

limited edition
new and revised booklet

10
CDs

m
DG
GOLD

Ludwig van Beethoven

Complete String Quartets & Quintets

LEIPZIGER STREICHQUARTETT



MDG – Notre concept sonore

Tous les enregistrements de la firme MDG sont gravés dans des salles de concert spécialement sélectionnées, afin qu'ils puissent bénéficier d'une acoustique naturelle. Le fait qu'on renonce, à cette occasion, à toutes sortes de manipulations destinées à modifier la sonorité – l'emploi d'un écho artificiel, de filtres sonores, de compresseurs limiteurs etc... – va de soi pour un label ayant à coeur de vous offrir la meilleure qualité sonore possible.

Nous proposons de vous restituer les oeuvres sous une forme non falsifiée, avec un échelonnement authentique en profondeur exact, une dynamique originale et des timbres naturels. Chaque oeuvre se voit ainsi attribuer un espace musical rationnel et l'interprétation artistique acquiert ainsi un maximum de naturel et de vie.

Les personnes mal voyantes pourront se procurer l'ensemble des informations concernant les productions de cette firme – le catalogue, les livrets et les tables des matières – en braille ou bien sur des cassettes, des disquettes, etc.

CD 1

Dans la classification courante des quatuors à cordes de Beethoven en une première, seconde et dernière manière, les premiers quatuors de Beethoven sont représentés par un unique numéro d'opus. Cet *opus 18* se compose cependant de six quatuors isolés. La pratique consistant à réunir six oeuvres dans un recueil, dans le but, surtout, de les faire publier, était en fait courante. C'est ainsi que, chaque fois qu'il envisagea de faire imprimer des quatuors à cordes, Haydn les regroupa dans des recueils comprenant une demi-douzaine de pièces – à l'exception du dernier groupe que son âge avancé ne lui permit plus de compléter. Cette manière de procéder ne visait pas seulement à former des recueils aux proportions adaptées à la vente. Les oeuvres isolées étaient en fait à chaque fois ordonnées de manière à former un cycle, qui ne devait certes pas être joué en tant que tel mais qui, grâce à des liens entre les tonalités et les caractères, formait un tout plus important. C'est à cet usage que Beethoven se conforma lorsqu'il fit imprimer ses six premiers quatuors chez l'éditeur Tranquillo Mollo, à Vienne, en 1801. Le genre du quatuor à cordes avait à l'époque acquis ses titres de noblesse, grâce surtout à Haydn qui le fit sortir de son berceau, le divertimento, pour le développer, mais grâce aussi aux quatuors tardifs de Mozart, et parmi ceux-ci, aux six quatuors qu'il dédia

à son ami « Papa » Haydn. C'est à ce genre que s'essayait tout compositeur désireux de faire la preuve de la maturité de son art. Au tournant du 19^{ème} siècle, de nombreux jeunes compositeurs publièrent, comme *op. 1*, des quatuors à cordes et plusieurs de ces « pièces de compagnons » sont, chose significative, dédiées à Joseph Haydn.

Le fait que, pour son *opus 1*, Beethoven ait publié des trios avec piano et qu'il ait dédié à Haydn, qui fut pour un temps son professeur, des sonates pour piano, à savoir les trois sonates de l'opus 2, apparaît dans ce contexte comme une volonté de marcher à contre-courant. Après avoir quitté Bonn pour aller s'installer à Vienne (en 1792), Beethoven tenta, d'une manière carrément planifiée, de combler le vide engendré par la mort de Mozart au cours de l'année précédente : il assit sa renommée de meilleur pianiste de la métropole musicale, d'improvisateur inspiré et de créateur révolutionnaire d'œuvres pour piano. Parmi ces œuvres figuraient également des concerti pour piano et orchestre – le domaine privilégié de Mozart. Par contre Beethoven ne se rapprocha de la symphonie et du quatuor à cordes, donc de ces deux genres qui firent d'une certaine manière la renommée de Haydn, qu'après des années d'hésitation. Beethoven commença à travailler sur une symphonie en ut majeur vers le milieu de l'année 1790 et il commença à composer des quatuors à cordes à partir de 1798. Mais

ce n'est qu'après le tournant du siècle qu'il livra ces travaux au public. Tandis qu'il ne cessait apparemment de mettre la symphonie de côté au profit d'autres projets, à la fin du mois de mai 1799 il avait déjà composé trois quatuors à cordes, et parmi ceux-ci le **Quatuor en fa majeur (op. 18, No. 1)**.

Beethoven offrit une copie de cette œuvre au pasteur et violoniste Carl Amenda, lorsque ce dernier quitta Vienne, durant l'été 1799. Elle porte la dédicace suivante : « Cher Amenda ! Reçois ce quatuor comme un petit souvenir de notre amitié, et, à chaque fois que tu le joueras souviens-toi des jours que nous avons passés ensemble et, en même temps, à la profonde tendresse que te témoigna et te témoignera toujours ton authentique et chaleureux ami Ludwig van Beethoven ». Le fait que cette copie n'ait pas été égarée est une véritable aubaine – et pas seulement parce qu'elle nous apporte le témoignage touchant d'une amitié. La comparaison avec la version imprimée ultérieurement montre en effet que Beethoven soumit l'œuvre à une importante révision. Le 1^{er} juillet il écrivit à son ami : « Ne fais pas circuler ton quatuor car je l'ai fortement remanié ; en effet, ce n'est qu'à présent que je sais vraiment écrire des quatuors, comme tu le constateras lorsque tu le recevras ». Au cours de l'été ou de l'automne 1800 Beethoven soumit également les deux autres quatuors de ce premier groupe à une

importante révision (les premières versions de ces œuvres ne furent pas conservées). Mais avant, durant le premier semestre de l'année, il avait complété le cycle en l'enrichissant des *Quatuors 4 à 6*.

La longue lutte pour parvenir à la forme définitive de l'œuvre montre la grande importance que le compositeur accordait au genre du quatuor à cordes. Il était d'ailleurs aussi important pour lui de se conformer aux conventions en écrivant un Opus perfectum magistral que d'en venir à bout et de s'en libérer en composant une œuvre d'une époustouflante modernité et d'une originalité choquante. Le fait que ce voisinage de la tradition et du progrès apparaisse déjà dans le quatuor que Beethoven choisit de placer en premier (mais qui, de par sa date de genèse, est en réalité le second) fait tout à fait partie de la dramaturgie de l'*opus 18* en tant que cycle. Le premier mouvement de ce Quatuor en fa majeur s'épanouit entièrement à partir du motif qui est entonné au tout début, à l'unisson et dans une nuance piano, comme une devise, par les quatre instruments - c'est justement les entrelacs de ce tissu motivique que Beethoven tenta de resserrer lorsqu'il remania l'œuvre. Joseph Haydn avait déjà utilisé, dans quelques mouvements de quatuors de forme sonate, ce procédé consistant à établir des liens entre l'ensemble des thèmes d'un mouvement, en tendant même vers le monothématisme, mais jamais avec une

telle rigueur. Par la suite, Beethoven amplifia ce procédé dans le premier mouvement de sa Symphonie No. 5 ; le motif qui inaugure le mouvement y est aussi, plus encore que dans le Quatuor en fa majeur, d'une simplicité frappante.

Le second mouvement de l'*Opus 18 No. 1*, qui doit être exécuté *affetuoso ed appassionato*, donc avec des transports extrêmement mesurés, aurait été, semble-t-il, inspiré au compositeur par la pièce Roméo et Juliette de Shakespeare. C'est en tout cas ce que rapporta Carl Amenda. Une remarque de Beethoven, curieusement rédigée en Français, dans les esquisses de l'*Adagio* fait effectivement allusion à cette scène dans laquelle Roméo se suicide en présence de Juliette qu'il croit morte : « Il prend le tombeau / désespoir / il se tue / les derniers soupirs »

Un mouvement lent passionné faisant office de point culminant émotionnel du quatuor – on trouve également de tels mouvements chez Haydn et Mozart, mais sans cette surenchère qui nous fait passer dans le domaine du subjectif et de la musique à programme. Elle reste d'ailleurs également unique à l'intérieur de l'*op. 18*. Dans le **Quatuor en ut mineur op. 18 No. 4**, par exemple, Beethoven trouve une toute autre solution pour le second mouvement : un *Andante scherzoso*, au ton badin et ironique, qui nous fait nettement penser à l'*Andante cantabile con moto* de

la *Symphonie No. 1*. Comparé à celui du Quatuor en fa majeur, le mouvement de tête est lui aussi plutôt insouciant. Dans le *Quatuor No. 4*, le *Scherzo* mouvementé du *Quatuor No. 1*, avec son trio qui fait irruption avec des sauts d'octave à la simplicité véritablement provocante, a pour pendant un *Menuet* plutôt nonchalant, et le *Finale*, à la forme complexe, un rondo final enthousiaste, à la structure transparente. C'est pourquoi les spécialistes de Beethoven crurent longtemps que l'op. 18 No. 4 avait été composé durant les années passées par le compositeur à Bonn. Il semblait en effet bien trop éloigné, sur le plan stylistique, de l'ut mineur pesant, « beethovénien » que l'on rencontre, par exemple, dans la *Sonate pour piano op. 13*, la « *Pathétique* ». Mais il fut vraiment composé en avant-dernière position dans ce cycle de six quatuors. Son attitude modeste résulte certainement du rôle que Beethoven lui a attribué dans l'ensemble du cycle. L'un des principes régissant un tel cycle était que chaque morceau devait être dans une tonalité différente, et l'un d'entre eux dans une tonalité mineure. Haydn composait la plupart du temps le quatuor mineur d'un opus avec une grande exigence et un grand soin. Il se peut que Beethoven ait sciemment renoncé à cette mise en valeur, qu'il ait à ce niveau aussi associé respect des règles et transgression de ces règles.

CD 2

Ludwig van Beethoven composa et publia ses *Six Quatuors à cordes op. 18* en deux groupes comprenant chacun trois œuvres. Il avait achevé le premier groupe en mai 1799, après y avoir travaillé durant presque une année, et travailla sur le second groupe entre l'automne de la même année et l'été 1800. Les *Quatuors op. 18 Nos. 1-3* parurent en juin 1801 chez l'éditeur viennois Tranquillo Mollo, les pièces *op. 18 Nos. 4-6* en octobre de la même année. Pour cette publication Beethoven assembla les quatuors dans un ordre légèrement différent de celui dans lequel il les avait composés. Ainsi, par exemple, il n'avait pas composé le quatuor central du premier groupe en seconde mais en troisième position et le quatuor central du second groupe avait vu le jour en quatrième lieu. Les *Quatuors op. 18 Nos 2 et 5* n'avaient cependant pas été composés dans la foulée car, avant de s'attaquer à la composition du second groupe, Beethoven soumit les trois quatuors déjà achevés à une révision radicale. Conservée dans une copie, la première version de l'*op. 18 No. 1* (nous ne connaissons que les versions définitives des *Nos. 2 et 3*) nous permet d'imaginer l'ampleur de ce travail de révision ; les nombreuses esquisses de l'*op. 18* qui ont été conservées nous permettent de toute façon de nous faire une idée du processus de création et nous renseignent sur l'ordre

dans lequel ces œuvres furent composées. Témoignant des travaux préliminaires effectués par le compositeur, elles attestent des scrupules avec lesquels Beethoven aborda le genre hautement apprécié du quatuor à cordes – il ne le fit qu'à l'âge de 28 ans, et six ans seulement après s'être établi à Vienne. Le fait qu'il ait tant tardé fut surtout dû à sa volonté de ne se présenter au public avec un cycle de quatuors à cordes que lorsqu'il serait en mesure de présenter quelque chose de nouveau, d'inédit – une aspiration qui devait être déterminante pour l'ensemble de son œuvre.

