

HISTOIRE DU QUATUOR, VOLUME 2, DE 1870 À L'ENTRE-DEUX-GUERRES

INTRODUCTION : LES « QUATRE MOMENTS » DE L'HISTOIRE DU QUATUOR COMME EXPRESSION D'UNE HISTOIRE DU SUJET (pages 20-33)

L'histoire du quatuor à cordes est scandée en quatre grands « moments » caractérisés chacun par la coïncidence entre une évolution décisive de la conception du genre et une évolution de la conscience esthétique des compositeurs les plus représentatifs de leur époque, dont la pensée musicale s'est affirmée comme le reflet contingent, l'écho délibéré, ou au contraire comme une amorce de la philosophie de leur temps.

Ce n'est sans doute pas pur hasard si ceux qui ont marqué l'histoire du genre ont non seulement exprimé dans leurs quatuors l'esprit de leur temps, mais ont fait évoluer la forme, le langage et le contenu expressif de leurs œuvres en congruence avec l'évolution de la pensée telle qu'elle est incarnée par les grands philosophes de l'époque, non seulement dans leur conception de l'esthétique, mais dans leur conception du monde et de l'être. Il ne s'agit à proprement parler ni d'influence, ni de transposition, mais d'une communauté de questions et de préoccupations, d'un point de convergence, où trouvent à se rejoindre les démarches des artistes et des philosophes dont les champs d'action se situent pourtant sur des plans différents et même à certains égards étanches. La philosophie des *Lumières* au XVIII^e siècle, celle de Kant au début du XIX^e, puis de Nietzsche au début du XX^e siècle et celle de Heidegger après les années 1950 ont eu à voir avec la manière dont les compositeurs les plus importants ont envisagé leur création.

Du point de vue musical, ces moments sont des périodes marquées par l'empreinte d'une pensée forte, d'une esthétique et d'un style originaux et vigoureux par rapport auxquels se définira, pour de longues années, l'essentiel de la production de quatuors. Ils sont inaugurés par des œuvres-événements, dont l'apparition quasi épiphanique introduit un ordre nouveau pour le quatuor, déterminant ou entraînant à plus ou moins brève échéance des conséquences essentielles pour son évolution.

Le premier de ces moments est celui de sa fondation véritable, inaugurée et symbolisée par les *Quatuors opus 20* (1772) de Haydn ; pierre de touche du « grand style », ils mettent en œuvre tous les éléments techniques, stylistiques et formels, qui serviront de base au quatuor classique. Le deuxième moment est lancé par les *Quatuors Razoumovski* (1806) de Beethoven qui marquent un considérable élargissement et un approfondissement des possibilités d'expression du genre, ainsi magnifié comme « symbole de la pensée au sommet de sa puissance et de sa concentration¹ ». Avec le troisième moment, dont le *Quatuor opus 10* (1905) de Schoenberg peut constituer l'emblème, le quatuor apprend à parler une langue nouvelle et à respirer « l'air d'une autre planète » musicale. Plus diffus et multiple, le quatrième moment, qui s'esquisse dans les années 1950, se montre contradictoire en ses tendances principales : d'un côté, il renforce son pouvoir d'abstraction par une logique systémique complexe en poursuivant un nouvel idéal discursif qui récusé toute illusion d'expression des affects (Boulez, *Livre pour quatuor*, 1949), de l'autre, il coupe ses liens privilégiés avec la grande tradition occidentale et les racines métaphysiques de l'art, pour le faire renaître sous l'effet d'une nouvelle simplicité dans la recherche des sons les plus purs, des symétries numériques les plus ingénues, en harmonie avec une philosophie orientale de la nature (Cage, *String Quartet in four parts*, 1950).

Ces œuvres-événements ne sont pas toujours les plus achevées de leurs auteurs et ne sont pas nécessairement celles qui expriment le plus substantiellement ces « moments », mais elles marquent chacune une date essentielle dans l'histoire du genre à partir de laquelle on n'écrit plus de la même manière pour le quatuor ; elles définissent sinon un modèle, du moins un horizon, et elles suscitent une aspiration vers une autre terre promise qui pourra se révéler fertile en chefs-d'œuvre d'un type nouveau.

Nous reviendrons pour commencer sur les implications philosophiques et esthétiques qui ont entouré les deux premiers de ces moments, en particulier le deuxième, le moment beethovénien, tant il a eu de retentissement dans la période qui va nous occuper. En effet, que ce soit par ses conceptions musicales visionnaires, son combat pour le « grand art » et sa posture de premier compositeur indépendant, Beethoven exercera une influence profonde sur la plupart des compositeurs importants qui l'ont suivi et en particulier sur leur manière d'aborder et de penser le quatuor.

