

SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

*Lundi 12 et mardi 13 octobre 2020 – 20h30*

*Lundi 23 et mardi 24 novembre 2020 – 20h30*

*Mercredi 16 et jeudi 17 décembre 2020 – 20h30*

Quatuor Ébène  
Ludwig van Beethoven  
Intégrale des quatuors  
à cordes



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE DE PARIS

# Intégrale des quatuors à cordes de Ludwig van Beethoven

*Le saviez-vous ?* p. 4  
*Les quatuors à cordes de Beethoven*

LUNDI 12 OCTOBRE 2020 – 20H30  
*Quatuors à cordes n<sup>os</sup> 7 et 13 et Grande Fugue* p. 6

MARDI 13 OCTOBRE 2020 – 20H30  
*Quatuors à cordes n<sup>os</sup> 1, 10 et 9* p. 14

*Le saviez-vous ?* p. 20  
*Les Quatuors «Razoumovski»*

LUNDI 23 NOVEMBRE 2020 – 20H30  
*Quatuors à cordes n<sup>os</sup> 3, 11 et 8* p. 22

MARDI 24 NOVEMBRE 2020 – 20H30

*Quatuors à cordes n<sup>os</sup> 6 et 15* p. 29

*Le saviez-vous?* p. 34

*Le quatuor à cordes*

MERCREDI 16 DÉCEMBRE 2020 – 20H30

*Quatuors à cordes n<sup>os</sup> 2, 16 et 14* p. 36

JEUDI 17 DÉCEMBRE 2020 – 20H30

*Quatuors à cordes n<sup>os</sup> 5, 4 et 12* p. 43

*Biographie de Ludwig van Beethoven* p. 49

*Biographie du Quatuor Ébène* p. 51

Ces concerts sont diffusés en direct et en différé sur les sites  
**live.philharmoniedeparis.fr** et **arteconcert.fr**



# Le saviez-vous ?

## *Les quatuors à cordes de Beethoven*

Lorsque Beethoven esquisse ses premiers quatuors à cordes, en 1798, il est déjà l'auteur de nombreuses œuvres de musique de chambre et de neuf sonates pour piano. Il a donc attendu d'avoir affermi sa première manière pour aborder le genre le plus noble et le plus savant de la musique de chambre. En 1800, il achève six quatuors à cordes regroupés en un recueil, selon les habitudes de son temps. Si cet *Opus 18* contient des idées personnelles, il témoigne avant tout de l'assimilation de style classique, tant dans le domaine du langage que de la forme.

C'est avec les trois *Quatuors à cordes op. 59* (1806), dits «*Razoumovski*», que Beethoven fait véritablement un bon en avant. Bousculant les structures formelles traditionnelles, il expérimente des textures «*symphoniques*», des sonorités inédites et des combinaisons instrumentales avec une énergie qui s'accompagne parfois d'agressivité. Il s'aventure aussi sur la voie de l'introspection (en particulier dans les mouvements lents), associe un matériau d'esprit populaire à un contrepoint complexe.

Après cela, il ne compose plus que des quatuors isolés, chaque partition constituant un enjeu singulier. Il semble parfois regarder vers son style de jeunesse, par exemple avec le *Quatuor op. 74* dit «*Les Harpes*» (1809), avant d'entamer une nouvelle révolution. Après le discours concentré du *Quatuor op. 95* «*Serioso*» (1810), il attend quatorze ans avant de revenir au genre et de le conduire sur des territoires inconnus. Entre 1824 et 1826, il ne compose que des quatuors à cordes, si l'on excepte quelques brèves pièces vocales d'importance mineure. Révolutions formelles, mouvements lents conçus comme de vastes méditations, références à des modèles vocaux, rugosité des textures, humour et ton populaire : Beethoven offre là une quintessence de son univers sans cesser de creuser de nouveaux sillons.

*Hélène Cao*

# Programme

LUNDI 12 OCTOBRE 2020 – 20H30

## Ludwig van Beethoven

*Quatuor à cordes n° 7 «Razoumovski»*

ENTRACTE DE 30 MINUTES

## Ludwig van Beethoven

*Quatuor à cordes n° 13*

*Grande Fugue*

## Quatuor Ébène

Pierre Colombet, violon

Gabriel Le Magadure, violon

Marie Chilemme, alto

Raphaël Merlin, violoncelle

FIN DU CONCERT VERS 22H40.

# Ludwig van Beethoven Les œuvres (1770-1827)

*Quatuor à cordes n° 7 en fa majeur op. 59 n° 1 «Razoumovski»*

- I. Allegro
- II. Allegretto
- III. Adagio molto e mesto – IV. Thème russe. Allegro

**Composition :** 1806.

**Dédicace :** au comte Andreï Razoumovski.

**Création :** janvier 1809, à Vienne, par le Quatuor Schuppanzigh.

**Durée :** environ 36 minutes.

---

Si la *Symphonie «Héroïque»* ou si les récentes sonates pour piano, telles la *Waldstein* et l'*Appassionata*, avaient déjà déconcerté leur public, les trois *Quatuors op. 59* marquèrent une nouvelle étape dans l'incompréhension entre le créateur et son auditoire. Pis, ils suscitèrent même des réactions violentes, telle celle de ces mélomanes qui jugèrent qu'il s'agissait là d'une «mauvaise farce de toqué, une musique de cinglé». Tout en méconnaissant totalement le génie de ces trois nouvelles partitions (que d'autres reconnaîtront), cette formule mettait le doigt sur leur profonde originalité – disons même sur leur caractère absolument inouï. En quoi elle reconnaissait, bien qu'en la rejetant, l'une des préoccupations fondamentales de Beethoven : celle de frayer de «nouveaux chemins» (le «*neuer Weg*» dont il aurait parlé à son ami le violoniste Wenzel Krumpholz à propos de la *Symphonie «Eroica»*). La démarche est d'autant plus consciente ici que les six précédents quatuors, publiés sous le numéro d'opus 18, avaient constitué une sorte de «prise en main» du genre, où Beethoven, tout en affirmant sa personnalité, s'inscrivait dans la lignée de Mozart et Haydn. Après leur publication en 1801, le compositeur s'était donné plusieurs années pour mûrir le genre et lui imprimer définitivement sa propre marque. Les trois quatuors furent cependant composés en un laps de temps assez court, tout particulièrement le premier, écrit en à peine plus d'un mois à la fin du printemps 1806.

Alors que même les critiques les mieux intentionnés soulignaient en 1806-1807 le défi posé aux auditeurs par ces *Quatuors op. 59* («longs et difficiles, [...] profonds et excellemment

ouvrages, mais généralement incompréhensibles », selon l'*Allgemeine musikalische Zeitung*), les trois ouvrages, et tout particulièrement l'*Opus 59 n° 1*, font aujourd'hui partie des œuvres pour cordes les mieux aimées de Beethoven. Le changement de perspective qu'ils affirmaient, si déstabilisant pour l'époque, est pleinement accepté par l'auditeur contemporain – et ce d'autant plus que ces trois « *Razoumovski* » définissent, comme l'explique Bernard Fournier, le paradigme sur lequel s'appuieront tous les quatuors du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le début de l'*Allegro* initial affirme sans ambages la nouveauté du discours, en confiant la première itération du motif fondamental au violoncelle. L'émancipation de chacun des instruments (particulièrement le violoncelle, mais pas seulement) de la domination traditionnelle du premier violon se poursuivra tout au long de l'œuvre, dessinant une nouvelle géographie du quatuor et de sa « pâte sonore » ; elle s'accompagnera d'une nouvelle exigence instrumentale – aux musiciens du Quatuor Schuppanzigh qui se plaignaient de ces difficultés inusitées, Beethoven aurait répliqué par cette formule : « Mais qu'ai-je à faire de vos misérables archets quand l'esprit me visite ? » D'autre part, ces premières mesures dessinent une trajectoire en expansion tant dans les tessitures que les nuances, symbolique de la dynamique du discours aussi bien dans cette première forme sonate (sans reprise de l'exposition) que dans le quatuor entier.

L'*Allegretto* suivant déclencha, lui, l'ire du violoncelliste Bernhard Romberg, qui aurait piétiné la partition, profondément choqué du caractère éminemment rythmique de cette page. Les quinze *si* bémols répétés qui l'ouvrent inaugurent en effet un mouvement à la forme complexe, entre sonate et rondo, marqué par une gestion mosaïque des effectifs instrumentaux et des motifs thématiques.

Moins directement déstabilisant, l'*Adagio molto e mesto* représente le sommet de l'expression de la douleur chez Beethoven ; presque aucun autre mouvement lent de quatuor n'atteindra un tel déchirement expressif, et bien peu ses proportions, inédites à l'époque.

Le finale, qui rend hommage au dédicataire des quatuors, le comte Razoumovski, par le biais d'un thème russe, semble un temps marquer un certain allègement expressif ; mais son impressionnante difficulté instrumentale ou sa fin un moment ralentie sont quelques-uns des indices qui infirment cette impression.

Angèle Leroy

## Quatuor à cordes n° 13 en si bémol majeur op. 130

- I. Adagio ma non troppo – Allegro
- II. Presto
- III. Andante con moto, ma non troppo.
- IV. Alla danza tedesca. Allegro assai
- V. Cavatina. Adagio molto espressivo
- VI. [Finale. Allegro]

*Le Quatuor Ébène joue la Grande Fugue en tant que mouvement conclusif.  
Il l'enchaîne donc sans pause, ni sortie de scène.*

**Composition :** 1825 dans sa première version (avec finale fugué),  
septembre-novembre 1826 pour le nouveau finale.

**Dédicace :** au prince Nikolai Galitzine.

**Création :** le 21 mars 1826, à Vienne, par le Quatuor Schuppanzigh.

**Durée :** environ 37 minutes.

---

Troisième dans l'ordre chronologique des derniers quatuors de Beethoven (il est précédé par le *Quatuor n° 12 en mi bémol majeur op. 127* et le *Quatuor n° 15 en la mineur op. 32*), le *Quatuor n° 13 en si bémol majeur* fut composé lors d'une période d'intense immersion dans la musique de chambre pour cordes, qui dura deux ans et demi. Comme ses deux prédécesseurs, il répond à une commande du prince russe Nikolai Galitzine ; celle-ci arrive à point, car Beethoven, échaudé par les incompréhensions auxquelles il se heurte avec sa musique symphonique (la *Neuvième Symphonie* avait alors nombre de détracteurs), ressent le besoin de se recentrer sur ce genre plus intime, alors pour lui « la seule fenêtre qui restât ouverte sur l'art vrai » (Romain Rolland). Il en résulte donc un corpus homogène de six œuvres, formé par les cinq derniers quatuors et la *Grande Fugue op. 133*, dont les dates de composition s'entremêlent.

