

Ludwig van Beethoven

String Quartets op. 18/3, 74 & 135

Quatuor Ysaÿe



Sommaire

| | |
|--|-------|
| Introduction | p. 3 |
| Troisième Quatuor opus 18 n° 3 en Ré majeur | p. 5 |
| Premier mouvement, <i>Allegro</i> | p. 6 |
| Deuxième mouvement, <i>Andante con moto</i> | p. 8 |
| Troisième mouvement, <i>Allegro</i> | p. 10 |
| Quatrième mouvement, <i>Presto</i> | p. 10 |
| Dixième Quatuor opus 74 en Mi bémol majeur | p. 14 |
| Premier mouvement, <i>Poco Adagio – Allegro</i> | p. 16 |
| Deuxième mouvement, <i>Adagio ma non troppo</i> | p. 18 |
| Troisième mouvement, <i>Presto, più presto quasi prestissimo</i> | p. 21 |
| Quatrième mouvement, <i>Presto</i> | p. 23 |
| Seizième Quatuor opus 135 en Fa majeur | p. 26 |
| Premier mouvement, <i>Allegretto</i> | p. 28 |
| Deuxième mouvement, <i>Vivace</i> | p. 30 |
| Troisième mouvement, <i>Lento assai</i> | p. 32 |
| Quatrième mouvement, <i>Grave ma non troppo tratto – Allegro</i> | p. 34 |

Consacré à trois quatuors de Beethoven, ce disque du Quatuor Ysaÿe donne une image originale de l'admirable parcours de ce compositeur à travers ce genre dont il est le maître incontesté. En effet, se trouvent rassemblés dans cet enregistrement le premier et le dernier écrits de ses quatuors, associés avec le dixième, le *Quatuor opus 74*, parfois appelé « *Les Harpes* », qui occupe une position esthétique singulière dans les œuvres de sa période médiane. Comme toujours avec Beethoven, chacune de ces grandes œuvres, éminemment singulière, aborde un problème spécifique tant du point de vue de la forme, du langage que de l'expression. Pourtant ces trois quatuors, par ailleurs très différents, ont en commun de se montrer moins imposants peut-être que leurs treize autres compagnons ; ils prennent une certaine distance avec l'affirmation de puissance, parfois écrasante, à laquelle Beethoven soumet son auditeur, même si, dans chacun d'eux, certains passages déversent une énergie brute, parfois torrentielle qui peut aller jusqu'à signifier une catastrophe, faire entrevoir quelque chose du chaos. Dans cette extraordinaire galerie de portraits que sont les seize quatuors, l'*Opus 18 n° 3* en *Ré* majeur, – premier composé de tout le cycle – se montre généralement une personne discrète et subtile, même si elle laisse parfois entrevoir les gouffres sombres de l'âme ; l'*Opus 74* en *Mi bémol* majeur met en avant le timbre, la couleur sonore, dont il explore un éventail extrêmement large et, alors que son *Adagio* exprime une nouvelle sensibilité lyrique quasi impressionniste, la coda de son premier mouvement est secouée par un véritable séisme et son *Presto* assène les coups de boutoir d'une percussivité sauvage. Quant à l'*Opus 135*, en *Fa* majeur, si c'est le quatuor du questionnement sans réponse, de la force contenue plutôt que du déchaînement, de la litote plutôt que



de l'hyperbole, il contient au cœur de son *Vivace* le débordement dyonisiaque le plus diaboliquement surprenant de l'histoire du quatuor et, selon Stravinsky qui plaçait les derniers quatuors au sommet de son panthéon musical, « l'idée la plus neuve » qu'ait jamais eue Beethoven. Dans les lignes qui suivent, nous nous proposons, au-delà des descriptions, de pointer du doigt certains aspects particulièrement remarquables de ces œuvres en les signalant à l'attention des auditeurs par des indications de minutage.


Troisième Quatuor en Ré majeur opus 18 n° 3

Composé en 1798-99, dédié au prince Lobkowitz, exécuté en première audition dans le palais du prince en novembre 1779, publié en juin 1801 chez Mollo (Vienne).

1 – *Allegro*. 2 – *Andante con moto*. 3 – *Allegro*. 4 – *Presto*.

Mehr Beethoven, als Quartett (c'est plus du Beethoven qu'un quatuor), écrit au sujet de cet *Opus 18 n°3* A. B. Marx qui effectua le premier commentaire musicologique de ce quatuor. Qu'est-ce donc qui pouvait légitimer un tel jugement sur une œuvre qui pourtant comporte, avec son finale, un des mouvements les plus remarquablement idiomatiques de l'*Opus 18*? Hormis ce *Presto*, tout le quatuor illustre d'ailleurs parfaitement l'art du quatuor classique, même si Beethoven y montre aussi une volonté de prendre certaines distances avec ses prédécesseurs. Ainsi, en contradiction avec tous les usages, il commence l'*Allegro* initial sur la dominante du ton (*La*) au lieu de la tonique (*Ré*), mais, surtout, il établit d'emblée une atmosphère rêveuse et feutrée que l'on pouvait trouver dans des mouvements lents mais qu'on n'avait encore jamais rencontrée ainsi au début d'un quatuor. En outre, au lieu d'exposer un thème structuré en périodes symétriques, en forme de question-réponse, le discours commence par une sorte d'improvisation libre que le premier violon, discrètement soutenu par ses partenaires, conduit comme une sorte de récitatif en deux vagues dissymétriques de dix puis seize mesures.

Si le premier mouvement joue sur l'originalité de l'atmosphère et du style, le deuxième met en œuvre une forme excessivement complexe, une forme sonate sans développement central avec une réexposition incluant elle-même entre le premier et le deu-




xième groupes thématiques un long développement et avec, pour finir, une ample coda. Quant au scherzo, *Allegro*, il se signale à la fois par son caractère lui aussi inhabituellement rêveur avec de longues suspensions sur des points d'orgue et une évolution entre le piano et le pianissimo d'où n'émergent que quelques rares crescendos. De plus – nouvelle innovation –, après le trio, Beethoven réécrit entièrement la reprise de la première partie du mouvement ce qui lui permet de placer certains énoncés des premières mesures à l'octave supérieure, le discours rêveur du début prenant alors un caractère encore plus immatériel. Le *Presto* final nous entraîne dans un véritable tourbillon de vitesse et de légèreté avec un matériel thématique qui non seulement se révèle plus fringant qu'aucun autre motif utilisé par Beethoven dans son *Opus 18* mais surtout s'avère susceptible au cours de son évolution, notamment dans le développement, de porter sans fléchissement ni malaise, le poids de la plus puissante expressivité. Si l'on excepte l'extraordinaire finale de l'*Opus 18 n° 6*, d'une tout autre nature, aucun des autres finales de l'*Opus 18* ne manifeste une réussite comparable à celle de ce premier quatuor écrit par Beethoven.

1 – Premier mouvement, *Allegro, Ré* majeur à 2/2 (joué sans la reprise de l'exposition)
Hormis l'impalpable fluidité de son thème principal qui, énoncé par le premier violon, s'étire sur des valeurs longues, se déploie en élégantes volutes, reste suspendu de manière rêveuse (mes. 10 [0'15]), puis s'anime, cet *Allegro* se distingue par le rôle structurant de l'intervalle ascendant de septième $1a_3\text{-}sol_4$ qui, plaçant le thème sur orbite, ouvre à nu le mouvement. Si cet intervalle s se projette directement sur les 27 pre-

mières mesures du mouvement, il structure également mais chaque fois de manière différente, deux sections du développement, le début de la réexposition et deux sections de la coda. Ce qui est à la fois original et moderne, ce n'est pas tant les multiples réinterprétations de ce thème – diverses tant du point de vue formel qu'expressif et parfois assez radicales –, que le principe qui régit ces transformations en jouant sur les variations de la tension induite par l'intervalle structural.

