

À L'ÉCOUTE DES QUATUORS DE BEETHOVEN

BERNARD FOURNIER

À L'ÉCOUTE DES QUATUORS
DE BEETHOVEN

MUSIQUE
BUCHET • CHASTEL

© Buchet/Chastel, Libella, Paris, 2020
ISBN 978-2-283-03334-0

À Amélie Pône
et à Jean Nithart

PRÉAMBULE

Ce livre propose une plongée dans l'un des ensembles majeurs de l'histoire de la musique. Nourri par des décennies de proximité avec ces œuvres, écoutées, jouées, lues, ce partage souhaite en premier lieu être celui d'un amour et d'une admiration : on ne peut en effet ni sentir ni comprendre sans aimer et il peut être fécond de comprendre pour aimer.

Notre immersion au cœur de ce monumental corpus consistera en un parcours en seize stations, quatuor par quatuor, dans l'ordre chronologique de leur composition. Sans imposer de grille de lecture, il s'agira de donner au lecteur des clefs et des perspectives sur chacun des quatuors de Beethoven pour en faciliter l'approche, ainsi que d'attirer son attention sur des détails particulièrement remarquables.

Le cheminement sera fait de descriptions cherchant à rendre compte de l'esprit de chaque œuvre, de l'inventivité de l'écriture et de la diversité expressive de chaque mouvement, de chaque grande section. Nous essaierons de dégager « l'horizon de sens » de cette musique par laquelle

Beethoven a scruté profondément son monde intérieur en y cherchant l'universel. C'est dans ce cycle que son génie s'est montré le plus visionnaire, c'est là qu'il a multiplié les innovations compositionnelles et stylistiques les plus radicales, ouvrant sur de nouveaux contenus expressifs avec un éventail sans précédent de sentiments et d'émotions. C'est là enfin que la pensée de ce musicien-philosophe s'est manifestée dans toute sa puissance et sa subtilité, la fraternité allant de pair avec l'exigence, et l'inquiétude avec l'espoir.

Le parcours auquel nous invitons le lecteur suppose une interaction entre la lecture du livre et l'écoute attentive des œuvres. Écrit dans un langage que nous avons voulu le plus clair et le moins technique possible – nous n'avons conservé que les mots et notions indispensables qui sont définis en fin d'ouvrage dans un glossaire –, notre ouvrage a été conçu en évitant les formulations ou les approches qui pourraient décourager le lecteur de bonne volonté. Toujours attachés au texte de Beethoven, nos commentaires qui se veulent précis et fidèles doivent permettre au lecteur de prendre conscience du déroulement des événements musicaux par le seul truchement des mots, sans recourir à des exemples musicaux ou à des indications de numéros de mesure. Au-delà de ces aspects factuels, nous nous autorisons parfois des propositions d'interprétation en usant d'images et de métaphores.

Il s'agira ainsi pour le lecteur de recueillir lui-même le message de ces œuvres à l'exceptionnelle valeur esthétique

et spirituelle. Pour paraphraser Gide, « jette ce livre » lorsque tu l'auras lu, et écoute de toutes tes oreilles, avec tout ton cœur, toute ton âme et toute ton intelligence, car elles s'adressent à tout homme, dans son entière singularité sensuelle, émotionnelle et intellectuelle.

Ajoutons que, en raison notamment du caractère très serré du dialogue que Beethoven plus qu'aucun autre compositeur établit entre les quatre instruments, il ne suffira pas d'écouter ces quatuors au disque, mais il faudra aussi les « voir » jouer en concert, car nulle part plus qu'ici l'œil écoute.

INTRODUCTION

Avant l'ascension

Avant d'entrer dans l'univers des quatuors de Beethoven, avant d'entreprendre cette irrésistible ascension que représente le cheminement chronologique de l'ensemble formé des seize quatuors et de la *Grande Fugue*, avant de pénétrer dans la forge beethovénienne telle qu'elle est à l'œuvre dans ces quatuors comme dans toutes les grandes œuvres du compositeur, nous nous interrogerons sur le rapport entre certains des aspects les plus manifestes de son style et les données immédiates de sa personnalité.

Complexion physique et création

Son œuvre se différencie notamment de celles de ses prédécesseurs par une écriture mettant en scène de grands contrastes, avec des oppositions et des ruptures radicales. C'est souvent sans transition que l'auditeur passe d'un univers à un autre. C'est l'une des raisons de l'étrangeté de la musique de Beethoven telle qu'elle apparaissait à son

maître Joseph Haydn, et qui demeure encore aujourd'hui perceptible à l'auditeur contemporain : « Vous me faites l'impression d'un homme qui a plusieurs têtes, plusieurs cœurs, plusieurs âmes. On trouvera toujours dans vos œuvres quelque chose je ne dirai pas de bizarre mais d'inattendu, d'inhabituel. Certes partout de belles choses même des choses admirables mais ici quelque chose d'*étrange*, de sombre parce que vous êtes vous-même un peu sombre et *étrange* ; et le style du musicien, c'est toujours l'homme. » Nous reviendrons sur l'extrême diversité de l'œuvre de Beethoven à la fois synchronique – ce que laisse entendre, en son début, le jugement de Haydn – mais aussi diachronique, ce dont témoigne l'évolution sans équivalent de son style.

On peut voir dans cet aspect de la musique de Beethoven une projection, sans doute inconsciente, de sa complexion physique. Né le 16 décembre 1770, cet homme robuste et énergique fut miné dès son plus jeune âge par la maladie : asthme, crises de mélancolie à partir de dix-sept ans, troubles abdominaux chroniques et, dès 1797, premières atteintes de la surdité qui le contraignit à ne plus se produire en public comme pianiste dès 1808 et l'obligea à communiquer à l'aide de cahiers de conversation à partir de 1818. Ces vicissitudes pesèrent fortement sur son caractère et influèrent sur bien des aspects de sa création. À commencer par son esthétique des extrêmes qui est comme un équivalent musical de ses abruptes sautes d'humeur, sa manière quasi hystérique de passer

brusquement d'un état à son opposé, par exemple de la plus intense activité à une subite mélancolie rêveuse. Dans ses relations amicales, la plus grande douceur pouvait se substituer à une agressivité sans limites, les insultes les plus véhémentes suivre les manifestations d'affection les plus tendres, voire les plus enfantines.

C'est ce qu'ont souligné la plupart de ceux qui l'ont fréquenté, et cela dès son enfance. Eleonore von Breuning, la mère de son ami Stephan, remarquait déjà cet aspect du jeune Beethoven et parlait à ce propos de ses « raptus ».

Beaucoup de brusques décrochements esthétiques, d'irruptions sauvages dans l'œuvre de Beethoven sont peut-être des analogons ou des projections de ces raptus. Ainsi ces étranges *mi* bémol répétés qui, quelque dix secondes après le début du *Vivace* de l'*Opus 135*, son ultime quatuor, font irruption dans un soudain *forte*. Semblant ne venir de nulle part, ils rompent par leur âpre dissonance avec la nonchalante et joviale insouciance des premières mesures.

Surdité et communication

Nous ne chercherons pas à associer tous les aspects de la nature psycho-physiologique de Beethoven à des gestes musicaux particuliers, mais il est indispensable de s'interroger sur les effets qu'a pu avoir sur son œuvre la surdité qui en était venue, dès 1818, à l'isoler du monde. C'est dans ce contexte qu'il composa toutes les œuvres de sa « dernière manière » (1818-1826) et notamment les derniers

quatuors. Une image éloquente du degré de sa surdité montre Beethoven assis à côté du chef Michael Umlauf qui dirigeait le 7 mai 1824 la création de la *IX^e Symphonie* au Kärntnertheater de Vienne, et à qui il indiquait les tempos (Beethoven depuis longtemps ne pouvait plus diriger). Tournant le dos au public, il ne remarqua pas, à la fin de l'exécution, que la salle l'acclamait ; il n'entendait pas le déluge d'applaudissements qui l'honorait et il fallut que l'alto solo, Caroline Unger, le prenne par le bras et le place face au public pour qu'il se rende compte de l'immense succès qu'avait obtenu son œuvre.

L'isolant peu à peu, le coupant finalement du monde des hommes et de celui des sons, cette surdité si aiguë conduisit le compositeur à se replier progressivement sur son univers intérieur, la surdité jouant pour Beethoven le rôle que, quelque cent ans plus tard, l'asthme devait jouer pour Proust. Le musicien et le romancier seront ainsi conduits à se livrer, à travers l'écriture, à une véritable exploration de l'intériorité. Dans le cas de Beethoven, cette exploration trouve sa motivation dans la conjonction de ses aspirations spirituelles idéalistes et des manifestations d'un destin qui semble l'accabler mais qu'il décide de défier : « Je veux saisir le destin à la gueule ; il ne réussira pas à me courber tout à fait », écrit-il à son ami Wegeler le 16 novembre 1801, peu après avoir composé les *Quatuors opus 18* et au moment où il prend la mesure des conséquences de la surdité.

On peut remarquer une corrélation entre les radicales transformations du style de Beethoven et la progression de sa maladie.

Pièces maîtresses de la « première manière », les *Quatuors opus 18* (1798-1800) ont été composés peu après que Beethoven avait ressenti les premières atteintes de la surdité (à l'été 1797) dont il révélera la portée dans le « Testament d'Heiligenstadt » (écrit le 6 octobre 1802).

Suivant de peu la *Symphonie « Héroïque »* (1803) et la *Sonate « Appassionata »* (1805), les trois *Quatuors « Razoumovski » opus 59*, composés de mai à novembre 1806, marquent l'émergence de la deuxième manière dans le genre quatuor. C'est en marge d'une esquisse du *Finale* de l'*Opus 59 n° 3* qu'il écrit : « Ne cache plus le secret de ta surdité, même dans ton art. » Cette note révélatrice attire l'attention sur la corrélation entre la surdité et la musique comme expression et sublimation ou dépassement de cette pathologie.

Les derniers quatuors qui constituent l'ultime grand ensemble d'œuvres achevé par Beethoven et couronnent sa troisième manière furent écrits alors que le compositeur était entièrement muré dans sa surdité, situation qui lui permit, comme jamais, d'être à l'écoute de son « chant intérieur », pour reprendre un titre utilisé par Romain Rolland dans son ouvrage sur les grandes époques créatrices.

L'évolution de l'attitude du compositeur par rapport à la maladie se traduit ainsi musicalement : à la prise de conscience des conséquences possibles de la surdité correspond l'affirmation de tendances subversives à l'intérieur du style classique ; à la décision de relever le défi qu'elle pose au musicien, la naissance et le développement du style « héroïque » ; et à la résignation et l'acceptation de la nécessité de l'isolement, une exploration de la vie intérieure

dans cette perspective universalisante qui est celle des dernières œuvres.