“ Il apparaît que l'idée de substituer un finale plus léger à ce qui allait devenir la *Grande Fugue* ait été fortement suggérée à Beethoven par son éditeur Artaria, effrayé par la longueur de l'œuvre.

C'est particulièrement vrai en ce qui concerne ce *Quatuor n° 13 op. 130* : sa première version, élaborée en 1825, s'achevait sur une gigantesque fugue que Beethoven finit par détacher de l'ensemble et qui deviendra la *Grande Fugue op. 133*. À l'automne 1826, il retravaille donc le quatuor avec un nouveau finale, au même moment qu'il compose le *Quatuor n° 16 en fa majeur* : la conjonction temporelle n'est pas anodine et l'esprit de l'un semble avoir nourri l'autre. Il apparaît que l'idée de substituer un finale plus léger à ce qui allait devenir la *Grande Fugue* ait été fortement suggérée à Beethoven par son éditeur Artaria, effrayé par la longueur de l'œuvre (la première audition, en mars 1826, avait mis en pleine lumière l'extrême exigence de ce quatuor tant à l'égard de ses interprètes que de ses auditeurs). Bien que de nombreux musiciens, de nos jours, préfèrent remplacer l'*Allegro* de 1826 par la *Grande Fugue* – nous verrons pourquoi plus bas –, il faut rappeler tout de même que Beethoven semble s'être rangé à l'avis d'Artaria et d'un certain nombre de ses amis.

À l'image de la plupart des derniers quatuors de Beethoven, le *Quatuor n° 13* s'affranchit de la découpe dorénavant traditionnelle en quatre parties pour adopter une forme plus morcelée, ici en six parties. La relative brièveté des quatre mouvements centraux (particulièrement marquée en ce qui concerne le *Presto* et la *Danza tedesca*) et leur atypisme formel concentre le poids sur les mouvements extrêmes, construits selon les canons de la forme sonate – remarquons cependant que les passages lents (introduction du premier mouvement, troisième mouvement, *Cavatine*) suggèrent une autre organisation, et que la portée émotionnelle de la *Cavatine* dessine encore une troisième trajectoire, les quatre premiers mouvements menant à ce cœur de l'œuvre dont le finale s'échappe avec insouciance.

C'est la gestion des tempi qui forme la caractéristique la plus marquante du premier mouvement : l'*Allegro* principal, où s'épanouit la forme sonate, est en effet contrebalancé par un compact *Adagio ma non troppo* qui revient à plusieurs reprises, aussi bien dans l'introduction que dans le développement et la coda. Çà et là, un ralentissement du flot instrumental jaillissant – qui caractérise notamment le deuxième thème, en blanches – rappelle ce conflit primordial. Le très court *Presto* suivant semble une introduction à l'*Andante con moto* sur lequel il débouche ; le jeu des reprises permet heureusement d'apprécier un peu plus longtemps les pirouettes de son scherzo, aussi pressé que murmuré, et la rusticité de son trio. Quant à l'*Andante*, il est plutôt détendu, et prend presque parfois des allures bonhommes ; mais la coexistence, dans les premières mesures, d'un gentil petit moteur de

doubles croches en pizzicati avec des appoggiatures plaintives suggère une ambiguïté que la notation « poco scherzando » appuie. En fait d'innocence, il faut plutôt attendre l'*Alla danza tedesca*, assez homorythmique et quelque peu répétitive, qui constitue un moment de « repos » entre deux

mouvements complexes. La *Cavatine*, dont Beethoven a confié qu'elle avait été écrite « dans les pleurs de la souffrance », ajoutant que « jamais [sa] propre musique ne [lui] avait fait une telle impression », représente en effet une véritable acmé expressive. D'une intense concentration d'effets, elle semble une vibration continue où s'épanche un sentiment profond ; « sotto voce », à mi-voix, l'âme s'y exprime sans cris au travers d'un quatuor de cordes incroyablement unifié. Quelques aspérités affleurent occasionnellement au travers d'un *sol* aigu et *forte* ou d'un passage « beklemmt » [angoissé], littéralement hallucinant. [Après ce moment d'intense poésie, le finale dans sa seconde version marque un recul dans l'expression – alors que la *Grande Fugue* proposait un couronnement grandiose du quatuor. Moins impressionnant, il n'est cependant pas moins efficace dans son rapport avec les autres mouvements du quatuor. D'autant que ne voir que joie et bonne humeur dans cette ultime page achevée par Beethoven revient à ignorer nombre d'indices distillés au fur et à mesure du déroulement musical, qui nous mettent à nouveau en garde contre la tentation d'une interprétation univoque.]

“ [La *Cavatine*] semble une vibration continue où s'épanche un sentiment profond ; *sotto voce*, à mi-voix, l'âme s'y exprime sans cris au travers d'un quatuor de cordes incroyablement unifié.

Angèle Leroy

## *Grande Fugue en si bémol majeur op. 133*

**Composition :** 1824-1825.

**Création :** le 21 mars 1826, à Vienne, par le Quatuor Schuppanzigh.

**Durée :** environ 17 minutes.

---

Les circonstances de la composition de la *Grande Fugue* ont été évoquées à propos du *Quatuor n° 13*, qu'elle devait couronner de toute son intraitable splendeur. Le caractère extraordinaire de la partition, dont la durée et la complexité aussi bien musicale qu'instrumentale exigent de ceux qui la fréquentent – qu'ils soient musiciens ou mélomanes – une concentration sans faille, permet à Beethoven de la détacher du *Quatuor n° 13* sans dommages : elle possède suffisamment de poids en elle-même pour être présentée comme un morceau indépendant. Elle fut donc, après une première gravure en tant que finale du *Quatuor n° 13*, publiée de nouveau le 10 mai 1827 avec le numéro d'opus 133, sous le titre de *Grande Fugue, tantôt libre, tantôt recherchée*. Certains musicologues et certains interprètes considèrent cependant qu'elle devrait être présentée à la suite des cinq premiers mouvements du quatuor : c'est à chacun de décider s'il préfère respecter l'idée première de Beethoven ou sa décision finale, et de justifier ses choix. À l'occasion d'une intégrale des quatuors, elle est en général présentée seule, le finale du *Quatuor n° 13* ne pouvant être, lui, interprété séparément sans perdre la majeure partie de sa signification musicale.

De même, il n'y a pas de consensus établi concernant l'appréhension de sa forme, qui dépasse de très loin l'organisation « traditionnelle » de la fugue. En ceci, cette *Grande Fugue* répond exactement aux mêmes préoccupations qu'un certain nombre de mouvements des derniers quatuors, qui présentent des formes métissées ouvrant parfois la voie à différentes analyses coexistant – mais elle porte la stratégie à un point peut-être jamais atteint. Sans prendre parti pour une explication ou l'autre défendue, souvent brillamment, au cours du dernier siècle par nombre de distingués beethovéniens, remarquons que l'écriture intègre à la logique contrapuntique celle du développement de la forme sonate dans sa gestion des thèmes et des sujets présentés. Ceux-ci génèrent d'abord trois moments clairement différenciés – mais reliés thématiquement : une introduction au puissant dramatisme, magistral lever de rideau sur un thème générateur hiératique, au mélodisme heurté (secondes mineures et grands intervalles) ; une première fugue allegro, en si bémol

majeur, qui en prolonge l'esprit, dans une texture *forte* au contrapuntisme compact et aux conjonctions rythmiques tourmentées ; une deuxième fugue en *sol* bémol, *meno mosso* e *moderato*, plus douce, presque ondoyante, à la tentation plus homophone. Un travail de développement poussé (ou de divertissement, si l'on tient à employer la terminologie associée à la fugue...) débouche finalement sur un dernier rappel des thèmes, sujets et contre-sujets qui ont nourri ces centaines de mesures, avant une fin où Bernard Fournier entend « une révélation, apportant au terme de tant de combats un message au sens propre sublime d'amour et de fraternité ».

Cette description ô combien succincte veut montrer que les subtilités de son écriture appellent une connaissance profonde de la partition, dont l'abord peut être déroutant ; ce qui explique d'ailleurs qu'elle souffrit tout le long du XIX<sup>e</sup> siècle d'une véritable désaffection. Le XX<sup>e</sup> siècle renversa la tendance, à la suite de Bartók ou de Stravinski, qui la considérait comme « un miracle de perfection », et en parlait comme d'une « musique totalement contemporaine et qui le restera éternellement » : Beethoven « pulvérise toutes nos mesures tant humaines que musicales, essentiellement par cette énergie soudaine, soutenue, à peine croyable ».

Angèle Leroy

# Programme

MARDI 13 OCTOBRE 2020 – 20H30

## Ludwig van Beethoven

*Quatuor à cordes n° 1*

*Quatuor à cordes n° 10*

ENTRACTE DE 30 MINUTES

## Ludwig van Beethoven

*Quatuor à cordes n° 9 «Razoumovski»*

## Quatuor Ébène

Pierre Colombet, violon

Gabriel Le Magadure, violon

Marie Chilemme, alto

Raphaël Merlin, violoncelle

FIN DU CONCERT VERS 22H35.

# Ludwig van Beethoven Les œuvres (1770-1827)

## *Quatuor à cordes n° 1 en fa majeur op. 18 n° 1*

- I. Allegro con brio
- II. Adagio affettuoso ed appassionato
- III. Scherzo. Allegro molto
- IV. Allegro

**Composition :** 1799-1800.

**Durée :** environ 27 minutes.

---

Lorsque Beethoven entreprend ses six *Quatuors à cordes op. 18*, il est déjà l'auteur de neuf sonates pour piano, des *Trios avec piano op. 1* et des *Trios à cordes op. 9*. Il a donc attendu de parvenir à une certaine maturité avant de se confronter au genre le plus noble de la musique de chambre. Il s'agit d'ailleurs de sa seule série de six quatuors, un regroupement fidèle à la tradition classique.

L'ordre de l'édition ne correspond pas à la chronologie de la composition. En effet, Beethoven a d'abord écrit le *Quatuor n° 3*, dont l'élégant thème initial rappelle le style de Mozart. Dès lors, il a préféré donner le numéro 1 au deuxième quatuor composé, à l'entame plus vigoureuse. Le rythme de ce motif, exposé par les quatre instruments à l'unisson, constitue d'ailleurs le socle du premier mouvement. Construire un discours à partir d'un élément bref et de nature avant tout rythmique: voilà déjà une signature beethovénienne.