Dans une première section (mes. 108 [2'21]), le développement donne lieu à une incarnation du thème principal devenu à la fois plus sombre, plus segmenté (interruptions de silence dans la partie de violon 1 au lieu du flux quasi continu du début) et plus hésitant. Après un travail assez ludique de déconstruction du thème (mes. 127 [2'47]), le retour de l'intervalle structural au violoncelle (mes. 134 [2'55]) inaugure les mesures les plus intensément expressives du mouvement ; tout se joue dans l'échange des voix autour de cet intervalle *s* dont les bornes, rapprochées ou écartées, dessinant un trajet ascendant ou descendant – parfois long et accidenté – enserrant une trame effervescente (arpèges de croches *legato* ou détachées) où s'exprime toute l'énergie du discours. Ce long épisode conduit à un geste culminatif (mes. 154-156 [3'19-3'22]) avec un déploiement de masse et d'intensité sans précédent dans l'histoire du quatuor : des accords de six sons de triolets *ff* couvrent un éventail de cinq octaves qui absorbe finalement la tension de l'intervalle de septième dans un pur accord parfait d'*ut*#. C'est de cette note, prolongée par les deux basses dans le registre le plus grave et elle-même dramatisée par un soufflet d'intensité, que va sourdre la réexposition lorsque le violon 2 pose *pp* l'intervalle *s* sous sa forme mélodique originale (mes. 156 [3'22]) donnant lieu



à un des moments les plus forts du mouvement.

Mais les choses ne se passent pas du tout comme au début et cette réexposition explore de tout nouveaux paysages que nous laissons à l'auditeur de soin de découvrir pour en venir à l'inventive coda (mes. 239 [5'08] essentiellement centrée sur le premier thème, dont la dernière section (mes. 255 [5'30] réinterprète l'intervalle *s* de manière tout à la fois *culminative* via une spatialisation progressive et *résolutive*, au terme d'une ascension qui menant, en croches alternées la ligne du violon 1 au sommet de son registre (mes. 266 [5'44]), débouche sur une forte cadence conclusive.

II – Andante con moto, Si bémol majeur, à 2/4

Situé par rapport à l'*Allegro*, dans un rapport harmonique de tierce, préfigurant une disposition emblématique du romantisme, ce mouvement, formellement complexe, oppose dans son exposition deux thèmes A et B très fortement contrastés. Énoncé d'abord par le violon 2, disposition inédite, le thème A de caractère grave et concentré est repris et développé par le violon 1 (mes. 5 [0'14] qui surplombe une polyphonie généreuse. À la plénitude de l'énonciation *legato* de ce premier thème, à son lyrisme chaleureux mais tourmenté avec ses inflexions expressives en bouffées, s'oppose le second (mes. 23 [1'05]) presque entièrement *staccato* qui semble sortir d'une boîte à musique. C'est d'ailleurs avec son apparition – faisant suite à une transition plus détentue (mes. 12 [0'36]) – une véritable mécanique qui se met en route (mes. 23-29 [1'05-1'23]), un jeu d'automate d'abord presque immobile dans l'espace nu ; il s'anime peu à peu, se déploie en imitation aux différentes voix qui se heurtent l'une l'autre dans des

tintements de cloches avec parfois de longs roulements comme celui de ce trille qui se déclenche à quatre reprises. Cette plongée dans un univers magique qui évoque l'enfance est soudain interrompue par de graves unissons (mes. 30 [1'24]), prélude à une section dramatisante conduisant elle-même à la codetta (mes. 37 [1'45]) construite sur le thème initial.

Conduite par le premier violon (au lieu du second), la réexposition qui commence alors (mes. 47 [2'12]) intercale avant le thème B un épisode (mes. 63 [3'01]) essentiellement construit sur le thème A. D'une écriture très modulante et d'une grande intensité expressive avec des accents dramatisants, cette longue séquence revêt toutes les caractéristiques d'un développement.

Après le retour du deuxième thème à la tonique (mes. 96 [4'32]) et de la codetta (mes. 110 [5'12]) qui exalte le thème A dans un mouvement d'expansion et rayonnement généreux, le mouvement s'achève sur une ample et superbe coda (mes. 120 [5'40]). Deux blocs de batteries puissantes de sextolets de doubles croches (mes. 120 [5'40], 129 [6'05]) – elles rappellent par leur caractère massif le passage culminatif de l'*Allegro* – encadrent une dernière incarnation dégradée mais identifiable du thème A (mes. 124 [5'51]) ; après la seconde occurrence des batteries, vient la péroration sombre et haletante avec son écriture syncopée (mes. 135 [6'22]), dans un climat qui rappelle celui de la mort du Commandeur dans *Don Juan*.

III – Allegro (scherzo) à 3/4 en Ré majeur, trio en ré mineur

La partie scherzo de ce mouvement se distingue par son caractère rêveur, rappelant l'atmosphère de l'ouverture de l'*Allegro* initial et par la démarche souplement déhanchée de son thème. Presque toujours située dans la nuance *piano*, elle se signale par ses suspensions (points d'orgue) et ses fréquents accents (*sf*) sur le troisième temps, comme une manière de refuser le cours naturel des choses. Rien d'étonnant à ce que Beethoven ne se résigne pas à la reprise littérale du scherzo après le trio. Il met ainsi à profit la réécriture de cette partie (mes. 99 [1'56]) pour déplacer vers l'aigu (mes. 107 [2'01]) le champ d'évolution du discours concentré au départ dans les registres médium et qui revêt alors une qualité de transparence immatérielle que favorise encore l'allègement de la texture avec le doublement à l'octave par le violon 2.

Le trio (mes. 63 [1'24]), en mode mineur, s'oppose au scherzo non seulement par sa lumière plus sombre mais par sa raideur presque empesée, avec ses lignes qui se succèdent dans l'échange systématique des questions, réponses et commentaires entre les deux violons. On passe de l'univers d'une poésie suggestive et ailée à celui d'une prose toute de rhétorique terrienne. La transition de la deuxième partie du trio (non reprise) vers le scherzo, faite de pizzicatos légers, recrée par avance le charme impalpable du scherzo qu'elle annonce.

IV – Finale : Presto, à 6/8, Ré majeur (joué sans la reprise de l'exposition)

Cette page se montre alerte mais intense, légère mais dense, aérienne mais structurée, c'est dire qu'elle répond à l'idéal classique d'un finale festif. En outre, Beethoven réus-


sit parfaitement à donner à son matériau tout de délicatesse un poids suffisant pour structurer des sections porteuses d'un esprit de gravité. En outre, la conduite des parties se révèle à la fois équilibrée et la plus dialogique de tout l'*Opus 18*.

De forme sonate, ce *Presto* repose sur deux thèmes de nature rythmique et d'une facture délicate, avec un matériau au phrasé léger. Le thème A associe cellules *legato* tourbillonnantes en un mouvement descendant et gamme ascendante de croches ; quant au thème B (mes. 56 [0'44]), fondé sur un motif de tarentelle, il combine des figures *staccato* et *legato* en un mélange subtilement pétillant.