PREMIER MOMENT, HAYDN ET MOZART : DEUX LECTURES ESTHÉTIQUES DE L'IDÉAL DES LUMIÈRES

Par un de ces hasards inspirés, les *Quatuors Opus 20* de Haydn ont été surnommés *Quatuors « du Soleil »*, titre qui marque symboliquement la naissance du genre. En ces années 1770, le soleil du quatuor viennois se lève en effet sur l'Europe et il va s'imposer, bientôt face au quatuor français ou italien, comme le modèle unique, celui qui par l'équilibre de son écriture instrumentale, l'élaboration de son travail thématique et l'intégration de sa forme va inspirer les plus grands chefs-d'œuvre du classicisme, les dix derniers quatuors de

¹ Boulez, dans l'introduction à « *Quatuors du XX^e siècle* » de Stéphane Goldet.

Mozart dont l'incomparable *Opus 10* (les six quatuors dédiés à Haydn) et les plus remarquables partitions de Haydn, elles-mêmes couronnées par ses *Quatuors opus 76* véritable réponse post mortem à Mozart.

Ces quelque cinquante chefs-d'œuvre qui dominent de haut une production étonnamment abondante – peu de genres instrumentaux donnent alors lieu à une telle profusion² – marquent le passage d'une musique de salon destinée aux amateurs, une musique s'identifiant à cette « conversation entre quatre personnes aimables » ou « raisonnables » selon que l'on se réfère à la définition de Stendhal ou de Goethe, à une « musique de concert » ; c'est pour la première fois dans la perspective du concert public que Haydn écrit en 1792-1793 ses *Quatuors opus 71* et *74*.

Mais plus profondément, ils expriment une conception du sujet telle qu'elle s'affirme dans la perspective des *Lumières*, ou plutôt de l'*Aufklärung*. Échappant aussi bien à une conception scolastique – le quatuor, sous l'égide de Haydn, va créer ses propres règles de fonctionnement – qu'à un objectif de divertissement, le quatuor s'affirmera alors comme le lieu musical où s'exprime la spiritualité du sujet, animé essentiellement par un idéal de raison et de progrès. C'est ce que traduit l'élaboration de plus en plus rigoureuse de sa forme et le sens de son discours métaphorisant, dans l'équilibre de ses parties instrumentales, quelque chose du dialogue socratique.

Il est frappant que les deux seuls compositeurs qui marquent en profondeur cette période de l'histoire du quatuor le fassent de manière aussi différente et complémentaire, illustrant par leur manière de concevoir le discours du quatuor, deux attitudes de pensée qui traduisent chacune une des deux faces inséparables de la modernité de leur temps.

Avec son inclination pour le monothématisme (l'archétype en est donné par l'*Allegro* du *Quatuor opus 76 n° 4*), Haydn, porté par sa foi en un Dieu qu'il invoque en chaque œuvre, exprime la gravité confiante ombrée parfois d'inquiétude d'une pensée moniste, souvent teintée d'humour ; pensons aux trompe-l'œil de ses fausses réexpositions de forme sonate et plus généralement aux « surprise » harmoniques, mélodiques et « théâtrales » – dramatiques ou poétiques – qui émaillent son discours. Quant à sa manière de concevoir le plus souvent des réexpositions dissymétriques et des mutations du mineur vers le majeur (finale du *Quatuor opus 74 n° 3*) dans certaines codas, elle traduit sa foi sans équivoque dans le progrès. Il en est de même de son ingéniosité à imaginer sans cesse de nouvelles solutions formelles. À travers ses quatuors, le soleil de l'*Aufklärung*, qui brille d'un éclat multiple, illumine la pensée du sujet et triomphe de l'obscurantisme.