Si la tradition classique imprègne encore ce *Quatuor en fa majeur*, comme tous ceux de l'*Opus 18*, quelques traits plus personnels se dégagent toutefois. Ainsi, l'*Adagio affettuoso ed appassionato* dénote la volonté de s'émanciper de l'élégance charmeuse de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, au profit d'un cantabile noble et soutenu. Sombre et sévère, le mouvement se déploie presque entièrement en mode mineur et serait inspiré par la scène au tombeau de *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Autre geste annonciateur des révolutions à venir: la destruction des équilibres habituels, avec une première partie du *Scherzo* étonnamment brève (dix mesures). Il n'est pas fortuit de retrouver la même idée dans le *Menuetto* de la *Symphonie n° 1*, que Beethoven achève en même temps que ses *Quatuors op. 18*.

## *Quatuor à cordes n° 10 en mi bémol majeur op. 74 « Les Harpes »*

- I. Poco adagio – Allegro
- II. Adagio ma non troppo
- III. Presto
- IV. Allegretto con variazioni

**Composition :** octobre 1809.

**Dédicace :** au prince Lobkowitz.

**Durée :** environ 30 minutes.

---

Composé en 1809, le *Dixième Quatuor* se situe donc après les *Quatuors «Razoumovski» op. 59*, le *Concerto pour piano n° 5 «L'Empereur»* et la *Symphonie n° 6 «Pastorale»*. Peut-être en hommage à Haydn, disparu cette même année, le premier mouvement s'ouvre sur une introduction lente qui s'infléchit d'emblée vers la sous-dominante. Puis une longue montée chromatique du premier violon mène à l'*Allegro*. L'affirmation de la tonalité par l'arpège lance le premier thème dont l'énoncé se partage entre premier violon et alto. Le pont qui mène au second élément se distingue par son écriture en pizzicato qui a valu à ce quatuor d'être surnommé «*Les Harpes*». Le second thème combine une écriture très fluide, en doubles croches, à un nouvel élément mélodique donné par le premier violon. Le développement se concentre sur le thème initial et vaut surtout par les tonalités inattendues qu'il traverse. On note que le motif des « harpes », dont le mouvement en éventail s'amplifie, sert à amener la réexposition, ce qui confirme et étend sa fonction de transition.

Le mouvement lent est une très belle page qui mêle forme lied et variation (ABA'CA''). Le thème principal, énoncé dans le registre aigu du premier violon, revient à la manière d'un refrain varié. Pour son premier retour, cantabile, les triolets de doubles croches animent tant le thème lui-même – véritablement orné – que son accompagnement. Le second retour transpose ce thème d'une octave vers le grave tandis que le second violon imprime un rythme de quadruples croches. Le premier épisode contrastant assombrit le tableau en passant en mineur tandis que le second s'échappe vers la sous-dominante. Le mouvement s'achève par un bref souvenir du premier épisode.

Cette page rêveuse appelait un vif contraste, ce que Beethoven ne manque pas de réaliser. Le scherzo qui suit, avec deux apparitions du trio, déploie une énergie rythmique sans faille. Notes répétées et grands intervalles caractérisent le *Presto*, sans oublier une mélodie à caractère légèrement populaire qui survient. Le trio, traditionnellement plus souple, est ici encore plus rapide : *più presto*, quasi *prestissimo*. Il n’y aura donc aucun répit, notamment pour le violoncelle qui entonne ce trio. Le scherzo conclusif s’éteint alors *pianissimo*.

En guise de finale, Beethoven propose un thème et sept variations dans un tempo plus retenu : *Allegretto*. Le thème frappe à la fois par sa structure symétrique et par sa manière d’accentuer le temps faible. Les variations n’en retiendront que le schéma harmonique et rythmique. La première variation est arpégée et staccato tandis que la seconde se focalise sur l’alto. La troisième joue à la fois de doubles croches (second violon et violoncelle) et de contretemps (premier violon et alto) alors que la quatrième revient à des valeurs plus longues. Menée par le premier violon, la cinquième variation impose un caractère plus conquérant, basé sur l’arpège ascendant. La sixième marque une légère accélération du tempo, alliée à une superposition entre vision binaire et ternaire du temps. Dans la variation suivante, le motif de la sixième se poursuit en passant à l’alto. Le quatuor s’achève par un grand *accelerando* des quatre instruments jouant le plus souvent à l’unisson.

*Lucie Kayas*

## Quatuor à cordes n° 9 en ut majeur op. 59 n° 3 «Razoumovski»

I. Introduzione. Andante con moto – Allegro vivace

II. Andante con moto quasi allegretto

III. Menuetto. Grazioso – IV. Allegro molto

**Composition :** 1806.

**Dédicace :** au comte Andreï Razoumovski.

**Création :** février 1807, à Vienne, par le Quatuor Schuppanzigh.

**Durée :** environ 34 minutes.

---

En mars 1806, Beethoven achève la seconde version de son opéra *Leonore*. Libéré du poids de ce travail, il entame aussitôt la composition de plusieurs œuvres instrumentales, dont les *Quatuors à cordes op. 59*, dédiés à son mécène le comte Andreï Razoumovski, ambassadeur du tsar à Vienne et beau-frère du prince Lichnowski (autre mécène du compositeur).

Tandis que les six *Quatuors op. 18* (1798-1800) brillaient des derniers feux du classicisme viennois, l'*Opus 59* le dépasse pour entraîner le genre du quatuor à cordes sur des voies inédites. Beethoven réalise en quelque sorte l'équivalent dans la musique de chambre de ce qu'il vient d'accomplir à l'orchestre avec la *Symphonie n° 3 «Eroica»* (1803-1805). Dans le *Quatuor en ut majeur op. 59 n° 3*, la conquête d'un nouveau style est perceptible notamment dans l'éclat de sonorités parfois brutales, une énergie rythmique rageuse, des surprises tant harmoniques que formelles, un usage du contrepoint émancipé des références au passé.

“ De même que tu te jettes ici dans le tourbillon mondain, de même tu peux écrire des œuvres, en dépit de toutes les entraves qu'impose la société. Ne garde plus le secret de ta surdité, même dans ton art !

Ludwig van Beethoven

Alors que Beethoven sent son ouïe défaillir, il perçoit le rôle salvateur de la création. Sur une esquisse du finale, il écrit : « De même que tu te jettes ici dans le tourbillon mondain, de même tu peux écrire des œuvres, en dépit de toutes les entraves qu'impose la société. Ne garde plus le secret de ta surdité, même dans ton art ! »

L'œuvre s'ouvre sur une introduction lente, geste inédit dans un quatuor de Beethoven (plus fréquent dans ses partitions suivantes). Et quelle introduction ! Aucun accord d'*ut* majeur (la tonalité principale), une instabilité et une tension harmoniques qui se souviennent peut-être du *Quatuor n° 19* « *Les Dissonances* » de Mozart. Si l'*Allegro vivace* de forme sonate conserve quelques traces du « charme viennois », il est toutefois dominé par une vigueur mordante. L'*Andante* apporte un contraste saisissant par la profondeur de son expressivité. Il se distingue aussi par la couleur des pizzicatos du violoncelle, qui scandent la pulsation de façon lancinante. En revanche, le *Menuetto* étonne par sa sagesse de forme et de ton, si l'on excepte sa mystérieuse coda en mode mineur. Peut-être Beethoven a-t-il souhaité reposer l'auditeur avant le finale, qui s'enchaîne d'ailleurs au troisième mouvement. En effet, l'*Allegro molto* s'affirme non seulement comme le couronnement de l'œuvre, mais également comme le zénith de tout l'*Opus 59*. Pour la première fois, Beethoven réalise une véritable fusion entre la fugue et la forme sonate, ce qui deviendra l'une des caractéristiques de son style tardif. Le contrepoint n'est plus seulement une superposition de lignes mélodiques, mais aussi un réservoir d'énergie rythmique dont le compositeur exploite toutes les potentialités. Le résultat rencontra nombre d'adversaires parmi les premiers auditeurs. Mais dès le mois de mai 1807, le chroniqueur de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* signalait un tournant dans la réception : « À Vienne, les quatuors les plus récents de Beethoven, difficiles mais beaux, sont devenus de plus en plus populaires. »

Hélène Cao

# Le saviez-vous ?

## *Les Quatuors « Razoumovski »*

« Mais qu'ai-je à faire de vos misérables archets quand l'esprit me visite ? » C'est ce qu'aurait répondu Beethoven à son ami Ignaz Schuppanzigh, qui se serait plaint de la difficulté technique des *Quatuors op. 59*. L'anecdote est séduisante, mais il n'est pas certain qu'elle soit vraie, comme d'autres récits ou « petites phrases » de Beethoven dont il est difficile de retracer les origines.

Avant même de bousculer ses auditeurs, donc, Beethoven bouscula ses interprètes. Ainsi, « rien » qu'avec ces trois *Quatuors « Razoumovski »* (leur surnom fait référence à leur dédicataire, le comte Andreï Razoumovski, qui était l'un des mécènes du compositeur), il réussit à dérouter Schuppanzigh et les membres de son quatuor, qui pensèrent à la première lecture du *Quatuor op. 59 n° 1* que le compositeur leur faisait une farce, et à mettre en colère Bernhard Romberg, l'un des plus grands violoncellistes de son temps, lors de la création de 1812. La cause ? Le deuxième mouvement du *Quatuor op. 59 n° 1*, ouvert sur des *si* bémols répétés du violoncelle à nu.

Mais toutes ces notes répétées, pour originales qu'elles soient, ne sont que l'une des caractéristiques hors normes de ce mouvement. Certains allèrent jusqu'à parler d'une « mauvaise farce de toqué, une musique de cinglé », rien de moins !

On sait que Beethoven souffrit de cette incompréhension du public et des musiciens – il fit souvent référence à l'avenir comme à un temps où ses œuvres seraient enfin appréciées à leur juste valeur. Le compositeur anticipait ainsi que la *Sonate « Hammerklavier »* donne encore du fil à retordre aux pianistes qui la joueraient cinquante ans plus tard. Au violoniste Felix Radicati, qui estimait que les *Quatuors op. 59* n'étaient « pas de la musique », il aurait rétorqué : « Ce n'est pas pour vous, c'est pour les temps à venir. » Même l'*Opus 59 n° 3*, qui fut le mieux accueilli à l'époque de la création, commence par une introduction lente (le geste deviendra fréquent dans les quatuors des années 1820) qui confine... à l'atonalité !