Ces deux thèmes, assez différents dans leur forme mais proches par leur esprit, la vivacité de leur démarche ainsi que certains attributs communs, se révèlent « équipotentiels » dans l'économie du mouvement, disposition peu courante à cette époque où la forme sonate est généralement structurée en privilégiant le premier thème. Ici, ils interviennent soit successivement, soit simultanément, mais à part égale, aussi bien dans les parties d'exposition que pour nourrir le travail thématique tant dans le développement que dans la coda.

Nous nous intéresserons à la manière dont Beethoven parvient à tirer de ce matériau léger la plus grande intensité expressive.

Donnons d'abord un exemple de soudaine rupture de ton. Après que le thème B s'est développé par grands mouvements déhanchés de sauts d'octave en suivant une ligne chromatique descendante, voilà que trois gerbes sonores éclatantes jaillissent au violon 1 (mes. 76 [0'58]). Mais la dernière se brise sur un motif massif et subitement *ff* des quatre voix unies (mes. 79 [1'01]), où s'exprime quelque chose d'inexorable. Il n'est pas



indifférent que ce motif, comme venu d'ailleurs et ouvrant un gouffre, apparaisse comme une anticipation fulgurante du thème de la future *Cinquième Symphonie* ; non seulement il revêt exactement la même forme rythmique, mais sa prégnance dramatique implacable nous empoigne.

C'est dans le développement (mes. 115 [1'29]) et la coda (mes. 319 [4'03]) que les tendances dramatisantes prennent tout leur relief expressif, phénomène d'autant plus inattendu qu'il provient d'un matériau de base aussi léger. Suivant un puissant geste culminatif (mes. 170 [2'11]), les deux dernières séquences du développement, entièrement dans la nuance *pp*, se montrent particulièrement impressionnantes. L'une d'elles (mes. 173 [2'13]), marquée par une obsession répétitive et consistant en une lutte d'influence entre les deux thèmes représentés chacun par un de leur fragment, annonce le scherzo de la *Neuvième Symphonie* et surtout le développement du premier mouvement de l'*Opus 135* (cf. mes. 89 [2'53, plage 9]). La suivante (mes. 190 [2'24]) consacre la « victoire » du deuxième thème qui, toujours dans la nuance *pp* prolifère implacablement aux différentes voix.

Dans la coda, véritable développement terminal, au lieu de déconstruction thématique comme dans certaines sections du développement, c'est un travail de synthèse que Beethoven accomplit. Il fait fusionner de manière plus étroite que dans la codetta de l'exposition les matériaux des deux thèmes envisagés alors, dans une perspective triomphale que vient finalement moquer une ultime liquidation thématique : revenues *p* les six dernières mesures (mes. 367 [4'33]), se réduisent aux trois premières notes du thème A qui nous quitte *pp* sur la pointe des pieds.

N'hésitons pas à saluer avec cette page un joyau de la littérature et un des finales les plus achevés du classicisme. Avec ce premier quatuor, devenu *Opus 18 n° 3*, Beethoven est entré dans ce genre déjà prestigieux en se situant d'emblée au niveau de ses deux grands devanciers.

Dixième Quatuor en *Mi* bémol majeur opus 74

Composé de mai à septembre 1809, dédié au prince Lobkowitz, créé en novembre 1809 à Vienne, publié en novembre 1810 par Breitkopf (Leipzig).

1 – *Poco adagio* – *Allegro*. 2 – *Adagio ma non troppo*. 3 – *Presto* – *Più presto quasi prestissimo*
4 – *Allegretto con Variazioni* (enchaîné au précédent)

Au moment où il compose son *Dixième Quatuor*, après une période tumultueuse et assez conflictuelle avec une partie de son entourage viennois, Beethoven se trouve rassuré pour son avenir matériel – il a négocié avec ses mécènes une rente confortable –, cependant il reste assez profondément bouleversé par les événements politiques (Vienne a été bombardée et est occupée par les Français) et par la mort, le 31 mai, de son maître Haydn qu’il avait sans doute « bousculé » mais toujours aimé comme un père.


L’œuvre se ressent de cette dualité. Non seulement elle associe des passages lumineux et sereins et d’autres sombres et angoissés, mais elle en contient certains, notamment dans l’*Adagio*, qui sont assez ambigus pour avoir suscité des commentaires esthétiques parfois radicalement divergents.

Même du point de vue formel, ce quatuor ne se laisse pas si facilement saisir : souvent considéré comme une œuvre de consolidation du style héroïque – celui des *Quatuors* « *Razoumovsky* » –, il prend bien des distances avec lui. Ainsi Beethoven rompt-il avec le tropisme de la forme sonate qui marquait l’*Opus 59*, à laquelle seul le premier mouvement souscrit encore. Il invente une forme composite de variations doubles et de forme ABA pour le deuxième, un scherzo élargi pour le troisième et des variations pour

le *Finale* par ailleurs enchaîné au *Presto*. Nous sommes loin également de l'unité ou de la continuité harmoniques précédemment recherchées. Avec le *Presto* en *ut* mineur et son trio en *Ut* majeur, ce ne sont pas moins de quatre tonalités principales différentes qui sont utilisées.

Mais une des dispositions formelles les plus remarquables, c'est l'importance sans précédent accordée aux codas dans chacun des quatre mouvements qui, tous, sont tendus vers leur partie finale. Jamais coda n'a atteint une telle ampleur et notamment dans un mouvement de sonate : plus longue que l'exposition dans l'*Allegro* initial, elle approche l'ampleur du développement. Mais, outre cet aspect quantitatif, les codas exercent soit une puissante fonction culminative (*Allegro, Finale*), soit au contraire une fonction radicale de désintégration du matériau (*Adagio ma non troppo, Presto*).

Pourtant, plus que sa forme ou son langage, plus même que l'étonnante beauté mélodique de ses thèmes – surtout ceux de l'*Adagio* aux subtiles ondulations –, c'est l'exaltation d'une certaine qualité de *timbre* qui singularise ce quatuor, remarquable par son chatolement sonore. Elle émane de toute une série de dispositions d'écriture et de la richesse des textures qui favorisent vibrations et résonances, qu'il s'agisse de trémolos, mais surtout de figures de notes répétées ou de cette abondance de pizzicatos qui, dans le premier mouvement, se répondent aux différents instruments. C'est ce qui a valu à l'œuvre son surnom de *Quatuor « Les Harpes »*, titre apocryphe et anecdotique qui, s'il a le mérite de rendre compte d'un aspect technique du premier mouvement, a l'inconvénient de réduire la portée réelle de ce quatuor et de donner même une idée fautive de la qualité de légèreté qui est effectivement la sienne, mais n'a rien à voir



avec l'agilité de la harpe. Toutes ces dispositions qui contribuent à donner au quatuor une sonorité nouvelle s'inscrivent elles-mêmes dans une stratégie qui vise à focaliser l'attention sur les qualités du timbre plus que sur tout autre paramètre de l'écriture.

I – Premier mouvement : Poco Adagio – Allegro, 4/4, Mi bémol majeur [joué sans reprise de l'exposition]

L'œuvre commence par une longue et belle introduction *Poco adagio* qui exprime une voluptueuse incertitude devant un monde qui s'éveille, celui des mouvements qu'elle annonce et avec lesquels, à l'exception du *Presto*, elle entretient des liens intimes.