Fondamentalement dualiste – presque tous ses quatuors sont bithématiques – Mozart, avec sa pudeur naturelle et les apparences classiques d'une élégante bienséance, exprime, malgré l'alacrité du ton et parfois la légèreté désinvolte de la démarche, tout le tragique de la condition humaine sur lequel les *Lumières* font l'impasse. Ses thèmes contrastés se juxtaposent plus qu'ils ne s'affrontent, sans qu'en résulte une synthèse prometteuse. Ses réexpositions, le plus souvent symétriques, reflètent le scepticisme, voire le pessimisme d'une pensée qui ne croit pas aux possibilités de transformation promises par le travail de développement, bien qu'il prenne parfois chez lui une acuité sans précédent par sa complexité polyphonique (*K 428*). Les mutations du majeur vers le mineur – et non pas l'inverse – de certaines « résolutions » (2^e thème de l'*Allegro* du *K 421*), le chromatisme poignant (*Andante* « tristanesque » du *K 428*) et les dissonances hallucinées (développement du finale du *K 590*) de certaines pages – c'est en cela que, *musicalement*, il est moderne – dévoilent, derrière le masque souriant, le nœud d'angoisse qui fait palpiter son âme. Des *Lumières* – c'est en cela qu'il est *esthétiquement* moderne –, Mozart perçoit intuitivement à la fois la nécessité sociale (il est, par la faute de son patron archevêque Colloredo, la victime de l'ordre ancien) et l'aporie : le sujet, dans la perspective nécessaire de son accomplissement ne peut se dépendre d'un insurmontable trouble intérieur, comme l'expriment la polyphonie des voix éclatées ou le déploiement des lignes mélodiques tantôt apaisantes (premier thème de l'*Allegro* du *K 465* après l'introduction des « dissonances » qui ont valu au quatuor son titre), tantôt désolées (premier thème de l'*Allegro* du *K 428* avec son triton névralgique). Mais, jusque dans ses gestes les plus accablés, la musique de Mozart reste porteuse d'une solidarité compassionnelle : si elle exprime un sentiment de détresse personnelle, elle semble se tourner vers la détresse de l'autre, un autre lui-même, et lui apporter compréhension et consolation.

DEUXIÈME MOMENT, BEETHOVEN, LA SUBJECTIVITE UNIVERSALISANTE : LE SUJET ÉMANCIPÉ ET L'EXPRESSION D'UNE VISION KANTIENNE DE L'ART

Dans le sillage de la philosophie kantienne, Beethoven va réaliser aussi bien sur le plan technique et formel que sur le plan esthétique la synthèse impossible et le dépassement de ces deux images du sujet face aux *Lumières*, l'idéalisme naïf de Haydn, expression de sa pensée joviale et grave, et le réalisme sceptique et parfois même amer de Mozart qui ébranle les certitudes du sujet.

Chacun de ses seize quatuors et la *Grande fugue* témoignent d'une remise en question permanente des formes et d'un renouvellement du matériau et du langage, grâce auxquels ces œuvres puissantes et

² De 1760 à 1800 les quatuors se comptent par milliers.

exemplairement idiomatiques de l'écriture à quatre parties dessinent un parcours esthétique d'une richesse expressive et d'une ampleur sans équivalent. Véritable Himalaya du genre, ce cycle propose non seulement une haute image de l'achèvement artistique, mais fournit un point de référence unique, un observatoire privilégié d'où l'on peut scruter l'histoire du quatuor avant lui et après lui. En effet, ces œuvres qui d'abord font rayonner l'idéal du classicisme (*Opus 18*), posent ensuite les bases discursives de la subjectivité romantique (*Opus 59, 74, 95*) et, portées par une force visionnaire, anticipent enfin certains développements formels et esthétiques de la modernité (derniers quatuors, *Opus 127 à 135*), telle qu'elle sera représentée par les musiciens de la 2^e école de Vienne et Béla Bartók (1881-1945) dans la première moitié du XX^e siècle.

Par l'élargissement, l'approfondissement et l'amplification de leur forme et de leur architecture, avec une recherche sans précédent d'unité à grande échelle, par la force de conviction du ton aussi bien pour la conduite de l'action musicale que dans les secrets de la confiance, les quatuors de Beethoven affirment l'irruption d'un *je* émancipé, un *je* qui, imprégné de la leçon kantienne, se pense non plus, à la manière de Haydn, comme un sujet contingent, dont l'œuvre est soumise aux lois de la nature qu'il est censé découvrir, mais comme un sujet libre qui *invente*, tout comme Dieu a créé. S'il pense son art à partir de sa finitude, il le fait dans la perspective universalisante d'un *je* qui parle pour un *nous* et en se sentant investi d'une mission prométhéenne.