Au moins, toutes ces réactions témoignaient d'une chose : tout le monde s'était rendu compte que Beethoven, avec ces trois quatuors de 1806-1807, et avec sa musique de l'époque d'une manière générale, frayait bien les « nouveaux chemins » qu'il entendait explorer depuis la *Symphonie « Eroica »*. Les quatuors précédents, ceux de l'*Opus 18*, avaient représenté une prise en main du genre – ceux-ci affirmaient une personnalité amenée à marquer l'histoire du quatuor d'une empreinte indélébile.

Ces trois quatuors comptent aujourd'hui (et depuis un certain temps, car ils suscitèrent l'intérêt et l'admiration de Schumann, de Mendelssohn, de Brahms et même de Wagner) parmi les œuvres pour cordes les plus aimées de Beethoven. Ils sont, il faut le dire, plus faciles d'accès que les derniers quatuors, car s'il est bien quelque chose où Beethoven fut constant, c'est dans sa capacité à déjouer les horizons d'attente et à poser des défis à ses auditeurs, contemporains ou non. Les mouvements lents, en particulier ceux des deux premiers quatuors de cet *Opus 59*, présentent un poids expressif inusité – celui de l'*Opus 59 n° 1* est même tout bonnement déchirant, tandis que celui de l'*Opus 59 n° 2*, à « jouer avec beaucoup de recueillement » (Beethoven), donnerait à entendre, selon Czerny « une méditation sur l'harmonie des sphères devant le ciel étoilé, dans le silence de la nuit ».

Angèle Leroy

# Programme

LUNDI 23 NOVEMBRE 2020 – 20H30

## Ludwig van Beethoven

*Quatuor à cordes n° 3*

*Quatuor à cordes n° 11 «Quartetto serio»*

ENTRACTE

## Ludwig van Beethoven

*Quatuor à cordes n° 8 «Razoumovski»*

## Quatuor Ébène

Pierre Colombet, violon

Gabriel Le Magadure, violon

Marie Chilemme, alto

Raphaël Merlin, violoncelle

FIN DU CONCERT VERS 22H20.

# Ludwig van Beethoven Les œuvres (1770-1827)

## *Quatuor à cordes n° 3 en ré majeur op. 18 n° 3*

- I. Allegro
- II. Andante con moto
- III. Allegro
- IV. Presto

**Composition :** 1798.

**Durée :** environ 24 minutes.

---

Dans l'ensemble hors du commun des quatuors à cordes de Beethoven, où Bernard Fournier entend « l'une des manifestations les plus impressionnantes du génie humain et l'un des exemples les plus achevés du pouvoir de la pensée au service de la création artistique », les six quatuors publiés en tant qu'*Opus 18*, en 1801, représentent la « prise en main » du genre par un compositeur à peine trentenaire. C'est par ce recueil que le musicien, après une première reculade (ce furent les *Trio op. 3* et *Quintette op. 4*), choisit de s'inscrire dans l'histoire d'une formation somme toute assez récente mais déjà dotée d'un prestigieux passé par Mozart et surtout par Haydn, considéré comme le « père du quatuor », qui joua pour Beethoven un rôle de mentor.

Appartenant à la « première manière » du compositeur telle que la définissent les musicologues à la suite de Wilhelm von Lenz, le cahier fut composé peu après que Beethoven eut ressenti les premières atteintes de la surdité qui allait par la suite profondément marquer – entre autres – son itinéraire artistique. Deux ans passés à noircir de nombreux cahiers d'esquisses en se consacrant presque exclusivement à cette recherche (contrairement à son habitude) lui permirent de se hisser, entre fulgurances et imperfections, au niveau de ses modèles : « Dès ses premiers quatuors, non seulement Beethoven prouve qu'il a été en mesure d'opérer une synthèse des acquis de ses deux grands prédécesseurs, mais le tempérament bouillant du jeune compositeur, son caractère rebelle et son esprit contestataire le conduisent notamment à introduire dans le langage musical dont il était censé être dépositaire, des ruptures, des effets de violence et de discontinuité qui, faisant vaciller

l'équilibre classique, laissent pressentir [...] les "nouveaux chemins" qu'empruntera ensuite sa musique pour dépasser le style classique. » (Bernard Fournier)

Premier quatuor de l'ensemble à avoir été achevé par Beethoven, ce *Quatuor en ré majeur* est une œuvre détendue et souriante. Elle paraît même presque rêveuse dans ses premières mesures : ces deux notes énoncées par le premier violon seul semblent suspendre le temps (ce n'est qu'après que la pulsation allegro se fait jour) et brouiller un court temps la sensation du quatuor comme musique à quatre parties. Est-ce entre autres ce début qui inspire au musicologue A. B. Marx – l'un des premiers biographes du compositeur – ce commentaire lapidaire : « Mehr Beethoven, als Quartett » [« Plus Beethoven que quatuor »] ? Les pages qui suivront continuent d'abonder en originalités diverses, qu'elles soient instrumentales ou formelles (comme dans l'*Andante con moto*, articulé autour de l'opposition de deux univers très contrastés), mais aussi qu'elles touchent aux caractères « attendus » dans ce type d'œuvres (le scherzo du troisième mouvement explore ainsi bien volontiers une atmosphère de douceur parfois hésitante). Belle réussite, le finale apporte au quatuor une conclusion brillante, virtuose même : « La mélodie n'a point de pouvoir : celui-ci est délégué aux rythmes, aux agglomérations de masses et d'intensité, dans des registres éclatés. C'en est fini de l'espace d'autrefois, aux limites assignées. » (André Boucourechliev)

Angèle Leroy

## *Quatuor à cordes n° 11 en fa mineur op. 95 « Quartetto serio »*

I. Allegro con brio

II. Allegretto ma non troppo

III. Allegro assai vivace ma serio – IV. Larghetto espressivo – Allegretto agitato

**Composition :** 1810.

**Dédicace :** à Nikolaus Zmeskall von Domanovetz.

**Création :** en 1814, par le Quatuor Schuppanzigh.

**Durée :** environ 21 minutes.

---

Le *Quatuor n° 11 en fa mineur op. 95* date de 1810, un an tout juste après le *Dixième*, et pourtant, un monde les sépare. Ici, Beethoven semble renoncer à toute concession pour affirmer sa puissance.

L'*Allegro con brio* initial étonne par la manière dont le discours est constamment interrompu. Le départ des quatre instruments à l'unisson est trompeur. Un silence, et commence une tout autre musique au rythme pointé. Il faudra plusieurs épisodes du même type avant que l'exposition ne démarre véritablement. Le deuxième élément, et ses souples triolets, apparaît très vite à l'alto, sans véritable transition (ou pont). Il sera accompagné d'une autre idée dont l'entrée est théâtralisée par une gamme ascendante des quatre instruments. Alors que le matériau de l'exposition est relativement riche, le développement se révèle très bref : à peine trois énoncés du premier thème dans des tonalités différentes, un travail sur l'élément perturbateur du début et la réexposition commence déjà. Elle sera plus brève que l'exposition, notamment du fait que les interruptions ont disparu, tandis que la coda prolongera le discours en éliminant, par répétition, le motif initial qui s'éteint progressivement.

Le mouvement lent qui suit a pour particularité de comporter en son centre deux fugues qui créent une forme concentrique. Après une gamme descendante du violoncelle seul, une tendre mélodie lyrique s'élève *mezza voce*. Une première fugue commence, les entrées faisant se succéder alto, second violon, violoncelle, puis premier violon. Une nouvelle gamme descendante du violoncelle, ponctuée cette fois d'accords, mène à la deuxième fugue dont les entrées se font de la même manière. Ce n'est qu'alors que la mélodie lyrique revient, ornée et transposée d'une octave vers l'aigu.

Beethoven a intitulé ce quatuor « *serioso* » en reprenant l'intitulé du scherzo : *Allegro assai vivace ma serio*. Aujourd'hui on serait tenté de remplacer sérieux par dramatique. Le scherzo à proprement parler reprend le principe d'interruption du discours remarqué dans le premier mouvement. Mais ici, un silence d'une mesure entrecoupe l'énoncé du thème au rythme pointé caractéristique. Deux trios apporteront une accalmie à cette frénésie rythmique. Le premier part d'une tonalité éloignée (*sol* bémol) pour revenir à des sphères plus attendues (*ré* majeur). Le second ne reprend que la seconde partie.

Ici Beethoven s'autorise à introduire le finale par une magnifique phrase de mouvement lent et expressif. L'*Allegro agitato* commence d'ailleurs par un *accelerando* écrit. Sa forme tient à la fois du rondo, avec trois retours réguliers du refrain, et de la sonate. Les refrains donnent une sensation d'agitation, voire d'essoufflement, que les couplets contrecarrent par leur stabilité rythmique qui s'accompagne d'une dramatisation harmonique. Pourtant, en un ultime sursaut, une note joyeuse vient clore ce quartetto *serioso*, une coda échevelée imposant la couleur lumineuse de *fa* majeur qui semble vouloir balayer toutes les tensions.

*Lucie Kayas*

## Quatuor à cordes n° 8 en mi mineur op. 59 n° 2 «Razoumovski»

- I. Allegro
- II. Molto adagio
- III. Allegretto
- IV. Finale. Presto

**Composition :** 1806.

**Dédicace :** au comte Andreï Razoumovski.

**Création :** en janvier 1809, par le Quatuor Schuppanzigh.

**Durée :** environ 38 minutes.

---

On connaît mal la genèse des *Quatuors «Razoumovski»*, si ce n'est que leur composition se situe entre celles des *Sonates «Waldstein»* et *«Appassionata»*, entre 1804 et 1809. Le comte Razoumovski, auquel les trois œuvres de l'*Opus 59* sont dédiées, était ambassadeur de la Russie à Vienne et ami du prince Lichnowski. Aux réactions hostiles qui suivirent l'édition de ce quatuor, Beethoven aurait répondu au violoniste Felix Radicati : «Ce n'est pas pour vous, c'est pour les temps à venir.»

L'*Allegro* initial s'ouvre sur un point d'interrogation – ou le contraire d'une cadence (un enchaînement tonique-dominante) – suivi d'une mesure de silence. Le thème proprement dit s'élève en trois élans successifs (et trois tonalités), eux aussi séparés d'une mesure de silence. Le second thème entre au premier violon sur murmure de l'alto et du second violon, puis le violoncelle lui répond. Le développement est lancé par la même question qu'au début, mais dans des sphères tonales fort éloignées. Il exploite le premier thème puis une transition à base de trille aux quatre instruments amène la réexposition. Elle est suivie d'un développement terminal nourri de la question initiale, d'un grand geste suspensif et d'une conclusion reprenant des motifs secondaires.