Aucun autre quatuor de Beethoven ne commence ainsi avec une telle douceur et dans une lumière aussi délicate, claire mais un peu incertaine, qui dévoile son univers sonore en s'irisant, d'instrument en instrument, de presque toutes les notes de la gamme chromatique en seulement trois mesures (mes. 4 [0'14]).


S'il y a bien comme une question posée en ce début de mouvement, loin de la gravité du début du futur *Opus 135*, il s'agit plutôt d'un étonnement émerveillé devant ce que la lumière découvre. Et, de manière très originale, le cheminement esthétique de cette introduction va de la clarté vers l'ombre en se lestant de sombre gravité, comme le montre l'évolution du motif d'ouverture qui se répète au premier violon de manière névralgique (mes. 18 [1'13]).

Puis la lumière éclate soudainement (mes. 25 [1'46]) avec l'arrivée de *Allegro* qui distille un sentiment de fraîcheur et de vitalité. Cela provient notamment de dispositions rythmiques et sonores : en particulier, un élément secondaire du premier thème sert

d'argument à un dialogue de pizzicatos entre les quatre instruments sur fond de batterie légère (ce motif a valu au quatuor son surnom « *Les Harpes* ») ; plus tard, une petite fanfare vivaldienne (mes. 70 [2'57]) vient clore l'exposition. Ce sentiment provient aussi des éléments mélodiques tous construits avec de grands intervalles et mêlant allégresse et sensualité : le premier thème, qui découle des majestueux accords d'ouverture, combine une ligne sinueuse du second violon à la fois confiant et stimulant avec la mélodie jubilatoire, aérienne aussi bien qu'aérée, du premier (mes. 27 [1'50]) ; avec sa ligne aux intervalles généreux et son parfum voluptueux, le second thème (mes. 58 [2'37]) fait culminer l'exaltation lyrique.

Dans le développement (mes. 78 [3'10]) foisonnent bientôt deux lignes de trémolos (mes. 93 [3'30]). Bouillonnant aux voix médianes, ils produisent un effet de flamboiement sonore qui intensifie les énoncés du premier thème en dialogue aux voix extrêmes. Le processus se désagrège (mes. 109 [3'58]) jusqu'à une étonnante séquence d'arpèges *pizzicato* (mes. 125 [4'24]) qui, sous une pédale du violon 1, s'enchaînent aux trois instruments graves avec des figures de plus en plus brèves, donnant une impression d'accélération permanente.

Après une réexposition élargie et épanouie (mes. 139 [4'44]) vient l'impressionnante coda : faisant suite à une période de fausse somnolence à base de notes répétées (mes. 204 [6'27]), moment d'assombrissement où l'on sent monter la tension, voici que surgit au violon 1, de manière tout à fait imprévisible et violente, un véritable maels-tröm (mes. 221 [6'57]), figure tourbillonnante et répétitive comme un séisme dans le discours. Sous cet ouragan, les arpèges *pizzicato* s'égrènent sans pouvoir s'imposer ;



puis le thème apparaît *arco* au violon 2 (mes. 233 [7'13]) et se déploie en canon aux deux autres voix jusqu'à former un choral ascendant qui s'affirme de plus en plus, transfigure le discours et rayonne tandis que le maelström se dissout en traits virtuoses. Après cette transfiguration magnifique, le mouvement se termine sur la roborative ritournelle vivaldienne qui se mêle aux pizzicatos de harpe.

II - Deuxième mouvement : Adagio ma non troppo, 3/8, La bémol majeur

Complexe par sa forme composite (lied-variations), ce mouvement envoûte par ses couleurs et sa somptuosité mélodique. Les qualités de mélodiste de Beethoven, trop méconnues, s'exaltent superbement dans cet *Adagio* qui fait la part belle, comme souvent chez Mozart, au déploiement thématique.


Trois thèmes se partagent l'espace de ce mouvement. Deux – l'un (A) en La bémol majeur, l'autre (B) en la bémol mineur – structurent les parties extrêmes de la forme lied où ils sont traités implicitement selon le principe de « variation double », le troisième (C), en Ré bémol majeur, anime la partie centrale où il se déploie comme une lointaine variation de A.

Avant que le thème A ne s'éploie *cantabile* dans l'aigu, les trois instruments graves préludent avec deux accords *mezza voce* qui suggèrent d'emblée l'état d'esprit de confiance intime, caractéristique du mouvement, et servent de tremplin à cette mélodie céleste. La distance temporelle (deux temps) et spatiale (deux octaves) entre le thème et l'accompagnement renforce la qualité transcendante de celui-là (mes. 2 [0'04]) qui, après avoir régné dans le suraigu en oscillations rêveuses, suit un mouvement de

catabase avec dans le médium une phase plus charnelle ponctuée d'accents passionnés et presque dramatisants (mes. 13 [0'44]) avant de trouver, dans un registre plus grave, apaisement et sérénité.

Avec son phrasé haletant, sa forme déplorative, sa tonalité mineure, son environnement monotone, le thème B (mes. 25 [1'28]) donne une impression de désolation étrangère au thème A. Au lieu d'un mouvement continu dans l'espace, il évolue par répétitions variées dans des tonalités différentes mais toutes mineures. Paroxysme de l'intensité lyrique, le thème C (mes. 87 [5'11]) illumine la partie centrale avec les répliques passionnées des instruments extrêmes dont les lignes s'entrelacent. Si ce thème se répète avec une intensification de son accompagnement, le thème B se développe et le thème A fait l'objet de deux variations à part entière au cours du mouvement. La première (mes. 64 [3'55]) donne à A, toujours énoncé par le premier violon mais une octave plus bas, une allure plus alerte et un ton presque jubilatoire. Porté par un accompagnement fait de gerbes de triolets qui partent des graves du violoncelle, ce thème se voit orné d'élégantes volutes qui, loin de tout maniérisme, participent au lyrisme intime du mouvement.

Pour ouvrir la réexposition de la première partie, Beethoven ramène le thème A ou plutôt une sorte de fantôme de ce thème (mes. 103 [6'12]) : contracté et énoncé en *la* bémol mineur au lieu de sa tonalité constitutive de *La* bémol majeur, il apparaît comme une sorte d'ébauche de variation par le truchement de laquelle il traverse des paysages expressifs sombres puis tourmentés, très étrangers à sa nature tendrement effusive et plus proches de ceux du thème B.



Après avoir subi une dépression harmonique, le thème poursuit son cheminement descendant en chutant encore d'une octave au début de la deuxième variation (mes. 115 [7']) ; il se trouve tout d'abord accompagné par des staccatos du second violon qui surplombent sa ligne *legato* et semblent en contrarier le chaleureux déroulement. Puis (mes. 123 [7'25]) il se fond dans un buissonnement de textures qui entremêlent sensuellement ligne oscillante de triples croches au violon1, inflorescences thématiques au violon 2, pizzicatos de l'alto et ponctuations syncopées du violoncelle.

Chutant encore d'une octave, la troisième variation (mes. 115 [7']), se trouve tout d'abord accompagnée par des staccatos du second violon qui en surplombent la ligne *legato* et semblent en contrarier le chaleureux déroulement.

Il est remarquable de constater que l'évolution des variations reproduit le mouvement de catabase du thème lui-même, avec chaque fois une caractérisation plus charnelle et plus sensuelle ainsi qu'une texture plus dense.


