



## Le Quatuor à cordes se met en quatre pour nous faire aimer la musique

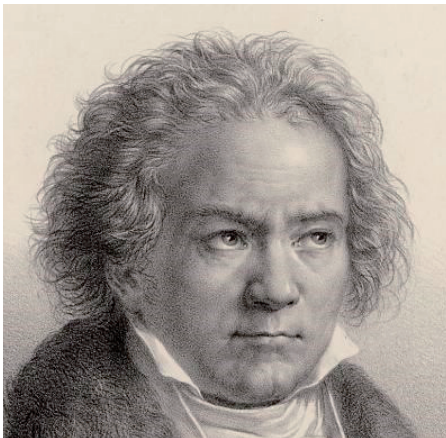
### 3. Ludwig van Beethoven : Le Quatuor N° 16 Muss es sein, es muss sein

Jean-Marie André

[jeanmarieandre.com](http://jeanmarieandre.com)

Les premiers quatuors, avant d'être à cordes, furent vocaux et apparurent au XV<sup>e</sup> siècle avec Guillaume de Machaut et le chant polyphonique. La connotation érotique de la voix de soprano et surtout de celle de la voix de contralto émurent voire inquiétèrent le clergé de l'époque qui s'empessa de les remplacer par des voix de castrats ou des voix d'enfants. Haydn, âgé de huit ans, y participa pour ensuite devenir le créateur du Quatuor à Cordes avec ses deux violons, son alto et son violoncelle. Il en composa trente-huit. Depuis et jusqu'à nos jours, tous les grands compositeurs ont composé pour le Quatuor à cordes qui fut et restera « le fruit d'un long et laborieux effort ». À commencer par Mozart et à suivre avec... Beethoven...

### Muss es sein, es muss sein et les derniers Quatuors à cordes de Beethoven



©BNF Gallica

Le quatuor N°16 *Op.*135 fut le dernier quatuor à cordes composé de son vivant par Beethoven en 1827, quelques mois avant sa mort le 26 mars 1827 à l'âge de 57 ans. Cette œuvre fait partie des six derniers quatuors à cordes auxquels il est habituel d'associer la *Grande Fugue* qui sera éditée après la mort de Beethoven. Mais n'oublions pas qu'une quinzaine d'années sépare les premiers quatuors à cordes des derniers quatuors et que c'est pendant cette période de silence pour le quatuor à cordes que Beethoven se consacra à l'écriture de ses concertos pour piano et celui pour violon et de ses symphonies à une seule exception... sa IX<sup>e</sup> Symphonie en 1823.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, c'est dans ses quatuors à cordes que Beethoven fut le plus novateur et non dans ses symphonies qui auront en effet une descendance prestigieuse avec Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms et pour sa tardive IX<sup>e</sup> symphonie... Gustav Mahler. En dépit des sentiments exprimés dans ses symphonies, Beethoven n'y a pas retrouvé la logique formelle provoquée par ces sentiments eux-mêmes, en

dépit de leur grandeur romantique, l'ensemble des symphonies demeure donc dans une certaine mesure plus classique. Cette musique symphonique ne nécessitant pas de subtilités trop complexes, l'a donc incité à s'orienter vers d'autres équilibres sonores. Comme le rappelait Roland Manuel [1] Beethoven a recréé, certes de façon originale et nouvelle, en élargissant le cadre symphonique de Haydn et Mozart mais sans le faire éclater comme il le fera pour le quatuor à cordes et aussi pour la sonate pour piano.

Si dans les symphonies les problèmes sonores prennent la première place, en revanche c'est la matière sonore des cordes frottées du quatuor qui l'ont porté vers la concentration du lyrisme intérieur. La musique de chambre le portait à l'introspection et à des créations plus subtiles et complexes. Dans le quatuor, les problèmes de la forme sont les plus importants à la différence des symphonies dans lesquelles les problèmes d'architecture sonore prennent la première place.

Fruits d'une méditation solitaire car fermée au monde extérieur de par la surdité de Beethoven, ces quatuors relèvent d'une recherche les rendant complexes au point de sembler hermétiques. Le travail très développé des nombreuses idées de Beethoven accroît souvent les proportions des mouvements pouvant paraître longs à certains auditeurs. Il leur faudrait accepter de ne pas s'attacher à un thème ni à chercher à le retrouver. En revanche, il serait souhaitable d'accepter de s'immerger dans la « mélodie infinie » et se laisser emporter dans un « récitatif continu » et dans une mouvance riche en nuances rythmiques ou harmoniques.



