



Mozart

Quatuor à cordes KV 421



D'après le souvenir de Constance, qu'il n'y a aucune raison de mettre en doute, c'est dans la nuit du 17 au 18 juin 1783, alors qu'elle accouchait de leur premier enfant, que Mozart écrit le deuxième de ses *Six quatuors dédiés à Haydn op. 10*. Mais Mozart ne l'a certainement pas élaborée en une nuit. Il l'a mûri en lui de longs mois, avant de le jeter sur le papier en quelques heures. Sans doute faut-il voir dans le choix du *ré mineur* une anxiété bien naturelle liée à l'évènement, cette tonalité étant chez lui celle du fatidique (ce sera celle du *Concerto pour piano n° 20*, du *Requiem* mais aussi de *Don Giovanni*).

Logique mystérieuse

Ce *Quatuor KV 421* suscita l'admiration de Haydn – et de Leopold Mozart – mais jeta le trouble dans l'esprit de nombreux contemporains : une quête incessante de la nouveauté leur semblait occulter le « sentiment » (*Empfindung*). Le discours adopte un tempo modéré, une logique mystérieuse, un ton de confiance qui ne trouvera plus d'équivalent chez le compositeur. Dans les rares instants de détente, on y perçoit l'humour derrière la tragédie, et non la tragédie derrière l'humour comme presque toujours ailleurs. Souvent d'une poésie indicible (*Andante*), le *KV 421* se distingue de tous les autres quatuors du compositeur par son caractère exceptionnellement sombre, où la lumière, l'apaisement

1783

Haydn compose son *Concerto pour violoncelle n° 2*, Mozart sa *Messe en ut mineur*.

La *Caravane du Caire* de Grétry est créée à Paris.

William Blake publie ses *Poetical Sketches*.

Vigée Le Brun peint deux portraits de Marie-Antoinette, Lange celui, inachevé, de Mozart.

sont intériorisés dans une solitude totale. Est-ce la question presque terrifiée sur le mystère de la vie qui plonge le premier *Allegro* dans le marasme, ou l'*Andante* dans la plus intense des interrogations ?

Tout au long de l'*Andante* émerge une figure ascendante en doubles croches, construite sur les notes de l'accord parfait entendu à la troisième mesure. Elle se superpose au rythme d'un motif en croches brisées qui crée une forte sensation d'expectative par son caractère suspensif et indécis.

L'ensemble du quatuor affiche une remarquable économie thématique. Extraordinairement subtile, l'exploration de cette unité – évoquée par Schönberg dans *Style et idée* – se poursuit sans relâche dans les deux derniers mouvements. Mozart se sert du contrepoint pour accroître la tension du discours et sa dimension conflictuelle. Dans les sections de développement tout particulièrement, mais aussi, de manière plus inattendue, dans le menuet, d'une noble austérité.

L'avènement du je

Le quinzième quatuor de Mozart annonce à bien des égards la « polyphonie de fer » (Pierre Jean Jouve) de son *Don Giovanni*. Est-ce la première œuvre où Mozart s'exprime de façon éminemment subjective et personnelle ? Des sonates et concertos pour piano, certes, l'ont à pas de colombe précédée dans cette voie.

Les romantiques y ont vu, non sans raison, une œuvre tourmentée

presque de bout en bout, même si alternent crispation et apaisement. Le thème initial du premier mouvement baigne déjà dans une tristesse sans le moindre pathos, *sotto voce*. Tout ce que ce thème a de mélodieux se délite alors dans un développement serré et fiévreux. Et ce ne sont pas les fils conducteurs des trois autres mouvements qui apporteront un véritable répit à ce parcours essentiellement dramatique où palpitent des moments de ferveur émue.