Il faut dire un mot de l'étonnante coda (mes. 139 [8'16]) où les motifs sont littéralement atomisés ; la dernière image discernable du thème A est une image ouverte de la première mesure, précédée d'une anacrouse – substitut du tremplin initial – et présentée maintenant trois fois au violoncelle à trois octaves de plus en plus graves (mes. 155 [9'16], mes. 157 [9'23]) et 159 [9'32]), reprenant et conduisant à son achèvement *hic et nunc* le processus de catabase engagé dès la première apparition du thème dans les hauteurs immatérielles.

Devant un mouvement d'une telle richesse et d'une telle diversité, il est difficile de définir globalement une caractérisation esthétique. Cet *Adagio* se montre en effet

serein et même jubilatoire en certaines de ses séquences comme il est désolé voire funèbre dans d'autres. C'est ce qu'indique notamment l'incessante alternance des parties majeures et mineures ; mais elle ne suffit d'ailleurs pas, elle non plus, à traduire la diversité et la subtilité expressives d'une page aussi librement oscillante et où à l'intérieur d'un même paradigme esthétique – celui du thème principal par exemple – se déclinent, à la faveur des variations, les nuances les plus délicates comme les chairements les plus névralgiques.

III - Troisième mouvement : Presto, 3/4, ut mineur, trio, Più presto quasi prestissimo, Ut majeur

Le troisième mouvement de l'*Opus 74* contraste avec l'*Adagio* non seulement comme un scherzo avec un mouvement lent, mais comme une page simple et répétitive avec une page complexe et polymorphe. Après les irisations les plus fines de la couleur nous entrons dans le noir et blanc, l'*ut* mineur et l'*Ut* majeur, le *forte* et le *pianissimo*. Cependant, ce mouvement ne manque ni de force expressive, ni d'originalité, même dans le domaine de la forme, celle d'un scherzo élargi qui anticipe le *Presto* de l'*Opus 131*. Il comporte cinq parties avec un trio B qui se répète selon le schéma ABABA' + coda. La troisième reprise du scherzo se fait *pp* au lieu de *f*, à partir du deuxième énoncé du thème (mes. 355 [3'39]), d'où un effet de surprise en raison du conditionnement qui nous invite à attendre ce thème dans la nuance *f*. Cette disposition prépare en outre le climat de la longue coda conduisant vers le finale qui s'enchaîne sans interruption. Toutes les parties scherzo (A) du mouvement sont construites sur un motif unique



rappelant celui de l'*Allegro* de la *Cinquième Symphonie*, qui se répète inlassablement. Ce qui, dans ces trois parties (mes. 1 [0'00], 170 [2'09], 338 [3'33]), donne à cette logique répétitive une énergie aussi fulgurante, c'est qu'elle s'exerce sur un motif lui-même répétitif, associant trois brèves et une longue.

Dans ce *Presto*, Beethoven traite la répétitivité avec plus de radicalité encore que dans la symphonie : il exploite à fond le monothématisme de la forme scherzo et il reproduit en permanence le motif répétitif qui s'enchaîne à lui-même sans relâche, sans le répit d'un silence. Parfois le motif se déploie au-dessus d'un accompagnement fait également de notes répétées et parfois Beethoven tire de ce matériau des accents d'une âpreté sauvage notamment dans des unissons véhéments (mes. 9 [0'11]).


Les deux parties trio (B, mes. 77 [1'40] – puis mes. 246 [3'03]) rompent avec le caractère emporté du scherzo, mais aussi avec sa conception technique : d'écriture en général homophone, le scherzo se fonde sur une figure quasi horizontale de notes répétées ; le trio en *Do* majeur est au contraire de nature contrapuntique. Les motifs de ce contrepoint double, en particulier le premier, se caractérisent par leur mobilité dans l'espace. Ce qui frappe le plus dans l'association de ces deux thèmes, c'est leur antinomie presque caricaturale : le premier, un motif de noires, énoncé *ff* d'abord par le violoncelle, témoigne d'une prestance qui ne manque pas de panache tandis que le second, plus étriqué, du moins dans ses premières occurrences, n'est pas dénué d'une certaine lourdeur pataude. Cette association de deux personnages si différents – Don Quichotte et Sancho Pança ? – donnent à ce trio une allure étrange : il y a quelque chose d'un peu décalé à la fois par la disparité des motifs et par le mélange « incongru » du désuet –

un contrepoint à l'ancienne – et du moderne avec une certaine raucité des sonorités, mais aussi une volonté de concevoir l'articulation rythmique non plus au niveau de la mesure, mais par groupe de deux mesures, comme le suggère cette notation inédite *Si ha s'immaginar la battuta di 6/8* (Imaginez une battue à 6/8), préfigurant elle aussi celles que l'on retrouvera dans le *Presto* du *Quatuor opus 131*.

La coda (mes. 427 [4'31]), la page la plus extraordinaire de ce mouvement, est fondée sur un *ostinato* de croches répétées – sortes de trémolos – du violoncelle qui joue ici le rôle de meneur de jeu. Cette trame ininterrompue, issue du matériau de A, est toujours placée dans le *ppp*, en dehors de quelques petites bouffées *poco cresc. dim.* qui soufflent par à-coups, comme une brise légère, sur un paysage presque fantomatique. Sur les trémolos pré-schubertiens du violoncelle, à la fois fil conducteur et aiguillon dynamique du discours, l'harmonie se cherche en de longs accords des voix aiguës, hésitant entre ombre et lumière tandis que la structure rythmique se simplifie et se stabilise. Resté seul sous une longue tenue d'accords, le motif de trémolos se déplace bientôt du violoncelle au violon 1 (mes. 449 [4'44]) et envahit peu à peu les quatre voix qui se répondent avant de se fondre en une pour les deux dernières mesures jusqu'à un ultime accord instable (mes. 468 [4'55]) suspendu par un point d'orgue qui conduit au finale.

IV - Quatrième mouvement : Allegretto con variazioni, 2/4, Mi bémol majeur

C'est le seul *Finale* de quatuor pour lequel Beethoven ait écrit des variations. Les cinq premières s'inscrivent bien dans cette tradition décorative qui veut que la structure



mélodico-harmonique du thème reste perceptible derrière chaque variation. Toutefois la démarche beethovénienne se différencie par une recherche de simplification et de schématisation, avec une fonction d'ornementation qui s'exerce parfois « en creux », c'est-à-dire en découvrant plutôt qu'en enveloppant le squelette mélodico-rythmique servant de fondement au thème.

Ce thème est d'une émouvante simplicité avec sa succession de petits motifs descendants quasi dactyliques (une longue-deux brèves) de trois notes conjointes *legato* ; les silences qui les entrecouperont n'ont ici rien de haletant, mais laissent parler une sorte de ferveur émue, ils sont l'écoute émerveillée de cette parole paisible et tendre qui s'égrène doucement puis s'exalte peu à peu en un *crecendo*.

À partir de ce canevas, la première partie du mouvement fait alterner régulièrement variations vives et incisives au rythme acéré et au phrasé staccato : variations 1 (mes. 21 [0'53]), 3 (mes. 61 [2'49]), 5 (mes. 101 [4'33]) – et variations rêveuses ou nonchalantes : variations 2 (mes. 41 [1'37]) et 4 (mes. 81 [3'37]) avec de longues lignes *legato* et expressives que porte un accompagnement fait d'accords chaleureux ou de commentaires bienveillants.