Dans *L'Esthétique du quatuor* (Fayard, 1999), nous avons montré que Beethoven, plus qu'un autre, avait senti les qualités implicites qu'induisait la composition de ce genre instrumental (quatre instruments aux sonorités et aux modes de jeu homogènes). Au-delà de la magie sonore des cordes, le quatuor porte en lui des qualités « dialogiques » qui s'inscrivent dans une dialectique du même et de l'autre, rendue possible par l'étroite parenté des instruments à cordes frottées qui le constituent et que n'offre à ce degré aucune autre formation instrumentale. La conversation à quatre qui constitue son mode de fonctionnement privilégié permet aux compositeurs les plus inspirés par ce médium d'exprimer toute la complexité de leur intériorité : si violentes soient-elles, les confrontations que peut mettre en scène le quatuor ne sont pas socialisées comme dans la symphonie, elles restent fondamentalement celles des voix de l'âme, si bien que le quatuor s'affirme comme le lieu par excellence du dialogue du compositeur avec lui-même.

Dans le cas de Beethoven, le quatuor lui est certes apparu comme un moyen de mener une exploration de son intériorité. Mais pour ce compositeur isolé du monde par la surdité, il fut aussi un moyen de mettre en scène une mimesis de la communication, un dialogue musical fantasmatique avec ceux avec qui il ne pouvait plus avoir d'échanges verbaux, d'où l'exceptionnelle qualité des derniers quatuors qui sont aussi bien des voyages intérieurs

que des explorations de l'univers, celui des hommes, celui de la nature, voire du cosmos.

Mais il faut bien comprendre que cette étape ultime n'a été possible et n'a pu être portée à ce niveau avec les derniers opus que parce que, d'emblée, Beethoven s'est reconnu une affinité particulière avec ce genre et s'est forgé – laborieusement et en particulier à travers l'étude des grands maîtres qui l'avaient précédé – un savoir-faire inégalé grâce auquel avec le premier composé de son opus 18 (*l'Opus 18 n° 3*) il s'est placé d'emblée au même niveau que Mozart et Haydn dans leurs meilleurs quatuors. Et, à partir de là, les atteintes de plus en plus sévères de la surdité lui ont permis d'améliorer encore sa technique et d'approfondir son style jusqu'aux vertigineuses expériences des derniers quatuors pour lesquelles la surdité a été un ferment puissant de son écriture visionnaire.

Si, dans la *IX^e Symphonie*, cet homme tourmenté a voulu apporter aux hommes la joie à partir de sa douleur (*Durch Leiden Freude*, « Au-delà de la souffrance, la joie », écrivait-il), avec ses derniers quatuors ce sourd a apporté à ceux qui l'entendaient une nouvelle exigence d'écoute et de communication.

Les trois manières

Nous avons fait allusion à l'évolution d'une ampleur sans équivalent du style de Beethoven entre ses premières et ses dernières œuvres. Cela a conduit Wilhelm von Lenz

dans sa biographie de Beethoven (1855) à découper la carrière du compositeur en trois « périodes », « styles » ou « manières », thèse qui a prévalu dans les études beethoveniennes. Une musicologie récente a contesté cette répartition, effectivement réductrice. On trouve dans certaines œuvres de chaque période des éléments justiciables de qualités ou caractéristiques que l'on accorde à d'autres. Ainsi, il y a des amorces du dernier style dès les premières années : c'est le cas par exemple de *La Malinconia* du *Quatuor opus 18 n° 6*, qui anticipe un style expressif, certains gestes compositionnels ainsi que la conception formelle de bien des pages des derniers quatuors. À l'inverse, quelques mouvements de la troisième manière montrent une légèreté de touche et une alacrité sans ombre qui évoquent la première – le *Presto* du *Quatuor opus 130* en est un exemple. En outre, les différentes périodes, notamment la deuxième, comportent des sous-périodes de caractère différent. Celle-là commence par un style que l'on qualifie d'« héroïque » et se termine avec une palette d'œuvres empreintes d'un lyrisme fluide, comme la *Sonate n° 10 opus 96* pour piano et violon ou quelques passages du *Quatuor n° 10* qui anticipent certains aspects de la troisième. Et puis les transitions d'une « manière » à la suivante peuvent être longues et fluctuantes comme celle qui mène de la deuxième à la troisième (1812-1817) ou encore au contraire courtes et assez radicales comme celle qui conduit en quelques mois de la première à la deuxième autour de 1802, dans l'environnement du Testament d'Heiligenstadt où Beethoven révèle à ses deux

frères sa surdité jusque-là soigneusement cachée, dans une expression libératrice qui aura une influence sur son style.

Néanmoins, quelles qu'en soient les limites et les insuffisances, la classification des œuvres en trois périodes permet de rendre compte dans ses grandes lignes de la formidable évolution stylistique, formelle et esthétique de la production du compositeur. Et c'est certainement dans le domaine du quatuor qu'elle s'applique de la manière la plus incontestable, la plus claire et la plus féconde. Elle nous permet de dégager trois tendances que nous qualifierons rapidement de classique, romantique et moderne. On a aussi parlé à propos de ces trois périodes de celles de l'enfant, de l'homme, de Dieu ; mais aussi de celles où Beethoven se cherche, puis se trouve, et enfin se dépasse. Ces formules séduisantes sont bien trop simplistes et risquent de discréditer le principe même de la classification que nous jugeons essentiel à une bonne appréhension de l'œuvre de Beethoven selon les grandes étapes de son développement artistique.

Il a d'abord magnifié l'idéal du classicisme en recueillant comme le lui annonçait le comte Waldstein « des mains de Haydn l'esprit de Mozart ». Cette formule prophétique, écrite sur l'album de Beethoven au moment où il allait quitter Bonn pour Vienne où il devait prendre des leçons avec Haydn, se révèle extrêmement pertinente puisque dans l'héritage classique Beethoven a « pris » de Haydn l'inventivité formelle et la réalité concrète du matériau de

base, et de Mozart le mystère des profondeurs et l'esprit de la variation.

À partir de la *Symphonie « Héroïque »*, sous l'effet de l'assomption de la surdité, il pose les bases de la subjectivité romantique : comme jamais aucun compositeur ne l'avait fait avant lui, il affirme avec force et détermination son « je », exprimant ainsi une volonté d'agir. Loin de tout égoïsme, ce « je », qui se veut essentiellement libérateur, parle pour un « nous », et cette subjectivité se montre universalisante. D'où une période créative où l'énergie se libère, où l'espace s'élargit, où le temps s'amplifie. Après 1817, l'année noire où tout semble s'écrouler pour Beethoven – il est maintenant entièrement coupé du monde par sa surdité devenue totale, il ne compose presque plus –, vient une période de résurrection qui mène à la dernière manière. Son langage s'élargit, s'intensifie encore, se transfigure. Tout devient plus grand et ample, plus profond et grave, plus intense et âpre, mais parfois aussi plus bref (la *Bagatelle pour piano opus 119 n° 10* dure moins de dix secondes) et plus doux avec un bonheur mélodique encore jamais atteint (par exemple le thème du finale du *Quatuor opus 132*). Et s'affirme aussi, ici ou là, une légèreté toute mozartienne (pensons au début de la *Sonate opus 110*), mais c'est une légèreté d'« après » la gravité, c'est-à-dire qu'elle vient après de longues périodes où Beethoven a exploré tous les registres de la gravité.

Ces aspects esthétiques absolument inédits découlent d'une écriture qui se renouvelle profondément avec par exemple un nouveau type de contrepoint enraciné chez

Bach mais devenu spécifiquement beethovénien, un travail sans précédent sur le motif et même sur l'intervalle, une attention nouvelle portée à la sonorité qui se manifeste par le truchement des timbres et des textures. Et puis c'est l'époque où Beethoven invente ses architectures visionnaires. Elles sont tellement puissantes et complexes qu'elles ne commenceront à être imitées qu'à partir du XIX^e siècle sans que d'ailleurs ses successeurs aillent beaucoup plus loin que lui dans l'inventivité. Pour innover, ils prendront d'autres chemins que ceux de la grande forme.

Piliers de la sagesse beethovénienne

Essayons maintenant de situer le massif des quatuors dans le paysage hautement diversifié de l'œuvre de Beethoven. Nous avons parlé à leur propos d'Himalaya, en raison de leur rôle prééminent et dominant dans l'histoire du genre dont ils constituent l'apogée. Mais leur morphologie même, leurs contrastes extrêmes évoquent la haute montagne avec ses sommets vertigineux et ses vastes points de vue, ses à-pics profonds, ses gouffres mystérieux, ses torrents puissants, et de manière générale sa beauté sublime et son âpre rudesse. Les deux autres grands groupes d'œuvres instrumentales – les trente-deux sonates pour piano et les neuf symphonies –, qui constituent avec les quatuors les trois grands piliers de la sagesse beethovénienne, sont également riches en contrastes mais ils ne se montrent jamais aussi abrupts. Et si ces œuvres sont très diversifiées, c'est sans

atteindre à une telle palette d'expressions et sans proposer une telle variété de matériaux et de textures, de formes et d'architectures. Cependant, si nous parlons de piliers de la sagesse à propos de ces trois groupes – le quatuor, la sonate, la symphonie –, c'est que Beethoven y a exprimé l'essentiel de sa pensée musicale. On peut d'ailleurs parler de pensée au sens large : Beethoven laissait entendre que la musique, sa musique, est une sorte de philosophie dont le langage est formé non pas de mots mais de sons, si bien que lui qui se définissait comme *Tondichter* (poète en sons) aurait pu se déclarer *Tondenker* (penseur en sons). Les philosophes, qui ne s'y sont pas trompés, s'intéressent particulièrement à lui depuis le XIX^e siècle. Edgar Morin l'élit comme un de « ses » philosophes, non pas tant parce que, comme homme, il était influencé par la pensée de son contemporain Kant, mais parce qu'il se sent avec la musique de Beethoven « face à une pensée sublime, formidable pour laquelle [il] ne trouve pas d'équivalent ». Sa façon d'organiser les sons et de manier les formes s'inscrit dans la perspective d'une quête de sens et souvent d'un questionnement quasi socratique.

Bien sûr, il existe dans la production beethovénienne d'autres merveilles qui témoignent de la puissance et de la subtilité de sa pensée, mais ce sont soit des astres isolés (*Fidelio*, la *Missa solemnis*), soit des œuvres appartenant à des genres qui ne couvrent pas les trois grandes périodes créatrices de la carrière de Beethoven (se limitant par exemple aux deux premières pour les dix sonates

pour violon et piano, les cinq sonates pour violoncelles et piano ou les sept trios avec piano, ou à la seule première pour les trop méconnus trios à cordes). Quant aux quelque quatre-vingts lieder, s'ils jalonnent à peu près toute la carrière de Beethoven, ils n'ont pas le même poids esthétique que les sonates ou les quatuors, en dépit de plusieurs chefs-d'œuvre.

Comparés aux sonates et aux symphonies, les quatuors se distinguent notamment par leur répartition régulière dans les trois manières, six pour la première, cinq pour la deuxième, cinq plus la *Grande Fugue* pour la troisième. La production des sonates se concentre quantitativement sur la première manière (une vingtaine d'œuvres) et celle des symphonies sur la deuxième (six symphonies sur neuf). Ces considérations ne ressortissent pas à une seule perspective numéricienne ou comptable, elles font déjà sentir la position, privilégiée en soi, occupée par les quatuors dans l'œuvre de Beethoven et l'importance relative de la troisième « manière » (1818-1826) qui se révèle la plus visionnaire. On y trouve avant tout les derniers quatuors, bien sûr, mais aussi les cinq dernières sonates pour piano, les *Variations « Diabelli »*, les *Bagatelles opus 119 et 126*, la *Missa solemnis* ou la *IX^e Symphonie*, qui portent le poids de l'essentiel de la pensée beethovénienne et ont exercé la plus grande influence sur les compositeurs des *xx^e* et *xxi^e* siècles aussi bien formellement, notamment pour la conception de l'architecture des œuvres, que, de manière plus générale, pour sa façon de « penser » la musique.