Les premiers quatuors avaient été composés dans l'enthousiasme, et de celui de Beethoven qui fut l'élève de Haydn et de celui de très jeunes violonistes, altistes et violoncellistes à l'image d'Ignaz Schuppanzigh, premier violon âgé de dix-huit ans mais déjà doyen du quatuor ! Il y eut aussi la générosité de mécènes passionnés par la musique, les princes Lobkovitz et Lichnowski ainsi que le comte Razumowsky. Trois mécènes qui leur permirent de jouer sur des instruments dont les noms continuent de nous faire rêver : Guarnerius, Amati... Mais tout cela eut une fin avec la mort des princes Lichnowsky et Lobbovitz, avec l'incendie du palais du comte Razumowsky et l'invasion napoléonienne de Vienne sans oublier, pour couronner le tout, les défections des musiciens attirés par d'autres Cours.

En 1822, l'atmosphère de Vienne change et cette période de silence pour le quatuor à cordes va prendre fin. Ignaz Schuppanzigh rentré de Russie, le prince Nicolas Gallitzin, sponsor fortuné et violoncelliste brillant, incite Beethoven à composer la série des *Quatuors Gallitzin* en 1825 : le douzième *op.127*, le treizième *op. 130*, le quatorzième *op.131* en octobre 1826, le quinzième *op.132* en 1825 et le seizième *op. 135* en septembre 1826. Mais tout ceci ne fut pas un come-back triomphal ! Le treizième quatuor se terminait par une fugue « monumentale » qui consterna l'éditeur Artaria car il le jugeait « invendable ». Il suggéra à Beethoven d'en réécrire le dernier mouvement et de faire une œuvre à part de cette *Grande Fugue* qui devint l'*op.137* et sera publiée après la mort de Beethoven.

Il serait excessif de dire que ces dernières créations aient déchaîné l'enthousiasme car celles-ci vont déconcerter les auditeurs. Même Nicolas Gallitzin, son violoncelliste et mécène, fut déçu de ne pas retrouver le style des précédents quatuors. Quant au public viennois, il fut décontenancé par la complexité de l'écriture, par « la longueur des développements et par l'obscurité de nombreux passages. » Quant à la critique, elle parlera d'un « mélange de génie et de bizarrerie ».

Pourquoi une telle complexité ? Peut-être serait-elle due à la surdité du compositeur coupé des effets sonores ? Pourquoi cette mobilité des thèmes et cette absence d'un cadre rassurant ? Le cadre et la forme sont profondément bouleversés. Le cadre en quatre mouvements peut être balayé au profit de mouvements plus courts voire plus nombreux. Les développements très complexes recherchent des innovations rythmiques. Et puis cette polyphonie est renforcée par des instruments autonomes. Il n'y a plus de préséance entre le violon et les voix secondaires devant quatre partenaires égaux. En bref, ce sont en 1826 « des œuvres d'avant-garde n'étouffant jamais le monde intérieur de Beethoven bouillonnant de lyrisme, de révolte dramatique et de vitalité ».

## Beethoven et le XVI<sup>e</sup> op 135 et le dernier Quatuor à Cordes, Mylan Kundera et L'insoutenable légèreté de l'être...

Tomas, le personnage central de *L'insoutenable légèreté de l'être*, [1] le roman de Milan Kundera, était à Prague un brillant chirurgien mais sous l'occupation russe de la Tchécoslovaquie, les dénonciations récurrentes entre « marteau et faucille » lui permirent de perdre et son titre et son travail pour devenir laveur de carreaux, Tereza sa compagne, étant photographe. « Tomas s'était mis à aimer Beethoven pour faire plaisir à Tereza, mais il n'était pas très féru de musique et je doute qu'il connût la véritable histoire de l'illustre motif beethovénien « *Muss es sein, es muss sein !* » du XVI<sup>e</sup> Quatuor à cordes de Beethoven. »

Kundera entreprend alors de raconter le contenu de cette citation. Un certain Dembscher devait cinquante forints à Beethoven en échange d'une partition manuscrite. Beethoven un jour vint lui réclamer, *Muss es sein* – le faut-il ? soupira monsieur Dembscher et Beethoven de lui répliquer en riant *Es muss sein* – il le faut ! Mais comme pour tous les contes et légendes, il y a des variantes ! Beethoven aurait inscrit ces mots avec leurs intonations mélodiques dans son calepin pour composer ultérieurement sur ce motif réaliste « une petite pièce pour quatre voix : trois voix chantent *es muss sein ja, ja, ja* – il le faut oui, oui, oui et la quatrième voix ajoute *heraus mit dem Beutel* – sors ta bourse ! Ce motif serait devenu un an plus tard le noyau du quatrième mouvement du dernier quatuor opus 135 de Beethoven.