L'émotion domine ; le thème répète son motif unique, entrecoupé de silences, dans une sorte de recueillement et de ferveur contenue, évoquant par avance l'atmosphère de la dernière page des *Scènes d'enfants* de Schumann, *Le Poète parle*. Quant aux variations paires, la deuxième donne l'image d'enfants émerveillés sous le charme d'un conteur (l'alto) et la quatrième pourrait s'intituler *L'Enfant dort*. Toutes dynamiques, les variations impaires, se montrent la première un peu pataude et naïve, la troisième

fantasque et débridée, la cinquième héroïque et pleine de panache.

Ces variations ne s'inscrivent ni dans une quelconque progression, ni même dans une certaine continuité discursive. Elles visent essentiellement à établir des contrastes et confluent vers une grande coda qui commence comme une sixième variation (mes. 121 [5'20]) où le thème, comme psalmodié, est porté par une batterie du violoncelle donnant bientôt naissance à un développement (mes. 142 [5'56]). Puis il est emporté lui-même dans une accélération vertigineuse (mes. 178 [6'25]) jusqu'à un *Allegro* (mes. 185 [6'31]) qui fait resurgir le thème à peine reconnaissable dans ce nouveau tempo et devenu ivre de joie.

Comme bien d'autres pages de ce quatuor, ces variations n'affichent pas avec ostentation l'originalité d'une facture qui mérite pourtant d'être relevée, notamment pour la coda. Ce mouvement se révèle remarquable par la transformation qu'il fait subir à la notion même de variation – des portraits d'abord (les variations 1 à 5) puis un film (la variation 6) ; il est remarquable aussi par son côté peu spectaculaire pour un finale, hormis ses dernières mesures ; il inaugure ainsi, dans le domaine des mouvements conclusifs, un nouveau modèle d'esthétique auquel Beethoven recourra ensuite, notamment dans certaines sonates, et qui influencera particulièrement Brahms pour son *Quatuor opus 67*.

Seizième Quatuor en *Fa* majeur opus 135

Esquissé à partir de juin 1826, achevé le 13 octobre de la même année. Dédié à Johann Wolfmayer, édité par Schlesinger à Berlin en septembre 1827. Première exécution le 23 mars 1828.

1 – *Allegretto*. 2 – *Vivace*. 3 – *Assai lento, cantante e tranquillo*. 4 – *Der Schwer gefasste Entschluss* (La résolution difficilement prise). *Grave, ma non troppo tratto* – *Allegro*

En adoptant pour son ultime quatuor, une forme concise en quatre mouvements, Beethoven renonce au type d'exploration qui l'avait occupé dans les quatuors précédents et, après avoir poussé à ses limites extrêmes l'élargissement de l'architecture avec le *Quatuor opus 131* en sept mouvements d'un seul tenant, il semble revenir aux sources les plus pures du genre. Il avait sans doute épuisé ce qu'il avait alors à dire avec le quatuor dans le sens de l'expansion des formes et de la puissance expressive, mais pas ce qu'il avait à dire avec le genre lui-même.


Le minimalisme de cette œuvre, qui n'a rien à voir avec la concentration dramatisante de l'*Opus 95*, traduit en fait l'émergence d'une nouvelle conception du quatuor tournée vers l'allusif, l'elliptique, le fragmentaire. Moins spectaculaire que les précédents – il ne fait pas jouer comme eux à leurs limites extrêmes les ressorts de la puissance expressive –, il n'est ni moins achevé, ni moins radical, ni moins moderne. Il porte même certaines des intuitions les plus fulgurantes de l'avenir en anticipant notamment à la fois Ives (indépendance des voix) et Webern (pointillisme) dans le premier mouvement, Stravinsky (répétition rythmique) dans le deuxième, Mahler (pâte sonore) dans le troisième et Chostakovitch (formule motivique) dans l'introduction du quatrième.

Plus simple en apparence que ses compagnons, l'*Opus 135* se révèle pourtant le plus énigmatique des derniers quatuors, celui dont l'intentionnalité esthétique est la plus difficile à saisir parce qu'elle est particulièrement subtile. Cette œuvre marque en effet un important tournant dans la carrière de Beethoven, l'émergence d'un nouveau style d'une possible « quatrième manière » – préfigurée déjà dans les deuxième et troisième mouvements de l'*Opus 130* – que la mort du compositeur, moins de six mois plus tard n'a pas permis de laisser s'épanouir, si ce n'est dans le second *Finale* de l'*Opus 130*.

Dans ces ultimes pages, Beethoven semble alors faire taire ses instances prométhéennes et libère son style de toute nécessité démonstrative et de toute intention messianique ; ainsi, dans l'*Opus 135*, il émancipe l'architecture de la contrainte de la pensée unificatrice et, à l'objectif de puissance expressive et de dépassement qui avait caractérisé à des degrés divers tous ses quatuors depuis 1806, il substitue celui du détachement. Il devient, au sein même de la grande forme, le musicien par excellence du dépouillement avec une écriture économe, parfois aphoristique.

Hormis le mouvement lent, les structures se délestent pour atteindre une légèreté inégalée, si ce n'est par Mozart : l'écriture est transparente, les textures simples, le ton allusif avec un phrasé souvent pointilliste ; les nuances gravitent autour du *piano* et l'expression adopte un mode distancié, parfois humoristique, voire sarcastique.

Beethoven s'intéresse ici beaucoup plus au langage qu'à la forme, plus à l'instant qu'à la durée avec une architecture apparemment peu intégrée en juxtaposant quatre mouvements indépendants unis simplement par un lien tonal. À l'intérieur de certains d'entre eux, la démarche est composite. Ainsi des procédés d'écriture de nature oppo-



sée se succèdent sans visée contrastive : ligne mélodique éclatée, dissociation des voix d'un côté, mélodie accompagnée, unissons et homophonie de l'autre. Beethoven juxtapose séquences et blocs davantage dans un souci d'individualisation des fragments que d'intégration à grande échelle.

Mais ce quatuor, plus simple à certains égards que les précédents, n'est ni une œuvre de détente, ni une œuvre hédoniste. Si il tend vers un idéal de légèreté, ce n'est pas celle de l'écume, celle avec laquelle, indifférent, on glisse à la surface des choses ; c'est plutôt cette « insoutenable légèreté de l'être¹ » dans son ambivalence entre légèreté et gravité qui est explicitement celle de son *Finale* avec la dualité *Muss es sein?* - *Es muss sein!* et qui, à des titres divers, parcourt l'œuvre entière. Même le *Lento assai* (n° 3), une des plus graves et plus profondes méditations de Beethoven, tend à s'alléger infiniment à la fin de son parcours.

1 - Allegretto en Fa majeur à 2/4, forme sonate : dialogue abstrait et esthétique du fragment.