Et c'est cette qualité de Beethoven *Tondenker* (poète en sons) qui transparait le plus pleinement dans les derniers quatuors. « L'essentiel de la foi musicale » d'Igor Stravinsky réside selon ses dires dans les quatuors de Beethoven. André Boucourechliev, fasciné par ces œuvres qu'il a prises comme sources d'inspiration de certaines de ses partitions (comme *Archipel II*, *Ombres* ou *Miroirs II*), lui a consacré également plusieurs ouvrages de commentaires et d'analyse, soulignant particulièrement sa modernité. Cette admiration, voire cette fascination pour Beethoven a été aussi le fait d'écrivains : Romain Rolland a pris Beethoven comme modèle du héros de son *Jean-Christophe* et lui a consacré ensuite une monumentale étude musicologique avec une attention particulière sur la dernière période dont l'étude s'ouvre par l'admirable *Chant de la résurrection* consacré en grande partie à la *Missa solemnis* et se termine par un examen approfondi des derniers quatuors. Marcel Proust se réfère à plusieurs reprises, dans *La Recherche du temps perdu*, aux derniers quatuors de Beethoven, et il demandait parfois au Quatuor Poulet de venir les jouer pour lui à son domicile. On peut citer aussi Michel Butor ou Milan Kundera qui ont écrit des textes emblématiques sur le compositeur, l'un sur les *Variations « Diabelli »*, l'autre sur le *Quatuor opus 131* qui était l'œuvre préférée de Jean-Paul Sartre. Et comment ne pas être saisi par le nombre des romanciers qui le citent et le commentent, d'Honoré de Balzac à Thomas Mann, de Victor Hugo à Stefan Zweig. Les peintres, aussi : Gustav Klimt, avec sa *Beethoven Frieze*,

ou Michel Katzaroff, qui lui a consacré rien de moins que trente-deux peintures, sans parler des quelque quatre-vingts bustes que le sculpteur Bourdelle a réalisés de ce compositeur auquel il pensait ressembler physiquement. Les cinéastes ont, quant à eux, abondamment utilisé la musique de Beethoven dans maints films. Nous citerons simplement Ingmar Bergman (*Vers la joie*) et Luchino Visconti (*Mort à Venise*), Jean-Luc Godard (*Une femme mariée*, *Prénom Carmen*) et Stanley Kubrick (*Orange mécanique*), Marguerite Duras (*India Song*) et Richard Fleischer (*Soleil vert*), sans oublier l'étonnant *Tiresia* de Bertrand Bonello, *My Name Is Joe* de Ken Loach ou *Le Gamin au vélo* des frères Dardenne.

Cette énumération déjà longue – mais qui pourrait faire l'objet de tout un livre tant les références sont multiples et fécondes – laisse percevoir l'intemporalité et l'universalité d'un compositeur qui parle à tous et à chacun, se trouve être souvent celui à qui on fait appel dans les grandes circonstances, face aux événements tragiques pour ramener l'espoir, stimuler les énergies, mais aussi pour célébrer fastueusement les grandes causes. Depuis plus de deux cents ans, son humanisme fraternel et son sens de la grandeur nous portent. Et avec les quatuors, accomplissant en quelque sorte cet appel à l'universel, le compositeur nous convie à une quête intérieure.

Forme et matériau des quatuors

Bien qu'il en ait créé certaines, Beethoven n'est pas connu pour avoir, à proprement parler, « inventé » des formes nouvelles : il a hérité de la sonate, et le poème symphonique est venu après lui. De fait, il a trouvé dans certaines formes existantes, la forme sonate, la variation et même la fugue, des moyens parfaitement appropriés à l'expression de son génie personnel. Mais, contrairement à Mozart dont la pensée se coulait harmonieusement en elles, il atteint l'accomplissement artistique en jouant avec les *limites* de ces formes et en créant ainsi dans ses grandes œuvres, à partir d'un modèle général, une forme éminemment singulière. Sa pensée s'épanouit d'autant mieux qu'elle s'inscrit dans une démarche d'émancipation, qu'elle inspire un combat contre l'ordre établi, qu'elle prend le risque du déséquilibre pour conquérir un équilibre d'ordre supérieur. Le principe dialectique est au cœur de la création beethovénienne. Il catalyse la créativité du compositeur qui ne se serait sans doute pas exprimée aussi librement et de manière aussi novatrice sans les *contraintes* que lui imposaient les modèles existants. Cet extraordinaire bâtisseur a besoin pour construire de soumettre la stabilité des cadres préformés aux turbulences de son langage expansionniste.

Plus encore que la symphonie et même la sonate, le quatuor s'est révélé pour Beethoven le laboratoire privilégié de son inventivité formelle. Dès l'*Opus 18 n° 3*, le premier

composé (1798) des six quatuors de l'*Opus 18*, il élargit la carrure des phrases, rompt avec les principes de mise en scène d'un premier thème (*Allegro initial*), modifie la préséance des voix (thème énoncé par le second violon) et instaure dans le *Finale* un nouveau rapport entre dialogue instrumental linéaire et contrepoint.

Toute l'histoire du cycle des seize quatuors consiste ainsi en déstabilisations, distorsions, gauchissements, expansions, combinaisons inédites et éclatement des formes qui, après les coups d'épingles de l'*Opus 18*, subissent dans les derniers quatuors de véritables coups de boutoir qui les rendent méconnaissables.

Parmi les innovations les plus fulgurantes, citons les *formes hiérarchisées* où le discours se structure à deux niveaux différents par le biais par exemple d'introductions récurrentes dans le corps du mouvement qu'elles précèdent et dont le matériau entre en conflit (*Opus 132*) ou cohabite (*Opus 127*) avec lui, les *formes métissées* où le discours peut se lire concurremment selon deux logiques indépendantes, forme lied et variation (*Lento assai* de l'*Opus 135*), fugue et forme sonate (*Opus 133*), ou encore les *formes dialogiques* où l'élan du discours se trouve relancé par les surenchères qu'induit une dynamique de blocs (*Allegro* de l'*Opus 130*, *Adagio* de l'*Opus 132*). Cet arsenal formel se fonde lui-même sur un système thématique puissamment contrastif, même lorsque ses éléments principaux procèdent d'un même noyau, comme dans l'*Opus 131*.

Autres ferments de la modernité beethovénienne, la place nouvelle accordée au motif, dont la logique d'évolution à grande échelle tend à s'autonomiser par rapport à la logique harmonique, et, d'autre part, le rééquilibrage entre thème et texture, grâce auquel les « *Razoumovski* », mais surtout les derniers quatuors, anticipent le principe schönbergien du « tout thématique ».

Événements et violence

Thème chez Beethoven ne signifie pas mélodie, comme le montre le thème sur une note de l'*Allegretto* de l'*Opus 59 n° 1*. La primauté du mélodique et du déroulement harmonieux et équilibré de la phrase – que Mozart avant Beethoven et Schubert après lui illustrent de la manière la plus achevée – se trouve avec Beethoven mise en question, la phrase apparaissant souvent plus morcelée dans son énonciation et hétérogène par sa structuration en cellules autonomes. Certes, Beethoven peut se montrer un incomparable mélodiste (thème de l'*Adagio* à variations de l'*Opus 127*), lorsque tel est son objectif esthétique, mais il est fondamentalement un rythmicien et son matériau est conçu sous l'emprise privilégiée du rythme.

En outre, le temps beethovénien n'est pas un temps classique, il ne découle pas naturellement de l'ordre temporel établi par le matériau d'exposition ; il subit des à-coups, des ruptures, des distorsions, des contretemps à travers lesquels la musique trouve une part essentielle de sa puissance

expressive en échappant à la prévisibilité d'une forme qui pourtant reste structurante.

Aspérités, irrégularités, incidents, accidents ou catastrophes, les événements qui font irruption dans l'œuvre diffèrent chez Beethoven de la surprise baroque ; ils font *violence* à la continuité du discours musical, à la forme dans laquelle l'œuvre s'inscrit. Cependant, ils ne sont ni gratuits, ni décousus, et l'écriture beethovénienne s'emploie à les intégrer finalement dans le « tout » de l'œuvre.

On pourrait dire que, dans la musique de Beethoven, l'événement c'est ce qui *se* produit comme sous l'effet d'une force étrangère par opposition à ce qui *est* produit par la logique du discours, ou encore que l'événement correspond à la manifestation d'une « logique de l'irrationnel », selon le mot d'Hermann Broch qui dialoguerait avec la logique rationnelle de l'écriture.

Là où Beethoven reste classique – mais tout comme Schönberg lui-même le sera –, c'est que, une fois ouverte cette boîte de Pandore de l'événement, il s'efforcera de l'intégrer à la logique du discours. L'événement, c'est en quelque sorte l'hétérogène, c'est ce qui semble venir par hasard, de l'extérieur et qu'il faudra absorber.

Ainsi en est-il, de manière emblématique, de cet inquiet petit motif hétérogène du violoncelle qui perturbe la psalmodie dans la 6^e variation de l'*Opus 131* : de sa confrontation de plus en plus dramatique avec elle naîtra finalement l'assimilation, la fusion.

Expressivité

Il résulte de tout cela que l'éventail expressif de Beethoven est à la fois très large et nettement différencié. Joie et souffrance, violence et tendresse, rage et exultation, action et réflexion, affirmation et doute, lyrisme et dramatisme, simplicité et complexité, raffinement et rudesse, contrôle et « raptus », sérénité et angoisse, légèreté aérienne et puissance chthonienne, intellectualisme abstrait et fièvre pulsionnelle, les tendances contraires du moi beethovénien s'opposent à l'extrême dans leur expression musicale ouvrant parfois des brèches gigantesques.

S'il doute – toute une part de son œuvre peut être interprétée rétrospectivement par le *Muss es sein?* (le faut-il ?) qui ouvre le *Finale* du *Quatuor opus 135*, question des questions renvoyant dans son abstraction même à toutes les interrogations du sujet –, si son écriture possède une dimension réflexive sans équivalent (voir par exemple dans ses quatuors le rôle et l'importance des introductions, des séquences interpolées, des structures « dialogiques ») et son matériau un étonnant pouvoir scrutateur – il empoigne, il vrille, il s'insinue, il met en question –, Beethoven reste fondamentalement optimiste. C'est le sens de son message tel que le signifient clairement ses architectures de quatuors avec d'importantes codas résolutes opérant dans le sens de la synthèse (*Allegro* de l'*Opus 132*), du dépassement (*Finale* de l'*Opus 131*), de la transcendance (*Allegro*

de l'*Opus 127*), de la transfiguration (coda du *Finale* de l'*Opus 127*), de la révélation *ad ultima* (*Grande Fugue*), avec des retournements héroïques (*Allegro* de l'*Opus 130*) ou des libérations par l'humour (*Finale* de l'*Opus 95*). Au-delà de l'énergie qui les sous-tend, ce sont des gestes d'affirmation de la volonté.