Il plaça par conséquent au début de l'opus le plus singulier et le plus moderne des six quatuors. Son caractère novateur n'est bien sûr qu'un aspect du cycle de *Quatuors op. 18*. Beethoven tenta en même temps de montrer à quel point il avait conscience de ce qu'il devait aux deux principaux Maîtres du quatuor à cordes classique : Wolfgang Amadeus Mozart, auprès de qui il aurait dû prendre des cours durant son premier et bref séjour à Vienne, en 1787, (ce qui ne se fit pas) et Joseph Haydn, dont il devint l'élève en 1792, après avoir définitivement quitté Bonn pour venir s'installer à Vienne. Les quatuors placés par Beethoven au centre des deux groupes de son premier opus de quatuors se réfèrent d'une manière particulièrement nette à la production de ses deux prédécesseurs.

Le **Quatuor en sol majeur, op. 18 No. 2**, s'est vu doter du surnom « Komplimentierquartett » (Quatuor des révérences) (mais uniquement après la mort de Beethoven). Cela ne signifie pas qu'avec ces œuvres le compositeur adresse des compliments à ses prédécesseurs et modèles. Ce surnom fait davantage allusion à la configuration des motifs, qui domine l'ensemble du premier mouvement, un morcellement dans lequel certains auditeurs perçurent une sorte d'emphase parodique et qui leur donna l'impression d'assister à l'enchaînement d'innombrables petites courbettes. Chose surprenante, l'*Adagio* suivant, en ut majeur, est doté d'une partie centrale au tempo plus rapide. Ses motifs sont tirés de la conclusion des parties extrêmes, qui sont elles dans un tempo mesuré. La tonalité et la mesure sont elles aussi différentes (on passe du ton d'ut majeur et de la mesure à 3/4 au ton de fa majeur et à la mesure à 2/4). Il se peut que ce passage rapide n'ait été rajouté par Beethoven que lors du remaniement du quatuor. Les esquisses montrent en tout cas qu'il avait prévu à l'origine une partie centrale « normale », sans changement de ton et de mesure. Le *Scherzo* en sol majeur suivant, qui fait fonction de troisième mouvement, reprend le geste de ce passage rapide du mouvement lent. Comme le veut l'usage, il renferme une partie médiane nettement contrastante, le *Trio*. Le ton fondamental

passé en ut majeur, le geste du mouvement devient plus calme, et ce bien que le tempo de base reste le même. Par sa forme le dernier mouvement du Quatuor en sol majeur s'avère certes ici un mouvement de sonate mais il possède la légèreté propre à de nombreux mouvements conclusifs, au caractère de rondo, des symphonies et des quatuors à cordes de Haydn.

L'op. 18 No. 5 en la majeur de Beethoven est très proche du *Quatuor à cordes* KV 464, dans le même ton, de Mozart. (On sait que Beethoven a en effet étudié de très près cette œuvre de Mozart.) La forme générale des œuvres témoigne déjà de nombreux points communs : dans son *Quatuor en la majeur*, comme le fit avant lui Mozart, Beethoven fait également suivre le premier mouvement, au tempo rapide et en forme de mouvement de sonate, d'un menuet (ne plaçant le mouvement lent qu'en troisième position). L'emploi du *Menuet*, plus paisible, à la place du Scherzo, « plus moderne », avec son tempo la plupart du temps plus rapide, ressemble déjà un peu à une citation. Dans le cadre de l'op. 18 Beethoven n'utilise autrement ce mouvement de danse que dans le *Quatuor* No. 4. Dans le *Trio*, partie centrale du *Menuet*, le compositeur pousse encore plus loin ce caractère archaïque en recourant à une mélodie au ton de Ländler assez rude, dotée d'accents qui trépident à chaque

fois de façon décalée, sur le troisième temps de la mesure. Elle est jouée en octaves parallèles par deux instruments et, chose inhabituelle, le compositeur ajoute le second violon combiné avec l'alto. Cette mélodie a elle aussi presque le caractère d'une citation : elle nous fait en tout cas fortement penser au début du *Menuet du Quatuor à cordes en fa majeur* op. 74 No. 2 de Joseph Haydn.

Dans l'op. 18 No.5 de Beethoven, le *Menuet* est suivi, comme dans le *Quatuor en la majeur* de Mozart, d'un mouvement à variations. Dans la *première variation*, les quatre instruments dialoguent en se passant le début du thème qui est dissout dans un mouvement de doubles croches. Dans la *seconde variation*, le premier violon reprend la direction des opérations en énonçant le thème qui est alors entièrement coulé dans un mouvement de triplets ; dans la variation suivante, le commandement passe à l'alto et au violoncelle. La *quatrième variation* débute tout d'abord avec le thème énoncé dans sa forme originale ; elle lui donne cependant un nouvel éclairage harmonique, le fait ensuite passer dans un ton mineur et compense en quelque sorte ainsi l'absence d'une véritable variation mineure (comme le fait généralement Mozart dans ses cycles de variations et comme il l'a également fait dans son quatuor en la majeur). La dernière variation conduit à une amplification de la virtuosité et de la sonorité (au

cours de laquelle le Violon II et l'alto sont à nouveau couplés), avant d'aboutir à une coda au ton retenu. Contrairement à celui du *Quatuor en sol majeur*, le mouvement conclusif possède une ampleur symphonique et est doté d'un geste orchestral. La concentration contrapuntique nous fait tout particulièrement penser à Mozart – tant à ses quatuors à cordes qu'aux finals de ses dernières symphonies.

CD 3

L'**Op. 18 No. 3 en ré majeur**, composé à la fin de 1798, est le premier quatuor à cordes de Ludwig van Beethoven. Le fait qu'il soit répertorié comme son troisième quatuor est dû à la date de sa première publication, en 1801, chez l'éditeur Mollo à Vienne. Beethoven fixa lui-même l'ordre dans lequel les six morceaux de l'*op. 18* devaient se succéder dans cette édition. Son souci n'était pas uniquement d'obtenir un enchaînement logique des tonalités. (Comme le veut l'usage pour un tel groupe d'oeuvres, chaque tonalité n'apparaît qu'une fois et l'une des oeuvres, dans ce cas la quatrième, est dans un ton mineur : Fa majeur – Sol majeur – Ré Majeur – Ut mineur – La Majeur – Si bémol Majeur.) Beethoven avait en outre à coeur de placer au début de cet opus un quatuor particulièrement audacieux et moderne, car, avec cette première publication dans le domaine du genre hautement apprécié qu'était le

quatuor à cordes il tenait à faire figure de novateur. C'est pourquoi il fit passer son premier quatuor à une place plus discrète au sein du groupe, et ce au profit du *Quatuor en Fa majeur op. 18 No. 1*.

Le *Quatuor en ré majeur op. 18 No. 3* débute par un mouvement de sonate à la structure extrêmement limpide. C'est ainsi, par exemple, que l'on peut reconnaître très facilement le début de la partie centrale, le « développement » – qui travaille et développe le matériel de l'exposition, tant au niveau de l'harmonie qu'à celui des motifs – au fait que le thème principal, avec sa septième ascendante caractéristique, réapparaît dans un ton mineur. Et la fin de cette partie centrale est également marquée de la façon la plus nette au moyen d'une brève amplification dynamique après laquelle la réexposition fait son entrée avec le thème principal, dans la nuance piano. Dans le second mouvement, en si bémol majeur, l'auditeur s'y retrouve à la fois facilement et difficilement. Facilement parce que la sobre thème principal, qui évolue de façon uniforme – il doit être joué « con moto », avec un certain mouvement – domine l'ensemble du mouvement, que ce soit parce qu'il revient (une fois littéralement, une fois varié), ou parce que son motif principal (un petit mouvement circulaire : deux tons vers le haut, un vers le bas) y est presque toujours présent, sous des formes variées. Difficilement parce que

ce thème est combiné en alternance avec d'autres passages, de sorte que même une analyse plus précise ne permet pas de décider si l'on est en présence d'une forme bipartite AA', avec une longue coda, ou d'une forme sonate cachée, dans laquelle la réexposition présenterait les thèmes dans un ordre inversé.

L'ample structure du troisième mouvement est nettement plus facile à suivre : ABA (à l'occasion de quoi, dans la seconde partie A les répétitions internes sont transcrites avec des modifications sonores). Comme il le fit dans les *Quatuors op. 18 Nos 1, 2 et 6*, Beethoven aurait pu nommer le mouvement *Scherzo* et la partie B *Trio*. Au lieu de cela il se limita à l'indication de tempo *Allegro*, et au titre *Minore* pour la partie centrale. Ce titre désigne habituellement la variation mineure dans un cycle de variations. En fait, l'auditeur pourrait durant un moment (d'ailleurs fort bref) prendre ce passage en ré mineur pour une variation de la partie qui l'encadre, écrite elle en ré majeur. Dans ce *Minore*, la ligne de basse, qui se compose à chaque fois de quatre notes descendantes et fait penser à la basse fondamentale d'une chaconne de l'époque baroque, est caractéristique et assez insolite.

Pour un « premier-né » dans ce genre du quatuor à cordes, l'*Op. 18 No. 3* est en fait bien insolite et déconcertant. Le compositeur renchérit encore dans le *Finale*,

un mouvement de sonate à 6/8 d'une envergure exceptionnelle, dominé par un mouvement de croches haletant qui n'est que rarement interrompu et ne ralentit qu'au dernier moment, pour s'éteindre finalement dans une nuance pianissimo.

Le dernier quatuor de l'*Op. 18* fut effectivement composé en dernier lieu. Comme dans le *Quatuor op. 18 No. 3*, le premier mouvement du **No. 6** est vraiment conventionnel, alors que les deux mouvements médians renferment un nombre croissant de traits novateurs et que le *Finale* fait complètement éclater le cadre habituel. Le caractère du premier mouvement est nettement déterminé par le thème principal dont la nature un peu rude s'oppose – donnant l'impression qu'il s'agit d'une parodie – à l'image qu'en donne un autre instrument qui la présente en imitation, créant un effet d'écho. Dans le mouvement de tête de ce quatuor, le développement est également inauguré par la présentation d'une version modifiée du thème principal qui, comme dans le *Quatuor No. 3*, se détache nettement du reste ; cette mise en valeur n'est pas due, cette fois, à une modulation en mineur mais à la conduite à l'unisson des quatre instruments. La fin du développement est elle aussi particulièrement marquée, non en tant que point culminant dynamique mais grâce, au contraire, à un apaisement

total du mouvement et de la dynamique, jusqu'au moment où, émergeant du silence, le thème principal, au caractère serein, réapparaît.

Le mouvement lent en mi bémol majeur annonce déjà ce que seront les prochaines oeuvres de Beethoven : à chacune de ses réapparitions, un thème chantant et sobre, et en même temps empreint d'emphase et de solennité, est présenté sous une forme de plus en plus ornementée ou décomposé en valeurs plus petites, un procédé qui se révèle caractéristique des mouvements lents des quatuors et des sonates pour piano composés par la suite ou bien de la *Neuvième Symphonie*. La structure rythmique du *Scherzo* suivant est tellement contrariée (au moyen de contretemps) que l'auditeur a besoin de plusieurs mesures (ou même plusieurs auditions) pour comprendre la structure de la mesure (3/4 et non 6/8). La détente lui est apportée par la partie médiane, un trio doté d'une forme nettement plus sobre, avec une mélodie basée sur l'accord parfait au caractère folklorique, présentée par le premier violon et élaborée à partir d'un unique motif qui ne cesse de revenir sous des formes modifiées (deux doubles croches et une croche).