Mais en même temps, ce *je* émancipé et conquérant est en proie à l'inquiétude. Héritier du dualisme mozartien, Beethoven exprime dans ses quatuors plus que nulle part ailleurs – mise à part la *Missa solemnis* – les conflits de sa personnalité dialectique. Cela se traduit aussi bien par la manière dont il va métisser certaines formes (fugue et forme sonate, lied et variation, forme sonate et variation, etc.), les hiérarchiser (formes dialogiques), que par sa conception du matériau (rapport rééquilibré entre thème et texture) et du système thématique puissamment contrastif, même si l'ensemble de ses éléments procède d'un même noyau (*Opus 131*). Il en résulte un éventail expressif à la fois très large et nettement différencié. Joie et souffrance, violence et tendresse, rage et exultation, action et réflexion, affirmation et doute, lyrisme et dramatisme, simplicité et complexité, raffinement et rudesse, poésie et prosaïsme, contrôle et « raptus³ », sérénité et angoisse, légèreté aérienne et puissance chthonienne, intellectualisme abstrait et fièvre pulsionnelle, effervescence déboussolée et aspiration à la transcendance, les tendances contraires du moi beethovenien s'opposent à l'extrême dans leur expression musicale ouvrant parfois des brèches gigantesques.

Ses prémonitions d'une crise du sujet telles qu'elles apparaissent indubitablement, en particulier dans son emblématique *Muss es sein ?* (Le faut-il ?) et dans certains mouvements lents, sont non pas éludées ou masquées comme chez Mozart, mais combattues et contrebalancées par la force de son énergie. Dans son œuvre en général et ses quatuors en particulier, Beethoven a l'art de retourner un malaise, un mal-être en un flux positif, après en avoir exprimé la substance par le travail de l'écriture. On en trouve un exemple des plus remarquables, à l'échelle de l'ensemble de ses quatuors, dans sa manière de plus en plus « dialogique » de concevoir la conduite des parties au fur et à mesure qu'augmente sa propre surdité qui l'isole du monde. « Contre » son handicap, Beethoven conçoit fantasmatiquement une écriture du dialogue, qui se légitime de plus en plus avec le temps dans la coopération nécessaire et équilibrée des quatre voix, dans leur interdépendance et dans leur intercommunication. Si d'un côté, ces voix se révèlent de plus en plus personnalisées, sont susceptibles de se séparer et d'explorer chacune parfois des chemins différents, d'un autre côté, elles sont appelées à se rejoindre, non seulement à fusionner mais à se parler, à interagir de la manière la plus étroite. Ainsi, soumis à un défi situationnel qu'il a relevé et dont il a renversé les termes, ce compositeur sourd laisse à ceux qui savent entendre ses quatuors, mais aussi les « voir⁴ », un message de dialogue, d'espoir et de fraternité qui illustre, à sa façon, la philosophie kantienne de la foi en l'homme responsable de son destin.

La puissance visionnaire de son style en constante évolution a donné naissance à un ensemble d'œuvres qui, « frémissant des réflexes de l'avenir⁵ », n'ont cessé de servir de référence exemplaire à toutes les modernités qui se sont succédé après elles, Beethoven ayant lui-même transmis à la postérité les clefs de transgression qui ont permis à l'art du quatuor d'évoluer.

TROISIÈME MOMENT, DE SCHOENBERG À BARTÓK : LE SUJET BRISÉ ET ÉTRANGER A LUI-MÊME APRÈS NIETZSCHE ET FREUD

Il faudra du temps après une telle conflagration visionnaire pour que les compositeurs puissent penser « autrement » le quatuor ; tout en enrichissant la littérature de quelques admirables chefs-d'œuvre, les compositeurs romantiques ne feront guère plus que réinterpréter, selon leur personnalité musicale propre, les *Quatuors Razoumovski* qui avaient éclaté comme une bombe en 1806 dans l'horizon du quatuor viennois.

³ Cet état psychologique a des conséquences directes, chez Beethoven, sur les cassures du discours (voir tome I de *l'Histoire du quatuor*).

⁴ L'œil écoute et cela nulle part autant que dans ses quatuors.

⁵ Pour reprendre la formule d'André Breton.

À partir des années 1870 cependant, si l'influence de Beethoven reste prégnante, notamment en ce qui concerne les conceptions d'architecture et la conduite des parties, la singularité des grands quatuors qui vont naître alors ne procède plus seulement comme chez les romantiques de l'originalité du style de leurs auteurs, mais d'une certaine volonté de renouvellement du langage caractérisé par un nouveau mode de progression du discours (mélodie infinie) sous l'influence de Wagner, par l'introduction de nouveaux types de matériaux notamment d'origine populaire, dans la mouvance des aspirations nationales (Smetana, Borodine, Sibelius), puis par la remise en question de plus en plus manifeste de la tonalité (chromatisme).

La fin de l'hégémonie du classicisme viennois

Dans les années 1910, la plupart des fondements de la tradition viennoise de la musique sont ébranlés, surtout à Vienne, qu'il s'agisse du système tonal, de la conception de l'idée musicale (thème), du principe d'évolution du discours (travail thématique, développement), de l'architecture (forme en quatre parties) ou encore de la sonorité elle-même du médium (découverte de nouveaux timbres grâce à de nouveaux modes de jeux).