Beethoven nous fera traverser les paysages les plus contrastés, nous entraînera dans des parcours les plus accidentés, nous confrontant aussi bien à des désastres et des catastrophes du discours qu'à des débordements de folie dionysiaques ou à des délires de joie et d'exultation jubilatoire. Aucune autre musique que celle des grands adagios beethovéniens ne conduira des méditations aussi intensément développées, nous entraînant dans les gouffres sombres ou dans les transparences les plus lumineuses de la pensée, dans les rêveries poétiques ou les méditations métaphysiques.

Si névralgique soit l'angoisse (*Cavatine* de l'*Opus 130*), si dramatique la tension discursive (*Allegro* de l'*Opus 59 n° 2*), si rageuse la révolte (*Allegro* de l'*Opus 95*), si inquiète l'interrogation (*Finale* de l'*Opus 135*), Beethoven, même dans ses finales les plus sombres, ne laissera jamais un de ses quatuors s'achever sur une expression de découragement, de désespoir, de déréliction (ce sera en revanche le cas au xx^e siècle de Berg, de Bartók ou de Chostakovitch) ni même de lassitude ou de désabusement, ce qui fut parfois le cas de Mozart.

Par l'élargissement, l'approfondissement et l'amplification de leur forme et de leur architecture avec une

recherche sans précédent d'unité à grande échelle, par la force de conviction du ton aussi bien pour la conduite de l'action musicale que dans les secrets de la confiance, les quatuors de Beethoven affirment l'irruption d'un *je* émancipé, imprégné de la leçon kantienne, et qui se sent investi d'une mission prométhéenne.

Par leur inventivité tant dans le domaine des formes que du langage et par leur force expressive inégalée, les quatuors de Beethoven ont influencé les compositeurs qui l'ont suivi, mais les cinq derniers et la *Grande Fugue* ne furent vraiment compris qu'à partir de la fin du XIX^e siècle. Ils ont continué à rayonner sur tout le XX^e siècle et leur retentissement dans l'histoire de la musique en fait aujourd'hui encore une référence inégalée pour tout compositeur de quatuor.

I

LES SIX QUATUORS OPUS 18

Composés d'août 1798 au printemps 1800.

Dédiés au prince Lobkowitz.

Date de leur première exécution publique inconnue (exécution privée de l'*Opus 18 n° 3* en 1799 par le Quatuor Amenda dans les salons du prince Lichnowsky).

Publiés en juin 1801 (*n°s 1, 2, 3*) et en octobre 1801 (*n°s 4, 5, 6*).

Ordre de composition *n°s 3, 1, 2, 5, 4, 6*.

Tonalités *ré, fa sol, la, ut, sib*.

Le groupe des six quatuors de l'*Opus 18* a été composé par Beethoven dans les dernières années de sa « première manière ». Parmi les œuvres importantes de cette période (1798-1800), citons le *Premier Concerto pour piano* (remanié en 1798), la *Sonate « Pathétique »*, le *Septuor*, la *Première Symphonie*, les 4^e et 5^e *Sonates pour violon et piano*.

Circonspection et tendances dilatoires

À plusieurs reprises, le jeune Beethoven avait été sur le point de se lancer dans l'écriture de quatuors, mais, chaque fois, quelque chose l'avait retenu et l'en avait détourné, comme s'il avait l'intuition qu'il lui fallait d'abord élargir son expérience musicale, acquérir une maîtrise plus grande de l'écriture avant de se lancer dans cette aventure qui lui semblait périlleuse. Était-ce délibéré, était-ce instinctif ? Tout semble indiquer qu'il ressentait le besoin de se préparer intellectuellement et spirituellement. Ainsi, deux commandes de quatuors, qu'il avait reçues en 1795 du comte Apponyi, commanditaire de Haydn, avaient débouché respectivement sur un trio, l'*Opus 3*, et un quintette, l'*Opus 4*.

Ainsi, malgré son tempérament impatient et son ambition conquérante, malgré un probable désir de quatuor, Beethoven a donc attendu longtemps – l'âge de vingt-huit ans – avant de s'atteler à ses premiers quatuors, ceux de l'*Opus 18*. Il s'était jusqu'alors essayé à tous les genres instrumentaux de musique de chambre : trio avec piano, sonates pour violon et piano, quatuor avec piano, sonate pour violoncelle et piano, musique de chambre avec instruments à vent, quintette à cordes, trio à cordes, mais n'avait abordé le quatuor que par de petites pièces : un menuet, deux fugues d'école et des transcriptions de fugues de Haendel et de Bach. On remarque ainsi déjà

les préoccupations contrapuntiques de Beethoven qui s'exprimeront pleinement dans tous ses véritables quatuors à cordes et cela dès l'*Opus 18*.

Tous ces essais, toutes ces tentatives en direction du quatuor, à partir de 1792, montrent combien le compositeur était tendu vers lui. Il est vrai que c'était, à l'époque, le genre instrumental privilégié. Sans parler des quelque deux cents quatuors composés dans la mouvance viennoise durant la dernière décennie du XVIII^e siècle, le seul exemple de Haydn et Mozart était pour lui une incitation et une stimulation même si cela n'allait pas sans une part d'inhibition. En effet, plus encore que dans d'autres domaines, et même celui de la symphonie, Beethoven se trouvait confronté à des chefs-d'œuvre dont il mesurait lucidement l'exceptionnelle valeur. Et avant se décider à écrire ses premiers « vrais » quatuors, il copia soigneusement l'*Opus 20 n° 1* de Haydn et les quatuors *K. 387* et *K. 464* de Mozart, ce qu'il semble n'avoir fait pour aucun autre type d'œuvre.

*L'Opus 18 ou l'émergence de la pensée
de Beethoven au-delà du vœu de Waldstein*

Lorsque Beethoven entreprend son *Opus 18*, il a l'âge que Mozart avait lorsque, avec le *Quatuor K. 387*, il commence le cahier des six quatuors dédiés à Haydn. Pour l'un comme pour l'autre, le travail se révéla long (près de quatre ans pour Mozart, deux pour Beethoven)

et difficile. Pendant les années 1798-1800, Beethoven se consacre quasi exclusivement à cette tâche et couvre de nombreux cahiers d'esquisses. Une version préliminaire de l'*Opus 18 n° 1* avait été composée pour le violoniste et quartettiste Karl Amenda à qui il donna le manuscrit. Mais il n'en était pas satisfait, comme le montre la lettre qu'il écrivit à son ami le 1^{er} juillet 1801, après avoir réalisé la deuxième version de l'œuvre : « Prends garde de ne remettre à personne ton quatuor, car je l'ai beaucoup remanié, attendu que maintenant seulement je sais écrire des quatuors corrects, comme tu pourras le constater quand tu les recevras. »

Beethoven prend enfin pour la première fois à bras-corps un de ces grands genres que ses prédécesseurs avaient portés au plus haut point d'achèvement. Plus encore que Mozart, face aux qualités d'achèvement, à l'expérience et à la facilité de Haydn, Beethoven se trouve confronté à deux immenses monuments : le cycle quasiment achevé des quatuors de Haydn (ses deux derniers quatuors complets ont été écrits en 1799) et celui des quatuors de Mozart (son dernier quatuor date de 1790). Face à ses deux grands devanciers, Beethoven va consacrer deux ans à cette tâche qui, contrairement à son habitude de mener plusieurs œuvres de front, l'absorbera à l'exclusion de toute autre composition, quelques lieder mis à part. C'est ce que montrent les cahiers d'esquisses du compositeur, carnets de poche et grands cahiers, où sont consignés chronologiquement tous ses travaux dans leurs différents états d'avancement. Ils nous renseignent aussi sur l'ordre

de composition des œuvres (n^{os} 3, 1, 2, 5, 4, 6), différent de l'ordre retenu pour la publication.

Selon Czerny, c'est sur une suggestion d'Ignaz Schuppanzigh, futur premier violon du Quatuor Schuppanzigh (ensemble qui créa la plupart des quatuors du compositeur à partir du 7^e), que Beethoven aurait choisi de placer en tête le *Quatuor en fa majeur*, composé en second : il est dans son ensemble le plus imposant des six, mais surtout c'est lui qui présente le premier mouvement le plus affirmatif et le plus brillant du cahier. Contre toute attente, l'*Opus 18* ne fut dédié ni au comte Apponyi, commanditaire de quatuors en 1795, ni au prince Lichnowsky, principal mécène et hôte de Beethoven, grâce à qui il avait rencontré Schuppanzigh, mais au prince Lobkowitz pour qui Haydn était en train d'écrire les deux *Quatuors opus 77*, premières œuvres d'un ultime groupe de six resté inachevé.

Que cette démarche ait été délibérée ou le fruit d'un concours de circonstances, en réalisant pour le commanditaire de Haydn le projet que son maître va délaisser, Beethoven n'a jamais été aussi près de réaliser le vœu du comte Waldstein avec ses six premiers quatuors : il prend des mains mêmes de Haydn une sorte de relais que le compositeur vieillissant abandonne, et compose un cycle d'œuvres où l'on retrouvera Mozart au cœur de sa réflexion, la référence au *Quatuor K. 464* (le cinquième des six quatuors dédiés à Haydn) constituant un élément clef de sa progression esthétique, alors même qu'il allait aborder un tournant important en composant le quatrième

de ses quatuors, l'*Opus 18 n° 5* (en *la* majeur, comme son modèle mozartien).

Grâce à celui qui fut quelques années son professeur à partir de 1793, Beethoven hérite de la grande tradition du genre ; il tient de lui son goût de l'élaboration formelle et un esprit de sérieux que peut déridier l'humour. Mais l'attitude esthétique de Haydn, sa gravité et son monothématisme ne s'accordaient pas avec la personnalité dialectique de Beethoven. De ce point de vue, celui-ci était plus proche de l'esprit de Mozart, de son dualisme et de sa conception bithématique de la forme sonate ouverte aux conflits et à la dramatisation du discours.

À partir de ces deux courants différents mais nés de la même source viennoise, Beethoven réalise dans ses *Quatuors opus 18* une synthèse éminemment personnelle, nouvelle image du classicisme où les fulgurances de sa pensée et ses expérimentations fécondent les acquis de la tradition. Outre leur remarquable réussite artistique, chacun de ces quatuors montre en de nombreux passages une inventivité stupéfiante et une force expressive sans équivalent jusqu'alors. Ces œuvres qui témoignent souvent d'intuitions visionnaires et de réussites admirables montrent parfois quelques maladresses qui les rendent encore plus attachantes. Ce mélange de spontanéité et de lucidité, de fraîcheur naïve et de science, de légèreté de plume et de lourdeur pataude, leur donne un charme particulier. En tout cas, aucun cahier de six quatuors, ainsi qu'il était d'usage d'en composer au XVIII^e siècle, ne présente

un tel éventail expressif que l'*Opus 18*. La diversité des six quatuors est inouïe, même si l'on se réfère aux cahiers les plus « évolutifs » de Haydn, comme l'*Opus 76*. Il faut dire qu'aucune œuvre de sa « première manière » ne demanda à Beethoven autant de temps et d'efforts : alors qu'il pouvait écrire très rapidement (une nuit pour le *Finale* de la *Sonate pour cor opus 17*), il se consacra presque entièrement à ses quatuors de l'été 1798 au printemps 1800. C'est dire l'importance qu'il accordait à cette tâche ; c'est dire aussi l'attention que nous devons porter à ces œuvres, trop souvent envisagées dans l'ombre rétrospective des immenses chefs-d'œuvre qui suivront.