Voici à présent le mouvement le plus insolite de l'ensemble du quatuor, voire le plus curieux du groupe formé par les six quatuors de l'*op. 18*. C'est peut-être à

cause de ce mouvement que Beethoven plaça le *Quatuor en si bémol majeur* à la fin du cycle, estimant qu'il constituait une conclusion annonçant son style futur. Nous entendons tout d'abord résonner un *Adagio* de 4/4 mesures, intitulé « *La Malinconia* ». Les moyens par lesquels le compositeur exprime cette mélancolie ne se résument pas au mouvement lent et à la dynamique, au début retenue ; cette atmosphère mélancolique résulte surtout de l'emploi de nombreuses modulations insolites en un minimum d'espace. Pour le titre du mouvement, Beethoven a choisi les mots suivants : « *Questo pezzo si deve trattare colla piu gran delicatezza* », par lesquels il demande aux musiciens d'exécuter le morceau avec une grande délicatesse. Le joyeux *Allegretto quasi Allegro*, qui semble tout d'abord être un véritable (cinquième) mouvement, le véritable *Finale*, dont l'*Adagio* ne constituerait que la lente introduction, fait irruption sans transition. Son enjouement, qui semble tourner en rond comme un perpetuum mobile, est suspect - le mouvement s'arrête en effet au bout d'un moment, et, dotée de l'indication Tempo I (Tempo primo, donc dans le tempo d'origine), l'atmosphère mélancolique du début fait son retour. Il apparaît ainsi clairement que l'*Adagio* n'est ni un mouvement autonome ni une simple introduction, mais que son atmosphère sombre et le ton allègre et exalté de l'*Allegretto* ne sont que les deux

faces d'une médaille. Plusieurs tentatives sont nécessaires pour permettre qu'après la rechute dans la morosité la musique se libère à nouveau. Peu avant la fin du *Finale* le perpetuum mobile s'interrompt à nouveau, mais sans adopter cette fois le ton mélancolique. Le dernier élan pour échapper à l'atmosphère sombre se fraye ensuite la voie menant au pianissimo, au fil d'une dernière amplification du mouvement.

CD 4

Les premiers biographes de Beethoven divisèrent déjà son œuvre en trois périodes. Aussi nombreuses qu'aient été depuis les discussions sur cette délimitation en trois périodes de sa production et les exigences d'une autre manière de procéder – cette répartition quelque peu imparfaite a fait ses preuves. C'est pour les quatuors à cordes que cette division en trois phases se révèle le plus convaincante. C'est ainsi, par exemple, que l'*op. 18* – six œuvres courageuses, autonomes, dont de nombreux détails témoignent du rôle de modèles joué ici par Haydn et Mozart – constitue la première de ces phases ; la dernière phase est marquée quant à elle par le cosmos hermétique des cinq derniers quatuors et de la grande fugue (1824-27) – la quintessence du style tardif très exigeant du compositeur. Entre-temps se situe le nouvel élan menant à des rives entièrement nouvelles : avec les *Trois Tuatuors op. 59 (1806)* et les deux

œuvres isolées *op. 74* et *op. 95*, dont le caractère individuel réduit à néant la tradition consistant à publier les œuvres par groupes de trois ou six. Beethoven aborda avec bien des hésitations ce genre qui avait déjà acquis avec Haydn et Mozart ses lettres de noblesse. Une première version de l'*op. 18 No. 1*, rapidement rejetée, en témoigne, tout comme la manière dont le compositeur répondit à ses premières commandes de quatuors, en éludant la question et en se rabattant sur le *Quintette à cordes (op. 4)* et le *Trio à cordes (op. 9)*. La **Sonate pour piano op. 14 No. 1** datant des années 1798/99 résulte peut-être aussi de ces scrupules : les toutes premières esquisses de l'œuvre, qui furent rédigées vers 1795, pourraient avoir été destinées à un ensemble de cordes plutôt qu'à un piano. C'est en tout cas ce que pensait en 1875 Gustav Nottebohm, le chercheur qui se livra à l'étude la plus méritoire des esquisses de Beethoven. Dans ce cas précis lorsque – encouragé par les expériences faites avec l'*op. 18* – Beethoven avait transformé la *Sonate en quatuor* (en 1802), il n'aurait fait que rendre à l'œuvre la forme qui lui était destinée à l'origine. Quoi qu'il en soit, les esquisses retrouvées pourraient expliquer pourquoi il choisit justement cette œuvre pour réaliser une transcription.

D'après ses propres dires, Beethoven riposta, avec cette nouvelle version, à la mode très répandue de la transcription. Le

13 juillet 1802, il s'emporta à ce sujet dans une lettre adressée à la maison d'éditions Breitkopf & Härtel de Leipzig : « Si cette rage contre nature d'arranger même des pièces pour piano pour les instruments à cordes, des instruments qui s'opposent à tout point de vue, pouvait enfin cesser ; j'affirme contre vents et marées que seul Mozart est en mesure d'arranger ses œuvres pour piano pour d'autres instruments, tout comme Haydn – et sans vouloir me placer au même niveau que ces grands hommes, j'affirme la même chose au sujet de mes propres sonates pour piano et cela parce que non seulement des passages entiers doivent pour ce faire être supprimés et transformés mais qu'il est en outre nécessaire d'en ajouter d'autres ; et c'est à ce niveau que se situe la fâcheuse pierre d'achoppement, un problème que l'on ne peut surmonter que si l'on est soi-même le Maître ou bien si l'on possède au moins la même habileté et la même imagination – je n'ai transformé qu'une seule de mes sonates en quatuor à cordes, après qu'on me l'ait demandé avec tant d'insistance, et je sais que personne n'est près de m'imiter ».

En effet, la transcription amène le compositeur à modifier considérablement la facture de l'œuvre. Beethoven transposa le morceau, passant du ton de mi majeur à celui de fa majeur. Le ton de mi majeur lui semblait apparemment peu adapté aux cordes : il ne composa aucun quatuor dans cette tonalité (comme ce fut d'ail-

leurs également le cas de Mozart), mais en écrivit trois en fa majeur (chez Haydn cinq quatuors en fa majeur s'opposent aux trois en mi majeur). Le ton de fa majeur permet tout particulièrement l'utilisation très efficace du la corde vide de do, la note la plus basse du violoncelle, dans l'accord de dominante. Dans le mouvement de tête, un ralentissement du tempo – l'*Allegro* devient un *Allegro moderato* – nous montre à quel point la nouvelle distribution modifia pour Beethoven le caractère de la musique. L'arrangement entraîne en de nombreux passages une concentration de l'écriture musicale, grâce à l'adjonction de nouveaux motifs et de de brefs contre-chants. Les figures d'accompagnement propres à la technique de jeu du piano sont remplacées, les arpèges joués par la main gauche dans la partie centrale le sont, par exemple, par des accords répétés.

Avec son accompagnement de triolets, durant de longs passages, le *Finale* exigea les transformations les plus importantes. Beethoven le remplaça par un mouvement d'octaves joué en alternance et de manière décalée, grâce à l'emploi de syncopes, par deux voix. Aucun auditeur non averti ne sera en mesure de se rendre compte que cette musique était à l'origine destinée au piano.

Aucune œuvre ne révèle d'une manière aussi évidente que l'**op. 59 No. 1** le ton radicalement nouveau adopté par Beet-

hoven dans ses quatuors de la seconde période – un ton nettement moderne, tant par rapport aux prédécesseurs que par rapport aux premières contributions apportées à ce genre par le compositeur (y compris l'arrangement de l'*op. 14 No. 1*). Ce caractère moderne ne pâlit pas, même devant les quatuors décidément audacieux de l'époque moderne, ceux de Bartok ou Schoenberg par exemple. Les contemporains de Beethoven furent particulièrement irrités par le second mouvement. Maintes anecdotes nous le rapportent comme celle, par exemple, sur le célèbre violoncelliste Romberg qui vit vraiment dans les répétitions d'accords une sorte de moquerie de la part du compositeur, jeta sa partition par terre et la piétina. La prédominance de l'élément rythmique, la perte de la continuité en raison d'un enchaînement d'éléments n'ayant apparemment rien en commun et, venant s'ajouter à cela, un ton touchant souvent à la parodie ou au sarcasme – autant d'éléments que l'on n'avait auparavant encore jamais entendus sous cette forme dans un quatuor à cordes. Cet *Allegro* semble si disparate que sa forme de mouvement de sonate est facilement négligée.

Il en va de même dans les trois autres mouvements. Ils suivent tous ce type de forme, mais le principe du mouvement de sonate s'efface derrière d'autres éléments formels. Dans le mouvement de tête, l'omniprés-

sence du motif introductif e donne l'impression que les idées y sont associées librement ; dans le troisième mouvement, nous voyons dominer le pathos d'une musique funèbre, de manière plus intense encore que dans la « *Marcia funebre* » de la « *Symphonie Héroïque* » ; par son *thème russe*, le final acquiert à certains moments le caractère d'un rondo final au caractère empreint de sérénité.

Beethoven utilise à deux reprises dans l'*op. 59* de tels *thèmes russes* ; en dehors du *Finale* du premier quatuor il en fait aussi usage dans le troisième mouvement du second quatuor. (C'est à tort que l'on émet régulièrement l'idée que le compositeur utilise également un chant russe dans le mouvement lent de l'*op. 59 No. 3*). Le rôle de ces emprunts est la plupart du temps surestimé – c'est le cas, par exemple, lorsqu'on suppose qu'avec son accompagnement en accords non modulant le curieux début du *Quatuor en fa majeur* est inspiré du chant folklorique russe. Il semble que Beethoven ait à peine eu connaissance de cette pratique musicale. Il emprunta les mélodies citées au recueil de chants populaires de Pratsch et Lwow publié en 1806 – pour rendre hommage au dédicataire et commanditaire des quatuors, le Comte russe Rasumowsky, un mélomane enthousiaste. Ce dernier avait tout à fait mérité la reconnaissance de Beethoven : il encourageait généreusement la pratique du quatuor à cordes, particulièrement en sa

qualité de mécène du Quatuor Schuppanzigh. De 1808 à 1816, il engagea même personnellement, par contrat, cet ensemble qui était d'ailleurs le premier de ce genre. L'action de Rasumowsky applanit les difficultés et permit au genre intime qu'était le quatuor à cordes de se faire une place dans la vie concertante publique – une voie que Beethoven avait fortement contribué à préparer avec les dimensions symphoniques, inhabituelles pour la musique de chambre, de son op. 59 No. 1.

CD 5

Ludwig van Beethoven avait déjà fait la preuve avec ses premières contributions au genre du quatuor à cordes, les six *Quatuors op. 18*, en adoptant un ton souvent impétueux, voire violent, de sa volonté de se démarquer nettement des œuvres de ses prédécesseurs Haydn et Mozart. En ce qui concerne le style du quatuor et son organisation formelle, il évoluait bien sûr dans le sillage des deux compositeurs classiques. Avec les cinq quatuors à cordes du milieu – les trois qui furent publiés ensemble dans l'*op. 59* et les deux oeuvres isolées *op. 74* et *op. 95* – Beethoven commença aussi à expérimenter dans les domaines de la technique d'écriture, de la sonorité et de la forme, avant de s'engager à nouveau, avec ses derniers quatuors, dans une toute nouvelle voie. Ces dernières œuvres sont considérées comme participant d'un art

supérieur hermétique, qui ne se révèle vraiment qu'à un petit cercle de connaisseurs, une sorte de « Jeu des perles de verre » musical. Les quatuors du milieu sont tout le contraire de cela : ils projettent en quelque sorte le genre intime du quatuor à cordes sur grand écran. En ce qui concerne l'organisation du temps musical, la prépondérance de l'élément rythmique, la sonorité, souvent orchestrale, le compositeur a opté pour l'ampleur. Et ce n'est pas sans raison qu'à l'écoute de ces œuvres, et notamment des *Quatuors op. 59*, composés en 1806/1807, on ne peut s'empêcher de penser constamment à certains passages des symphonies de Beethoven.