Et c'est Schoenberg, entouré de ses deux disciples favoris Berg et Webern, qui porte haut le flambeau de la « nouvelle musique », dont le *Quatuor opus 10* s'affirme le symbole transparent. D'un côté, elle revendique la libération des forces vitales de l'artiste émancipé de la raison et en proie à « l'ivresse dionysiaque » mais de l'autre, elle reste animée par un souci, d'ailleurs peut-être plus grand que jamais, d'ordre et d'organisation, grâce auquel – et c'est, selon Nietzsche, la marque du « grand style » –, l'artiste est capable « de se rendre maître du chaos qu'[il] est [lui]-même, de forcer son propre chaos à devenir forme⁶ ».

Phares de la modernité

Nous avons cité Nietzsche, est-ce un hasard ? Une fois encore un bouleversement esthétique coïncide avec l'émergence d'une philosophie, la pensée tragique de Nietzsche en l'occurrence qui conteste non seulement la conception du sujet envisagé sur le modèle cartésien, mais, en opposition à la rationalisation hégélienne, affirme l'irréductibilité du réel au rationnel et rejette l'idée d'une harmonie réconciliatrice comme aboutissement du processus dialectique au profit d'une multiplicité conflictuelle et irréconciliable.

L'idéal de réconciliation des contraires qui en musique s'était incarné dans les grandes synthèses beethovéniennes se voit battu en brèche par le philosophe qui réfute l'existence « d'une totalité, d'une systématisation, voire d'une organisation qui régiraient tout à la fois les causes des événements et les liens qu'ils entretiennent entre eux ». En relégitimant le sensible face à la raison, Nietzsche ne s'est pas contenté de revaloriser l'art face à la philosophie, il a ouvert la voie à l'individualisation militante des expériences artistiques, qui, dans le sillage de sa pensée, se voudront en effet d'abord et avant tout l'expression d'une « nécessité intérieure » du sujet. C'est dans ce sens notamment que Schoenberg et Bartók⁷, lecteurs de Nietzsche, pour ne citer qu'eux, pourront subir son influence.

Mais en outre, pour la première fois dans l'histoire, un philosophe avait postulé la prééminence de l'art qui a « plus de valeur que la vérité » et permet d'accéder à « une vérité plus profonde que celle des idées⁸ ». « Seule vie possible : dans l'art, écrit Nietzsche. Autrement on se détourne de la vie⁹ ». Rien d'étonnant alors à ce que l'art en général et la musique en particulier connussent à cette époque une activité foisonnante avec une remise en question des principes qui avaient régi son évolution depuis des siècles. En musique, l'équilibre atteint par Beethoven avec l'idéal de subjectivité universalisante qu'il avait transmis à ses successeurs jusqu'à Brahms allait se rompre au profit de toujours plus de subjectivité, ce dont témoignent l'impressionnisme, « sismographe des mouvements les plus silencieux¹⁰ » et l'expressionnisme, *Weltanschauung*, « vision du monde » en tant qu'état d'âme, vision intérieure.

Parallèlement, la découverte de l'inconscient influera aussi sur la manière de penser la musique en favorisant une attitude expressive plus attentive au corps, plus ouverte sur l'écoute intérieure des sensations (impressionnisme) et des pulsions (expressionnisme). Schoenberg, pour qui « l'art appartient à l'inconscient¹¹ » envisage autrement l'exploration de la vie intérieure : si ce qui importe, c'est bien, comme chez Beethoven, « la capacité à s'entendre soi-même, à regarder au fond de soi », il s'agit maintenant de regarder « là où la vie des

⁶ Nietzsche, *La volonté de puissance*.

⁷ Voir par exemple « Bartók, lecteur de Nietzsche et de La Rochefoucauld » in Denijs Dille, *Béla Bartók : Regards sur le passé*, Presses universitaires de Namur, p. 87 sqq.

⁸ Nietzsche, *La Volonté de puissance*.

⁹ Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*.

¹⁰ Schoenberg, *Harmonielehre* (Traité d'harmonie), Vienne, 1911.

¹¹ Lettre à Kandinski, 14 janvier 1911.

instincts commence et où, Dieu merci, toute théorie finit¹² ». On retrouvera, sous une autre forme, cette même attitude musicale chez Bartók. Chez l'un comme chez l'autre, la tension entre le *rationnel*, via une puissante force de systématisation (Schoenberg) ou de contrôle rigoureux (Bartók) de l'écriture et de la forme, et le *pulsionnel*, sera à la base du renouveau expressif et stylistique du quatuor à partir des années 1905.