Ce cahier de quatuors a été édité en 1801 en deux livraisons, juin pour les trois premiers, octobre pour les trois derniers, ce découpage mettant en lumière une certaine différence de conception entre les deux sous-groupes.

Aussi, afin de mieux percevoir l'évolution de la pensée créatrice de Beethoven, nous nous pencherons sur chacun d'entre eux dans l'ordre chronologique de leur composition.

3^e quatuor, opus 18, n^o 3, en *ré* majeur

Composé d'août 1798 à janvier 1799, publié en mars 1801.

1. *Allegro* à 2/2 en *ré* majeur, forme sonate.
2. *Andante con moto* à 2/4 en *si* bémol majeur, forme sonate sans développement.
3. *Allegro* à 3/4 en *ré* majeur, trio en *ré* mineur, forme scherzo.
4. *Presto* à 6/8 en *ré* majeur, forme sonate.

Premier composé des six, le *Quatuor en ré majeur* a été placé en troisième position lors de la publication de l'opus, afin que, selon la tradition, le cahier commence par un quatuor plus brillant. Mais la volonté initiale de Beethoven était bien, comme il le fera plus spectaculairement dans sa *Symphonie n^o 1*, de rompre avec les habitudes de l'ordre classique, par une entrée en matière peu orthodoxe : le début de l'*Allegro* établit une atmosphère rêveuse, feutrée et doucement mélancolique d'un type que l'on n'avait rencontré jusqu'alors dans aucune ouverture de quatuor, même dans les premiers mouvements les plus

atypiques du très inventif Haydn. Si Beethoven accorde ici au premier violon une place nettement prépondérante – disposition que l'on ne retrouvera plus dans ses autres quatuors –, c'est pour que, discrètement soutenu par ses partenaires, il conduise une sorte d'improvisation libre.

Dans ce début, Beethoven affirme sa singularité en recourant à de l'inhabituel : ainsi, le grand intervalle mélodique (septième) qui ouvre le discours en partant de la dominante (*la*) au lieu de la tonique (*ré*), la fluidité de la ligne, la carrure dissymétrique de la phrase, la tonalité peu affirmée, le caractère intériorisé comme s'il s'agissait d'un mouvement lent. Après ce thème principal charmant mais énigmatique, caractérisé par son legato et ses longs appuis, vient, en guise de pont vers le deuxième groupe thématique, un thème secondaire enjoué et incisif, plus animé avec ses figures très mobiles. Il conduit au deuxième thème assez impérieux dont le caractère mordant est renforcé par une ligne d'accompagnement en croches *staccato* au violoncelle d'abord puis au premier violon. Il est suivi de plusieurs motifs secondaires assez différents de nature qui s'enchaînent comme dans une conversation à bâtons rompus mais ont tous en commun leur entrain, leur légèreté et leur mobilité : allure pataude du premier avec ses accents à contretemps et à l'écriture homorythmique, éclat joyeux du deuxième très mobile dans l'espace, lyrisme confiant du troisième et espièglerie du quatrième avec ses parties de cache-cache des instruments qui s'emparent tour à tour du même motif circulaire.

Suivant la reprise de l'exposition, le développement commence par une nouvelle incarnation du premier thème qui se montre plus sombre et hésitant, sa ligne étant interrompue deux fois par des silences. Un épisode de travail thématique sur de petits motifs dispersés dans l'espace et énoncés tour à tour par trois des quatre instruments conduit à une imposante phase d'intensification et de dramatisation construite à partir de l'intervalle initial du mouvement. Ce procédé très caractéristique du style de Beethoven avec sa puissante accentuation conduit à une culmination massive (accords de six sons de triolets *fortissimo* couvrant un éventail de cinq octaves) et rayonnante. La gravité névralgique du début de la réexposition, moment privilégié de cet *Allegro*, n'en revêt, par contraste, que plus de force expressive. Resserrée par rapport à l'exposition et elliptique, cette réexposition débouche sur une coda assez développée pour un quatuor classique. Centrée sur le premier thème, elle en traite l'intervalle initial dans une perspective maintenant culminative et résolutive.

L'*Andante con moto* se distingue d'emblée par sa tonalité (*si* bémol) dans un rapport inhabituel de tierce avec l'*Allegro* initial (*ré*), rapport annonçant Schubert et le romantisme, mais aussi par le rôle prééminent du second violon qui énonce le premier thème. Non moins originale, la forme complexe qu'il adopte : une forme sonate sans développement principal mais avec un ample développement secondaire dans la réexposition suivie d'une longue coda. Disposition inédite dans un mouvement lent, les deux

thèmes A et B sont de caractères extrêmement contrastés. À la plénitude du legato de A, à sa gravité tourmentée, à son lyrisme chaleureux avec ses inflexions expressives en bouffées, s'oppose un thème presque entièrement *staccato* (ligne principale et accompagnement) dépassionné, impersonnel et quasi mécanique qui semble sortir d'une boîte à musique. On pense à un jeu d'automates avec ce motif 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 d'un trille. Cette plongée dans un univers magique qui évoque l'enfance est soudain interrompue par de graves unissons, prélude à une section dramatisante qui ramène un avatar du thème A puis la réexposition. Elle commence comme l'exposition mais avec une redistribution des rôles entre les violons et s'engage bientôt dans un long et puissant développement dramatisant sur ce thème jusqu'au retour du jeu d'automates. Il se déploie jusqu'à une imposante et superbe coda aux accents parfois violents qui déconstruit les éléments thématiques, le thème A étant confronté à des batteries dramatisantes *fortissimo* puis superposé *pianissimo* à des syncopes dans un univers sonore dépouillé, donnant une impression de grandeur tragique.

L'*Allegro* qui suit encadre un trio en *ré* mineur par un scherzo en *ré* majeur. C'est le mouvement le plus court de tout l'*Opus 18* ; c'est aussi un des plus sérieux de ce type car il ne s'agit ni d'une danse ni d'une page ludique. S'il

n'est pas dépourvu d'une certaine rudesse avec ses accents à contretemps, il sait se montrer souple avec sa ligne mélodique aux détours imprévus, son caractère inhabituellement rêveur avec de longues suspensions sur des points d'orgue et une évolution des nuances dynamiques entre le piano et le pianissimo d'où n'émergent que quelques rares crescendos. Après le trio qui contraste par son éclairage plus sombre et sa démarche plus raide, on retrouve la poésie suggestive et ailée du scherzo encore allégée par une réécriture de sa première partie à l'octave supérieure – autre nouveauté formelle de cette œuvre –, ce qui lui donne une transparence immatérielle.

La *Malinconia* du 6^e *Quatuor* mise à part, le *Presto* constitue sans doute le mouvement terminal le plus accompli de l'*Opus 18*, celui qui réalise le mieux l'adéquation entre la nature du matériau, son mode de traitement et la qualité esthétique d'une page qui se veut alerte mais intense, légère mais dense, aérienne mais structurée, c'est-à-dire qui répond à ce que peut être l'idéal classique d'un finale festif. En outre, Beethoven réussit parfaitement à donner à son matériau tout en délicatesse un poids suffisant pour structurer, notamment dans le développement et la coda, des sections d'une grande force expressive. Dans cette page, le rapport entre les voix est traité de la manière la plus équilibrée et la plus dialogique.

De forme sonate, ce *Presto* repose sur deux thèmes bien caractérisés, le premier A virevoltant, le second B incisif avec son rythme de tarentelle, et en même temps

assez proches par leur esprit, la vivacité de leur démarche ainsi que par certains attributs communs. L'un et l'autre sont de nature rythmique et de facture délicate avec un matériau au phrasé léger. En outre, ils se révèlent équivoque potentiels dans l'économie du mouvement, ce qui est peu courant à l'époque où la forme sonate privilégie le premier thème, dénommé d'ailleurs thème principal.

Pour la première fois dans ce mouvement, Beethoven réussit à concilier légèreté et gravité, et ce en s'appuyant sur un matériau lui-même par nature léger.

Essentiellement vouées à la légèreté, l'exposition et la réexposition de cette forme sonate manient parfois la rupture de tons avec d'étonnants surgissements comme cette anticipation fulgurante du thème dit « du destin » de la future *Symphonie n° 5*. Non seulement ce motif revêt exactement la même forme rythmique, mais, il vous empoigne rudement comme lui avec une prégnance dramatique implacable. Dans le quatuor, ce surgissement détermine une véritable mutation du discours qui devient alors plus âpre, perd son insouciance initiale pour s'ouvrir à l'inquiétude et laisser s'embraser la fièvre dramatisante. C'est dans le développement et plus encore dans la coda que ces tendances vont prendre tout leur relief expressif par la force du travail thématique et des transformations qu'il produit et par l'énergie dialogique mise en jeu.

Dans la coda, véritable développement terminal, Beethoven accomplit un impressionnant travail de synthèse en faisant fusionner de manière étroite les matériaux des deux thèmes envisagés dans une perspective triomphale

sans emphase, précédant elle-même une ultime liquidation thématique : les six dernières mesures revenues *pp* se réduisant aux trois premières notes du thème A qui nous quitte sur la pointe des pieds.

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

1^{er} quatuor, opus 18, n° 1, en *fa* majeur

Composé de février à avril 1799, publié en mars 1801.

1. *Allegro con brio* à 3/4 en *fa* majeur, forme sonate.
2. *Adagio affettuoso ed appassionato* à 9/8 en *ré* mineur, forme sonate.
3. *Scherzo, allegro molto* à 3/4 en *fa* majeur, trio en *fa* mineur.
4. *Finale, allegro* à 2/4 en *fa* majeur, forme sonate.

Ce quatuor se caractérise d'emblée par son ampleur (il est le plus long des six) et son ambition expressive. Pour construire cette architecture relativement grandiose, Beethoven utilise un bref motif (six notes) de nature rythmique, exposé deux fois au début de l'œuvre par les quatre instruments à l'unisson et bien délimité par des silences. Un matériau du même type, bref et incisif, structure également les 3^e et 4^e mouvements, ce qui est le premier exemple d'une grande architecture construite avec motif générateur unique, que Beethoven accomplira à la perfection avec le *Quatuor opus 131*. L'*Opus 18 n° 1* se caractérise aussi par

un esprit de sérieux ou de gravité qui ne se déride guère ni dans les mouvements rapides, hormis le *Scherzo*, ni sous des formulations légères. Avec l'*Adagio*, page la plus achevée de l'œuvre, Beethoven introduit dans le genre du quatuor une qualité d'expression pathétique qui lui était jusqu'alors étrangère, dans une esthétique quasiment opposée à celle du quatuor précédent.