Selon des indications de Beethoven, le mouvement lent *Molto adagio* doit «être traité avec beaucoup de sentiment». Le matériau thématique en est particulièrement riche. Le premier groupe comprend un choral en notes longues et son commentaire, puis une mélodie donnée par l'alto sur un rythme pointé staccato du premier violon, traité en imitation par les différents instruments : harmonie et contrepoint s'incarnent en des idées thématiques.

Le second groupe combine également deux idées : la première à l'alto et au violoncelle en notes longues sur guirlandes de violon introduisant une certaine souplesse par la division ternaire du temps ; la deuxième (qui n'est pas sans rapport avec le thème initial du premier mouvement) est énoncée au violon sur notes répétées des deux instruments graves. L'abondance de matériau musical conduit Beethoven à restreindre le développement et condenser la réexposition tout en reprenant le thème choral fortissimo avant de conclure dans un diminuendo plein d'intériorité.

Le scherzo avec pour trio en majeur le thème russe proposé par Razoumovski a suscité beaucoup de commentaires du fait de la nature populaire de cette mélodie, que Beethoven traite de la manière la plus savante qui soit : en exposition de fugue à quatre parties. Peut-être y a-t-il là une certaine ironie de la part du compositeur qui s'acquitte de la commande, mais à sa façon.

Le *Finale presto* que le premier violon mène de main de maître combine rondo et forme sonate. Le refrain est cette danse endiablée du premier violon tandis que les épisodes constituent de brefs développements. Une mesure de silence annonce la coda qui voit un dernier retour fortissimo du thème de danse dont certaines cellules sont prétexte à répétition, puis montée chromatique jusqu'à la fin brillante.

Lucie Kayas

# Programme

MARDI 24 NOVEMBRE 2020 – 20H30

**Ludwig van Beethoven**

*Quatuor à cordes n° 6*

ENTRACTE

**Ludwig van Beethoven**

*Quatuor à cordes n° 15*

**Quatuor Ébène**

**Pierre Colombet**, violon

**Gabriel Le Magadure**, violon

**Marie Chilleme**, alto

**Raphaël Merlin**, violoncelle

FIN DU CONCERT VERS 22H00.

# Les œuvres Ludwig van Beethoven (1770-1827)

## *Quatuor à cordes n° 6 en si bémol majeur op. 18 n° 6*

- I. Allegro con brio
- II. Adagio ma non troppo
- III. Scherzo. Allegro
- IV. Adagio – Allegretto quasi allegro – Adagio – Allegretto

**Composition :** 1799-1800.

**Dédicace :** au prince Lobkowitz.

**Durée :** environ 24 minutes.

---

Le *Quatuor op. 18 n° 6 en si bémol majeur* est le dernier du premier opus consacré par Beethoven au quatuor à cordes, qu'il dédie à son bienfaiteur le prince Lobkowitz et publie à Vienne en 1801. Ce *Sixième Quatuor* semble relativement conventionnel, plus que les sonates pour piano qui lui sont contemporaines. Et pourtant, le finale intitulé *Malinconia* apporte une originalité saisissante : son titre semble tourné vers le Romantisme à venir, tandis que sa forme, associant adagio et allegretto, renouvelle considérablement le genre.

Le premier mouvement, *Allegro con brio*, s'ouvre sur l'énoncé d'un thème orné faisant dialoguer premier violon et violoncelle, tandis qu'au centre de la texture, second violon et alto assurent la pulsation. Pour le second énoncé, le second violon donne la réplique au premier. Le deuxième élément se reconnaît à son rythme pointé et à une écriture beaucoup plus homophonique des quatre instruments. Le développement sera exclusivement consacré au premier élément, donnant une place importante au silence pour articuler la forme et souligner notamment le moment de la réexposition.

Dans le ton de la sous-dominante, le mouvement lent s'articule selon le schéma ABA'. La première partie est conçue comme une grande mélodie dévolue le plus souvent au premier violon, qui domine le quatuor. La partie centrale s'éloigne vers *mi* bémol mineur tandis que l'écriture devient plus contrapuntique. Énoncé d'abord par violon et violoncelle, le thème circule dans les autres pupitres tandis que des guirlandes l'ornementent.

À son retour, le premier élément se partage entre les différents instruments. Le mouvement s'achève par une brève évocation de l'élément central, accompagné en rythme pointé. Puis les figures ornementales s'éliminent progressivement.

Le *Scherzo* qui suit se caractérise par son ambiguïté rythmique, entre 3/4 et 6/8 selon le principe de l'hémiole, qui déstabilise quelque peu l'auditeur. Le trio central nous rappelle le rôle leader du premier violon, que le scherzo affirmait déjà en lui confiant ce long trille dans le registre aigu.

Vient alors l'étonnante finale de ce quatuor qui allie un mouvement lent, adagio, et un mouvement rapide, allegretto quasi allegro, beaucoup plus attendu en conclusion. À côté du titre de *Malinconia*, Beethoven note en italien : « Cette pièce doit être traitée avec la plus grande délicatesse. » Déjà, la *Huitième Sonate pour piano op. 13* portait le titre très évocateur de « *Pathétique* ». On se souvient que son premier mouvement, un *Grave*, faisait irruption dans la partie rapide qui s'y enchaîne. Dans le finale du *Quatuor op. 18 n° 6*, Beethoven procède de manière analogue. Ce nouveau mouvement lent est très retenu, intérieur. Son thème, pianissimo, qui s'apparente à une marche lente, est confié aux trois instruments aigus, puis aux trois instruments graves. Mais on est surtout frappé par son audace harmonique qui fait se succéder les accords de septième diminuée, brouillant ainsi le sentiment tonal. Cet effet est utilisé deux fois : au centre du mouvement, puis pour conclure avec une progression chromatique ascendante du violoncelle. Après cette page introspective, l'*Allegretto* explose littéralement de joie et de légèreté, dans l'esprit d'un ländler. Cependant, cette embellie se voit interrompue à deux reprises par l'immixtion de l'*Adagio*, qui vient jeter une ombre à ce tableau idyllique. L'œuvre et le mouvement s'achèvent sur le triomphe de ce ländler mué en coda prestissimo.

Lucie Kayas

## *Quatuor à cordes n° 15 en la mineur op. 132*

I. Assai sostenuto – Allegro

II. Allegro ma non tanto

III. Molto adagio

IV. Alla marcia, assai vivace – V. Allegro appassionato

**Composition :** 1825.

**Dédicace :** au prince Nikolai Galitzine.

**Création :** le 9 septembre 1825, au Prater, Vienne, par le Quatuor Schuppanzigh.

**Durée :** environ 40 minutes.

---

Le *Quatuor op. 132* est l'avant-dernier composé par Beethoven qui l'acheva en 1825 et le dédia au prince Galitzine. L'œuvre s'organise en cinq mouvements avec, au centre, ce « Chant de reconnaissance offert à la divinité par un convalescent, dans le mode lydien » qui en constitue le cœur.

L'entrée en matière se fait sur un mouvement rapide (*Allegro*) avec introduction lente (*Assai sostenuto*). Mais ces deux entités ne sont pas consécutives. L'*Assai sostenuto* et son motif énigmatique en notes blanches fait entrer les instruments du plus grave au plus aigu. Lorsque débute l'*Allegro*, il est vite interrompu par un *Adagio* avant de reprendre son cours. C'est donc le morcellement des idées que ressent l'auditeur. L'*Allegro* suit le plan de la forme sonate avec un deuxième thème confié au second violon et soutenu par des triolets non legato, et deux développements séparés par le retour du premier thème.

L'*Allegro ma non tanto* qui suit a fonction de scherzo et le style d'un ländler. Au centre le trio, avec sa note tenue comme un bourdon, s'apparente de ce fait à une musette. Ce qui confère à l'ensemble du mouvement une certaine dimension populaire.

Le mouvement lent, par la volonté de Beethoven, est une page de musique à programme qui adopte une forme bien particulière faisant alterner des sections molto adagio (correspondant au chant de reconnaissance) en mode de *la* et des sections andante au rythme ternaire dans la tonalité de *ré* majeur (« sentant une force nouvelle »). Le chant de reconnaissance se construit par entrées en imitation pour aboutir à une écriture de style

choral, très intériorisée. L'andante est plus vif, plus rythmé, le chant se situant au second violon tandis que le premier enchaîne trilles et traits dans l'aigu de son registre. Cette alternance se produit par trois fois, avec une intensification progressive de l'expression. Lors du dernier adagio, Beethoven note : « avec le sentiment le plus intime ».

La marche qui tient lieu de quatrième mouvement ramène l'auditeur vers des sentiments plus prosaïques et opère comme une transition vers la finale cette section terminale *più allegro* notée ensuite « toujours plus vite » qui débouche sur l'*Allegro appassionato* conclusif. Le finale s'apparente à un rondo lancé par le premier violon qui énonce son thème par deux fois à une octave d'intervalle, un thème fougueux et plein d'élan. Un motif répété de deux notes s'y adjoint. Les retours de ce refrain ne seront pas réguliers. Ainsi, lors de sa troisième apparition, il entre par bribes, dialoguant avec le motif insistant de deux notes. Son ultime retour se fait au violoncelle, dans un tempo *prestissimo* menant à la coda qui s'illumine en majeur, confirmant l'éclaircissement – voire l'espoir – suggéré par le « Chant de reconnaissance ».

*Lucie Kayas*

# Le saviez-vous ?

## *Le quatuor à cordes*

Deux violons, un alto, un violoncelle : cette formation, qui se constitue vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, hérite de la sonate en trio (deux parties de dessus et basse continue) et des œuvres à quatre parties de cordes de l'époque baroque (sonata a quattro, concerto a quattro chez les Italiens, sonate en quatuor, ouverture à quatre chez les Français, symphonies à quatre parties en territoires germaniques). Entre 1760 et 1800, elle devient l'effectif de chambre préféré des compositeurs, comme en témoigne leur abondante production : presque cent quatuors à cordes chez Boccherini, une soixantaine chez Haydn, vingt-six chez Mozart.

Le genre arrive à maturité au moment où il adopte des structures formelles similaires à celles de la symphonie classique (qui émerge au même moment) et une construction en quatre mouvements : un allegro de forme sonate ; un mouvement lent suivi d'un menuet (l'ordre de ces mouvements pouvant être inversé, le menuet se situant alors en deuxième position) ; un finale rapide, généralement de forme sonate ou rondo. Le premier violon se voit parfois doté d'une partie plus virtuose, voire d'un rôle concertant : ce type de quatuor, dit « brillant », aux allures de concerto pour violon, plaît encore dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais de façon générale, le quatuor à cordes vise à l'égalité importance des instruments.