En s'explicitant chez Freud, la pensée de l'inconscient qui avait cheminé chez les principaux philosophes allemands du XIX^e a conduit à une mise en doute de l'autonomie et de l'unité du sujet dont on s'aperçoit, d'une part, qu'il n'est plus maître chez lui et, d'autre part, que son monde intérieur est « bien plus riche, bien plus vaste, bien plus caché¹³ » qu'on ne le pensait jusqu'alors. Les grands textes littéraires de l'époque ne cesseront de reformuler de mille manières cette interrogation fondamentale du sujet qui se situe au cœur de toute démarche artistique et dont l'angoisse s'exprime de manière si ramassée dans la question que Musil met dans la bouche d'Agnès¹⁴. « Que puis-je donc faire pour mon âme qui est en moi comme une énigme sans solution ? ». En harmonie avec les phares de l'intelligentsia viennoise, Schoenberg prend conscience de l'irréductible mystère de l'être, du caractère flou, insaisissable et mouvant des frontières entre le sujet et le monde extérieur.

Succédant à la certitude du croyant chez Haydn, à l'intranquillité et à l'inquiétude de Beethoven et de son *Muss es sein ?*, c'est le *doute* qui imprègne la pensée de Schoenberg et celle de Bartók. Que cette pensée soit (Schoenberg) ou ne soit pas (Bartók) tendue vers le religieux ou le divin, elle exprime un doute fondamental sur l'homme et sur le monde et elle trouvera comme mode privilégié d'expression – chez l'un comme chez l'autre, mais sous une formulation toute différente –, la *dissonance*. Émancipée des règles tonales, elle donnera à la musique un ton passionné d'une allure nouvelle parce qu'au-delà du contrôle de l'écriture, elle saura libérer « les frémissements les plus ténus et les ondes de terreur les plus vastes qui s'expriment au tréfonds de la psyché¹⁵ ».

En face de cette déconstruction des valeurs traditionnelles fondées sur la raison – découverte dont Robert Musil (*L'Homme sans qualités*) et Hermann Broch (*Les Somnambules*) seront les chantres inspirés –, la place du monde sensible s'avère alors prépondérante tandis que se développe une nouvelle figure de l'individualisme : le sujet, qui se sent *brisé*, se restructure à partir de ses singularités individuelles – en s'appuyant sur « tous les procédés qui permettent de manifester sa personnalité¹⁶ » – parce qu'il ne croit plus en une *harmonie réconciliatrice* universelle (Dieu, la raison). La foi en la possibilité d'un progrès moral issu des *Lumières* s'éloigne, tandis que se développe un pessimisme philosophique que l'histoire, hasard ou nécessité, nourrira et renforcera avec l'absurde tragédie de la première guerre mondiale.

La remise en question de la tradition musicale

Dans la nécessaire remise en question de la tradition musicale, différents facteurs interféreront : des problèmes techniques résultant de l'évolution historique (la crise de la tonalité induite pendant tout le XIX^e siècle par la recherche d'accords nouveaux et la radicalisation du chromatisme), une volonté d'explorer de nouvelles possibilités du langage musical assez peu sollicitées jusqu'alors (notamment la dimension essentiellement sonore de la musique) et enfin une conception de la forme émancipée de toute cadre normatif.

S'y ajoute une remise en question des objectifs expressifs que la musique était censée poursuivre depuis Beethoven et qu'avaient formalisés les philosophes romantiques de la musique, tels E.T.A. Hoffmann ou Schopenhauer.

Du côté de la tradition allemande et d'Europe centrale, les compositeurs se concentrent de plus en plus sur l'exacerbation de tendances qui, de Schoenberg à Bartók en passant par Janacek et Hindemith, Franck Bridge ou Ernest Bloch, se cristallisent dans une esthétique de type expressionniste, réinterprétation « moderne » (au sens de la modernité viennoise) et « anti-romantique » du romantisme, conduisant à une remise en question des formes habituelles du beau avec notamment une émancipation et une valorisation de la dissonance au sens large. On peut dire que l'ensemble de ces compositeurs prennent en compte, dans leur musique, la crise du sujet qu'ils ressentent tous dans ses implications personnelles, socio-politiques (exacerbation de la conscience nationale malheureuse parallèlement à l'aspiration à une réalisation d'une véritable communauté artistique européenne) et philosophiques avec la conscience aiguë et douloureuse d'un déchirement intérieur.

