu'ils nous permettent d'aborder, les quatuors de Beethoven constituent, comme l'écrit Joseph Kerman¹⁷, « un des plus splendides paysages » de l'histoire de la musique qui, plus que tout autre, appelle l'analyse. Mais si nous avons choisi de leur accorder une telle place, c'est aussi parce qu'ils constituent « la » référence privilégiée qui a dominé l'histoire du quatuor, son influence continuant même à s'exercer après les années 1950. Pourtant, sans même parler de leur langage, le modèle formel qu'ils avaient transmis était alors devenu caduc ; mais les solutions explorées par Beethoven portaient une telle exigence de remise en question et se révélaient l'expression d'un geste compositionnel tellement inventif qu'ils ont pu continuer à stimuler la créativité de certains compositeurs contemporains, en matière de conception architecturale, de stratégie discursive et même de conduite des parties.

Si les quatuors médians – les *Quatuors* « *Razoumovski* » (*Opus 59 n^{os} 1 à 3*) mais aussi l'*Opus 74* (voir son lien avec l'*Opus 67* de Brahms) et surtout l'*Opus 95* – ont indubitablement marqué les compositeurs de la génération romantique, ce sont plutôt les derniers quatuors qui ont nourri les réflexions des compositeurs du XX^e siècle.

Ces œuvres futuristes dont l'audience resta quasi confidentielle au XIX^e siècle n'exercèrent qu'une influence superficielle sur les successeurs immédiats de Beethoven jusqu'à ce que, dans un article célèbre, Richard Wagner attirât sur elles l'attention du monde musical. C'est en prolongeant la réflexion beethovénienne sur la forme, sur les possibilités du quatuor et même sur le langage musical, là où le compositeur s'était interrompu avec l'*Opus 135* (1826), que les grands compositeurs de quatuor de la première moitié du XX^e siècle renouvelleront le genre de manière significative. Il est symptomatique que Schönberg, en 1904-1905, et Bartók, en 1908-09, se soient référés l'un à l'architecture de l'*Opus 131* (1825), l'autre au « *Muss es sein* » de l'*Opus 135* dans leurs premiers quatuors respectifs, leur *Opus 7* dans les deux cas. Les références plus tardives de Berg à l'*Opus 130* dans sa *Suite lyrique* (1925) et de Webern à l'*Opus 135* dans son *Opus 28* ne feront que confirmer cette tendance d'une modernité à l'écoute du dernier Beethoven. Cette tendance perdurera d'ailleurs jusque dans certaines expériences contemporaines les plus récentes, qu'il s'agisse par exemple du 2^e *Quatuor* de Ligeti (1968) - dans ses entretiens

¹⁶ *Eine Kaiserliche Botschaft* (un message impérial), texte de 1917.

¹⁷ Joseph Kerman, *Les Quatuors de Beethoven*, 1966, Paris, éditions du Seuil, 1974

avec Joseph Häusler, le compositeur insiste lui-même sur l'influence exercée par ces oeuvres –, du *3^e Quatuor* de Ferneyough (1987) ou du *5^e Quatuor* (1995) de Carter.

En nous focalisant sur l'analyse systématique des quatuors de Beethoven, nous nous trouvons sur un terrain déjà abondamment fréquenté, notamment, pour citer seulement des ouvrages disponibles en français, ceux tous remarquables à des titres divers de Joseph de Marliave, Romain Rolland, Joseph Kerman et Jacques Lonchamp ; mais au-delà d'une approche analytique de nature différente – plus centrée sur l'architecture, le matériau, la conduite des parties, mais aussi cette poétique des intensités, si décisive chez Beethoven surtout dans ses dernières œuvres –, nous formulons aussi d'autres hypothèses interprétatives sur ces œuvres dont, outre même leur complexité parfois interprétée de manière contradictoire par les commentateurs, l'inépuisable richesse ne peut que susciter, à l'infini, de nouveaux commentaires et de nouvelles lectures. La nôtre s'inscrit plus particulièrement dans la perspective de cette histoire du quatuor où elle s'insère comme un livre dans le livre, et replace la conception de ces œuvres dans son rapport à l'écriture et à l'esthétique du quatuor à cordes dans ce qu'elles ont de spécifique.

oOo

On l'aura compris, ce livre associe étroitement, pour les raisons précédemment indiquées, histoire générale du quatuor et analyse des œuvres qui nous apparaissent les plus significatives du genre et de son évolution, appelant ainsi deux niveaux de lecture possible.

Le premier pourra se limiter aux grands chapitres généraux consacrés à chacun des compositeurs étudiés ainsi qu'aux seules parties introductives des analyses qu'elles concernent les œuvres dans leur architecture d'ensemble ou chacun de leurs mouvements.

Le second plus exigeant suivra le parcours en profondeur de chacun des mouvements selon parfois plusieurs angles d'approche balisés le plus souvent d'exemples musicaux et d'indications de minutage. On se repérera dans ces divers cheminements sur les poteaux indicateurs que sont les intertitres.