Pour les contemporains du compositeur, les quatuors de l'*op. 59* étaient cependant encore bien éloignés du genre symphonique – destiné à un plus large public. C'est ainsi qu'en 1808, alors qu'elles venaient de paraître, l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig qualifiait les œuvres de cet opus de « profondes et parfaitement travaillées, mais difficilement accessibles pour la plupart des gens ». Et, en 1821, la pièce centrale des trois œuvres, l'**op. 59 No. 2**, était encore considérée comme un « pavé ». A la même époque on pouvait lire dans la même revue, à la suite d'une représentation de ce quatuor en mi mineur : « Celui qui connaît cette oeuvre ne peut avoir qu'une bonne opinion du public, un public auquel on ose

proposer une composition aussi importante, qui ne correspond cependant pas à ses aspirations ». Cette façon de voir les choses changea très rapidement, au bout de quelques années seulement, après que Beethoven eut montré, avec ses derniers quatuors, qu'il pouvait exiger bien plus encore de ses auditeurs : les quatuors du milieu furent aussitôt considérés, en raison de leur sonorité captivante et de leur verve rythmique, comme le paradigme d'une musique associant la plus haute exigence artistique et une clarté relevant presque d'une démarche populiste.

Ce stratagème consistant à donner dans le populaire est particulièrement évident dans deux des trois *Quatuors op. 59* : Beethoven cite des mélodies russes dans le *Finale* du *No. 1* et dans le troisième mouvement du *No. 2* – une façon de s'incliner devant Andreas Kirilovitch, Comte Rasumovski, le commanditaire de ces oeuvres. Il se peut que ces citations de mélodies russes (que Beethoven avait puisées dans un recueil de chants populaires russes publié en 1906) aient été expressément souhaitées par le comte, un mélomane enthousiaste, qui occupait alors le poste d'ambassadeur de Russie à Vienne et avait entretenu durant plusieurs années un quatuor à cordes. Le premier violon de ce quatuor, dans lequel Rasumovski tenait parfois la partie de second violon, était Ignaz Schuppanzigh, un grand ami de

Beethoven et un promoteur, au rôle déterminant, de ses quatuors à cordes.

A cet « attrait, cette apparente légèreté » du quatuor, que l'on perçoit immédiatement (comme, par exemple, les passages au rythme et à la virtuosité très marqués dans les premier et le quatrième mouvements) s'opposent maints éléments plus difficiles à saisir : le début, dans lequel, après les accords saccadés, le silence général et un motif s'élevant à plusieurs reprises dans une harmonie indéfinie, on ne sait durant un long moment si l'on se trouve déjà au cœur de l'action ou plutôt dans une sorte d'introduction, se révèle tout de suite énigmatique ; ce n'est qu'avec ce que l'on qualifierait habituellement de « second thème » (un qualificatif qui convient assez peu ici) que l'ensemble acquiert une réelle forme mélodique. Le mouvement lent en mi majeur, qui est au début tout aussi mystérieux, se présente en notes longues, comme un choral, et donne naissance à une méditation d'une intensité envoûtante.

Le troisième mouvement, par sa forme et son caractère un *Scherzo* (même si Beethoven ne lui donne pas expressément ce titre), est organisé en cinq parties : A-B-A-B-A. Avec le travail rigoureux auquel le compositeur ne cesse de soumettre le motif syncopé, la partie A préfigure directement le Brahms des dernières années ; la partie médiane, que l'on entend à deux reprises, a été dotée par Beethoven de l'indication

Maggiore, car elle est dans le ton de mi majeur (contrastant ainsi avec les deux parties extrêmes, en mi mineur). Le compositeur y a inséré la mélodie populaire russe et, afin de créer un contraste avec son caractère sobre, l'a travaillée de façon ingénieuse sous forme de fugue. Le *Finale* – dans lequel aucune mélodie originale n'est citée – semble lui aussi inspiré par le folklore slave, du fait, d'une part, de tournures harmoniques au caractère quelque peu exotique mais en raison, surtout, de la fréquence avec laquelle le thème principal fait son retour sous sa forme originale, une fréquence tout à fait inhabituelle pour de la « musique savante » et qui nous fait penser à des danses folkloriques. En dépit de ces répétitions appuyées, le *Finale* est la partie la plus concise du quatuor, les trois autres mouvements possédant une ampleur colossale, brucknérienne.

Le dernier des cinq quatuors du milieu se révèle en revanche concis et condensé. Le fait que Beethoven l'ait fait publier en tant qu'œuvre isolée, sous le numéro d'**opus 95**, alors que l'ample *op. 59 No. 2* fait lui partie d'un groupe d'œuvres, est étonnant. Il semble que le compositeur se soit attelé à la composition du quatuor en fa mineur au cours de l'automne 1810 et qu'il y ait travaillé jusqu'à vers le milieu de l'année 1811 ; Beethoven semble avoir laissé reposer l'œuvre durant une assez longue période. Ce n'est que trois ans plus

tard, en mai 1814, que l'œuvre fut achevée et créée par le Quatuor Schuppanzigh. Deux années supplémentaires s'écoulèrent avant la publication de l'œuvre. À l'exception du mouvement lent, le second, les mouvements de cette œuvre sont tous d'une stupéfiante concision. En ce qui concerne le mouvement de tête, laissons aux musicologues le soin de démêler s'il suit bien la forme du mouvement de sonate que l'on peut habituellement attendre à cette place. Si c'est le cas, elle est en tout cas traitée de façon très libre et rhapsodique, avec une brusque opposition des climats et des traits nettement expressionnistes. (À certains moments, on pourrait purement et simplement penser que l'on écoute l'un des premiers quatuors de Schönberg). Après ce mouvement concis il semble qu'il n'y ait plus de place pour le long souffle d'un mouvement lent et l'on voit entrer à sa place un *Allegretto*, plus animé, qui aboutit directement au *Scherzo* (qui, dans ce cas aussi n'est pas vraiment qualifié ainsi). Comme celui de l'*op. 59 No. 2* il présente une forme A-B-A-B-A. Mais, à la différence de ce qu'il fit dans le premier, Beethoven y a noté toutes les répétitions avec précision (au lieu de se contenter de les fixer au moyen de l'indication *da capo*), afin de pouvoir modifier davantage les parties répétées. Le *Finale*, qui est inauguré par une introduction lente, passe du ton de fa mineur à celui de fa majeur, mais le ton de

la coda, dans laquelle ce changement de ton s'effectue, est bien éloigné du rayonnant « Durch-Nacht-Zum-Licht » que l'on rencontre, par exemple, dans le *Finale* de la *Cinquième Symphonie*.

Beethoven nota sur la partition autographe du quatuor « *Quartetto serioso* ». Ce titre n'apparaît pas dans l'édition princeps de 1816. Cela semble étayer la thèse, souvent énoncée, selon laquelle il renverrait à un problème intime, témoignerait de la crise traversée par le compositeur en 1810, lorsque Joséphine Brunswick, à laquelle l'unissaient des liens profonds, se remariera brusquement. On ne doit pourtant pas chercher des explications extra-musicales : peut-être Beethoven voulait-il seulement éviter que la brièveté de l'œuvre amène l'auditeur à se méprendre et à y voir un signe de légèreté. On trouve le même genre de précision avec l'indication de tempo du troisième mouvement : *Allegro assai vivace ma serioso* – l'indication vivace, souvent utilisée pour les finales enjoués, est relativisée par l'ajout de l'indication *aber ernst* (mais grave). En dépit de sa brièveté, de sa conclusion en majeur, de l'absence de la profondeur propre à un mouvement lent, comparable, par exemple à celle que l'on rencontre dans l'*op. 59 No. 2* : L'*opus 95* reste énigmatique, sombre, introverti.

Dans une lettre adressée à George Smart en octobre 1816, Beethoven écrit même : « The quartet is written for a

small circle of connoisseurs and is never to be performed in public » – écrit pour un petit cercle de connaisseurs, ce quatuor de devrait jamais être joué en public.

CD 6

Dans la classification courante, en trois groupes, des quatuors de Beethoven on a l'habitude de faire entrer cinq œuvres dans le groupe « central » : il s'agit des trois *Quatuors op. 59*, du *Quatuor op. 74* et du *Quatuor op. 95*. Ils furent composés durant une période relativement brève, entre 1806 et 1810 (l'*op. 95* ayant quant à lui été remanié en 1814). Ce groupe n'est nullement homogène. Les quatuors de ce groupe témoignent d'un bouleversement capital en rompant avec toutes les autres œuvres qui, publiées ensemble, conformément à l'usage, donnent à entendre qu'elles entretiennent des liens, et en présentant davantage l'image d'œuvres isolées qui, par leur étendue et leur caractère exigeant, justifient une publication sous un propre numéro d'opus. Ainsi, dans les quatuors de l'*op. 59* le compositeur semble en quelque sorte jeter un regard en arrière, vers les six quatuors de l'*op. 18*, les *op. 74* et *95* annonçant en revanche les quatuors à cordes tardifs.

Beethoven dédia les trois quatuors *op. 59* au comte Andréï Kirilovitch Rasumovski. Ambassadeur de Russie à Vienne, le comte semble avoir voué une véritable passion

au genre du quatuor à cordes. Il entretint même durant plusieurs années son propre ensemble – en tout cas aussi longtemps qu'il put se l'offrir. En 1814 un incendie ravagea son palais viennois et lui fit perdre une grande partie de sa fortune. Le premier violon de ce quatuor, dans lequel Rasumovskij tenait lui-même parfois la partie de second violon, était Ignaz Schuppanzigh. Beethoven entretenait avec ce dernier des liens d'amitié, une amitié quelque peu condescendante (il se moquait volontiers, et avec parfois un certain manque de tact, du fort embonpoint de « Mylord Falstaff », comme il le surnommait parfois). Schuppanzigh prit sa vie durant fait et cause pour la musique de Beethoven. Mais il laissa aussi d'autres traces dans la production du compositeur (et pas seulement en tant que victime du chœur « *Lob auf den Dicken* » *WoO 100*, qui dresse de lui un portrait caricatural). Le Quatuor Schuppanzigh fut le premier quatuor à cordes professionnel et permit ainsi au genre du quatuor à cordes d'entrer dans les salles de concert. Mais ce développement fut très étroitement lié à celui du style des quatuors de Beethoven : un ton, une envergure et une facture se rapprochant de ceux de la symphonie, sans que le compositeur renonce pour autant à l'exigence d'une musique élitiste, réservée aux connaisseurs, inhérente au genre du quatuor à cordes.

L'op. 59 débute sur un ton quasiment

symphonique, avec une *Introduzione* de 29 mesures. Comme dans l'introduction lente de sa *Première Symphonie*, en ut majeur, Beethoven heurte l'oreille des auditeurs en inaugurant l'œuvre par un accord dissonant. Mais on trouve au sein même de ce genre deux œuvres ayant pu servir de modèle à l'introduction de l'op. 59 No. 3. Les deux sont également en ut majeur : il s'agit du *Quatuor KV 465* de Mozart, qui doit son surnom de « *Dissonanzen-Quartett* » aux harmonies audacieuses de l'*Adagio* introductif, et le *Quatuor op. 74 No. 1* de Joseph Haydn. L'accord de septième avec lequel Haydn inaugure cette œuvre a lui aussi quelque chose à voir avec la voie suivie par le quatuor à cordes pour accéder au concert public (tandis que le *KV 465* est tout à fait représentatif du caractère extrêmement intériorisé propre à la musique de chambre). Haydn fit précéder les six quatuors à cordes composés en 1793, pour son second voyage à Londres, d'une brève introduction. Ces œuvres furent jouées dans une salle de concerts, à Londres (qui avait développé bien avant Vienne une vie musicale bourgeoise) et le geste introductif, qui réclame en quelque sorte l'attention, tient compte de cette situation. Avec ses harmonies vagues sur la ligne descendante du violoncelle, l'introduction du *Quatuor en ut majeur* de Beethoven est bien sûr bien plus qu'un simple double point précédant la véritable action musicale. Elle traduit

une incertitude que l'on perçoit encore dans l'*Allegro* : au début, abandonné à lui-même, le premier violon vagabonde avant que le premier thème ne vienne s'installer, entonné dans le ton fondamental par les quatre instruments. Le tempo principal fait irruption dans l'introduction avec un motif en anacrouse qui servira de cellule de base à tous les développements du mouvement. Le développement apporte un retournement de situation : la substance thématique est continuellement réduite jusqu'à ce que la voix supérieures et les voix inférieures se contentent finalement de se lancer, en alternance, le motif en anacrouse. Dans le mouvement de tête de la cinquième symphonie, le point culminant du développement est également constitué par une telle réduction du motif en anacrouse fondamental.