Dès lors, le genre revêt un enjeu particulier, car il atteste (ou non) de la maîtrise des techniques d'écriture et des formes : avec une telle homogénéité de timbres, impossible de se réfugier derrière des effets sonores cache-misère ou une virtuosité d'apparat. Il devient même un cadre privilégié pour les expérimentations. On songera par exemple aux six *Quatuors* « À Haydn », où Mozart parvient à fusionner style classique et contrepoint, aux cinq derniers quatuors de Beethoven, qui remettent en question tant l'écriture instrumentale que le langage

et la construction formelle. Mais les générations suivantes n'osent pas s'aventurer au-delà de ces innovations radicales. Il faut attendre Bartók (six partitions entre 1909 et 1939) pour qu'apparaissent des idées aussi inédites que spectaculaires, grâce, notamment, à l'étude des musiques populaires d'Europe de l'Est.

À partir de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, le quatuor à cordes redevient un laboratoire privilégié, révélateur de l'évolution des esthétiques et des possibilités offertes par les nouvelles technologies. Steve Reich le superpose à des sons enregistrés (*Different Trains* et *WTC 9/11*), George Crumb l'électrifie (*Black Angels*). Certains compositeurs travaillent avec l'électronique en temps réel pour amplifier les instruments et transformer leurs timbres, comme Jonathan Harvey (*Quatuor n° 4*) ou Yann Robin (*Scratches*). Mais c'est sans doute Stockhausen qui, à ce jour, a imaginé le dispositif le plus fou : dans *Helikopter-Streichquartett* (1993), les musiciens jouent chacun dans un hélicoptère en vol, les sons instrumentaux combinés au vrombissement des pales étant captés et transmis simultanément aux auditeurs restés sur notre bonne vieille Terre.

Hélène Cao

# Programme

MERCREDI 16 DÉCEMBRE 2020 – 20H30

## Ludwig van Beethoven

*Quatuor à cordes n° 2*

*Quatuor à cordes n° 16*

ENTRACTE

## Ludwig van Beethoven

*Quatuor à cordes n° 14*

Quatuor Ébène

Pierre Colombet, violon

Gabriel Le Magadure, violon

Marie Chilleme, alto

Raphaël Merlin, violoncelle

FIN DU CONCERT VERS 22H15.

# Ludwig van Beethoven Les œuvres (1770-1827)

## *Quatuor à cordes n° 2 en sol majeur op. 18 n° 2*

- I. Allegro
- II. Adagio cantabile – Allegro
- III. Scherzo. Allegro
- IV. Allegro molto quasi presto

**Composition :** 1799-1800.

**Dédicace :** à Franz Joseph Maximilian, prince de Lobkowitz.

**Durée :** environ 22 minutes.

---

Après des tentatives qui se transformèrent respectivement en un trio et un quintette, Beethoven donna avec les six quatuors de l'*Opus 18* ses premières œuvres pour quatre cordes. Le travail l'occupa presque deux ans, durant lesquels il noircit de nombreux cahiers d'esquisses. Appartenant à la « première manière » du compositeur telle que la définissent les musicologues, le cahier est encore en partie tributaire des exemples de Mozart et surtout Haydn, référence insurpassée de l'époque avec ses soixante-huit partitions. Le *Quatuor op. 18 n° 2 en sol majeur* est d'ailleurs celui qui en porte le plus fortement la trace ; léger, d'apparence tout à fait classicisante (ce qui lui a valu le surnom de « Complimenter-Quartett » [quatuor des compliments]), il cache sous ses dehors ingénus une tendance à s'éloigner des modèles, que ce soit par le biais d'un humour discret ou de gestes très personnels dont il est facile de méconnaître l'importance. Ainsi de l'inclusion, au sein du mouvement lent, d'une partie allegro, dont Bernard Fournier explique qu'« une telle irruption sans précédent du vif dans le lent rompt avec toute une tradition d'homogénéité et d'unicité dans le tempo du mouvement lent classique ». Celle-ci permet à Beethoven de dessiner une forme en arche assez inusitée, où le mouvement lent, avec son centre vif, répond au *Scherzo*, ralenti en son milieu par le trio, tandis que les deux mouvements extrêmes partagent une même forme (sonate) et une même métrique (2/4).

Le quatuor, « conversation entre quatre personnes aimables » (Stendhal dans son *Haydn*) ? C'est en tout cas ce que veut faire croire le début de cet *Opus 18 n° 2*, mais les brusques

*forte* et les unissons rugueux viennent vite mettre à mal cette impression. Les ruptures de ton, nombreuses, jouent sur l'opposition à petite et grande échelle, tout comme le développement s'amuse à déconstruire le matériau jusqu'à l'interrogation et au suspens. L'*Adagio* nous chante la plénitude, dans une texture homogène où le premier violon prend bientôt ses aises en guirlandes détendues ; mais des cascades de doubles croches pressées (issues d'un élément thématique de l'*Adagio*, qui finira aussi le mouvement) font irruption dans le fameux tempo *allegro* central, avant une reprise comme si de rien n'était. Le trio du mouvement suivant retrouve le même caractère, tandis que le scherzo qui l'ençâsse est joyeux et sautillant, s'amusant à opposer le premier violon à ses comparses. C'est au violoncelle que revient de lancer la finale, qui emprunte à Haydn plusieurs de ses idées structurelles, telles le mono thématisme (ici seulement apparent) ou la fausse réexposition. Plutôt léger, il est à plusieurs reprises teinté d'une étrangeté ou d'une pesanteur toutes beethovéniennes.

Angèle Leroy

## *Quatuor à cordes n° 16 en fa majeur op. 135*

I. Allegretto

II. Vivace

III. Lento assai, cantante e tranquillo

IV. Grave ma non troppo tratto – Allegro

**Composition** : juillet-octobre 1826.

**Création** : le 23 mars 1828, à Vienne, par le Quatuor Schuppanzigh.

**Durée** : environ 23 minutes.

---

Après les structures hors du commun des *Quatuors à cordes op. 130* et *op. 131* (1825-1826), Beethoven revient à la forme traditionnelle en quatre mouvements. Plus encore, il abandonne les sonorités râpeuses de la *Grande Fugue* (prévue initialement comme finale de l'*Opus 130*) et les méditations atemporelles de son style tardif pour privilégier un ton enjoué et badin. Plusieurs raisons pourraient justifier cet assagissement. Beethoven interrompt son travail sur le *Quatuor n° 16* au moment de la tentative de suicide de son neveu Karl, en août 1826. Il relâcha ensuite son emprise sur le jeune homme dont il avait voulu assurer la tutelle, lorsque Karl était devenu orphelin de père. Il faut toutefois se garder d'entendre dans sa musique un simple reflet de ces relations apaisées, puisque ce genre de « recul » s'observe tout au long de sa carrière après des innovations spectaculaires.

L'*Allegretto* initial donne l'impression de prendre une conversation en cours. Les quatre instrumentistes devisent plaisamment, presque à bâtons rompus. L'irruption d'un passage plus violent, au centre du mouvement, s'avère trop brève pour réellement perturber le jeu.

Le *Vivace* poursuit dans cet esprit ludique, mais avec plus de nerf. À partir de valeurs rythmiques très simples, Beethoven élabore d'étonnantes combinaisons de syncopes et d'accents déplacés. Mélodiquement, il agit de semblable manière et invente des sonorités nouvelles avec un matériau aussi banal qu'une gamme ascendante.

Le *Lento assai* vient rappeler l'importance du chant dans sa musique des années 1820. À la première partie cantabile succède un épisode discontinu et plus mystérieux, fragmenté

par des silences. Après un sommet de tension, on retrouve la trame de la première partie, mais avec une écriture substantiellement enrichie.

Le finale a fait couler beaucoup d'encre, en raison de son titre énigmatique : *Der schwer gefasste Entschluss* [La décision difficilement prise]. Sous un motif de trois notes, on lit ensuite les mots « Muss es sein? [« Le faut-il ? »], puis « Es muss sein! [« Il le faut ! »] sous le renversement de ce motif (les intervalles initialement ascendants deviennent descendants, et réciproquement). On imagine les commentaires métaphysiques suscités par ces inscriptions... Toutefois, si l'on excepte le climat mystérieux des premières mesures et la véhémence d'un passage presque strident, aux trois quarts du mouvement, ce finale frappe plutôt par sa fraîcheur sémillante. Or, en avril 1826, Beethoven avait composé un canon primesautier sur les mots « Es muss sein! », avec le même motif mélodique. Selon plusieurs sources de l'époque, il s'agirait d'une réponse à un mélomane qui voulait faire jouer chez lui le *Quatuor à cordes op. 130*, sans participer à la souscription d'un concert programmant cette partition. Le canon était donc une injonction (« il le faut ! ») adressée à un payeur récalcitrant (« le faut-il ? »). Mais si l'on en croit les souvenirs tardifs de l'éditeur Schlesinger, Beethoven aurait fait allusion aux efforts que lui avaient coûtés sa partition et le cachet afférent. Quoi qu'il en soit, la musique adopte le ton d'un divertissement, sans guère de préoccupations existentielles.

Hélène Cao

## Quatuor à cordes n° 14 en ut dièse mineur op. 131

I. Adagio, ma non troppo e molto espressivo – II. Allegro molto vivace –  
III. Allegro moderato – IV. Andante, ma non troppo e molto cantabile – V. Presto –  
VI. Adagio, quasi un poco andante – VII. Allegro

**Composition :** décembre 1825-octobre 1826.

**Dédicace :** au baron Joseph von Stutterheim.

**Durée :** environ 36 minutes.

---

Béni soit Nikolai Borissovitch Galitzine (1795-1866), membre de la deuxième plus noble famille de Russie qui, en 1822, se dit prêt à payer le prix fort pour que Beethoven veuille bien « composer un, deux ou trois quatuors [à cordes] », formation délaissée depuis le fameux « *Serioso* » en fa mineur, achevé en octobre 1810. La commande princière honorée – à savoir les *Opus 127, 130 et 132* –, l’auteur de la *Missa solemnis* ne s’arrête pas en si bon chemin. À Karl Holz (1798-1858), qui lui sert parfois de copiste et bientôt de secrétaire à la place d’Anton Schindler, il écrit : « Mon bon, il m’est encore tombé dans l’esprit quelques idées dont je veux tirer profit. » Ce sera l’épique *Quatorzième*, soi-disant fait d’éléments « volés de-ci de-là, et recollés ensemble ». L’éditeur Schott à qui il s’adresse ne comprenant pas la blague, le musicien s’empresse de préciser que l’œuvre est bien « flambant neuve ». Mais composite ? Ses sept sections se fondent dans un grand tout, joué d’un seul tenant.