La conception de l'*Allegro con brio* initial est particulièrement audacieuse. À l'inverse de l'*Allegro* du 3^e *Quatuor* où fleurissaient quantité de thèmes secondaires, Beethoven construit presque tout ce mouvement à partir de son seul motif initial *g* qui ouvre l'œuvre de manière injonctive ; il apparaîtra dans le mouvement plus de cent dix fois sous la même forme rythmique. Paisible et presque rêveur par contraste, le deuxième thème, énoncé par chacun des quatre instruments en imitation, ne forme qu'un bref interlude avant une nouvelle incarnation du motif *g*. En soumettant ce matériau de base si concentré à des transformations qui produisent des motifs dérivés et en lui adjoignant maintes formules diversifiées d'accompagnement, Beethoven rend possible sa projection dans le temps et la longue durée. Procédé très nouveau et prophétique – il annonce le développement permanent –, les transformations qui interviennent dès l'exposition sont une première expression du travail de développement qui se trouve ainsi délocalisé et réparti dans toutes les sections du mouvement. Mettant en scène, au départ, une forme embryonnaire du matériau – une forme qui se cherche –,

Beethoven impose et s'impose la nécessité d'un espace discursif de grande dimension qui donne à ce motif *g* le temps de se déployer ; et cela commence dès l'exposition où on assiste à une constante réélaboration thématique. Cette première partie du mouvement ne se présente donc pas, selon l'habitude, comme une image sonore achevée. Le thème n'est pas donné comme une mélodie se suffisant à elle-même et qui susciterait ensuite des commentaires ; il est « une force qui va », l'argument d'une action musicale. Construction en train de se faire, avec ses aléas, cette exposition permet à Beethoven de jouer avec les effets expressifs les plus variés, du suspens à la dramatisation en passant par l'hésitation, avec des processus traduisant parfois la difficulté à progresser. Ce que l'exposition a entrepris en donnant au motif *g* différents visages du plus implacable au plus fragile et indécis, le développement le poursuit sur le mode interrogatif, inquiet, dramatisant puis chaleureusement lyrique et même bouillonnant au moment d'amener la réexposition qui commence de manière culminative en plaçant le motif *g* maintenant *fortissimo* à l'octave aiguë de sa première apparition.

De cette troisième partie souvent homologue à l'exposition, nous retiendrons, quelques mesures après son début, un passage qui s'en différencie nettement. C'est un moment de pure intimité – le quatuor se réduit à un trio à géométrie variable, les voix dialoguant toujours dans une disposition deux contre un – avec un éclairage empreint de douceur nostalgique qui en fait une des séquences les plus expressives et les plus pleinement réussies de ce mouvement.

D'une ampleur inusitée (quarante mesures), la coda commence par deux puissantes gammes *ff* à l'unisson, plus spectaculaires que convaincantes, suivies elles-mêmes, dans un soudain *pianissimo* où le second violon accomplit une déconstruction humoristique du motif *g* en le réduisant à une figure de trois notes qu'il enchaîne. Nous avons aussi là l'exemple, certes encore un peu fruste, d'une de ces soudaines et abruptes ruptures de ton, qui fourniront plus tard à Beethoven certaines de ses intuitions les plus fulgurantes.

L'*Adagio en ré* mineur qui suit est un peu l'ancêtre de tous les mouvements lents, pathétiques ou funèbres, qui proliféreront dans les quatuors romantiques et même jusque dans ceux de Chostakovitch. Fait surtout de valeurs longues, le thème principal, exposé par le premier violon sur un tapis de batteries *pp* des autres instruments, est énoncé sur le ton de la confiance et se montre d'emblée déploratif. Plus mobile, son motif central, qui s'enroule ici doucement autour d'une note, fusera et tourbillonnera dans le développement et s'intensifiera encore dans la réexposition et la coda. La texture environnant ce thème se montre alors de plus en plus effervescente (batteries, trémolos, etc.) et donne lieu à un large éventail de nuances dynamique (élargissement inédit des contrastes du *ppp* au *ff*). C'est notamment grâce à l'ensemble de ces moyens que cet *Adagio* invente un nouveau type de dramatisme. Il s'inscrit d'ailleurs dans une perspective théâtralisante (il aurait été inspiré à Beethoven par la scène du tombeau

de *Roméo et Juliette*), mais le lyrisme passionné de son écriture présente une qualité spécifiquement instrumentale qui le tient à l'écart de la conception opératique de certains adagios des grands prédécesseurs du compositeur. Avec sa nonchalance et sa quasi-insouciance, le deuxième thème en majeur sert de contrepoids à la charge pathétique du premier et renforce par contrastes les effets de son écriture tendue vers une sorte de surexpressivité. Il faut souligner l'importance accordée aux silences, pour certains d'une durée sans précédent et qui jouent, suivant les moments, des rôles opposés. À la fin du développement, ils liquident un spectaculaire processus d'amplification fait de tourbillonnements et de coups de boutoir. Quatre accords se succèdent alors dans un mouvement d'évanescence progressive ; leur intensité fléchit selon la courbe *f*, *p*, *pp*, *ppp*, chacun étant suivi d'un très long silence (près de trois secondes), suite de « blancs » sans équivalent dans l'histoire du genre. Ici, le silence joue un rôle d'absorption de l'énergie comme s'il vidait l'accord qu'il suit de son intensité, immobilisant le discours jusqu'à l'anéantir. Au milieu de la coda, c'est l'inverse qui se produit. De longs silences interrompent à trois reprises la fusée tourbillonnante issue du thème initial. Énoncé *forte*, ce motif se fige dans son geste, s'interrompt de manière abrupte sur la béance du silence qui joue ici un rôle d'accumulateur d'énergie. Après la troisième occurrence du motif, survient une explosion *ff*, sommet du mouvement. C'est ainsi une toute nouvelle conception du silence, que l'on peut qualifier d'énergétique, que Beethoven expérimente dans cet *Adagio*.

Plus classique que les deux précédents, l'*Allegro molto* s'ouvre sur une partie scherzo à la démarche alerte et au ton quelque peu facétieux : un *forte subito* sur un trille bouscule l'élégante progression de la première phrase, des séries de petites appoggiatures moquent le relatif sérieux de la seconde. Le trio en *fa* mineur apporte un vigoureux contraste ; il s'ouvre sur une série de sauts d'octave percussifs, coups de butoir lançant un flux de croches qui serpente rapidement, ponctué de *fp* toutes les quatre mesures. La dynamique de ce trio conduit Beethoven à renoncer à l'habituelle reprise de sa deuxième section.

Contrairement à l'*Allegro* initial, le finale exploite un matériau d'une grande diversité. Partant d'un thème principal léger et tourbillonnant, qui s'inscrit dans la perspective ludique d'un scherzo, il cherche à atteindre un certain poids expressif et utilise à cet effet des textures exceptionnellement denses pour un dernier mouvement de cette époque. De nombreux passages, dans le développement ou la coda, lestent le thème principal en le contrepoinçant avec des motifs plus massifs ou plus énergiques ; d'autres misent sur un déploiement lyrique en tirant parti des qualités mélodiques du groupe terminal de l'exposition : ses diverses incarnations dans le développement, où il sépare notamment deux fugatos, préfigurent le deuxième thème du finale de la *Symphonie « Héroïque »*. Cet *Allegro* frappe par sa complexité, le finale étant habituellement considéré comme une page simple et de détente. Il témoigne d'un art souverain du contrepoint avec un subtil dosage entre les séquences contrapuntiques et les séquences homophones,

mais montre peut-être moins d'aisance ou d'efficacité expressive que le finale de l'*Opus 18 n° 3*, notamment dans les toutes dernières mesures de la coda où le discours semble s'enliser. Mais cette expérience est féconde et, dans les finales de ses quatuors des deuxième et troisième manières, Beethoven saura obtenir, sans hiatus, le plus grand effet dramatique à partir d'un matériau léger comme celui qui ouvre cet *Allegro*.

2^e quatuor, opus 18, n^o 2, en *sol* majeur

Composé d'avril à juin 1799, publié en mars 1801.

1. *Allegro* à 2/4 en *sol* majeur, forme sonate.
2. *Adagio cantabile* à 3/4 en *ut* majeur (A), *Allegro* à 2/4 en *fa* majeur (B), forme ABA.
3. *Scherzo, allegro* à 3/4 en *sol* majeur, trio *ut* majeur.
4. *Allegro molto quasi presto* à 2/4 en *sol* majeur, forme sonate.

Plus haydnien que tout autre quatuor de Beethoven, l'*Opus 18 n^o 2* met en scène, tantôt avec une ironie tendre, tantôt avec insolence, le rapport entre les idées nouvelles du jeune compositeur et une tradition qu'il stylise. D'une certaine manière, cette œuvre métaphorise aussi le parcours de Beethoven dans l'univers des salons viennois où l'on sait qu'il se comportait d'une manière rien de moins que révérencieuse. Baptisé en Allemagne « *Complimenter-Quartett* » (Quatuor des révérences), ce quatuor, le plus

humoristique de son auteur, s'inscrit, mais sans ostentation, dans une veine parodique.

L'architecture de ce quatuor se différencie considérablement de celle de l'*Opus 18 n° 1* qui poursuivait un idéal de linéarité (progression dramatique puis détente). Nous avons affaire là au premier exemple de structure en arche avant l'*Opus 132* et Bartók. En effet, Beethoven recherche ici les symétries aussi bien entre les mouvements dans leur ensemble qu'entre leurs matériaux. Les deux mouvements extrêmes, chacun de forme sonate, utilisent de nombreux motifs secondaires présentés sous forme de question-réponse et mettent en scène le même type de gestes musicaux, comme des fanfares en canon au début de la réexposition du 1^{er} mouvement et à la fin des expositions et réexposition du finale. Mais, développant une symétrie en miroir, ils sont aussi en renversement esthétique. Le finale caractérisé par l'humeur « déboutonnée » de son thème populaire inverse le maniérisme perruqué du premier. Cependant, par-delà la différence de leur tonalité expressive (rustique/policée), ces deux alertes *allegros* penchent vers le charme et l'humour, ne recourant qu'exceptionnellement au mode mineur. Tous deux de forme sonate, ils encadrent deux mouvements de forme ABA reposant chacun sur une forte différenciation entre leurs parties extrêmes A et leur partie centrale B : l'*Adagio* à la gravité un peu pompeuse (pastiche de Haydn) enserre un *Allegro* sautillant et espiègle tandis qu'à l'inverse le jeu bondissant du *Scherzo* se brise sur la solennité inattendue du *Trio*. Les nombreuses affinités qu'entretiennent

les mouvements deux à deux symétriques renforcent aussi l'unité d'ensemble de l'œuvre obtenue ici par des moyens plus divers que dans l'*Opus 18 n° 1*.

Ainsi cet *Opus 18 n° 2* joue-t-il subtilement avec la tradition de Haydn, car si Beethoven pastiche certains aspects de l'écriture (le quatuor comme « conversation entre quatre personnes aimables ») ou de l'esthétique (la gravité confiante) de son maître, il prolonge certaines de ses recherches (l'unité), reprend certaines de ses pratiques (le travail du motif) et s'appuie sur certains de ses procédés, comme la fausse réexposition, en exploitant les effets de surprise qu'elle produit.