D'un autre côté, et à l'inverse, certains compositeurs, tels Claude Debussy (1862-1918), rejettent l'expression des états d'âme au profit de l'impression produite par la perception et le souvenir d'images

¹² *Ibid.*

¹³ Nietzsche, *le Gai Savoir*.

¹⁴ *L'Homme sans qualités*, tome II p. 964.

¹⁵ Carl E. Schorske, *Vienne fin de siècle*.

¹⁶ Kandinsky, Lettre de Kandinsky à Schoenberg.

extérieures et leur reflet dans l'imaginaire ; plus que moyen d'introspection structuré, la musique entend alors épouser librement le rêve, les mouvements de l'imagination. Comme le dit Debussy « Je veux chanter mon paysage intérieur avec la candeur naïve d'un enfant ». Pour ce faire, il aura tendance à substituer une esthétique spontanéiste du son – un son qui certes apprivoise la dissonance mais en la dépouillant de toute rudesse ou âpreté – à une esthétique constructiviste du discours, à attacher son attention à la couleur de l'instant, plutôt qu'à l'organisation d'événements dans le temps, à défendre par sa musique le chatoiement et la sensualité d'une esthétique hédoniste, conception que l'on peut qualifier d'impressionniste.

Entre ces deux voies extrêmes, l'une consistant à regarder en face, dans toute sa gravité, la réalité tragique du sujet, mais selon des modalités qui peuvent être différentes (Bartók, Schoenberg), l'autre à l'éluder, à la fuir, à la transfigurer dans la musique considérée comme lieu d'oubli (Debussy), de nombreuses attitudes esthétiques se dessineront, parmi lesquelles la distanciation ironique – qui est une manière de n'éluder qu'à demi – de Stravinsky dont la musique, placée sous le signe du rythme et vivifiée par le retour à des sources primitives, influencera de nombreux compositeurs, à commencer par Bartók. Dans la mesure où elles ne procéderont pas d'un esprit de modernité ou d'avant-garde, les multiples tendances, qui ne pourront se rattacher ni à la modernité radicale de Schoenberg, ni à la « révolution subtile¹⁷ » de Debussy, seront en général qualifiées de néo-classiques, invalidant le sens donné à la deuxième période de Stravinsky où il inaugure en effet une stylisation parfois parodique du classicisme. Le néo-classicisme deviendra alors une étiquette commode, un fourre-tout où certains relégueront tout ce qui ne peut être considéré d'avant-garde. Même Schoenberg et Bartók, à certains moments de leur carrière, seront qualifiés de néoclassiques ; en Allemagne, par exemple, cette auberge espagnole pourra accueillir aussi bien quelques romantiques tardifs comme Pfitzner, des post-romantiques mahlériens comme Zemlinsky ou encore Hindemith.

Si l'on retient trois pôles esthétiques, l'expressionnisme, l'impressionnisme et le néoclassicisme, ils ne formeront pas trois domaines nettement étanches, du moins dans leurs retombées techniques ; tout en suivant chacun leur ligne propre, ils seront susceptibles de s'interpénétrer au moins partiellement, certains compositeurs, et parfois même les plus grands, ayant exploré des voies étrangères a priori à leur problématique. C'est le cas de Stravinsky s'ouvrant dans les années 1950 au dodécaphonisme ou de Bartók dont la pensée fondamentalement expressionniste saura se nuancer des couleurs de l'impressionnisme.

QUATRIÈME MOMENT

Avec le quatrième moment qui fera l'objet du troisième volume, ce sont l'ensemble des données fondatrices du quatuor qui toutes vont se trouver transgressées. Les catégories qui avaient déjà été bouleversées dans les moments précédents (comme la forme et le langage) vont continuer à l'être sous de nouvelles formes, mais, la transgression va toucher également les invariants naturels du genre, le son et le jeu à quatre, qui en avaient constitué jusqu'ici les spécificités intangibles. Ces transgressions se feront selon les degrés, les voies et les combinaisons les plus diverses, induisant une multitude d'expériences de type différent et difficilement comparables puisque plus aucune règle commune ne s'impose plus, puisqu'aucun modèle ne prévaut.