« Le très lent *Adagio* d’introduction est certainement la chose la plus mélancolique que la musique ait jamais exprimée », avance Wagner. Moins qu’une véritable fugue, les mesures liminaires rappellent les *ricercari* d’antan. La tristesse du sujet, d’abord énoncé par le primarius, vient sans doute du refus opposé aux trois premières notes, ascendantes, de s’élever davantage. Au lieu de cet aigu vers lequel elles tendent, un écrasant *sforzando* les ramène à leur point de départ. La résignation est immédiate, à peine adoucie par un *legato* au long cours. S’ensuit une vaste méditation – « consultation tenue avec Dieu », suppose l’auteur de *Parsifal* – dont le contrepoint explore les cinq tonalités des mouvements à venir. D’ut dièse mineur, l’*Allegro molto vivace* glisse joyeusement vers ré majeur. Bâti sur une seule idée, il tire son irrésistible entrain d’un rythme trochaïque au charme presque enfantin (une noire suivie d’une croche, en 6/8). Un bref « récitatif » – *Allegro moderato*,

en *la* – mène à un *Andante, ma non troppo e molto cantabile* où les violons dialoguent pour mieux énoncer le thème fondateur, doux et gracieux. Les échanges se poursuivent entre les deux – puis trois, puis quatre – instruments dans la première des sept variations, qui se conclut sur de vives figures pointées. La deuxième variation, *più mosso*, éparpille d’abord le matériau avant de se reconstituer de manière plus homophonique. *Andante moderato e lusinghiero*, la troisième reprend un instant son sérieux : l’alto imite les motifs du violoncelle, procédé vite copié par les autres archets. Des trilles taquinent bientôt toutes les voix de la savante polyphonie. Si chaque variation s’étoffe jusqu’ici par accumulation, la quatrième, tendre *adagio*, disperse plutôt les éléments en route, tandis que la rêveuse cinquième, bref *allegretto*, empile les strates sonores. Le cheminement homorythmique de la sixième, *adagio ma non troppo e semplice*, se laisse à peine perturber par les grommellements du violoncelle. Après le rappel du thème requinqué par le violon I, la septième fait office de lumineuse coda, subtile transition vers un scherzo enjoué dont le son finit par se désagréger dans d’âcres *sul ponticello*. Les vingt-huit mesures de l’*Adagio, quasi un poco andante* – un choral recueilli qui, contrepoint mis à part, évoque le caractère du début de l’œuvre – servent d’introduction lente au fougueux finale, seule forme sonate de l’ensemble. *Allegro* conclusif que Wagner décrit comme « la danse du monde lui-même : plaisir sauvage, plainte douloureuse, extase d’amour, joie suprême, gémissement, furie, volupté et souffrance [...] ». Rien que ça.

Nicolas Deryn

# Programme

JEUDI 17 DÉCEMBRE 2020 – 20H30

## Ludwig van Beethoven

*Quatuor à cordes n° 5*

*Quatuor à cordes n° 4*

ENTRACTE

## Ludwig van Beethoven

*Quatuor à cordes n° 12*

## Quatuor Ébène

Pierre Colombet, violon

Gabriel Le Magadure, violon

Marie Chilemme, alto

Raphaël Merlin, violoncelle

FIN DU CONCERT VERS 22H20.

# Les œuvres Ludwig van Beethoven (1770-1827)

## *Quatuor à cordes n° 5 en la majeur op. 18 n° 5*

- I. Allegro
- II. Menuetto
- III. Andante cantabile
- IV. Allegro

**Composition :** 1799.

**Dédicace :** au prince Lobkowitz.

**Durée :** environ 26 minutes.

---

C'est en automne ou hiver 1798-1799 que le prince Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz passa commande à Beethoven de six quatuors. Après avoir achevé les trois premiers, au printemps 1799, le compositeur se mit à celui en *la* majeur, qu'il destinait initialement à la quatrième position. Il en interrompit bientôt la composition : dans ses carnets, les esquisses de l'œuvre sont mêlées à celles du *Septuor op. 20* et avec des fragments en *ut* majeur qui s'incarneraient plus tard dans le *Premier Concerto pour piano* et la *Première Symphonie*. À l'automne, toutefois, le *Quatuor op. 18 n° 5* était achevé. Un an plus tard, en octobre 1800, Beethoven pouvait remettre la totalité du recueil au prince.

Le *Quatuor op. 18 n° 5* suit la structure formelle et tonale de l'un des quatuors majeurs de Mozart, le *K 464* (l'un des six quatuors dédiés à Haydn). Beethoven éprouvait une telle admiration pour cette œuvre qu'il en avait recopié deux mouvements à titre d'exercice. Comme Mozart, il place le menuet en seconde position plutôt qu'en troisième, choisit une forme à variations pour le mouvement lent qui suit et fait du finale une brillante démonstration de contrepoint.

L'ombre de Haydn passe elle aussi, en particulier dans le premier mouvement, un *Allegro* plein de surprises et de ruptures. Mais Beethoven réussit incontestablement à trouver un ton propre, notamment par l'ingéniosité avec laquelle il fait naître le premier thème de bribes de gammes ou travaille, dans le développement, des fragments souvent insignifiants de

ce thème. La manière dont l'ambitus se déploie sur plus de quatre octaves est également la preuve de ce tempérament novateur.

Le *Menuetto* séduit par son charme rêveur, troublé par un bref élan d'exaltation. Avec ses accents sur le troisième temps de chaque mesure, le plus faible, le trio central offre une parenthèse rustique des plus plaisantes.

Après un thème d'une pureté magnifique, andante cantabile, les cinq variations du troisième mouvement s'élancent tour à tour, de plus en plus intenses, reprenant la structure symétrique du thème. Seule fait exception, dans cette progression, la quatrième variation en forme d'hymne. À la fin de la longue coda, Beethoven fait réentendre l'écho du thème.

Le finale oppose deux thèmes très contrastés : une phrase en croches virevoltantes et un ample choral en valeurs longues ; il s'achève en douceur sur la tête du premier thème.

C'est le quatuor formé par Schuppanzigh qui assura la création privée du recueil *Opus 18*, dans les salons du prince Lichnowski. En 1804, lorsque l'ensemble donna les premiers récitals publics de quatuors, le *Quatuor op. 18 n° 5* compta parmi les premières œuvres présentées.

*Claire Delamarche*

## *Quatuor à cordes n° 4 en ut mineur op. 18 n° 4*

- I. Allegro ma non tanto
- II. Scherzo : Andante scherzoso quasi allegretto
- III. Menuetto : Allegretto
- IV. Allegro

**Composition :** 1799-1800.

**Dédicace :** au prince Lobkowitz.

**Durée :** environ 22 minutes.

---

Dans les années 1790, Beethoven acquiert la maîtrise des codes du classicisme viennois, et notamment de ses principes formels qu'il approfondit auprès de Haydn, entre novembre 1792 et janvier 1794. En 1798, il amorce le projet le plus ambitieux de cette décennie, les *Quatuors à cordes op. 18*, essentiellement composés en 1799-1800 : sa seule série de six quatuors, dans la tradition du XVIII<sup>e</sup> siècle, suivie des trois *Quatuors op. 59* « *Razoumovski* », puis uniquement de quatuors isolés.

On a longtemps pensé que le *Quatuor n° 4*, le seul dans une tonalité mineure, était le dernier de l'*Opus 18* dans l'ordre de composition. Il semble en fait se situer en avant-dernière position. Ses racines classiques se manifestent par la prééminence du violon 1, plus virtuose et volubile que les autres instruments, par l'abondance de l'écriture en mélodie accompagnée et le respect des symétries formelles. Dans le premier mouvement, Beethoven crée des liens de parenté entre les deux thèmes (le premier en mode mineur, le second en majeur), une idée fréquente chez Haydn. Quelques accents populaires, dans le finale, rappellent en outre le goût de son maître pour les manières rustiques.

Mais bien des traits d'écriture affirment la personnalité du jeune compositeur. Ainsi, le menuet, assez agressif et riche en accents déplacés, s'émancipe de la danse aristocratique. Le quatuor se termine avec une conclusion prestissimo qui produit un effet d'accélération exploité dans plusieurs sonates pour piano à partir de 1801 (les n<sup>os</sup> 13, 15 et 21). Comme dans sa *Cantate sur la mort de l'empereur Joseph II* (1790) et les *Sonates pour piano n° 5 et n° 8* « *Pathétique* » (respectivement achevées en 1797 et 1798), Beethoven associe ut mineur à une expression tragique. Par la suite, il intensifiera encore

le dramatisme de cette tonalité, notamment dans la *Symphonie n° 5* (1808) et la *Sonate pour piano n° 32* (1822).

Le *Quatuor n° 4* se singularise aussi par l'absence de mouvement lent. Ce principe, déjà mis en œuvre dans le *Trio à cordes op. 9 n° 2* (1798), se retrouvera dans les *Symphonies n° 7* et *n° 8*. Beethoven écarte le lyrisme d'un adagio au profit d'une plaisante conversation à quatre, fondée sur l'écriture en imitation. S'il n'utilise pas encore le contrepoint pour provoquer une sensation de conflit, il en saisit déjà les potentialités théâtrales.

Hélène Cao

## *Quatuor à cordes n° 12 en mi bémol majeur op. 127*

- I. Maestoso – Allegro teneramente
- II. Adagio, ma non troppo e molto cantabile
- III. Scherzando vivace
- IV. Finale

**Composition :** 1823-1824.

**Création :** le 6 mars 1825, à Vienne, par le Quatuor Schuppanzigh.

**Durée :** environ 38 minutes.

---

Avec le *Quatuor n° 12 en mi bémol majeur*, Beethoven inaugure la dernière série des quatuors, qui comprend les *n°s 13 à 16* et la *Grande Fugue op. 133*, pensée à l'origine comme finale du *Quatuor n° 13*. Œuvres de haute maturité, ils prolongent dans le domaine de la musique de chambre les réponses apportées par le compositeur à sa longue période inféconde des années 1813-1819 – réponses qu'avaient proposées des œuvres comme la *Missa solemnis*, les dernières sonates pour piano ou la *Neuvième Symphonie*, achevée en février 1824. Explorant « un univers musical "inouï" dans les deux sens du terme et ouvr[ant] des horizons esthétiques vertigineux » (Bernard Fournier), ces pages dont la composition occupe intégralement Beethoven pendant deux ans apparaissent à la fois comme intensément individuelles et abstraites, se libérant de toute norme et repensant profondément le discours musical (ce qui est particulièrement visible dans l'utilisation

que fait Beethoven de la fugue). Visionnaires, difficiles d'abord, ces œuvres n'ont pas connu de véritable postérité avant le <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, les musiciens romantiques se plaçant sous le patronage des quatuors « médians » tels les « *Razoumovski* » *op. 59* de 1806.