En guise d'allusion à la nationalité du dédicataire (et peut-être à la demande expresse de ce dernier) Beethoven travailla dans les *Quatuors op. 59 No 1* et *No. 2* deux mélodies russes. Dans les partitions elles sont formellement qualifiées de « thèmes russes ». Le troisième quatuor ne renferme aucune indication de ce genre. On a certes toujours supposé qu'avec son utilisation de la gamme mineure harmonique, inhabituelle pour la musique de l'Europe de l'Ouest, le thème principal du second mouvement était d'origine russe ; mais nous ne disposons d'aucun indice concret permettant d'étayer cette thèse.

Il se peut que Beethoven ait sciemment donné à la mélodie un accent slave. Le Menuetto *grazioso* ressemble lui aussi à une citation – d'un style quelque peu antique. Des années plus tard, Beethoven adapta une fois encore, dans sa *Huitième Symphonie*, le type du menuet, et ce d'une manière tout à fait semblable. L'utilisation d'une fugue comme mouvement final d'un quatuor à corde est tout à fait courante. Haydn conclut ainsi trois de ses quatuors et Mozart deux. C'est de cette tradition que Beethoven s'inspire dans son *op. 59 No. 3*. Mais, ce qui débute sous la forme d'une fugue se transforme aussitôt dans ce mouvement final en un *perpetuum mobile* essoufflé, qui nous fait presque penser à une parodie et est interrompu par des plans sonores au rythme très structuré, que le compositeur semble « savourer » d'une manière excessive.

L'**op. 74 en mib majeur** est le second quatuor à cordes de Beethoven doté d'une introduction lente. (Dans les derniers quatuors du compositeur cette introduction lente est de règle, à l'exception de l'op. 135). Celle-ci n'est pas plus longue que celles qui la précédèrent mais elle est nettement plus élaborée. La parenté avec les introductions mélancoliques des *Symphonies Nos. 2, 4 et 7* n'en est que plus étroite. Les *Quatuors op. 74 et 59 No. 3* ont en commun le passage direct de l'avant-dernier au dernier mouvement ;

ils ont aussi et surtout en commun – ainsi qu’avec les autres quatuors de ce groupe « central » – une plénitude sonore quasiment orchestrale, fruit des nombreuses doubles cordes, du recours à des registres et une dynamique extrêmes. Ces sonorités étaient tout à fait inédites pour le genre du quatuor à cordes. L’effet produit par l’instrumentation dans le premier mouvement de l’*op. 74*, et qui est à l’origine du surnom « le Harpes », était également nouveau : le *Pizzicato* est utilisé pour les thèmes (et pas uniquement pour des figures d’accompagnement). Par rapport au *Quatuor en ut majeur*, les caractères des deux derniers mouvements semblent intervertis. Dans l’*op. 74* c’est le troisième mouvement, un *Scherzo* en cinq parties (de forme ABABA), qui se presse en avant à un rythme éperdu, tandis que le finale fait son entrée sous la forme d’un *Andante* nonchalant doté de six variations et d’une longue coda. Comme le thème, les variations sont toutes élaborées à partir d’un seul motif (et aucune d’entre elles n’est aussi simple et naïve qu’elle le paraît au premier coup d’œil).

Les deux quatuors sont avant tout apparentés et liés au genre de la symphonie de par leurs dédicataires. Le *Quatuor en mi♭ majeur*, qui fut composé ultérieurement, est dédié au prince Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, l’un des mécènes les plus généreux de Beethoven. C’est avec une pointe d’ironie que Beet-

hoven fit part, en août 1810, à la maison d’édition Breitkopf & Härtel de sa décision de dédier : « le quatuor avec violons au prince Lobkowitz ; en ce qui concerne ses nombreux titres, qui n’ont rien de musical, vous voudrez bien vous reporter à une autre œuvre » (c’est ainsi que figure sur la page de titre de l’édition princeps : « à Son Altesse le Prince régnant de Lobkowitz, Duc de Raudnitz »).

Le compositeur dédia en effet au prince toute une série d’autres œuvres parmi lesquelles figurent également des quatuors à cordes (avec, avant l’*op. 74*, l’*op. 18*) et la *Troisième Symphonie*. Mais Beethoven dédia les deux symphonies dont la date de genèse se situe exactement entre l’*op. 59* et l’*op. 74*, c’est-à-dire la *Cinquième* et la *Sixième*, à la fois au Prince Lobkowitz et au Comte Rasumovski.

Armin Raab

Traduction : Sylvie Gomez

CD 7

La production beethovenienne des Quatuors à cordes, qui débute avec les six *Quatuors de l’opus 18* composés entre 1798 et 1800, s’achève également par six œuvres, composées entre 1822 et 1826 : les cinq *Quatuors à cordes op. 127, 130, 131, 132 et 135* et la *Grande Fugue*, composée initialement pour servir de finale au *Quatuor op. 130*, qui fut ensuite remplacée par un finale plus court pour être

publiée isolément comme *op. 133*. Même si les derniers Quatuors portent chacun un numéro d'opus, ils n'en constituent pas moins un corpus tout comme les *Quatuors de l'opus 18*. Ils forment un ensemble par leur diversité de caractère et par le choix des tonalités. (C'est ainsi qu'aucune tonalité ne revient deux fois à l'intérieur de l'ensemble, à l'exception de la *Grande Fugue*, écrite dans la tonalité de si bémol majeur du quatuor dont elle faisait initialement partie.) Par ailleurs, les derniers Quatuors révèlent des rapports encore plus étroits : c'est ainsi, par exemple, qu'une parenté thématique unit l'*op. 130, 131 et 132*.

La publication séparée des derniers Quatuors fut avant tout rendue nécessaire par l'accroissement des laps de temps entre leur composition. Beethoven avait procédé de la même façon dans sa deuxième phase de création et, après la parution des trois quatuors de l'*opus 59*, il avait publié séparément les *Quatuors op. 74 et 95*. Or, les derniers quatuors prennent définitivement une dimension « symphonique ». Ils ne sont pas seulement plus longs, ils sont aussi plus « difficiles » que les quatuors précédents. Plus difficiles tout d'abord pour les exécutants : ils n'exigent pas seulement des musiciens professionnels, ils exigent une cohésion, un jeu d'ensemble professionnel et ils ont définitivement contribué à l'établissement d'ensembles permanents au XIX^e siècle. Ils sont ensuite plus difficiles

pour les auditeurs, qui perdent facilement le fil dans l'approfondissement de l'expression (en particulier dans les mouvements lents), dans les audaces formelles et dans les fréquentes libertés par rapport aux schèmes formels usuels. C'est à juste titre que l'idée d'une oeuvre beethovenienne tardive transcendante, accessible aux seuls initiés, s'est imposée à partir du corpus des derniers Quatuors de Beethoven. Une autre opinion largement répandue affirme que seuls Bartók et Schönberg seraient parvenus dans leurs quatuors à cordes à renouer avec l'œuvre beethovenienne tardive radicalement avant-gardiste et que seulement alors leurs difficultés de compréhension auraient été aplanies. Pourtant, le nombre de représentations montre que les derniers quatuors de Beethoven n'ont jamais cessé de susciter l'intérêt depuis leur création.

Ce corpus inhabituel de chefs-d'œuvre est le résultat d'une surenchère de production à la suite d'une commande. En novembre 1822, le prince Nikolaus Borisowitsch Galitzine (qui jouait lui-même fort bien du violoncelle) avait écrit de Saint-Petersbourg à Beethoven, lui offrant des honoraires élevés pour la composition de deux ou trois quatuors. Beethoven promit de lui livrer le premier quatuor avant la fin du mois de mars 1823. Il se mit d'ailleurs sans tarder à la composition du *Quatuor en mi bémol majeur*, mais dut à plusieurs reprises l'abandonner pour achever la *Neu-*

vième *Symphonie* et la *Missa solemnis*. Ce n'est qu'en février 1825 qu'il put terminer le quatuor. Alors qu'il y travaillait encore en automne 1824, il esquaissa deux autres quatuors : le *Quatuor en la mineur*, qu'il termina en juillet, et le *Quatuor en si bémol majeur*, qui sera achevé en novembre 1825. Ces trois oeuvres, dédiées au prince Galitzine, ne furent pas éditées dans l'ordre chronologique de leur composition. Alors que le plus ancien paraissait en 1826 comme *op. 127*, le *Quatuor en si bémol majeur*, publié à la suite, parut sous l'*op. 130*. Le *Quatuor en la mineur*, composé en deuxième, ne fut publié qu'en 1827 comme *op. 132*. Entretemps, Beethoven avait écrit de son propre élan deux autres quatuors et avait déjà envoyé l'un d'eux à l'impression. Ces deux nouveaux *Quatuors*, *op. 131* et *135*, l'avaient occupé durant toute l'année 1826. Il aurait sans doute composé un autre quatuor pour compléter la série habituelle des six, mais en 1827 son état de santé s'aggrava rapidement et il mourut le 26 mars.

A l'exception de l'*opus 135*, les derniers Quatuors commencent tous par une introduction lente. Dans l'**opus 127**, celle-ci comporte seulement six mesures *Maestoso* ponctuées d'accords sans intention thématique. Réapparaissant deux fois au cours du développement (d'abord en sol majeur, puis en ut majeur), l'introduction semble vouloir souligner la répartition en exposition,

développement et reprise. Mais une écoute plus attentive montre au contraire que les frontières entre les différentes parties du mouvement s'estompent (comme le laisse déjà deviner la structure harmonique). Le mouvement le plus exceptionnel, le deuxième mouvement, est une vaste suite de variations, qui ne sont pas à première audition immédiatement identifiables comme telles, comparables à cet égard au mouvement lent de la *Neuvième Symphonie* et aux variations des *Sonates pour piano op. 109* et *op. 111*. Chaque variation semble par moments être un véritable mouvement, tant changent la figuration, le tempo et la tonalité (la troisième variation est en mi majeur, très loin du la bémol, tonalité dominante du mouvement). Cette impression est encore renforcée par le passage abrupt du mouvement lent au *Scherzo*, que l'on pourrait prendre tout d'abord pour une variation de plus. Celui-ci est dominé par un court motif en notes piquées, seulement interrompu un court instant à deux reprises par une figure jouée à l'unisson au registre grave par l'alto et le violoncelle. Entre les parties rythmiques accentuées surgit au milieu du *Scherzo* un presto au rythme accéléré. Le dernier mouvement est tout aussi déroutant que le premier : par moments c'est une danse joyeuse, puis de nouveau tout s'accélère, est porté à incandescence, avant de s'interrompre brusquement pour s'épanouir dans

une longue coda écrite dans un tempo plus tranquille.