À l'inverse des trois premiers, le quatrième moment commence en toute discrétion ; aucun des quatuors novateurs des années 1950 n'aura un retentissement équivalent à celui des œuvres phares de 1772, 1806 et 1910. Les œuvres pour quatuor de Boulez et de Cage, mais aussi le 1^{er} *Quatuor* de Carter inaugurent une période d'activité aussi intense que foisonnante mais éparpillée dans laquelle les compositeurs d'avant-garde affichent des productions radicales, fruit d'une volonté d'hyperobjectivité. Ils cohabitent avec les héritiers des générations précédentes, qu'ils ignorent et parfois méprisent. Pourtant parmi eux, à côté des nostalgiques d'un univers perdu, se distinguent de nouveaux classiques ou des « modernes dans la continuité » qui affirment leur originalité par un ton nouveau, un style singulier dans un langage traditionnel, mais non sans force subversive, au premier rang desquels il faut placer Chostakovitch, auteur du cycle de quatuors le plus prestigieux de son temps.

Du côté des avant-gardes, cette période, marquée plus que jamais dans l'histoire par la double obsession du nouveau et du rejet de la tradition, peut être définie, dans ses tendances les plus radicales, comme celle la *liquidation* et de l'*expérimentation*. La liquidation passera par la déconstruction de tout ce qui fonde la spécificité du quatuor, l'expérimentation prendra notamment en compte l'interférence avec le quatuor de tout un arsenal technique (bande magnétique, dispositif électronique, etc.), parfois même étranger au strict domaine de la musique (scénographie, arsenal bruitiste, sans parler des hélicoptères de Stockhausen). Ces compositeurs ont également montré une fascination particulière pour la *complexité*, mais les uns et les autres dans des perspectives inverses. Pour certains, elle est pensée à travers l'écriture, à l'intérieur même de la musique considérée comme un monde en soi et elle est soumise à une volonté de maîtrise (Boulez, Carter). Pour d'autres au contraire, la musique, qui n'est qu'un décor pour le monde, s'ouvre à lui en intégrant la complexité aussi bien par toutes sortes de mélanges que par le hasard et l'indétermination, le compositeur cultivant aussi un état de disponibilité intérieure (Cage) aux antipodes de la maîtrise.

¹⁷ Selon la belle formule de Boucourechliev.

Dans cette période, derrière la multiplicité des expériences individuelles, s'exprime une crise du sujet qui, après avoir été mis en doute, se voit maintenant déconstruit, coupé de tous ses repères, soumis à une agitation d'où ne se dégage plus de sens nécessaire.

Est-ce fortuit si cela s'est produit après que Heidegger, philosophe-phare de ce quatrième moment, a postulé la nécessité d'une déconstruction (*Dekonstruktion*) de la métaphysique pour que puisse s'esquisser une nouvelle pensée de l'Être. Il a observé « la prise en charge totale de l'homme et du monde par la science et la technique » et il a vu notre temps plongé « au plus profond de la nuit du monde et de la pénurie (*Dürftigkeit*) » ; mais il a espéré l'aube d'une « ère nouvelle dans le rapport de l'homme à l'être ». Cet espoir passe aussi par sa foi en l'art, lui qui, après Nietzsche, a vu dans l'œuvre d'art « l'ouverture à la vérité de l'étant¹⁸ ».

Cette histoire du quatuor s'achèvera à la fin du troisième volume sur cette note d'espoir à un moment où les avant-gardes observent les signes d'une renaissance qui, échappant à leur conception radicale, serait plus à la recherche de moments de « vérité » qu'en quête de « nouveau ». Elle prend certes parfois le visage d'une restauration platement hédoniste, mais, en ce début de XXI^e siècle, la vitalité de la création et la multiplicité toujours plus grande des voies explorées laissent espérer un véritable renouveau qui permette au quatuor de continuer à être ce champ d'exploration fertile qu'il fut pendant 250 ans pour le compositeur, ce lieu d'un dialogue de ses voix intimes et multiples, hors du champ du logos.

oOo

Au cours de son histoire et jusqu'à nos jours, le quatuor n'a cessé de s'imposer comme un défi et une puissante stimulation pour les compositeurs. Pierre de touche de l'art de composer, il est un lieu d'exploration privilégié de la musique, « cette étrange chose », et le moyen privilégié d'élaboration d'une pensée musicale pure. Comme d'autres genres, il exprime le monde intérieur du compositeur dans ce qu'il a de singulier et d'universel, mais plus que d'autres, il permet, par son pouvoir de concentration et par sa réflexivité dialogique, de rechercher une vérité profonde de l'être face à l'énigme de ses « arrière-mondes ». Lieu d'émergence de nouvelles formes et de nouveaux langages, il laisse percevoir aussi à travers sa complexité propre et grâce à son intuition spécifique, l'esprit d'une époque dans ce qu'il a d'insaisissable.

¹⁸ Heidegger, «*Les chemins qui ne mènent nulle part*».