Le premier thème de l'*Allegro* est formé de trois types de motifs bien différenciés qui se juxtaposent comme une suite d'échanges courtois, mais très vite la métaphore des révérences se trouve démentie : repris *forte* et avec un dessin différent, le motif initial évoque alors plutôt une sorte de rugissement qu'un quelconque compliment. Haydn n'avait jamais chaussé de tels sabots ! Perturbant la bienséance de l'ordre classique, Beethoven confronte deux styles, l'aristocratique et le plébéien, à partir d'un matériau dont il s'ingénie alors à détourner le raffinement naturel. Renforcement de ce principe, au moment de la réexposition, les fanfares d'octaves (issues du motif secondaire du premier groupe thématique) qui recouvrent le thème principal donnent au discours une sorte d'énergie primitive encore plus éloignée de toute révérence. Le deuxième groupe thématique comporte trois éléments différenciés, le premier et le troisième animés d'une joyeuse insouciance,

légers et sautillants, très mobiles dans l'espace, encadrant un motif plus réflexif. Symétrie oblige, l'exposition se termine sur le retour d'un des motifs du thème initial.

Le développement, un des plus accomplis parmi tous les allegros de sonate de l'*Opus 18*, se montre des plus surprenants dans le contexte de ce mouvement jalonné de clins d'œil parodiques. En son centre, en effet, surgit une étrange séquence qui retourne un motif du premier thème pour en faire un argument de dramatisation. Grâce au relais sans faille des quatre voix, ce motif au rythme pointé forme un ruban continu sur lequel se greffent différents types éléments (choral, figure syncopée, motif fugace) dans une texture polyphonique de plus en plus dense et serrée qui conduit progressivement jusqu'à l'incandescence le dramatisme d'abord latent du discours. C'est l'unique moment de trouble, de chavirement du discours. Malgré la légèreté pétillante des échanges et les révérences convenues, le quatuor porte aussi, secrètement, le poids des blessures de l'âme, un poids que Beethoven veut révéler en mettant en question la posture trop rassurante à ses yeux de la gravité confiante de Haydn.

De forme lied ABA', l'*Adagio* comporte une des dispositions formelles les plus originales de l'*Opus 18* avec l'irruption soudaine en guise de section centrale d'un *Allegro* débridé, geste iconoclaste qui rompt l'atmosphère sacralisée du mouvement lent. Tout concourt d'ailleurs à accuser l'effet de contraste : le tempo, la mesure (2/4 au lieu de 3/4), la tonalité (*fa* majeur au lieu d'*ut* majeur) et la texture (jeu d'imitations serrées/mélodie accompagnée).

Cet *Adagio* constitue dans la musique instrumentale de Beethoven un cas isolé d'écriture ornementale : une phrase unique se déploie en redéfinissant sans cesse ses contours par le jeu des volutes de plus en plus chantournées qu'elle dessine ; dans la réexposition A' où le thème est exposé d'abord par le violoncelle, non seulement la texture se trouve densifiée comme le veut une réexposition, mais on assiste à une prolifération de contre-chants ornés tandis que les volutes qui enrobent la ligne thématique se révèlent de plus en plus chargées. Cette écriture de type rococo est évidemment assez étrangère à la personnalité de Beethoven qui adopte une attitude de stylisation encore plus manifeste dans cet *Adagio* que dans le premier mouvement. Pour l'irruption de la section B, un trait de génie du compositeur consiste à utiliser la procédure conclusive de A pour structurer B, après s'en être servi comme plaque tournante entre les deux sections (changement de mètre grâce à une redistribution des silences). Plein de verve et d'entrain, l'*Allegro* consiste en un jeu entre les quatre instruments : ils échangent et combinent entre eux différentes formes de la même cellule qui bondit et rebondit dans un esprit ludique et facétieux. Contrairement à A, monologique et d'écriture linéaire avec une ligne mélodique de plus en plus ornementée, B s'affirme dialogique et apparaît plutôt circulaire notamment par une écriture répétitive, qui ne cesse de faire tourner le matériau sur lui-même. Avec cet *Allegro*, nous sommes transportés, comme par un coup de baguette magique, dans un autre univers esthétique : le discours grave de l'*Adagio* laisse place à une sorte de

débordement carnavalesque typiquement beethovénien, avant de reprendre son cours comme si de rien n'était. On est là devant le premier signe avant-coureur de ces inserts hétérogènes qui émailleront les derniers quatuors.

Allure bondissante, mouvements élastiques, la partie scherzo de l'*Allegro* (n° 3) est un dialogue malicieux entre les quatre instruments souvent groupés par paires et se réunissant parfois en un geste commun pour certaines formules affirmatives. Quant au trio, après huit mesures assez solennelles qui regardent du côté de l'*Adagio*, son matériau s'allège dans la deuxième partie avec des dessins aériens de triolets.

Symétrique à certains égards du premier mouvement, le quatrième, *Allegro*, est celui qui se rapproche le plus de l'« esprit » de Haydn tel qu'il s'exprime notamment dans son *Opus 33*. Cela se manifeste par une certaine qualité de verve et d'entrain mais aussi par des dispositions d'écriture comme les fausses réexpositions et autres surprises du discours qui lui sont chères. En outre, bien que recourant à une structure bithématique, Beethoven donne un peu l'illusion du monothématisme haydnien en utilisant, pour caractériser chacun des deux groupes, des thèmes sinon semblables du moins du même type. Appartenant à la famille des thèmes rythmiques, ils sont formés à partir d'un matériau léger (abondance des staccatos dans la ligne thématique et son accompagnement) et utilisent le même type de désinence. De forme sonate, ce finale simule un rondo grâce à la forte récurrence du thème principal qui revient

onze fois dans des tonalités variées dont deux fois dans le développement sous forme de fausses réexpositions. Plus développé que la plupart des finales de Haydn, ce mouvement stylise en les systématisant et en leur donnant plus d'ampleur quelques-uns des procédés de ce compositeur. Mais Beethoven montre une tendance plus plébéienne dans le choix de certains matériaux, ce qui se traduit, au-delà de la légèreté des éléments de départ, par une réalisation plus massive et plus terrienne. Il y a à la fois plus de plèbe et plus de glèbe chez ce Rhénan qui hante pourtant – mais avec quelles manières ! – les salons poudrés de l'aristocratie viennoise.

5^e quatuor, opus 18, n^o 5, en *la* majeur

Composé de juin à août 1799, publié en octobre 1801.

1. *Allegro* à 6/8 en *la* majeur, forme sonate.
2. *Menuetto* à 3/4 en *la* majeur, forme scherzo.
3. *Andante cantabile* à 2/4 en *ré* majeur, thème, cinq variations et coda.
4. *Allegro* à 2/2 en *la* majeur, forme sonate.

Beethoven place son 5^e *Quatuor* sous le signe de Mozart, comme il s'était référé à Haydn dans le 2^e. Mais il ne renoue en rien ici avec la veine parodique qui traversait le *Quatuor en sol*. Le mode de stylisation qu'il adopte est plutôt la marque d'une certaine humilité, Beethoven étant manifestement plus impressionné par l'art de Mozart que par celui de Haydn. Il en tirera d'ailleurs plus directement profit, avec une écriture plus contrapuntique et une conception plus équilibrée que chez Haydn du rapport entre les voix.

L'*Opus 18 n^o 5* suit très exactement la structure formelle du *Quatuor K. 464* en *la* majeur que Beethoven admirait

tout particulièrement et qu'il avait recopié de sa main en 1798, au moment où il s'attelait à l'*Opus 18*. En fait, à quelques rares différences près (tonalité du trio, mètre de l'*Allegro* initial, tempo du finale, *allegro* au lieu d'*allegro non troppo*), Beethoven adopte le profil tonal, l'organisation métrique, les caractérisations de tempo et l'architecture d'ensemble du quatuor de Mozart. Il utilise même la dénomination *Menuetto*, appellation rare dans le cycle des quatuors de Beethoven, et qui définit bien le caractère du mouvement annoncé. Mais en dehors du deuxième thème de son finale – un motif de choral très proche de celui qu'utilise Mozart au début du développement de son propre finale –, le cadre de l'*Opus 18 n° 5* est rempli avec un matériau qui, s'il reste caractéristique du vocabulaire classique, porte pleinement la marque de Beethoven. Il s'y affirme quelque chose d'impérieux (début du premier mouvement) ou d'impétueux (développement du finale), d'incisif (début du finale) ou de débridé (5^e variation de l'*Andante*), mais aussi une esthétique tournée aussi bien vers la veine populaire la plus rustique, comme dans le trio du menuet, que vers une expression poétique ; elle se traduit notamment par une nouvelle sensibilité à la sonorité avec des effets inédits de timbre (*Andante*), des couleurs souvent tranchées, plus épaisses ou plus transparentes, et des nuances d'intensité tendues vers les extrêmes.

L'architecture de ce quatuor se signale en faisant porter le poids principal non pas sur le premier mouvement selon l'usage mais sur le mouvement lent. Cet *Andante* domine nettement par sa durée et sa densité musicale les

trois autres mouvements de l'œuvre. On se trouve là à mi-chemin des variations ornementales du XVIII^e siècle et des grandes variations-métamorphoses des derniers quatuors.

L'*Allegro* initial est une page légère et souple dont le développement est un des plus ténus, des moins constructivistes jamais écrits par Beethoven, qui met ici en œuvre une stratégie plus ludique que dramatisante, visant plus à l'adoucissement qu'à l'intensification. Ainsi la première partie du thème principal, incisif et conquérant dans l'exposition, prend, dans le développement, une tournure rêveuse avant qu'un de ses motifs secondaires vienne servir d'argument à un jeu imitatif rapide et enjoué.

Après un accord *forte* d'où part un motif de croches arpégées au violoncelle, le premier violon déploie le premier thème A, vif et enjoué, en trois vagues séparées par un silence. Les deux premières projettent un robuste motif de trois croches ascendantes à partir d'un *gruppetto* et d'un *sforzando*. Commencé par une montée de croches *staccato*, la troisième s'adoucit et s'assouplit jusqu'à un premier thème secondaire où le violon déroule de lestes figures *legato* entrecoupées de batteries des autres instruments. Par le grand contraste qu'il établit (mode mineur, homorhythmie, caractère sévère), le thème secondaire suivant pourrait passer pour le début du deuxième groupe thématique, d'autant que le véritable deuxième thème B, énoncé par le second violon, se rapproche de A par certains aspects formels. La codetta retrouve l'esprit de A en déployant une écriture particulièrement virtuose pour le premier violon. Après un développement assez léger, la réexposition suit

plus fidèlement qu'en aucun autre mouvement de forme sonate de l'*Opus 18* le canevas de l'exposition. Quant à la coda, elle se réduit à sept mesures, ce qui confirme bien la stratégie d'allègement de Beethoven qui renonce ici à tout travail de synthèse ou d'exégèse.