De cet ensemble révolutionnaire, le *Quatuor n° 12* est incontestablement le plus facile d'accès, par son architecture apparemment plus traditionnelle (quatre mouvements, alors que Beethoven ira ensuite jusqu'à sept mouvements) ainsi que par son caractère épanoui et souriant. Mais le langage a foncièrement changé et les équilibres ne sont plus les mêmes.

Ainsi des rapports entre premier et deuxième mouvement : l'on comprend à la fin de l'*Allegro* liminaire que le poids musical et symbolique s'est déplacé vers le mouvement lent. Le premier, précédé de sa propre introduction, *maestoso* (accords solennels et puissants qui seront retravaillés au fil du discours dans une grande liberté formelle, réinterprétant profondément la forme sonate), devient en quelque sorte l'introduction du suivant. L'évolution du matériau vers le calme intérieur permet à l'*Adagio* de se déployer dans toute sa splendeur. L'un des plus longs mouvements lents de toute la littérature pour quatuor, celui-ci se fonde sur l'idée de variation ; l'ample thème (environ deux minutes à lui seul) s'y voit réinterprété dans ses présentations distinctives au sein d'un ensemble de six variations et une coda qui proposent à chaque fois un regard aussi nouveau que pénétrant, ardemment lyrique.

Le scherzo suivant est ludique, son titre d'ailleurs n'en fait pas mystère : *Scherzando*, « en jouant », « en badinant ». Une forme apparemment simple (ABA avec coda, avec une partie B considérablement accélérée) cache en fait des subtilités nombreuses dans la gestion des contrastes et des enchaînements.

Pour finir, un mouvement joyeux, étonnamment détendu, qui commence avec la débonnaireté d'une danse viennoise, continue avec vigueur, sans tension, et s'achève sur une coda vibratoire et déroutante (tempo ralenti, tonalité infléchie, timbre adouci).

Angèle Leroy

# Ludwig van Beethoven

## Le compositeur

Les dons musicaux du petit Ludwig, né à Bonn en décembre 1770, inspirent rapidement à son père, ténor à la cour du prince-électeur de Cologne, le désir d'en faire un nouveau Mozart. Ainsi, il planifie dès 1778 diverses tournées, qui ne lui apporteront pas le succès escompté. Au début des années 1780, l'enfant devient l'élève de l'organiste et compositeur Christian Gottlob Neefe, qui lui fait notamment découvrir Bach. Titulaire du poste d'organiste adjoint à la cour du nouveau prince-électeur, Beethoven rencontre le comte Ferdinand von Waldstein, qui l'introduit auprès de Haydn en 1792. Le jeune homme quitte alors définitivement les rives du Rhin pour s'établir à Vienne ; il suit un temps des leçons avec Haydn, qui reconnaît immédiatement son talent (et son caractère difficile), mais aussi avec Albrechtsberger ou Salieri, et s'illustre essentiellement en tant que virtuose, éclipsant la plupart des autres pianistes. Il rencontre à cette occasion la plupart de ceux qui deviendront ses protecteurs, tels le prince Lichnowski, le comte Razoumovski ou le prince Lobkowitz. La fin du siècle voit Beethoven coucher sur le papier ses premières compositions d'envergure : les *Quatuors op. 18*, par lesquels il prend le genre en main, et les premières sonates pour piano, dont la « *Pathétique* », mais aussi le *Concerto pour piano n° 1*, parfaite vitrine pour le virtuose, et la *Symphonie n° 1*, créés tous deux en avril 1800 à Vienne. Alors que Beethoven est

promis à un brillant avenir, les premiers signes de la surdité commencent à se manifester. La crise psychologique qui en résulte culmine en 1802, lorsqu'il écrit le « testament de Heiligenstadt », lettre destinée à ses frères mais jamais envoyée et retrouvée après sa mort, où il exprime sa douleur et affirme sa foi profonde en l'art. La période est extrêmement féconde sur le plan compositionnel, des œuvres comme la *Sonate pour violon « À Kreutzer »* faisant suite à une importante moisson de pièces pour piano (*Sonates n°s 12 à 17*). Le *Concerto pour piano n° 3* inaugure la période « héroïque » de Beethoven dont la *Troisième Symphonie*, créée en avril 1805, apporte une illustration éclatante. L'opéra attire également son attention : *Fidelio*, commencé en 1803 et représenté sans succès en 1805, sera remanié à plusieurs reprises pour finalement connaître une création heureuse en 1814. La fin des années 1810 abonde en œuvres de premier plan, qu'il s'agisse des *Quatuors « Razoumovski »* ou des *Cinquième* et *Sixième Symphonies*, élaborées conjointement et créées lors d'un concert fleuve en décembre 1808. Cette période s'achève sur une note plus sombre, due aux difficultés financières et aux déceptions amoureuses. Peu après l'écriture, en juillet 1812, de la fameuse « Lettre à l'immortelle bien-aimée », dont l'identité n'est pas connue avec certitude, Beethoven traverse une période d'infertilité créatrice. Malgré le succès de certaines de ses

créations, malgré l'hommage qui lui est rendu à l'occasion du Congrès de Vienne (1814), le compositeur se heurte de plus en plus souvent à l'incompréhension du public. Sa surdité dorénavant totale et les procès à répétition qui l'opposent à sa belle-sœur pour la tutelle de son neveu Karl achèvent de l'épuiser. La composition de la *Sonate « Hammerklavier »*, en 1817, marque le retour de l'inspiration. La décennie qu'il reste à vivre au compositeur est jalonnée de chefs-d'œuvre visionnaires que ses contemporains ne comprendront en général pas. Les grandes

œuvres du début des années 1820 (la *Missa solemnis*, qui demanda à Beethoven un travail acharné, et la *Neuvième Symphonie*, qui allait marquer de son empreinte tout le XIX<sup>e</sup> siècle et les siècles suivants) cèdent ensuite la place aux derniers quatuors et à la *Grande Fugue* pour le même effectif, ultimes productions d'un esprit génial. Après plusieurs mois de maladie, le compositeur s'éteint à Vienne en mars 1827. Dans l'important cortège qui l'accompagne à sa dernière demeure, un de ses admirateurs de longue date, Franz Schubert.

# L'interprète Quatuor Ébène

Ce qui débuta en 1999 tel un délassément des quatre jeunes Français après de longues heures de répétition dans les salles du conservatoire devint la griffe des « Ébène » et eut un retentissement considérable sur la scène musicale. Le Quatuor Ébène offre un souffle nouveau à la musique de chambre et apporte un regard sans a priori à chaque interprétation. Après avoir étudié auprès de Gábor Takács, Eberhard Feltz, György Kurtág et du Quatuor Ysaÿe, la victoire du Quatuor Ébène au Concours international de l'ARD 2004 à Munich fut le point de départ d'une ascension illustrée de multiples autres distinctions : Fonds Borletti-Buitoni en 2007 et Frankfurter Musikpreis 2019, décerné à un ensemble pour la première fois. Le Quatuor fut distingué du Prix Belmont de la Fondation Forberg-Schneider en 2005, qui est restée particulièrement liée aux musiciens. L'élan du Quatuor Ébène, le jeu charismatique de ses musiciens, leur approche fraîche des traditions tout comme leur ouverture aux formes nouvelles ont su toucher un public large et jeune. Passionnés d'enseignement et de transmission, ces musiciens interviennent régulièrement au conservatoire, et s'impliquent dans des festivals aux programmations originales. Les disques du Quatuor ont été souvent récompensés : Award Recording of the Year du magazine *Gramophone*, Strad Selection, BBC Recording of the Month, Midem Classic Award, Choc de l'année *Classica*, BBC Music Magazine

Award, etc. Le Quatuor Ébène fut également nommé « Ensemble de l'Année » aux Victoires de la Musique 2009. L'album *Fiction* (2010) de ses arrangements de standards jazz et de musiques de film tout comme le CD *Brazil* (2014) et son récent enregistrement *Eternal Stories* avec Michel Portal illustrent la singularité de cet ensemble multi-facettes. En 2014, Erato fait paraître l'enregistrement *live* du concert du Quatuor avec Menahem Pressler *A 90th Birthday Celebration*, concert organisé à l'occasion de l'anniversaire du pianiste, à Paris, en novembre 2013. En 2015-2016, les musiciens consacrent leurs CDs au lied avec *Green (Mélodies françaises)*, enregistré avec Philippe Jaroussky (BBC Music Magazine Award 2016) et avec un disque Schubert réunissant des lieder chantés par Matthias Goerne (arrangés par Raphaël Merlin pour quatuor à cordes, baryton, contrebasse) et le quintette à cordes enregistré avec Gautier Capuçon. Sur le thème *Beethoven Live Around the World*, le Quatuor Ébène est parti en tournée d'avril 2019 à janvier 2020, avec des concerts en Amérique du Nord, en Amérique du Sud, en Afrique, en Inde, en Australie et en Nouvelle-Zélande. Chacune de ces tournées s'est terminée par un enregistrement *live* (au Perelman Theater de Philadelphie, au Konzerthaus de Vienne, au Suntory Hall de Tokyo, au Sala São Paulo, au Melbourne Recital Centre, à l'Alliance Française Nairobi et à la Philharmonie de Paris).

Ces enregistrements sont parus sous forme de coffret chez Warner/Erato (2020). Pour célébrer son 20<sup>e</sup> anniversaire et le 250<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Beethoven, le Quatuor interprète l'intégrale des quatuors à cordes du compositeur en 2020 au Carnegie Hall de New York, à l'Alte Oper de Francfort, au Konzerthaus de Vienne, au Concertgebouw de Bruges, à la Philharmonie de Paris et au Festival de Verbier. Pierre Colombet joue un violon Stradivarius de 1717 prêté par un généreux donateur grâce à la Beares International Violin Society et un archet de

Charles Tourte (Paris, xix<sup>e</sup> siècle) prêté par la Fondation Forberg-Schneider. Gabriel Le Magadure joue un violon Stradivarius de 1727 prêté grâce à la Beares International Violin Society et un archet de Dominique Pecatte (1845 env.) prêté par la Fondation Forberg-Schneider. Marie Chilemme joue un alto de Marcellus Hollmayr (Füssen, 1625) prêté par la Fondation Forberg-Schneider ayant précédemment appartenu à Mathieu Herzog. Raphaël Merlin joue un violoncelle de Carlo Taroni prêté grâce à la Beares International Violin Society.