Ces mots prenaient pour Beethoven une tonalité de plus en plus solennelle comme si le Destin en personne les avait prononcées. « Dans la langue de Kant, *même bonjour* peut ressembler à une thèse métaphysique. L'allemand est une langue de mots lourds. *Es muss sein !* n'était plus du tout une plaisanterie mais *der schwer gefasste Entschluss*, la décision gravement pesée. Beethoven avait donc mué une inspiration comique en quatuor sérieux, une plaisanterie en vérité métaphysique. C'est un exemple intéressant du passage du léger au lourd [...] « Chose curieuse, cette mutation ne nous surprend pas. Nous nous serions au contraire indignés si Beethoven était passé du sérieux de son quatuor à la blague légère du canon à quatre voix sur la bourse de Dembscher. Pourtant, il aurait agi tout à fait dans l'esprit de Parménide : il aurait changé du lourd en léger, donc du négatif en positif ! Au début, il y aurait eu une grande vérité métaphysique et à la fin une plaisanterie on ne peut plus légère ! Seulement, nous ne savons plus penser comme Parménide. »



Mylan Kundera enchaîne avec Tomas analysant sa propre vie à ce *Le faut-il ? Il le faut*. *L'es muss sein* de son amour de la médecine avait été pour lui une nécessité intérieure. Pour lui, être chirurgien, c'était ouvrir la surface des choses et regarder ce qui se cache au-dedans. C'est probablement cela qui l'a amené à aller voir ce qui y avait au-delà de *l'es muss sein*, autrement dit d'aller voir ce qui reste de la vie quand nous nous débarrassons de tout ce qui nous avait jusqu'ici tenu pour notre mission. Il se rend compte en n'étant plus chirurgien que *l'es muss sein* de son métier avait été comme un vampire qui lui avait sucé le sang. » Et à Prague, avec sa longue perche à laver les vitrines, Tomas était devenu, avec le tam-tam local, le conseiller en santé de toutes les clientes et tous les clients qui le réclamaient ! N'oublions pas que Mylan Kundera qui avait fui la Tchécoslovaquie pour se réfugier en France et devenir français, était l'auteur de *La Plaisanterie*, des *Risibles amours* ; du *Livre du Rire et de l'Oubli* et que pour lui, le tragique et l'humour étaient indissociables...

### Theodor W. Adorno : *Les œuvres tardives sont des catastrophes...*

Adorno pense que « chez les grands créateurs et Beethoven en particulier, la maturité des œuvres tardives ne se compare pas à celle d'un fruit. Elles sont rarement rondes et lisses, mais pleines de rides, voire déchirées ; leur goût n'est pas sucré, et avec leurs épines, leur amertume, elles se refusent à être simplement goûtées ; il leur manque cette harmonie qu'une esthétique néo-classique a coutume d'exiger d'une œuvre d'art. L'essentiel de la proposition d'Adorno tient dans la volonté de parler, dans les œuvres tardives, de la violence de la subjectivité avec laquelle elle quitte les œuvres. « Elle les fait exploser non pour s'exprimer, mais pour se défaire de manière inexpressive de l'apparence illusoire de l'art. De ces œuvres, elle laisse derrière elle de simples débris ; elle ne communique plus qu'à travers des creux, comme au moyen d'un langage chiffré ».

Adorno parle de style parce qu'il a identifié dans le caractère de Beethoven, une façon de se rapporter à l'histoire et à lui-même comme source de créativité et d'invention de formes. Pour Adorno, le *Spätstil* ou style tardif n'était pas chez les grands créateurs, un échec devant la nécessité de se donner une forme. C'était justement « dans la pratique des formes, un affrontement actif des contradictions, un corps à corps avec les tensions inapaisables du présent d'où pouvait naître une dernière force d'invention esthétique. <sup>(2)</sup>

L'opinion courante explique que les œuvres tardives seraient les produits d'une subjectivité qui pour sacrifier à l'expressivité, briserait la rondeur de la forme, transformerait l'harmonie en dissonance douloureuse en refusant la séduction sensuelle au profit de la tyrannie souveraine de l'esprit enfin libéré. Il manque rarement dans les commentaires du dernier Beethoven quelque allusion à sa Biographie et au Destin avec un grand D. C'est un peu comme si la théorie de l'art, confrontée à la dignité de la mort humaine, voulait renoncer à ses droits et abdiquer devant la réalité.

Dans l'histoire de l'art, les œuvres tardives pour Adorno sont des catastrophes... » Dit autrement, dans le sens dramaturgique du mot catastrophe, les œuvres tardives de Beethoven et en particulier les six derniers *Quatuors à cordes* mais aussi la *Neuvième Symphonie*, la *Missa Solemnis*, les cinq dernières *Sonates pour piano* et les dix-sept *Bagatelles pour piano* sont des événements décisifs où se précipite le dénouement de l'histoire.



Michel Chemin. *Le Quatuor à Cordes*. Détail ©jeanmarieandre.com