La lente introduction du **Quatuor en la mineur op. 132** est d'un tout autre caractère que celle du frère aîné en mi bémol majeur. Elle expose en forme de canon un motif qui réapparaîtra dans les quatuors plus tardifs *op.130* et *131*. Ce motif revient de façon inattendue encore une fois dans le scherzo, placé en deuxième mouvement dans ce quatuor et non en troisième comme c'est l'usage. Cette citation est d'autant plus surprenante et déconcertante du fait de son contexte : une partie centrale, d'une gaieté presque populaire, encadrée de brefs passages sur une longue tenue de basses. Dans ce quatuor aussi, l'immense mouvement lent (3^e mouvement) est le plus insolite. Il introduit la musique programmatique dans le genre musical du quatuor à cordes. Deux parties en diptyque, au caractère antithétique, s'alternent selon le schéma A B A B A. Au-dessus du tout premier motif A Beethoven a inscrit : « Chant d'action de grâces d'un convalescent à la divinité dans le mode lydien ». Une mélodie en forme de choral, avec de brefs préludes et interludes, dont la ligne contrapuntique rappelle la lente introduction du premier mouvement, est reprise dans chaque section A sous forme d'un prélude de choral doté chaque fois d'une nouvelle figuration. Pour souligner le caractère archaïque du procédé, le com-

positeur utilise une tonalité de la musique d'église héritée du chant grégorien. Le mode lydien correspond à fa majeur, mais avec si au lieu de si bémol (toutefois Beethoven évite le plus possible cette caractéristique de la tonalité). La section B, en opposition, porte l'inscription « Eprouvant une nouvelle force ». On ne peut pas ne pas interpréter ces inscriptions sous l'angle de la biographie, car Beethoven, au printemps 1825, se remettait difficilement (et seulement passagèrement) d'une grave maladie. Bien que le mouvement lent ne débouche pas directement dans la petite marche « Alla marcia » qui succède, les frontières entre les mouvements s'estompent aussi dans ce quatuor, car ce qui commence « à la manière d'une marche » pourrait au premier abord fort bien être pris pour une variation de plus de la section B du mouvement lent. Il s'agit moins d'un mouvement propre que d'une introduction au vaste finale conclusif. Un bref récitatif instrumental relie le *Scherzo* au *Finale* : un « Accompagnato », dans lequel le premier violon assume le rôle de la voix parlée et qui s'apparente à des passages de la *Sonate pour piano op.110* ainsi qu'au célèbre récitatif du dernier mouvement de la *Neuvième Symphonie* : « O frères, abandonnez ces sons ! »

Armin Raab

Traduction : Cathérine Debacq

CD 8

L'histoire de la genèse, la création et la publication du **Quatuor à cordes en si bémol majeur op. 130** est assez obscure. Beethoven a composé ce quatuor entre le mois de mai 1825 et, probablement, le mois de décembre de la même année ; il constitue le dernier des trois quatuors commandés en novembre 1822 par le Prince Nicolas Borisovitch Galitzine. Ce groupe avait été précédé par les quatuors *op. 127 et op. 132* – ce dernier devant uniquement son numéro d'opus plus élevé au fait qu'il fut imprimé plus tardivement. L'*op. 130* fut créé à Vienne le 21 mars 1826 avec le concours du Quatuor Schuppanzigh, cet ensemble qui déploya tant de remarquables efforts en faveur des derniers quatuors à cordes de Beethoven. (Ces œuvres n'auraient peut-être jamais vu le jour sans l'enthousiasme et la virtuosité des membres du Quatuor Schuppanzigh – ou du moins elles n'auraient pas été aussi ambitieuses, tant sur le plan de la technique qu'au niveau artistique.)

Le 19 juillet 1825, avant même de l'avoir achevé donc, le compositeur proposa le *Quatuor en si bémol majeur* à l'éditeur berlinois Adolph Martin Schlesinger. L'œuvre ne fut bien sûr publiée que deux ans plus tard à Vienne, par Artaria. C'est à l'instigation de cet éditeur que l'œuvre fut radicalement modifiée : le remplacement de l'exubérante fugue conclusive par un

finale se révélant certes tout aussi exigeant sur le plan de l'écriture mais nettement plus conventionnel sur celui de la conception.

Karl Holz, qui, dans les dernières années de la vie de Beethoven, compta au nombre de ses amis les plus proches, avait établi le contact avec la maison d'édition et c'est apparemment à lui qu'incomba la tâche d'imposer au compositeur le remaniement souhaité par l'éditeur. Dans une lettre rédigée en 1857 il se souvient : « Artaria me confia la tâche, terriblement difficile, d'amener Beethoven à composer, à la place de la fugue conclusive, difficile à saisir, un mouvement plus accessible pour les exécutants et mieux adapté aux capacités d'assimilation du public. J'expliquai alors à Beethoven que cette fugue était un chef-d'œuvre sortant du domaine de ce à quoi nous étions habitués et se démarquant même des quatuors les plus insolites qu'il avait dernièrement composés, qu'elle devait figurer à part et méritait d'ailleurs aussi son propre numéro d'opus ». Beethoven demanda à Holz de lui laisser le temps de réfléchir mais, chose surprenante, se déclara dès le lendemain prêt à exaucer le souhait d'Artaria. Le fait que l'éditeur se soit montré prêt à rétribuer généreusement ce nouveau mouvement joua peut-être un rôle important dans sa réaction, mais la rapidité de cette décision devrait cependant laisser à penser que Beethoven était capable d'assumer ce changement sur le

plan artistique – et qu’il avait peut-être déjà caressé lui-même cette idée. Il composa le nouveau finale en novembre 1826 ; ce fut la dernière composition qu’il put achever. La nouvelle version du quatuor fut jouée pour la première fois en public, à nouveau par le Quatuor Schuppanzigh, le 22 avril 1827 – c’est-à-dire un mois après la mort de Beethoven. La publication de la fugue sous le numéro d’*opus* 133 n’eut lieu elle aussi qu’après la mort du compositeur.

Le *Quatuor en si bémol majeur op. 130* débute *Adagio ma non troppo*, donc dans un tempo pas trop modéré. L’auditeur pourrait tout d’abord penser qu’il s’agit d’une introduction lente, comparable à celles que l’on rencontre dans de nombreuses oeuvres composées par le passé (et pas seulement par Beethoven), et, effectivement, le mouvement change brusquement au bout de 15 mesures pour se transformer en un *Allegro* – mais uniquement pour revenir une fois encore pour cinq mesures au tempo lent. Ce n’est qu’au moment de la reprise de la première partie du mouvement, l’exposition, qui inclut ce passage, que l’auditeur comprend vraiment que le début n’est pas une introduction lente. Le début de la partie médiane (le développement) et la fin du premier mouvement sont également marqués par ces changements répétés du tempo de base – caractéristiques de maints mouvements des derniers quatuors de Beethoven. En fin de compte, on ne peut

suivre ces changements dans le détail que lorsqu’on a la partition sus les yeux, d’autant qu’on trouve de temps en temps des passages qui conservent certes le tempo de base mais dans lesquels la présence de valeurs de notes longues provoque aussi un ralentissement extrême du tempo.

En seconde position vient un *Presto* en si bémol mineur avec une partie médiane en si bémol majeur (qui est certes écrite dans une autre mesure mais doit être jouée dans le même tempo, comme l’indique le titre du mouvement.) Le flux musical est ici aussi interrompu à plusieurs reprises avant le retour à la partie principale en si bémol mineur, tandis que l’auditeur se voit rabâcher l’un des motifs que Beethoven développera également dans d’autres quatuors de la dernière période. (Bien qu’il les ait fait publier en tant qu’œuvres isolées – et non en tant que groupe d’œuvres – comme, par exemple, ses six premiers quatuors *op. 18* – de telles connexions lui permirent de les relier pour en faire un ensemble plus important, créer une sorte d’homogénéité.)

Par sa forme et son caractère ce second mouvement est un *Scherzo*. Dans ses premières oeuvres Beethoven a intitulé de la sorte de nombreux mouvements se rapprochant, par leur forme, de ce genre, mais il a renoncé ici à cette standardisation des types. En revanche, dans le troisième mouvement, le mouvement lent, nous sommes surpris de voir apparaître un titre

analogue : *poco scherzoso*, sur un ton légèrement humoristique : c'est ainsi que Beethoven relativise l'indication de tempo *Andante* qui, de toute façon, semble remise en cause à deux reprises : on doit jouer dans un tempo animé, *con moto*, donc un peu plus vite – mais une fois encore pas trop (*ma non troppo*).

A ce mouvement de grande envergure pourrait à présent succéder un finale. Mais Beethoven rallonge en quelque sorte le cycle : viennent un nouveau mouvement de danse et un nouveau mouvement lent. A l'origine, la danse que l'on voyait apparaître dans les oeuvres instrumentales cycliques en plusieurs mouvements était le menuet. Haydn, et davantage encore Beethoven, en tirèrent le *Scherzo* : plus rapide au niveau du tempo et dans un rythme pointé plus marqué. Par contre, avec la *danza tedesca* Beethoven va justement dans l'autre direction, remontant d'une certaine façon plus loin que le menuet. La *danse allemande* (« Der Deutsche ») était à l'origine une danse rapide à trois temps, assez fruste, dansée surtout par les couches inférieures ; elle donna naissance par la suite à la valse. L'emploi par Beethoven, et ce justement dans l'une de ses oeuvres les plus sophistiquées, d'un mouvement intitulé de la sorte engendre un contraste assez violent, comparable à ceux que l'on rencontrera plus tard dans les symphonies de Gustav Mahler, qui aimait créer un

effet de distanciation en introduisant dans la musique savante un « ton populaire », souvent assez rude. Cette danse allemande sort aussi de l'ordinaire par son ton de sol majeur. Le contraste avec le mouvement suivant, au caractère éthéré (et dont le ton fondamental de mi bémol majeur entre à nouveau dans le cadre d'un quatuor en si bémol majeur), ne saurait être plus grand. Dans la lettre de 1857 déjà citée, Karl Holz rapporte que Beethoven avait lui-même considéré cette *Cavatine* comme le couronnement de l'ensemble de ses quatuors : « Il l'aurait composée dans les larmes et il m'avoua que sa musique ne lui avait encore jamais fait un tel effet et que le simple fait de réentendre le morceau en pensée lui arrachait encore des larmes ».

Composé après coup, l'*Allegro* suivant est un finale typique de Beethoven : le thème principal au caractère dansant, voire même rustique, laisse attendre un simple « Kehraus » (un dernier tour de danse) en forme de rondo mais, à la place de cela, le Finale se transforme en un mouvement de sonate de grande envergure (et extrêmement virtuose).

Celui qui, à l'écoute du CD, saute ce mouvement, peut immédiatement mesurer à quel point la fin prévue à l'origine pour l'œuvre était audacieuse et provocante. Conclure un quatuor à cordes avec une fugue n'était en fait nullement une nouveauté ; Joseph Haydn l'avait déjà fait à

plusieurs reprises et bien avant Beethoven (ne faisant alors lui-même que renouer avec une ancienne tradition). Il est vrai que la **Grande Fugue op. 133** ugue de Beethoven fait éclater les limites du quatuor – non seulement sur le plan de l'écriture mais aussi sur celui du traitement des instruments. Le fait qu'il ait également publié la fugue dans une version pour piano à quatre mains réalisée par ses soins montre à quel point l'écriture des quatre voix n'est pas spécialement pensée pour les cordes mais, d'une certaine façon, comme un langage musical abstrait.

Les titres intermédiaires laisseraient à penser qu'elle se compose de deux parties. L'*Overtura* n'est cependant qu'une brève introduction présentant quatre variantes du thème de la fugue sous la forme où elles seront ensuite développées – pas dans une seule fugue mais au fil de fugues distinctes, basées sur ces variantes du thème. La concentration de dissonances résultant de la conduite rigoureusement linéaire des voix est à cette occasion particulièrement intéressante et agressive. La critique, dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, sur le concert de création de la version originale, une merveilleuse description de l'œuvre, en dépit – ou peut-être justement en raison – de l'incompréhension affichée par la critique vis-à-vis de la fugue finale, est significative. En supposant que Beethoven ait voulu ainsi pousser la provocation un

peu loin et déconcerter les auditeurs, il faut bien reconnaître qu'en en ce qui concerne la critique il a tapé dans le mille.