Dans la structure tonale, superbement équilibrée, de l'*Andante*, dans les obsédants rythmes pointés du menuet et jusque dans les vifs mais rares rayons de lumière éclairant deux des variations finales, Mozart nous parle d'attente, d'angoisse et à peine d'espoir. Il nous en parle intensément, seul à le faire à une époque qui n'a pas encore libéré le monde intérieur du sujet.

Enjeux de l'interprétation

Malgré l'apparente aisance de sa mise en place rythmique (l'abondante figuration en triolets de doubles croches interdisant toute hâte excessive), équilibrer dans l'*Allegro moderato* rigueur de l'architecture, flexibilité et intensité de l'expression n'est pas une mince affaire. D'autant que cette expression tragique semble parfois se contempler elle-même dans un demi-sourire. Une sévère clarification des lignes (Quatuors Juilliard, Hagen, Ebène), un tempo large ou retenu (Italiano, Alban



© RIJKMUSEUM

Berg I et II, Talich, Leipzig, Prazak, Voce) ouvrent davantage de perspectives qu'une brillante vélocité (Emerson, Engegard), que des contrastes trop abrupts et exacerbés (Chiaroscuro, Casals) nuisant au galbe et à la continuité des phrasés.

Le saut d'octave du motif de tête trouve un usage polyphonique important dans le développement, dense et bref, générateur d'une grande âpreté. Cette oscillation entre tension et fluidité ne cessera jamais, puisque, contre toute attente, réexposition et conclusion n'apportent aucune résignation.

Jeté en une nuit sur le papier, le KV 421 adopte un ton de confiance anxieuse qui semble aussi animer cet *Ecrivain taillant sa plume* de Jan Ekels (1784).

Hormis deux brèves séquences encadrant un épisode central davantage effusif, l'*Andante* – admirablement utilisé par Pier Paolo Pasolini dans son film *Les Mille et Une Nuits* – appelle un apaisement. Très relatif d'ailleurs, car les meilleurs, ici, sont ceux qui gardent une forte tension sous-jacente (Juilliard, Alban Berg I, Talich, Hagen, Leipzig) et savent la concilier avec un tempo inhabituellement ample (Prazak, Voce). Alors qu'à l'inverse trop de rapidité (Emerson, Chiaroscuro), un phrasé ampoulé (Van Kuijk) ou une articulation insuffisamment

accentuée du motif de quatre notes (Casals) tuent à coup sûr le caractère douloureux de sa mélodie élégiaque, étrangement coupée de nombreuses pauses, qui doit illuminer tout le mouvement. Et qui peut devenir fantastiquement incisive, aérienne et profonde à la fois sous certains archets (Talich, Voce).

Risquer (avec souplesse) la hâte et même la fébrilité confère en revanche une solide énergie au menuet (Juilliard, Berg I et II, Talich, Prazak, Voce), et permet de retrouver l'atmosphère et la tonalité du premier mouvement. Cela fait d'autant ressortir l'extrême singularité du trio en *ré* majeur, qui ne ressemble à aucun autre jamais écrit par Mozart. La voix du premier violon, s'élevant au-dessus du pizzicato des trois autres instruments, doit créer un contraste acerbe avec les vigoureuses accentuations rythmiques et les décalages harmoniques qui précèdent. Il ne s'agit pas là d'une plaisante badinerie, mais d'une cinglante dissociation.

Malgré ses incessants contrastes et ses périlleuses syncopes – Mozart lui-même a eu quelques difficultés à bien définir son tempo –, le finale se révèle le mouvement le plus fréquemment réussi par les interprètes. Quelques-uns, démontrant une très fine fibre mozartienne, ont su y frôler le sublime (Talich, Voce).

Discographie comparée

Si la discographie de l'œuvre est plutôt riche, plusieurs formations prestigieuses s'y révèlent peu inspirées (Quatuors de Budapest, Guarneri, Melos, Lindsay, Ysaÿe, Mosaïques, Arcanto, entre autres). Nous nous sommes concentrés sur seize versions significatives, très différentes et presque toutes de premier ordre.

