

Écrire pour le quatuor à cordes

Seize cordes, quatre instruments : un équilibre idéal dans la plénitude, la diversité et l'homogénéité du timbre, une étendue embrassant l'essentiel de l'échelle sonore, une richesse expressive sans équivalent, et bien d'autres qualités encore ont contribué à élever le quatuor à cordes au-dessus de toute autre formule instrumentale pour représenter la quintessence de la musique de chambre. Les compositeurs ne s'y sont pas trompés ; ils ont confié à cette forme ductile et inépuisable le meilleur d'eux-mêmes.

Afin d'écrire efficacement pour le quatuor, il est nécessaire premièrement de se familiariser avec la technique spécifique des instruments qui le composent, et de ne jamais perdre de vue que quatre personnalités bien distinctes dialoguent entre elles. Puis, il faut veiller à élaborer un discours musical dans lequel chaque note trouve une pleine justification et concourt à une polyphonie significative, avec le minimum de moyens et le maximum de concision. On comprend ainsi que disposer les sons d'une harmonisation à quatre parties sur les quatre portées d'un quatuor à cordes donnera un piètre résultat, bien éloigné de l'usage optimal des instruments et du formidable potentiel de leur réunion.

En examinant quelques exemples pris chez divers compositeurs, nous allons mettre en évidence certains aspects saillants de la rédaction pour le quatuor à cordes.

Josef Haydn, quatuor opus 76 N°3, *Allegro* (1797)

The image shows a musical score for the first four measures of the first movement of Haydn's String Quartet Op. 76 No. 3. The score is in 4/4 time and features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The key signature has one flat (B-flat). The first measure starts with a forte (f) dynamic. The second measure is marked piano (p). The third measure returns to forte (f) and includes a trill (tr) on the first violin. The fourth measure is also marked forte (f). Each instrument has a distinct melodic line, demonstrating the 'lucid and incisive' theme mentioned in the text.

Un thème lapidaire, limpide et incisif est exposé en quatre mesures. Si on lit chacune des parties instrumentales séparément, on constate qu'aucune ne se trouve défavorisée : chaque instrument s'exprime mélodiquement. Le compositeur a veillé à ce

que chaque musicien trouve de l'intérêt dans sa partie afin de motiver son implication, cela justifie les croisements fréquents entre le second violon et l'alto. Mesure 3, l'alto reprend le motif initial du violon 1. La plénitude de certains accords se voit renforcée par l'usage de doubles cordes (mesure 1 au 2^e violon, et mesure 4), le poids des unissons accentue le contraste des nuances. Si l'un des instruments n'est plus absolument nécessaire, il s'interrompt ; c'est ce qui advient au violoncelle à la 3^e mesure.

Wolfgang A. Mozart, quatuor N°2 (K 421), *Allegro Moderato* (1783)

Mesures 1 à 4. La présentation du thème *sotto voce* (murmuré) réunit une mélodie (violon 1), une ligne de basse (violoncelle) et un rythme harmonique (deux voix intermédiaires : violon 2 et alto) avec l'efficacité évidente d'une disposition où chacun joue son rôle.

Mesure 4. Petite transition où l'alto se joint au second violon.

Mesures 5 et 6. La répétition du thème dans la nuance *forte* généralise l'accompagnement en croches répétées.

Mesures 7 et 8. Avec le retour de la nuance *piano*, l'écriture à trois voix accentue le contraste avec la nuance précédente. On remarque que l'alto prend en charge le rôle de basse harmonique, tandis que le second violon se joint au premier en l'accompagnant à la tierce ou à la sixte.

Mesure 9. L'unisson des violons sur le La donne un renforcement de la sonorité.

Mesure 11. Elle diffère de la mesure 9 par l'échange entre les deux violons. Le saut de tessiture ne pose pas de problème technique pour les violonistes. L'harmonie scolaire interdit de tels intervalles parce qu'ils ne sont pas gérables par des chanteurs (amateurs) ; ils deviennent employables avec des instruments, leur valeur expressive est importante.

Mesure 13. Cette transition, extension des doubles-croches de l'alto de la mesure 10, illustre l'équivalence à apporter au traitement des quatre instruments dans la polyphonie.

Wolfgang A. Mozart, quatuor N°2 (K 421), *Andante*

La rédaction de ces huit mesures alterne une écriture harmonique homogène à quatre parties avec une accumulation d'entrées en tuilage d'un arpège. La limpidité découlant du parti-pris de simplicité, et son efficacité musicale, nous conduit à conclure qu'aucune note superflue, aucune formule de remplissage, aucune imprécision hâtive de la notation des contours mélodiques pour chacun des instruments ne doivent prendre place dans une page pour quatuor à cordes.

