

Dimanche 11 décembre 2022\_19h30\_Salle del Castillo

Quatuor Hanson

Anton Hanson, violon

Jules Dussap, violon

Gabrielle Lafait, alto

Simon Dechambre, violoncelle

Robert Schumann (1810-1856)  
Quatuor à cordes n°2 en fa majeur op.41 n°2  
*Allegro vivace*  
*Andante quasi variazioni*  
*Scherzo (Presto) - Trio (L'istesso tempo)*  
*Allegro molto vivace*

>

Franz Schubert (1797-1828)  
Quatuor à cordes n°15 en sol majeur op.161 D.887  
*Allegro molto moderato*  
*Andante un poco moto*  
*Scherzo (Allegro vivace)*  
*Allegro assai*

## Lorsque Schubert et Schumann redéfinissent le quatuor à cordes

Le quatuor à cordes – genre qui, restreint dans ses moyens, exige des compositeurs une parfaite maîtrise des paramètres musicaux essentiels, tels que l'harmonie, la mélodie, le contrepoint ou l'articulation formelle – a souvent été appréhendé comme un art se transmettant de précepteur à disciple. Suivant cette logique, nous pouvons concevoir l'histoire du quatuor à cordes tel un arbre généalogique dans lequel Beethoven s'imposerait comme le maître suprême du genre, héritier de son développement viennois à travers les quatuors de Haydn et de Mozart. Les seize quatuors de Beethoven auraient alors engendré une tradition musicale austro-allemande dans laquelle se succèdent Schubert, Schumann et Brahms, et autour desquels les historiens les plus éclectiques feront graviter des Felix Mendelssohn ou des Louis Spohr. Mais cette représentation simplifiée, cohérente et rassurante tant pour l'exégète que pour l'auditeur moderne, éclipse une réflexion profonde sur l'identité du quatuor à cordes au XIX<sup>e</sup> siècle. Si la filiation entre Schubert et Schumann semble satisfaisante tant par l'admiration de celui-ci pour l'œuvre de celui-là que par la succession chronologique de leurs compositions, il est difficile d'imaginer pages plus opposées que le Quatuor n° 15 en sol majeur D. 887 de Schubert composé en 1826 et le Quatuor en fa majeur op. 41 n°2 de Schumann écrit en 1842.

Schubert, bien que contemporain de Beethoven, apparaît comme le premier héritier de son esthétique musicale ; ou, pour être plus précis, le premier compositeur dont l'œuvre entre en dialogue permanent avec celle de Beethoven. Sa production de quatuors à cordes peut se résumer en trois phases. Ses onze premiers quatuors sont composés entre 1810 et 1816 et exécutés dans le cadre intime et familial. Après une pause de quatre ans, Schubert renoue avec le genre et écrit, en 1820, le premier mouvement d'un quatuor inachevé, aujourd'hui connu sous le titre de Quartettsatz D. 703. Après un nouveau silence de quatre ans, il compose, entre

1824 et 1826, ses trois quatuors les plus célèbres, dont le Quatuor en sol majeur, le dernier de son catalogue. Cette dernière phase confirme un rapprochement certain avec le cercle musical de Beethoven. Schubert devient ami du violoniste Ignaz Schuppanzigh, Konzertmeister lors de l'exécution de la Neuvième symphonie et qui aura le privilège de créer le Quatuor op. 127 de Beethoven en 1825. Attiré par l'esthétique des derniers quatuors de Beethoven, Schubert montre alors une attitude, sinon semblable, du moins analogue. Poursuivant une recherche extrême d'innovation, Schubert comme Beethoven outrepassent les limites du tolérable pour l'auditeur de l'époque. Mais, là où Beethoven se réfugie dans une quête accrue de l'expression intérieure par des formes abstraites, dont la Grande fugue op. 133 est le témoignage le plus caractéristique, Schubert cherche à outrepasser la définition du quatuor comme genre intime en donnant à sa musique une valeur dramatique et passionnelle exacerbée.