Véritable pièce d'orfèvrerie musicale, le mouvement s'ouvre sur un bref motif de l'alto, question grave posée deux fois et deux fois balayée par une interjection moqueuse des violons. Puis la conversation à quatre commence vraiment. Et d'abord, comme si comme si la question était oubliée, se noue un dialogue enjoué entre l'alto et les violons (mes. 5 [0'11]) dont les réponses en imitation sont observées impassiblement par le violoncelle. Puis les quatre voix à l'unisson se lancent dans une grave introspection (mes. 11 [0'23]) d'où le violon 1, désinvolte, s'échappe bientôt pour proposer un autre argument de dialogue (mes. 17 [0'36]), mi-goguenard, mi-sérieux. Répondant comme à

1. Pour reprendre le beau titre d'un roman de Kundera qui cite et commente d'ailleurs ce quatuor.

un besoin d'épanchement, le premier violon entame alors avec le second un duo amoureux quasi opératique (mes. 25 [0'50]), dont les basses sont les témoins discrets. Quelque chose se tend avec l'apparition d'un motif oppressé (mes. 32 [1'04]), se dramatise presque puis se dénoue. Apparaît alors le deuxième groupe thématique (mes. 38 [1'15]) dont on pourrait décrire aussi le fonctionnement dialogique. Pendant toute la durée du mouvement d'ailleurs, la conduite des parties donne cette impression d'un dialogue entre quatre personnages ; mais de ce point de vue nous sommes plus proches du *Deuxième Quatuor* de Ives (1913) que de la conversation policée des quatuors de Haydn. Le dialogue est abstrait, mais le ton et les modalités des échanges ne le sont pas : les interlocuteurs se fâchent (par exemple mes. 57-58 [1'49-1'52]) ou mes. 78-80 [2'33-2'35] avec un paroxysme mes. 100-103 [3'-3'17]), changent de sujet, parlent à la fois de choses différentes, aussi bien de choses graves que banales et cela comme dans une pièce de Tchekhov.

Du point de vue formel, Beethoven parvient à insérer et à faire tenir ensemble des éléments disparates dans le cadre d'une forme sonate on ne peut plus orthodoxe. Ainsi ce mouvement anticipe-t-il l'esthétique contemporaine du fragment, si ce n'est que la diversité des modalités d'écriture, des sections, des paysages expressifs, des motifs qui peuvent sembler indépendants les uns des autres est fermement contenue par la récurrence de la question initiale.

Dans ce mouvement à la forme fragmentée et à l'écriture hautement dialogique, Beethoven pousse à l'extrême l'atomisation des motifs. Parfois, certaines notes isolées en arrivent à jouer un rôle fonctionnel : ainsi la note appoggiaturée de la « question »



qui ouvre le mouvement et qui vient troubler par ses percussions insolites – égrenées par les différents instruments – une section du développement (mes. 89 [2'53]). Certaines notes appartenant au matériau thématique peuvent être dispersées entre différentes voix instrumentales. Jamais, jusqu'à ce mouvement, leur interactivité en tant que notes n'avait été aussi radicale à l'échelle de tout un mouvement, ainsi que la fréquence des commutations de voix. Il s'ensuit un éclatement dans l'espace des motifs et des notes, où l'on peut voir une préfiguration de Webern, en particulier dans l'étonnante coda (mes.164 [5'14]).


II – Vivace à 3/4 en Fa majeur. Forme scherzo. Poétique de la répétition : *diabolus in melodia*.

De forme classique ABA + coda, ce bref scherzo vaut autant par son incomparable vitalité rythmique que par la nouveauté de certaines des idées, notamment une poétique inédite de la répétition brute.

La partie scherzo repose sur un thème d'allure populaire mais de la plume de Beethoven qui s'ingénie à en subvertir la nonchalante rusticité par différents procédés : au tout début, le thème rustique énoncé dans les graves du violoncelle se trouve presque submergé par le feuilletage de couches d'accords en syncope qui le surplombe. Lorsque ce thème est repris à l'octave (mes. 9 [0'06]), non seulement le feuilletage se déporte aussi d'une octave, mais l'alto brouille davantage encore l'image de ce thème avec de grands sauts intervalliques. Survient alors un véritable « événement » – un équivalent musical de ces raptus auxquels était sujet Beethoven et qui le tiraient subitement en

dehors de la réalité –, en l'occurrence une soudaine et violente irruption d'un *Mi* bémol (mes. 16 [0'10]), note étrangère à l'harmonie de *Fa* majeur jusqu'ici si paisible, note jouée *forte* par les quatre instruments à l'unisson alors que, dissociés depuis le début, ils étaient restés dans les zones du *piano* ou *pianissimo*. Mais l'intérêt principal, ce n'est tant cet événement, pourtant remarquable en soi et impressionnant, que la manière dont il va être pris en charge et ses conséquences sur la suite du discours. La réaction à cette intrusion, c'est la répétition : répéter pour apprivoiser et affaiblir. Ainsi, le *Mi* bémol est répété huit fois, entrecoupé de silences en suivant un *decrescendo* processus qui ramène (mes. 23 [0'14]) le *Mi* bécarré de l'harmonie de base du mouvement et permet au thème de reprendre. Cette fois c'est l'alto qui l'énonce (mes 25 [0'15] « contre » le feuilletage des autres voix. Mais – conséquence de l'événement ? – le profil du thème a changé : ce n'est plus un bien sage thème populaire, il devient la mélodie d'une vieille cahoteuse ou bien, de par ses rudes dissonances, une mélodie quasi bartókienne. Le thème régénéré passe alors aux deux violons à l'octave (mes. 33 [0'19]), mais après avoir affirmé sa force, il s'empreint de délicatesse, celle de staccatos légers (mes. 39 [0'29]) qui vont servir de trame au travail thématique qui se déploie jusqu'à la reprise [0'36], ramenant le sauvage *Mi* bémol.

Mais, en dépit de l'extraordinaire inventivité de cette partie scherzo, c'est le trio ou plutôt son épisode central qui a fait couler beaucoup d'encre. Il est introduit par une séquence d'une grande finesse de touche (mes. 67 [1'02]) où un motif du violon 1, commençant par une anacrouse de quatre croches dans le médium, est porté à plusieurs reprises et de plusieurs manières vers les cimes en survolant une texture de délicates



batteries, les différents envols pouvant être séparés par des dialogues deux à deux autour du motif de croche (ex. mes. 83 [1'10]). C'est ce motif avec sa noire d'arrivée qui sert d'argument principal à la fameuse section centrale (mes. 142 [1'41]) où elle est portée à incandescence en étant strictement répétée pendant 47 mesures par les trois instruments graves. Pendant ce temps, le violon 1 se livre à une danse aussi frénétique qu'acrobatique avec son jeu sur deux cordes à deux octaves de distance, véritable débordement dionysiaque : écartèlement permanent des registres, rudes appoggiatures, glissandos, toutes les figures qui s'inscrivent sur l'ostinato donnent à la ligne résultante son caractère contorsionné et chaotique, comme si elle se déployait sous l'effet d'un *diabolus in melodia*. Pourtant tout est parfaitement contrôlé. Aboutissement à la fois imprévisible et logique de tout un processus venu de loin, ce trio libère les forces primitives de la musique.

III – Lento assai, cantante e tranquillo, en Ré bémol majeur à 6/8, variations structurées en forme ABA. « Doux chant de repos ».


Doux chant de repos, comme l'indique le sous-titre, ce mouvement est une des plus hautes méditations du dernier Beethoven. Plus concentré et plus dépouillé que les autres grands mouvements lents de cette période, il plonge aussi loin dans les eaux profondes de l'âme mais avec une grandeur détachée et une forme nouvelle de gravité presque impassible. Beethoven semble composer ici son propre « tombeau » dans la prémonition d'une mort prochaine.