Ludwig van Beethoven, quatuor N°15 opus 132, « *alla marcia* » (1825)

Le traitement de ce thème dynamique et rythmé nous intéresse à plusieurs égards :

Mesure 1. Les trois premiers temps de la mesure sont occupés par l'accord du premier degré, tandis que deux accords différents figurent dans le 4^e temps. Ceci découle de l'entrée imitative de trois instruments lors du 2^e temps. Au second violon, l'écriture d'un double son se justifie par la rigueur avec laquelle les voix sont conduites.

Mesure 3. On remarque une écriture à trois voix dans laquelle la basse est renforcée en octaves (alto et violoncelle), tandis que le second violon entre en imitation du premier violon avec décalage d'un temps, comme à la première mesure.

Mesure 4. Les huit doubles-croches auraient pu être confiées au seul alto, mais cela lui aurait entraîné une difficulté d'enchaînement avec la mesure suivante.

Mesures 5 et 6. Chaque instrument s'exprime dans un rôle différent : le violoncelle et le second violon dialoguent en imitation et mettent en évidence le motif thématique de la première mesure, en notes détachées ; l'alto établit un lien sonore stable entre eux deux, tandis que la mélodie principale est confiée au premier violon.

Mesure 7. Le violoncelle s'associe de plus près au premier violon pour l'accompagner dans le *crescendo*. On remarque que l'alto se voit chargé de la basse harmonique pendant un court instant.

Mesure 8. Pour la plénitude de la sonorité, les instruments médians (violon 2 et alto) jouent des doubles cordes d'exécution aisée.

Afin de mettre en évidence la spécificité des timbres instrumentaux, la diversification des rôles dévolus à chacun des quatre instruments peut être poussée beaucoup plus loin. C'est ce que nous démontre l'étude du fragment suivant.

Edvard Grieg, quatuor opus 27, *Romance* (1877)

Andantino

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

p

p

pp

dolce

p

3

5

p

mf

mf

mf

mf

1.

10

2.

sul D

14

sul A

pp

pp

pp

pp

f

f

f

f

p

p

p

p

pp

f

p

Mesure 1. Le violon 2 s'établit en tant que conducteur de la progression harmonique. Il assure la continuité de l'harmonie à lui seul, par son rythme permanent et régulier.

Mesures 2 à 5. La première incise de la mélodie, confiée au violoncelle, s'enrichit d'une basse harmonique jouée par l'alto.

Mesures 6 à 9. Afin d'en étoffer la sonorité, la deuxième incise de la mélodie est notée au premier violon et *doublée à l'octave inférieure* par l'alto. le violoncelle reprend son rôle naturel de basse.

Mesure 8. L'accord de neuvième, *climax*¹ de la phrase, est soutenu par la quinte du violoncelle. On notera la progression régulière de la plénitude sonore de la première à la huitième mesure qui, s'étoffant graduellement, aboutit à un accord de six notes.

Mesures 11 à 14. La seconde partie de ce thème reprend des variantes de répartition des rôles : l'alto dialogue avec le violoncelle en alternant *mélodie principale* et *basse harmonique*. Le second violon les accompagne avec constance. S'ajoute à cela un commentaire décoratif du premier violon pour lequel le compositeur a souhaité conserver une sonorité feutrée, obtenue en évitant l'usage des cordes aiguës².

Mesures 15 à 18. La phrase se conclut au ton principal dans une disposition similaire à celle des mesures 6 à 9.

Bien que le sujet ne soit pas épuisé, nous pouvons établir en résumé :

- Chacun des instruments, au lieu de se voir confiné dans une tâche spécifique et immuable, peut tour à tour assumer un rôle de premier plan puis d'accompagnement secondaire ; il peut également se mettre en retrait du discours musical en n'y participant pas durant un court instant.
- La tessiture très étendue des instruments à cordes autorise tous les croisements entre eux. Le violoncelle, en particulier, possède la faculté de chanter dans l'aigu et peut atteindre, voire dépasser, le Do médian de la clé de sol. Cela autorise de nombreuses configurations fort différentes de l'écriture polyphonique scolaire.
- En recourant au jeu sur deux cordes, la plénitude de l'harmonie mais aussi la vivacité rythmique sont valorisées.

¹ *Climax* : terme emprunté à l'anglais, désignant le point d'intensité culminante.

² *sul D* : sur la corde de Ré. *sul A* : sur la corde de La (voir le chapitre 12, Livre 2). Il va sans dire que tous les exemples présentés dans ce chapitre devront être attentivement écoutés ; s'en procurer les enregistrements ne présente pas de difficulté.