Cette contestation de la nature même du quatuor à cordes passe en premier lieu par une annihilation de la logique formelle. Même si les quatuors de Schubert s'inscrivent dans la continuité des formes classiques – et ce d'une façon plus franche que les quatuors de Beethoven – le compositeur n'a de cesse de les étirer à la limite de la rupture. Le Quatuor en sol majeur est à ce titre l'une des œuvres de musique de chambre les plus colossales de l'histoire de la musique. D'autre part, Schubert s'attèle à supprimer les fonctions narratives de la forme sonate classique. Dès les premières mesures, en rendant floue la limite entre introduction lente et sections thématiques et en créant de surcroît une ambiguïté modale entre sol majeur et sol mineur, Schubert cherche à rompre toute perception rationnelle de la forme. Après cette pseudo-introduction, Schubert use d'un procédé qui caractérise l'esthétique de ses dernières années. Plutôt que d'articuler un matériau thématique défini, il déploie une sonorité céleste en trémolos dans laquelle évolue une mélodie flottante et étirée à son paroxysme. Là où l'on attend une

structure rectiligne, le compositeur nous emmène dans un univers à la confluence du réel et du subconscient. Le quatuor explore des régions tonales éloignées les unes des autres, envoûtant l'auditeur dans un profond sentiment de dépaysement et une perte de repères déroutante.

De plus, Schubert transcende le quatuor des classiques viennois par une rupture qui touche à la fonction des quatre instruments. Là où Beethoven continue à user des structures abstraites engendrées par l'échange serré entre les quatre musiciens, Schubert déploie une série de gestes musicaux exploitant à merveille les effets « d'orchestration » offerts par les violons, l'alto et le violoncelle. Ainsi, lorsque le premier thème ressurgit dans la réexposition du premier mouvement, l'utilisation des pizzicati, l'inversion du rapport majeur-mineur et la transformation énigmatique de son conséquent en font le souvenir déformé d'une réalité lointaine.

Dans les pages de sa musique de chambre tardive, Schubert a ainsi ouvert une brèche dans la définition du quatuor à cordes, dans la cohérence de son histoire et dans la linéarité de sa généalogie ; une brèche que Schumann s'empressera de refermer. À la fin des années 1830, Schumann affirme à plusieurs reprises que le quatuor à cordes doit conserver sa nature, en évitant de s'épancher dans une écriture trop « opératique » [opernmässig], « symphonique » [symphonistisch], ou « surchargée » [überladen]. Il doit garder la qualité que Goethe lui prêtait dans sa célèbre lettre à Carl Friedrich Zelter en 1829, soit donner lieu à une discussion entre « quatre personnes raisonnables » [vier vernünftige Leute].

Lorsqu'en 1842 Schumann compose ses trois quatuors opus 41, il les dédie au compositeur qui a su respecter le « bon style » du quatuor à cordes porté par les trois compositeurs viennois (Haydn, Mozart et Beethoven), à savoir Felix Mendelssohn.

La proximité des premières mesures du Quatuor op. 41 n°2 de Schumann avec certains opus de la musique de chambre de Mendelssohn tel que l'Octuor op. 20 ou le Quatuor en mi bémol majeur (sans numéro d'opus) provient d'une conception similaire

du rapport entre les instruments : sur un tapis harmonique des voix inférieures, le violon dépose une mélodie ascendante qui semble émerger de la texture initiale. Schumann se rapproche par-dessus tout de l'esthétique de Mendelssohn par son retour à une forme classique des plus strictes. Contrairement à Schubert, Schumann respecte les fonctions narratives de la forme sonate dans son premier mouvement. L'exposition n'a alors d'autre rôle que celui de présenter une situation thématique préalable, tandis que le développement – section centrale – consiste en une perturbation de ce panorama liminaire usant des mêmes procédés que les classiques viennois : minorisation des thèmes, parcours harmonique tendu et dynamisation des matériaux stables.

Cependant, si Schumann affirme l'essence classique de la forme du quatuor, il prend ses distances avec son contenu lissé et idéalisé ; ce qu'il appelle les « plaisirs raffinés » [veredelnde Genüsse] du siècle précédent. Dans le sillage de la littérature romantique, la musique de Schumann tend à représenter la totalité du monde, du beau au grotesque. Ainsi, de la même manière que l'incongruité caractérise la littérature de son ami et célèbre écrivain Jean Paul, l'insignifiant se juxtapose, dans le Quatuor en fa majeur, au sentimental et à l'épique. Schumann se permet alors, par instant, de renoncer à la dignité de l'écriture « aristocratique » du quatuor, notamment en faisant réapparaître le thème principal sous forme de danse folklorique en fin d'exposition du premier mouvement ou en insérant un mouvement de polka au centre du troisième mouvement. Dans le mouvement final, l'insertion d'un cellule estropiée, chromatique et syncopée, pour introduire le thème lyrique révèle une laideur propre à la représentation exhaustive de l'existence.