Le deuxième mouvement est un menuet à l'ancienne plein de charme et d'une extrême élégance. Conçu dans une texture extrêmement légère et aérée (le thème est énoncé par un simple duo des deux violons), il libère cependant en son centre une brève séquence dramatique conduisant par un intense crescendo à trois accords *fortissimo* implacables qui laissent le discours en suspens sur un long silence. Toute la tension est ainsi absorbée et le thème insouciant du menuet reprend son cours, comme si de rien n'était. Beethoven parvient ici à créer un puissant effet de surprise tout en maintenant un sentiment de naturel dans la prise en compte de cet événement. Révélant les affinités de Beethoven avec la musique campagnarde, le *Trio* central est un *ländler* caractérisé tout à la fois par son ton enjoué et son caractère pataud avec ses sforzandos à contretemps qui scandent pesamment le discours mais aussi par son élan généreux.

L'*Andante* à variations montre un certain nombre de dispositions originales tant du point de vue de la conception de chacune des variations que de la conduite d'ensemble du mouvement. Construit à partir d'un thème statique au rythme simple et régulier dans la nuance *piano*, à peine marqué de quelques infimes aspérités rythmiques,

c'est l'un des plus remarquables mouvements à variations du jeune Beethoven, très caractéristique de son style.

Lancée par le violoncelle, la variation 1 recourt à une écriture en imitation à partir d'un argument mélodico-rythmique bien affirmé, qui nous entraîne loin des horizons du thème et de sa présentation homophone. Contrairement à la tradition, cette variation rompt d'emblée avec l'argument initial. De plus, elle se situe dans une perspective non pas ornementale mais de *développement* à partir d'un noyau unique. Avec la variation 2, Beethoven retrouve le régime de l'ornementation avec une figuration en triolets virtuoses du premier violon. Elle rompt par son charme désuet, son caractère aimable et sa souplesse avec la raideur un peu acariâtre de la variation 1. La variation 3 est une page admirable dans laquelle la texture (trémolos des deux violons) s'émancipe du thème qui devient secondaire avec ses fragments échangés par les deux instruments graves. L'essentiel se passe au-dessus : l'effet de timbre créé par la palpitation aérienne des violons constitue une innovation sonore qui anticipe les *Murmures de la forêt* de *Siegfried*. Presque immobile et *sempre pianissimo*, recentrée au contraire sur le thème, la variation 4 plonge cependant dans un autre univers harmonique que le sien en se tournant lentement vers différentes tonalités mineures. L'engourdissement du discours que manifestent la rareté et la lenteur des événements, le *pianissimo* presque permanent de la nuance confèrent à cette page une qualité de hiératisme. Le surgissement de la variation 5 crée une rupture tout aussi

iconoclaste que l'irruption de l'*Allegro* dans le mouvement lent de l'*Opus 18 n° 2*. On ne trouve pas, chez les deux grands prédécesseurs de Beethoven, de tels écarts expressifs entre les séquences les plus contrastées d'un même mouvement, ni d'exemple d'un trait aussi accusé que celui de cette variation « déboutonnée ». Il y a dans le ton jubilatoire de ce passage une rudesse paysanne en rupture avec le style policé du quatuor. L'utilisation de la figure de trille à rebours de sa fonction ornementale, du martèlement rythmique et de la répétitivité délibérément primaire est d'autant plus efficace que tout cela rompt brutalement avec ce qui précède : on passe sans transition de l'univers de la pensée mystique à celui du débordement carnavalesque.

Mais le plus étonnant reste à venir. Après ces variations qui nous ont conduits si loin de l'innocente quiétude du thème initial, la coda effectue un travail sans précédent dans le genre, réminiscence puis liquidation : une suite de transformations aux sonorités à nouveau wagnériennes (*Les Maîtres chanteurs* dans un contrechant) conduit à retrouver le thème sous sa forme originelle mais dans un tempo plus lent et dans une forme presque désarticulée où il se pare de la poésie nostalgique de ce qui disparaît. Le discours exerce ici une fonction d'anamnèse grâce à laquelle l'émotion produite par le souvenir du thème surpasse infiniment l'émotion produite par le thème lui-même et c'est là l'intuition la plus novatrice de Beethoven : conclure ce mouvement

non par le thème ou une de ses incarnations mais sur le souvenir qu'il laisse.

De forme sonate, le finale, presque aussi remarquable que celui de l'*Opus 18 n° 3*, est animé d'un bout à l'autre par une écriture hautement dialogique, avec un remarquable équilibre entre les instruments. Il oppose deux thèmes très contrastés aussi bien dans leur caractère – un thème A agile, fluide et dispersé dans l'espace s'opposant à un thème B concentré et immobile – que leur mode de présentation, éclaté pour le premier avec sa cellule de tête qui se précipite d'une voix à l'autre aux quatre coins du quatuor dans un phrasé *staccato*, intégré pour le second dans un long *legato* des quatre voix unies entonnant un choral dans le même geste homophone et quasi hiératique.

Après un développement contrapuntique puissant et dramatisant et une réexposition symétrique à l'exposition, la coda joue d'une façon nouvelle de l'opposition structurale des deux thèmes en faisant alterner séquences vigoureuses *forte staccato* et, à partir du *piano legato*, course agile ou tendre effusion, note expressive sur laquelle se termine d'ailleurs le mouvement en une fin à la fois discrète et ouverte.

4^e quatuor, opus 18, n^o 4, en *ut* mineur

Composé en 1799 (été, automne), publié en 1801.

1 – *Allegro ma non tanto* à 4/4 en *ut* mineur, forme sonate.

2 – *Scherzo – Andante scherzoso quasi allegretto* à 3/8 en *ut* majeur, forme sonate.

3 – *Menuetto – Allegretto* à 3/4 en *ut* mineur, trio en *la* bémol majeur, forme scherzo.

4 – *Allegro* à 2/2 en *ut* mineur, forme rondo.

Le quatuor en *ut* mineur est celui des six de l'*Opus 18* qui a suscité le plus grand nombre de commentaires contradictoires. Il fut longtemps le plus populaire et le plus apprécié. Puis on découvrit qu'il avait probablement été composé avant tous les autres et, peu à peu, influencés par un jugement à l'emporte-pièce de Beethoven (« *Es ist Dreck* », c'est de l'ordure) qui était agacé par le succès excessif de cette œuvre, les commentateurs se mirent à le juger plus faible. On y trouva la marque de l'école de Mannheim. Puis il s'avéra qu'il avait été composé juste avant le 6^e. Et

les avis devinrent plus nuancés. Retenons le point de vue de Romain Rolland qui voit dans l'allegro initial le style tragique de la future ouverture de *Coriolan* et celui de Claude Rostand pour qui c'est « déjà du Beethoven pur, et même du grand Beethoven ».

Si ce quatuor souffre d'une (toute relative) faiblesse, c'est dans la mesure où son finale n'équilibre pas la puissante charge expressive d'un 1^{er} mouvement dramatisant comme l'avait fait le *Quatuor K. 421* de Mozart et le fera admirablement plus tard Beethoven dans l'*Opus 132*. Le 4^e *Quatuor* livre l'essentiel de sa puissance dramatique dans son premier mouvement qui est à la fois le plus intense et le plus développé des quatre ainsi que l'allegro de sonate le plus névralgique de tout l'*Opus 18*. Cependant, mis à part le très singulier mouvement lent, page abstraite et jeu intellectuel subtil sur des textures fuguées mais dans le caractère d'un scherzo, l'architecture révèle une stratégie d'ensemble d'intensification par la vitesse. Les mouvements 1, 3 et 4, tous en *ut* mineur et portés chacun par un argument dramatisant, sont de plus en plus rapides, ce qui apparaît clairement dans les indications de mouvement (ou métro-nomiques) : *Allegro ma non tanto* (n° 1), *Allegretto* (n° 3), *Più allegro* (n° 3, reprise), *Allegretto* (n° 4), *Prestissimo* (n° 4, coda).

Première pierre de cette architecture, l'*Allegro* initial est un des grands mouvements en *ut* mineur de la première manière de Beethoven, période au cours de laquelle il utilise souvent cette tonalité en lui donnant un caractère

sombre, dramatique et héroïque (ce sera la tonalité de la marche funèbre de la *Symphonie « Héroïque »*). Intensément expressives, les œuvres en *ut* mineur, surtout celles des années 1797-1802, laissent filtrer quelque chose du drame intérieur qu'il commence à vivre avec les premières atteintes de la surdité. C'est dans la lignée d'œuvres aussi remarquables que le 3^e *Trio avec piano* (légèrement antérieur), le 3^e *Trio à cordes*, la *Sonate pathétique*, la 7^e *Sonate pour piano et violon*, et le 3^e *Concerto* que se place l'*Allegro* du 4^e *Quatuor*. Ici, on est frappé par la pâte sonore épaisse, par l'ampleur de la phrase initiale, par son influx dramatique. S'affranchissant plus encore que l'*Opus 18 n° 3* de la structuration du thème principal selon un système de questions-réponses, elle s'élançe depuis les graves puis se trouve interrompue par des séquences d'accords massifs, véritable lutte entre le premier violon et ses partenaires, qui en relancent le déploiement dans l'aigu du premier violon. C'est une préfiguration de l'élan qui animera certaines phrases des *Quatuors « Razoumovski »*. Cette même énergie se retrouve sous une autre forme dans le deuxième thème séparé du premier par un bref interlude ludique, fait d'un petit motif argument d'un dialogue entre les deux violons. Le discours reprend ainsi son souffle avant l'ample énoncé du thème B généreusement lyrique. Survolé par un contre-chant du premier violon, il s'élançe au second, puis s'épanouit en un geste fusionnel aux trois voix supérieures à l'unisson. Ce thème introduit dans l'univers du quatuor un nouveau type de lyrisme intense et fiévreux. Beethoven

établit ici à partir de deux thèmes morphologiquement assez proches une véritable structure d'opposition expressive entre un pôle dramatique (A) et un pôle lyrique (B) susceptible de traduire la plus chaleureuse ferveur. La nature de ce système thématique conduit Beethoven à concevoir la section de développement d'une manière inhabituelle : au lieu de miser sur le travail motivique, il amplifie les courbes thématiques. Celle de A se déploie alors en trois vagues successives dans différentes distributions instrumentales : premier violon accompagné par des batteries, violoncelle avec contre-motif pugnace du premier violon, premier violon avec même contre-motif du violoncelle conduisant à une fusion des quatre voix par tuilage puis à une séquence d'accords (premier violon opposé aux trois autres instruments). Elle conduit au développement de B d'abord dans toute sa plénitude au violoncelle, puis au premier violon qui le morcelle jusqu'à un *pianissimo subito* ouvrant une mystérieuse et fiévreuse séquence de trémolos qui mène à la réexposition. Plus concentrée que l'exposition, elle en élargit cependant certains éléments notamment la séquence d'accords qui conduit directement au thème B. Homologue à celle de l'exposition, la codetta confronte un unisson de noires *staccato* dans la nuance *pianissimo* à des accords *forte*. Le dernier d'entre eux ouvre la coda culminative et proprement incandescente. Dans ce mouvement, Beethoven applique pour la première fois de manière manifeste le principe qu'il a énoncé pour sa gouverne : « Il faut tremper son pinceau dans des couleurs épaisses. »