Ce *Lento assai* renouvelle assez profondément l'esprit de la grande variation beethové-

nienne qui avait trouvé sa réalisation suprême dans les variations-métamorphoses des *Quatuors opus 127* et *131*. Cette transformation ne tient pas tant à l'inscription des variations de l'*Opus 135* dans une forme ABA qu'à la conduite de cette page selon un mouvement général d'anabase – intégrant une dépression centrale – sous-tendu par une démarche spirituelle. La gravité inquiète du début, moins sereine qu'il ne semble, devient à la fin pur abandon à un chant de paix, à une joie suprême en symbiose avec l'harmonie des sphères.

Pour commencer, il faut être attentif au geste qui ouvre le mouvement, emblématique de la pensée beethovénienne du quatuor et de la quaternité : les quatre instruments ont pour visée ultime de se fondre en un et ce que disent les deux premières mesures sera répété – sublimé – par la dernière variation.

Au début donc, les voix entrent l'une après l'autre (alto, violon 2, violon 1, violoncelle) et forment un accord qui, porté par un *crescendo*, va engendrer le thème (mes. 3 [0'15]) soudain *piano*. S'il est énoncé par le violon, il est la création des quatre instruments : la ligne de ce thème repris par Mahler (*Adagio* de la *Troisième Symphonie*) et l'accompagnement sont pleinement intégrés, d'une compacité minérale. Mais on remarquera que le calme apparent du thème est imperceptiblement troublé par des inflexions de nuances – petites bouffées de tension *crescendo* qui reviennent soudain au *piano* – (cf. mes. 7 [0'43] à 10 [1'08]) : elles deviendront des sortes d'accents plus névralgiques (*rinforzando*) dans la variation 1 (mes. 13 [1'31]), tout cela révélant une sourde inquiétude. Au centre (variation 2 [2'49]), une des pages les plus noires du compositeur, c'est comme une sorte d'angoisse métaphysique qui s'exprime avec de sombres grande-



ments qui enflent et retombent sans jamais exploser. Les instruments parfaitement homorythmiques revêtent la dignité et la grandeur d'un chœur tragique. Puis une lumière se lève (variation 3, mes. 33 [4'25]) et les textures s'animent en glissements voluptueux de couches sonores tandis que la ligne mélodique s'élève par paliers. Dans l'ultime variation (mes. 43 [5'47]), des gerbes de motifs unissant les quatre instruments, individualisés chacun par un motif spécifique, s'élancent à chaque temps depuis les profondeurs du violoncelle vers les aigus du violon 1 – nouvel avatar du quatre en un – comme des sortes de piliers mystiques dressés vers l'éternité.


IV – Grave ma non troppo tratto, en *fa* mineur à 3/2 – Allegro, en *Fa* majeur à 2/2, forme sonate. *Muss es sein?*

Le dernier mouvement éclaire la problématique générale de l'œuvre en explicitant les termes : *Muss es sein? Es muss sein!* (Le faut-il ? Il faut !). C'était déjà un peu l'enjeu de l'*Allegro* initial qui partait d'une question grave de l'alto, souvent réitérée mais toujours éludée. Dans ce finale, la question est reprise sous une autre forme musicale et Beethoven lui donne un nom ; puis il confronte la question grave et tragique de l'introduction (*Grave*) et la réponse légère et évasive de l'*Allegro*.

On ne peut que regretter de voir maints commentateurs se donner tellement de mal pour associer ce *Muss es sein?*, si fondamentalement abstrait et en tension avec des interrogations métaphysiques informulables, à des anecdotes de la vie de Beethoven. C'est vraiment ramener l'infini « à la portée des caniches ». Le *Muss es sein?* est en effet la question des questions, la question emblématique de toute la musique de Beetho-

ven, celle qu'il ne cesse de poser implicitement depuis le trio *Opus 1 n° 3* ; celle qui sous-tend les cinq derniers quatuors ; celle qui ne cesse d'être reformulée, scrutée, approfondie – certes éludée parfois – mais à laquelle il n'y pas de réponse, hormis son énonciation, sa transmission, son dépassement, sa transcendance. C'est cela que nous révèle le dernier mouvement de l'*Opus 135* dont la finalité essentielle consiste à invalider la joyeuse et légère réponse *Es muss sein!* en en démasquant le simulacre.

Le mouvement commence par un *Grave ma non troppo tratto* ouvert par le motif *Muss es sein?* dont les trois notes fatidiques sont énoncées par les deux instruments graves devenus coryphées de la tragédie antique. En réaction, et non pas en réponse, à cette question essentiellement tragique posée à deux reprises, vient d'abord un commentaire déploratif à visée consolatrice ou apaisante (mes. 2 [0'07], 4 [0'17]), puis un cri violent (mes. 5 [0'23]) qui se répète entrecoupé de silence puis ponctué par le retour la question [mes. 7 [0'33]]. Cette grandiose mise en scène tragique se termine par un *Adagio pianissimo* (mes. 12 [1'01]) où ne résonne plus que le cri devenu murmure. C'est devant ce gouffre qu'éclate la réponse joyeuse *Es muss sein!* (mes. 13 [1'12]) qui se déploie, insouciant dans un *allegro* de forme sonate dont le deuxième thème (mes. 53 [1'45]) non seulement ne contraste pas avec le premier mais se trouve en harmonie avec son ton jubilatoire. Le développement qui suit après la reprise (mes. 86 [3'05]) laisse déjà entrevoir quelques ombres menaçantes ; le discours montre moins d'innocente aisance et le cheminement se fait dans un paysage presque aride, les quatre voix se dirigeant finalement (mes. 143 [3'56]) de manière oppressée vers des zones presque cavernueuses. Après un *crescendo* (mes. 155 [4'06]) sous-tendant des courbes dépres-



sives, explose alors une réinterprétation du *Grave* initial (mes. 161 [4'12]) où la première scène est rejouée dans le contexte d'un puissant continuum de trémolos qui se substitue aux silences du début. Soudain, la réponse *Es muss sein!* apparaît à trois reprises (mes. 170-172 [4'53-5'06]) empreinte maintenant de la grandeur tragique qui caractérisait la question. Peu importe qu'elle revienne ensuite sous sa forme originelle dans la réexposition du joyeux *Allegro* (mes. 174 [5'18]), elle est contaminée par la question et perd son statut de réponse, ce que confirmera d'ailleurs un nouveau fléchissement *Poco Adagio* au début de la coda (mes. 248 [6'19]) dont les mesures suivantes, pleines d'entrain et de vivacité, pétillantes de bulles de pizzicatos, resteront lestées du poids implicite de la question sans véritable réponse.

Bernard Fournier

Pour en savoir plus sur les recherches de Bernard Fournier :

www.bernard-fournier-quatuor.com

www.ysayerrecords.com

Ce texte additionnel vous est offert en complément du livret accompagnant l'enregistrement des *Quatuors op.18 n° 6, 74 « Les Harpes » & 135* de Beethoven, donnés en concert au Musée d'Orsay en 2008 par le Quatuor Ysaÿe (Ysaÿe Records 2012, YR 510).

Ce texte reprend les parties générales figurant dans le livret-papier et y ajoute une présentation détaillée des douze mouvements des quatuors concernés avec des indications de minutages qui permettent de repérer facilement les dispositions ou événements musicaux commentés.

© Bernard Fournier pour Ysaÿe Records, 2013

Reproduction interdite

Couverture : Photographie Gérard Rondeau