La sensibilité humoristique de Schumann s'exprime dans le second thème du premier mouvement, lorsqu'une arabesque descendante et sinueuse des violons et de l'alto aboutit sur un simple pizzicato du violoncelle. À l'inverse de l'ironie de Schlegel, Schumann ne cherche pas, par son humour, à transmettre une vision déformée et parodique de la réalité, mais à mettre en avant le ridicule des

petites choses par contraste avec les grandeurs sublimes. Le premier mouvement se conclut donc dans une péroraison toute schumannienne, dans laquelle une parenthèse mélancolique suspendue ouvre la porte de l'indicible avant de se dérober pour laisser place à un point final abrupt et sans état d'âme. En vertu d'une sensibilité littéraire moins encline à s'épancher dans les errements de l'esthétique schubertienne, dans les méandres d'une expression sentimentale embrouillée ou dans une succession d'évènements déstructurés et éprouvants, Schumann ramène, en 1842, le genre du quatuor à l'expression raisonnée et structurante de la réalité complexe qui nous entoure.

## Horsforlèe

Guillaume Castella

## Quatuor Hanson

Le Quatuor Hanson se constitue en 2013 à Paris. Depuis lors, les quatre musiciens qui l'animent n'ont de cesse d'explorer la richesse du répertoire du quatuor à cordes et de faire honneur à cette formation qui présente des possibilités de recherches musicales et humaines aussi essentielles qu'inépuisables.

Lauréat de nombreux prix internationaux dont le concours de Genève, le Quatuor Hanson est soutenu par la fondation Singer-Polignac où il jouit d'une résidence, par la Fondation Corde Sensible (Fondation de France). Il est également lauréat de la Fondation Banque Populaire.

Le Quatuor Hanson construit son identité en explorant des horizons fort divers. Il a travaillé, notamment, avec des maîtres autrichiens tout en gardant une empreinte forte de son héritage de l'école française. Manifestant une curiosité aiguisée, il se passionne pour des compositeurs de son temps tels que Toshio Hosokawa, Wolfgang Rihm ou, encore, Mathias Pintscher dont il interprète la première française de Figura IV au Festival de l'IRCAM. C'est aussi dans cet esprit qu'il enregistre, en live, en août 2021, au Festival de Deauville, la pièce saisissante « Black Angels » pour quatuor amplifié de George Crumb. Les membres du Quatuor Hanson se plaisent également à provoquer des rencontres anachroniques entre des compositeurs de différentes époques et à proposer des programmes où ces contrastes éclairent les œuvres d'une manière nouvelle et inattendue.

Menant une remarquable carrière à l'affiche des scènes musicales les plus renommées, le Quatuor Hanson témoigne tout autant de son exigence et de sa curiosité dans des enregistrements qui ont immédiatement ajouté à sa réputation.

Son premier album, un double disque consacré à Joseph Haydn (2019, Aparté), vivement salué par la critique, célèbre un compositeur dont le répertoire représente, dès ses débuts, un des points d'ancrage du Quatuor Hanson. L'inventivité des pages pour

quatuor à cordes du maître d'Esterháza constitue, en effet, pour lui un terrain de jeu sans cesse renouvelé et ce double album, se présentant sous la forme d'un portait éclectique de Haydn, met en relief toute la modernité et la variété de ses quatuors à cordes. *Not all cats are grey*, le deuxième enregistrement du Quatuor Hanson, explore les mondes nocturnes de la musique au XXe siècle. Cet album, également salué unanimement par la presse musicale, contraste complètement avec le répertoire classique et confirme l'éclectisme du Quatuor Hanson. Il défend l'idée que les musiques dites contemporaines sont d'une extrême variété, pleines de vie et de contrastes, et méritent d'être découvertes et appréciées sans a priori.

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