« Les mouvements un, quatre et cinq sont graves, sombres, mystérieux, voire même de temps en temps fantasques, brusques et capricieux ; le ton des second et troisième mouvements est très malicieux, joyeux et fantasque ... Mais le critique ne se hasarderait pas à livrer une interprétation du finale fugué : il l'a trouvé tout aussi incompréhensible que s'il s'agissait de chinois. Lorsque les instruments se retrouvent dans des régions aussi opposées que le Pôle Nord et le Pôle sud et doivent se battre contre d'énormes difficultés, lorsque qu'ils doivent tous conduire des lignes ornementales différentes et se croiser per transitum irregularem au milieu d'une multitude de dissonances ... on atteint bien sûr à une confusion carrément babylonienne. » Le critique soulève même la question, ô combien sournoise, consistant à savoir si Beethoven aurait écrit la fugue de cette façon s'il avait pu l'entendre, tout en déclarant finalement (de façon prophétique et à juste titre) que l'œuvre était une sorte de musique de l'avenir : « Les temps viendront peut-être où, ce qui, au premier regard, nous paraissait trouble et embrouillé, sera perçu comme clair et harmonieux. »

Armin Raab

Traduction : Sylvie Gomez

CD 9

Les derniers quatuors de Beethoven passaient pour n'être accessibles qu'à des auditeurs particulièrement motivés, et on les considérait presque comme un tuyau que l'on se passait de bouche à oreille. Achievé juste avant celui-ci, le **Quatuor à cordes ut dièse mineur op. 131**, qui porte le numéro 14, figure trop tôt dans la numérotation courante – un point de vue rendu tout à fait relatif par le fait que, comme ce fut souvent le cas auparavant chez Beethoven, les différentes périodes de travail se chevauchent. Et, cette fois, l'information ne porte pas seulement sur les dates, particulièrement dans le cas des quatuors *op. 132*, *op. 130* et *op. 131* – en effet, dans ces trois oeuvres les problèmes de composition auxquels Beethoven doit faire face sont à ce point semblables, si ce n'est identiques, que la notion de délimitation de l'oeuvre et les nécessités imposées dans l'ordre des mouvements semblent devenir tout à fait relatives ; nous nous sentons amenés à comparer les sept mouvements de l'*opus 131* avec, par exemple, le cycle des dernières Bagatelles pour piano, d'autant plus qu'avec les *quatuors op. 132* et *op. 130* nous avons vu précéder deux oeuvres se composant de cinq ou six mouvements et que bien des éléments ne cadrent pas avec l'image que l'on pourrait se faire d'une volonté d'homogénéité de l'oeuvre : la « *danza tedesca* » du *Quatuor en sib majeur*

était destinée au départ au *Quatuor en la mineur* ; Beethoven supprima après coup le dernier mouvement du *Quatuor en sib majeur*, la « *Grande Fugue* », et le remplaça par un nouveau final ; dans les esquisses du *Quatuor en ut dièse mineur* figure, comme si le compositeur avait prévu d'en faire le sixième mouvement, le thème du mouvement lent du *Quatuor en fa majeur*.

D'autre part, Beethoven souhaitait que les sept mouvements de l'*opus 131* soient joués sans interruption et il les relia entre eux de diverses façons : pour le thème du second mouvement il reprit celui de la fugue introductive et le travailla cette fois de manière homophone ; la constellation de quatre notes par laquelle il se caractérise, et qui avait déjà joué un rôle important dans le quatuor en la mineur, revient dans les deux thèmes du final ; on peut encore les retrouver, sous une forme « diatonique », dans les notes extrêmes du quatrième mouvement, le mouvement à variations ; et l'enchaînement des tonalités des différents mouvements – sans compter le troisième mouvement qui se réduit à une transition de onze mesures au caractère de récitatif – donne naissance, si l'on considère que le ré napolitain du second mouvement a pour rôle de remplacer le quatrième degré, à une cadence élargie embrassant tous les rapports diatoniques de quinte et de tierce, et cela dans les tons d'ut# / Ré / La / Mi / sol# / ut# donc les degrés I/II napolitain ou res-

pectivement IV/VI/III/V/I. On ne peut donc en aucune façon parler de bon plaisir mais plutôt d'un rapport nouveau entre liberté et contrainte, organisé d'une manière qui n'est plus conventionnelle ; ainsi, lorsqu'on y regarde de plus près, ce qui, au sein de ce nouveau rapport, peut nous paraître comme le fruit d'une échappée improvisée se révèle en fait intégré avec soin dans le contexte général. C'est dans le quatrième mouvement, le mouvement à variations, et ses différents passages qui se déroulent dans huit tempi bien différents, que l'auditeur peut s'en rendre le mieux compte. En se basant sur le critère présenté par le troisième mouvement, on devrait presque donner un numéro propre à chacun de ces différents passages – ce qui, avec 14 mouvements, ne ferait qu'accroître la confusion.

Beethoven eut une bonne raison de ne pas aller aussi loin ; en effet, l'organisation classique en quatre mouvements n'est en aucun cas oubliée : si l'on considère la fugue introductive comme une large introduction de l'*Allegro* principal, c'est-à-dire du second mouvement, le troisième mouvement comme une transition et le sixième comme une introduction au final, on reconnaît alors nettement en arrière-plan les quatre mouvements classiques qui sont, comme toujours, élargis au point de devenir une véritable encyclopédie contenant les caractères, les formes d'écriture et les mouvements les plus divers. Dans le *Quatuor en ut dièse*

mineur, Beethoven se risque par-ci par-là à l'extrême, poursuivant rigoureusement la recherche qui avait été la sienne dans les deux quatuors précédents, composés presque en même temps. Etant donné que, considéré de ce point de vue, le *Quatuor en Fa majeur* offre l'image d'un retour en arrière (non en ce qui concerne la qualité), le *Quatuor en ut dièse mineur* semble occuper la position la plus avancée. Pour jeter la lumière sur le pour et le contre de telles descriptions, il nous suffit de renvoyer le lecteur au final du quatuor en sib majeur supprimé par Beethoven lui-même, la « *Grande Fugue* ». Avec le premier mouvement du *Quatuor en ut dièse mineur*, Beethoven oppose à sa polyphonie fissurée et excessive l'image d'une « fugue poétique », comme il le disait lui-même ; c'est certainement vers ce même idéal que Schubert tendit dans ses dernières tentatives d'écriture contrapuntique. Beethoven y anticipe tant sur le développement qu'il y renonce presque dans le mouvement suivant et le passage en douceur à sa tonalité napolitaine de Ré majeur, claire et dans une écriture homophone détendue, est tout empreint de l'esprit de ce contrepoint lyrique, apportant en même temps une réponse qui s'applique également aux autres mouvements, exception faite du dernier : étant donné qu'ils représentent les différents stades, soigneusement déployés, d'une composition progressive, ils ne peuvent plus se suffire à eux-mêmes.

Peter Gülke

Le **Quatuor à cordes en fa-majeur op. 135** est le dernier des quatuors à cordes tardifs et, de plus, la dernière œuvre entièrement achevée par Beethoven. (Il ne fut suivi que du nouveau finale de l'*op. 130*, qui remplaçait alors la *Grande Fugue op. 133*). Et bien qu'avec sa forme traditionnelle en quatre mouvements et sa structure compacte il ait semblé plus accessible que les quatuors précédents (et tout particulièrement que l'*opus 131* achevé juste avant), le *Quatuor en fa-majeur* retint durant longtemps assez peu l'attention du public et des spécialistes – peut-être parce que ces critères purement « extérieurs » leur donnaient l'impression qu'il constituait un pas en arrière, une régression. Pourtant les quatre mouvements ne se conforment que de manière tout à fait superficielle aux types de mouvements traditionnels (1^{er} mouvement : forme sonate, 2nd mouvement : scherzo, 3^{ème} mouvement : lent, thème et variations, 4^{ème} mouvement : forme sonate) et le simple fait que Beethoven y ait noté pour la première fois, juste avant le finale, une musique (avec texte) qui ne doit pas être jouée lors de l'exécution de l'œuvre, doit être considéré comme une mise en garde contre toute interprétation sommaire et superficielle. (La musique souligne d'ailleurs très vite le caractère absurde de la démarche du biographe de Beethoven, Anton Schindler, qui tenta d'expliquer le sens de cette devise en puisant dans la

biographie du compositeur des anecdotes légères et quelque peu triviales.)

Le premier mouvement séduit par sa densité thématique mais surprend par l'absence des schémas, des procédés auxquels nous a habitués Beethoven. En effet, le discours n'y part pas d'un thème « complet », aux contours bien dessinés, pour parvenir, au fil d'un « pont » basé sur la « décomposition » motivique de ce thème, à un autre thème « complet » mais contrastant ; le compositeur expose des « éclats », des fragments qui se transforment et se rapprochent en remplissant diverses fonctions. Le mouvement n'atteint à une certaine homogénéité – que l'on attendait à vrai dire au début – que dans le groupe conclusif de l'exposition et seule la coda parvient à assurer au « *Hauptsatz* » un flux dense et régulier.

Dans le *Scherzo*, le compositeur travaille en exploitant le rapport de tension existant entre l'articulation métrique et le rythme et l'harmonie, la dynamique étant cette fois elle aussi intégrée, et ce d'une manière flagrante, dans ce jeu – un jeu que reprend également le *Trio*, dans lequel une figure tournante au caractère paisible s'émancipe progressivement pour former finalement le tapis sonore sur lequel évolue une phrase de violon assez fantasque.

Le mouvement lent, qui devait à l'origine servir de 6^{ème} mouvement au *Quatuor en ut dièse mineur*, est toujours présenté

comme un thème à variations – ce qui ne paraît pas si évident que cela lorsqu'on l'étudie d'une manière détaillée ; d'autre part, il possède une forme A-B-A' singulière, au caractère tonal assez marqué.

La devise du finale semble nous proposer, avec le texte « Muss es sein ? – Es muss sein ! Es muss sein ! » qui l'accompagne, des indices destinés à faciliter une éventuelle interprétation. Mais, dans le travail de développement de Beethoven, qui conserve les gestes des motifs, c'est-à-dire le couple question-réponse, les éléments clairs et univoques se dissolvent dans le caractère abstrait de la musique absolue : d'une part, la devise ne fournit pas le matériel thématique du mouvement, d'autre part, les deux parties de cette devise ne se heurtent qu'assez tard, et non sans quelques moments orageux. Friedhelm Krummacker explique cela de la manière suivante : « Comme la question et la réponse s'entrecroisent, leur rôle dans le processus thématique, dans lequel elles pénètrent sans échanger de manière substantielle avec les thèmes, reste douteux. Cela signifie tout simplement que l'évolution d'un discours se nourrissant uniquement de son propre matériel est devenue problématique ... La question posée au finale par la devise ne réclame ni explication sémantique ni interprétation biographique. Elle symbolise plutôt ces questions touchant à l'acte de composition qui sont soulevées et débrouillées tant dans ce mouvement

que dans l'ensemble de l'oeuvre, ainsi que dans le cycle des derniers quatuors. »

Irmlind Capelle
Traduction : Sylvie Gomez

CD 10

Le quintette à cordes est un genre musical qui n'a jamais joui du prestige ni de l'importance numérique du quatuor à cordes (« ... on entend quatre personnes raisonnables converser, on croit saisir quelque chose de leur conversation et découvrir les particularités des différents instruments... » Goethe). Une des raisons en est sûrement que ce genre musical est issu de deux traditions : celle des quintettes à deux altos et celle à deux violoncelles. (Les autres formations, par exemple avec contrebasse, restent des cas isolés et sont liées aux particularités de leur genèse.) Le quintette à cordes a connu deux actes fondateurs : à partir de 1771 à Madrid avec Luigi Boccherini (à deux violoncelles) et à partir de 1787 à Vienne avec Wolfgang Amadeus Mozart (à deux altos). Ces deux traditions se sont poursuivies indépendamment l'une de l'autre et ont conservé leur caractère spécifique.