Les géants

Inimitable par son cachet viennois, le Quatuor Amadeus, alors encore près de ses débuts, livre en 1954 (DG) une version à connaître. Elle se dispense cependant de la reprise de l'exposition

L'ŒUVRE PAS À PAS

Allegro moderato (à 4/4, ré mineur)

L'exposition (mesures 1 à 41) doit impérativement être reprise pour assurer l'équilibre d'un mouvement dense et ramassé, et dont la majestueuse grandeur tient à la qualité particulière de son thème initial (mes. 1-24), avec ses valeurs longues et ses audacieux sauts d'intervalles (on croit déjà entendre, dans la ligne du violoncelle, la voix du Commandeur de *Don Giovanni*). L'effervescente palpitation causée par le *fa* majeur et l'envol du deuxième thème (mes. 25) ne dure pas. La densité polyphonique du développement (mes. 42-69) joue sur l'interaction rigoureuse de motifs issus du premier thème. La réexposition (mes. 70-112), qui ne fait qu'assombrir le deuxième thème, et la coda (mes. 112-117) ajoutent à cette dramatisation croissante.

Andante (à 6/8, fa majeur)

Expression d'une intense attente interrogative, ce deuxième mouvement adopte une forme A-B-C-B'-A' dont se souviendront Berg et Bartok. Les parties extrêmes – exposition avec reprises (mes. 1-26), puis réexposition (mes. 52-77) et coda (mes. 78-86) – se fondent sur une étonnante ligne mélodique trouée de silences. Un sentiment d'angoisse se libère dans les dramatiques explosions qui encadrent un développement central (mes. 27-51) s'assombrissant dans les tons mineurs.

Menuetto : Allegretto (à 3/4, ré mineur)

Annonçant celui de la *Symphonie n° 40* en *sol* mineur, écrite cinq ans plus tard, ce menuet âpre et sévèrement polyphonique présente deux grandes sections avec reprises (mes. 1-10 et mes. 11-39). Elles précèdent un trio en *ré* majeur (mes. 41-63), véritable césure d'une légèreté ailée mais glaçante et ironique : le premier violon fredonne dans le caractère d'un air populaire tyrolien accompagné en pizzicatos par les autres instruments. Suit la réexposition des deux sections sans reprises.

Allegretto ma non troppo (à 6/8, ré mineur)

D'abord indiqué *Allegretto*, puis *Andante* par Mozart, ce finale de caractère lui aussi fiévreux et sévère propose une série de quatre variations sur un thème à l'allure de sicilienne, avec reprises (mes. 1-24). A la première variation (mes. 25-48), souplement ornementée, succède une deuxième (mes. 49-72) violemment rythmée et syncopée. La troisième (mes. 73-96) laisse la prééminence mélodique à l'alto, tandis que la quatrième (mes. 97-112) puis la variation-coda (mes. 113-142) nous entraînent vers des régions plus sombres, où s'élève un fortissimo passionné, semblable à la conclusion du *Concerto pour piano KV 491*. Dans les dernières mesures, surgit au deuxième violon, tel un appel désespéré, le thème chromatique descendant de basse du premier mouvement, avant une ultime tierce majeure, victoire *in extremis* de la volonté.

du premier mouvement, omission quasi rédhibitoire. Moins datée, l'interprétation du Quatuor Juilliard dans sa meilleure formation – Robert Mann, Isidore Cohen, Raphael Hillyer, Claus Adam – demeure fascinante par l'extrême lisibilité des voix, la clarification des lignes, l'énergique et décapante puissance d'abstraction (1962, notre Discothèque idéale). Cette hauteur de vue marque également, en beaucoup moins austère par l'euphonie richement colorée, les chaleureuses inflexions et la parfaite beauté plastique, la vision du Quartetto Italiano (1966, Philips/Decca).

Dix ans plus tard, le Quatuor Alban Berg (1976, Teldec/Warner) à l'aube de sa pleine maturité opère une véritable révolution dans l'interprétation mozartienne. L'ivresse sensuelle de timbres cultivés à l'extrême le dispute à la lumière crue de l'éclairage polyphonique. Suprême paradoxe, la dimension proprement tragique du *Quatuor KV 421* semble révélée pour la première fois avec naturel et dépouillement. Enregistré en *live*, leur *remake* (1987, Warner) ne retrouvera

Les Alban Berg conjuguent ivresse sensuelle et dépouillement tragique.





© CAPTURE ECRAN YOUTUBE

pas, malgré d'éminentes qualités, une telle transparence ni une telle pureté d'architecture.

Ombres et lumière

D'amples perspectives singularisent la splendide version du Quatuor Talich (1983, Calliope, rééditée par La Dolce Volta), dont la réussite ne semble pouvoir se définir qu'en termes contradictoires : simplicité poignante de l'expression et nuances raffinées, intimité chambriste et couleurs tantôt fauves tantôt ombrées d'une musique de plein air. En regard, la brillante virtuosité du Quatuor Emerson (1990, DG) apparaît superficielle : l'éblouissement cède à l'ennui. La lecture introspective du Quatuor Hagen (1995, DG) impressionne par sa gravité et sa pureté de style, mais on reste loin du miracle d'audace et de limpidité de leur *Quatuor KV 387* (cf. notre discographie comparée dans le n° 665). Somptueusement enregistré, le Quatuor de Leipzig (2001, MDG) édifie un « beau et grand bâtiment d'éternelle structure », où l'attente, l'angoisse et même le doux et simple début de l'*Andante* revêtent un habit de lumière.

Horizons neufs

Une fois n'est pas coutume, les deux dernières décennies ont apporté un substantiel renouveau, comme si le *Quatuor KV 421* offrait un terrain d'investigation idéal aux interprètes enclins à la récréation.

Décriée par certains pour ses accents pré-beethovéniens et ses rugosités expressionnistes, la version peu orthodoxe du Quatuor Prazak (2007, Praga

Digitals) subjugue par son élan, son sens aigu du mouvement et de la continuité dramatique, plongeant l'auditeur bien au-delà des remous psychiques de l'inquiétude.

L'approche péremptoire et un rien démonstrative du Quatuor Ebène (2011, Erato) vaut largement le détour pour son engagement et sa rigueur de conception. « Historiquement informée » (cordes en boyau, jeu *senza vibrato*), celle du Quatuor Chiaroscuro (2014, Aparté) bénéficie de plusieurs atouts – précision d'archet, justesse d'intonation, et l'excellente Alina Ibragimova au premier violon. Elle déçoit pourtant par une sonorité d'ensemble agressive et peu gratifiante.

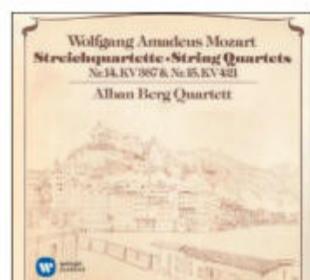
Riche d'idées intéressantes, la gravure du Quatuor Van Kuijk (2019, Alpha) souffre d'inutiles maniérismes. Une sophistication périlleuse qui pourrait aussi résumer, dans un contexte différent (cordes en boyau, nombreuses prises de risques crânement assumées), l'enregistrement du Cuarteto Casals (2019, HM). Le naturel et la

Le lyrisme des Voce (*ci-dessus*) complète idéalement la rigueur des Prazak (*ci-dessous*).



© PAVEL DOSOUDIL

LE QUARTÉ GAGNANT



Timbres

Quatuor Alban Berg (1976, Teldec/Warner)



Espace

Quatuor Talich (1983, Calliope/La Dolce Volta)



Mouvement

Quatuor Prazak (2007, Praga Digitals)



Mystère

Quatuor Voce (2019, Alpha)