En ce qui concerne les quintettes de Ludwig van Beethoven, le modèle viennois est évidemment particulièrement intéressant. Personne ne peut expliquer

pourquoi là, vers le milieu des années 1780, la production de quintettes a soudain explosé, mais le fait est là : à partir de ce moment, les maisons d'édition Artaria et Hofmeister publient des quintettes avec une grande régularité – toutefois sous forme de partitions séparées et non pas, comme à l'accoutumée pour les quatuors à cordes (ou les trios avec piano), sous forme de recueils comprenant trois ou six compositions. En 1787 Mozart réagit à cette vague par la composition des grands *Quintettes KV 406* (en ut mineur), *KV 515* (en ut majeur) et *KV 516* (en sol mineur), qui seront suivis en 1790 et 1791 des *Quintettes* en ré majeur *KV 593* et en mi bémol majeur *KV 614*. C'est lui qui fixa la norme du quintette à quatre mouvements (avec un menuet) et éleva le quintette au niveau du quatuor à cordes. Par ailleurs, l'élargissement de la voix intermédiaire ouvrirait des possibilités stylistiques nouvelles, permettant, par exemple, un dialogue entre voix inférieure et voix supérieure, des duos dialogués entre premier violon et premier alto, mais aussi entre les parties extérieures. Dans l'ensemble, l'écriture des quintettes est plus orchestrale que celle des quatuors. Ce faisant, Mozart, contrairement à Boccherini, travaille sur des structures et des développements thématiques très amples. Alors que Haydn aurait déclaré qu'il ne composait pas de quintettes parce qu'il pouvait tout dire avec quatre voix, Mozart

découvrait dans cette formation élargie de nouveaux univers sonores.

La vogue du quintette à cordes, qui trouva son apogée vers 1800, était déjà bien établie lorsque Ludwig van Beethoven vint se fixer définitivement à Vienne à la fin de l'année 1792. Lui aussi y répondit par la composition de son **Quintette op. 4**. Comme souvent dans sa première période viennoise, il reprit pour cela une composition de l'époque de Bonn, l'*Octuor pour vents* en mi bémol majeur, écrit pour la musique de table de l'archevêque-électeur. L'*Octuor* ne devait être publié qu'après sa mort, soit en 1830 sous le numéro d'*opus 103*. Beethoven avait remanié son octuor une première fois à Vienne, en 1793, quand il était élève de Joseph Haydn. Il le reprit une seconde fois, en 1795, pour le transposer en quintette à cordes, qu'il fit publier dès 1796 comme opus 4. L'éditeur passa sous silence l'origine du quintette pour mieux insister sur la nouveauté de l'œuvre. Il n'avait d'ailleurs pas tort, car Beethoven ne se contenta pas d'arranger cet octuor en quintette à cordes – comme le fit par exemple Mozart quand il transcrivit la *Sérénade KV 388* en *Quintette KV 406* – mais le remania de fond en comble. Le quintette est nettement plus long que l'octuor (le finale notamment, deux fois plus long), car Beethoven élargit les thèmes et développe l'accompagnement obligé en écriture contrapuntique. La seule

réelle nouveauté est le deuxième *Trio*, transformé en menuet : un mouvement en écriture contrapuntique, dans lequel, fait surprenant, le deuxième alto se tait.

Beethoven a en quelque sorte refondu l'octuor en quintette : l'esprit de la Sérénade a entièrement disparu et l'œuvre relève avec bonheur les défis inhérents à la musique de chambre, que les quintettes de Mozart avaient fixés.

Dans son **Quintette op. 29**, Beethoven va encore plus loin, dans la mesure où il fait des possibilités sonores qu'offre ce type de formation un principe de composition. Alors qu'il venait de publier ses *Six Quatuors de l'opus 18* et de démontrer de manière impressionnante sa maîtrise de ce monument de la musique de chambre qu'est le quatuor à cordes, il soumettait à présent une œuvre d'un caractère tout autre, un quintette, composé en 1800-01. Ici, pas de thèmes ni de développements incisifs ; ce qui est à l'avant-plan, c'est le son : « Le quintette est en grande partie entièrement conçu à partir du son – un son qui se meut de diverses manière à l'intérieur de lui-même, qui se suffit à lui-même » (Rudolf Stephan). Ce principe apparaît clairement dès le thème initial du premier mouvement : peu affirmé rythmiquement et peu différencié mélodiquement, sa structure est déterminée par le ton initial diversement ornementé (renversement au violoncelle). Après sa répétition dans

une formation différente, il est suivi d'un motif contrastant plus vif mais tout aussi peu personnalisé (triade). Les experts de Beethoven savent que, plus tard, le compositeur bâtera souvent des mouvements entiers d'un caractère très affirmé à partir d'un matériau thématique insignifiant (par le seul travail motivique). Mais ici, Beethoven procède différemment : pas de développement mélodique du thème, mais une utilisation diversifiée du son, qui se modifie et s'amplifie. Comme, de surcroît, Beethoven n'introduit pas le deuxième thème de manière vraiment contrastante par rapport au premier, se contentant de l'insérer sous forme d'épisode, et qu'en plus, dans ce mouvement ce ne sont pas les quintes mais les tierces qui prédominent (deuxième thème en la majeur), le tout produit une impression très insolite. Johann Christian Lobe, prenant le quintette en exemple dans son traité de composition, *Compositions-Lehre*, de l'année 1844, note à ce propos : « Cependant, pas tout ce qui inspire un grand esprit est nécessairement mieux ou beau, et un exemple en est cette manière de moduler dans la première partie ... Cependant, cela n'est qu'une remarque à l'adresse du débutant et ne doit pas être pris pour une loi esthétique générale. Car, quand on veut décrire des états d'âme, c'est à partir d'eux que la forme doit être créée et non inversement, chercher à contraindre

la nature de l'âme dans la camisole d'une forme conventionnelle ».

Beethoven adopte la formule en quatre mouvements, qui est la norme du quintette viennois. L'*Adagio molto espressivo* semble commencer très traditionnellement, avec une ample mélodie au premier violon qu'accompagnent les quatre voix inférieures. Mais très vite le mouvement s'anime : petits motifs contrastants, mélodies étirées, répétitions d'accords frappés et cordes pincées rappelant des accompagnements de guitare utilisent de nouveau ici les multiples possibilités sonores de cette formation. Le *Scherzo*, très fragile au début, trouve finalement – contrairement au *Trio* – une certaine fermeté. Le *Scherzo* et le *Trio* sont caractérisés par un motif de trois sons et Beethoven joue sur les progressions harmoniques les plus variées. Le *Finale* surprend par sa construction : en principe, c'est un finale très rapide à 6/8, qui est entrecoupé de passages de doubles croches contrastant avec de longues chaînes de croches. Dans le développement, il oppose à la mesure à 6/8 et à son motif en double croches circulant aux différentes voix une ligne chromatique syncopée (noires) dans une mesure à 2/4. Peu avant la reprise et de nouveau avant la coda, il introduit un *Andante con moto e scherzoso* qui présente un caractère très net de récitatif. Par cette diversité d'éléments formels disparates, ce mouvement ressemble davantage à une

scène d'opéra bouffe qu'à un final d'œuvre de musique de chambre.

Quand la partition du quintette parut en 1828, le critique resté anonyme de la *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* (1828) décrit l'œuvre comme « la plus intelligente et la plus mûre du Maître, en même temps l'une de ses œuvres les plus faciles et par conséquent tout de suite aimée. »

Irmlind Capelle

Traduction : Cathérine Debacq

Le **Leipziger Streichquartett** – « *le meilleur quatuor allemand* » (Gramophone) – est l'un des ensembles les plus recherchés et les plus complets de notre époque.

En 1988, trois des membres fondateurs du LSQ sont chefs de pupitre du célèbre Gewandhausorchester de Leipzig qu'ils décident de quitter en 1993 pour se consacrer entièrement à la musique de chambre.

Études avec Gerhard Bosse à Leipzig, le Quatuor Amadeus à Londres et Cologne, Hatto Beyerle à Hanovre et Walther Levin. Le Leipziger Streichquartett reçoit très vite de nombreux prix et récompenses: en 1991 le prix du concours international ARD à Munich et le prix des frères Busch, en 1992 le prix musical Siemens, ainsi que des bourses d'études du Amadeus Scholarship Found et de la fondation Kulturfonds, en 1993 le prix Schneider-Schott de la ville de Mayence. En 1990 est établie la série de concerts « Musica Nova » au Gewandhaus de Leipzig.

L'activité musicale soutenue du Quatuor l'a mené jusqu'ici dans plus de 40 pays d'Europe, d'Amérique du nord et du sud, d'Afrique et d'Asie, en Australie, au Japon, en Israël. Beaucoup de festivals renommés, en Allemagne et à l'étranger, ainsi que des cycles thématiques propres au groupe (consacrés, par exemple, à Schubert ou Bach, Etapes de la musique contemporaine, etc.) sont régulièrement inscrits

dans l'agenda de l'ensemble. Les musiciens partenaires de l'ensemble comme le clarinetriste Karl Leistner, le violoncelliste Michael Brendel, l'altiste Hartmut Rohde, les pianistes Alfred Brendel, Andreas Staier et Christian Zacharias, les sopranos Juliane Banse et Christiane Oelze, le baryton Olaf Bär et le « King of Klezmer » Giora Feidman enrichissent le répertoire qui comprend aujourd'hui plus de 300 œuvres de 100 compositeurs. Bien entendu l'ensemble est partisan d'un accès stylistique différencié pour chaque compositeur.

Plus de 80 enregistrements – la palette va de Mozart à Cage, de Haubenstein-Ramati à Beethoven, comprend les œuvres complètes de Johannes Brahms, de Felix Mendelssohn Bartholdy, de Franz Schubert, de Ludwig van Beethoven, ainsi que de la totalité de la deuxième école viennoise – sont très appréciés par la critique. Preuve en est les récompenses: « Diapason d'or », Premios CD Compact, Indie Award, prix « Echo Klassik » en 1999, 2000, 2003, 2008 et 2012. Depuis 1992, l'ensemble enregistre son vaste répertoire exclusivement pour MDG / Musikproduktion Dabringhaus und Grimm.

Le quatuor a joué au Gewandhaus de Leipzig lors d'un cycle de plusieurs années toutes les compositions pour quatuor à cordes de la première et de la deuxième école de Vienne. En 1996, les membres de l'ensemble ont eu l'honneur de représen-

ter pour la première fois en Allemagne le «Zu dritt» pour trio à cordes et orchestre d'Alfred Schnittke. D'autres premières, de Beat Furrer, Jörg Widmann, Wolfgang Rihm, Steffen Schleiermacher, Christian Ofenbauer, Siegfried Thiele, Bernd Franke, ont été données ces derniers temps. Le Leipziger Streichquartett a fait partie des initiateurs du cycle « quatuors à cordes de Beethoven » – symbole de l'amitié européenne, qui en 1996 et 1997, avec cinq autres ensembles, a uni 15 villes musicales d'Europe.

Depuis 2007, les membres du Quatuor enseignent avec passion et sont régulièrement invités à donner des master-classes aux Etats-Unis, au Japon et, chaque année, au Toronto Summer Festival. Ils ont inauguré l'hiver dernier et reprennent en février 2010 un week-end de master-classes à l'intention de musiciens amateurs.

Barbara Buntrock, née en 1982, reçoit sa première leçon de violon à l'âge de cinq ans. Ayant échangé le violon contre l'alto, elle étudie successivement chez Werner Dickel, Barbara Westphal et Heidi Castleman et actuellement encore chez Lars Anders Tomter et Tabea Zimmermann-Sloane au Conservatoire Hanns Eisler à Berlin.

Barbara Buntrock a suivi de nombreuses master-classes, notamment celles de la Verbier Festival Academy et de l'IMAS (International Music Academy of Switzerland), où elle a pu travailler avec des musiciens comme Seiji Ozawa, Nobuko Imai, Gabor Takacz-Nagy, Kim Kashkashian, Anner Bylsma ou Bruno Giuranna.

Barbara Buntrock a remporté le premier prix de l'Internationaler Musikwettbewerb Markneukirchen 2007 et fut lauréate du Felix Mendelssohn Bartholdy Wettbewerb 2008, du Deutscher Musikwettbewerb 2006, de l'Internationaler Musikwettbewerb der ARD München 2004 ainsi que du Concours de Genève 2005.

Elle fut boursière de la Studienstiftung des Deutschen Volkes et de la Deutsche Stiftung Musikleben. De février 2009 à décembre 2010, elle occupa le pupitre du premier alto solo du Gewandhausorchester de Leipzig.

Barbara Buntrock joue un alto construit par Antonio Mariani de Pesaro, vers 1650, qui a appartenu au légendaire altiste Lionel Tertis.