

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 53 (2010)

Artikel: Le quatuor à cordes au temps de Mozart : trajectoires et spécificités

Autor: Garnier-Panafieu, Michelle

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858689>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Le quatuor à cordes au temps de Mozart : trajectoires et spécificités

Michelle Garnier-Panafieu

À l'époque où Mozart composait ses *Quatuors « milanais »* (K. 155-160), en 1772-1773, au cours de son troisième voyage en Italie, l'édition musicale française était à son zénith. C'est à Paris qu'était publiée la grande majorité de la musique nouvellement composée, en quelque lieu que ce fût. La réputation des éditeurs parisiens était telle que de nombreux musiciens leur confiaient la diffusion de leurs œuvres. Ainsi, dans sa lettre du 26 avril 1783, Mozart proposait à l'éditeur français Sieber de publier ses trois concertos pour clavier K. 413-415 :

Artaria veut les graver. Mais vous, mon ami, vous avez la priorité ; – pour éviter tout délai, je veux donc vous indiquer le prix le plus avantageux ; – vous me donnez 30 Louis d'or et notre affaire est conclue¹.

Il lui offrait aussi d'éditer ses six *Quatuors à cordes dédiés à Haydn* (K. 387, 421, 428, 458, 464, 465), dont le dernier devait être achevé le 14 janvier 1785.

Centre mondial de l'édition musicale dans la seconde moitié du XVIII^e siècle avant que les éditions viennoises et anglaises ne prennent le relais, Paris s'avère un observatoire privilégié pour qui tente de découvrir, au-delà des répertoires édités, joués et enregistrés qui constituent le fonds culturel de tout mélomane, les œuvres méconnues, voire ignorées par la Mémoire collective. Ce constat, valable pour tous les genres musicaux qui figurent dans les catalogues d'éditeurs – qu'il s'agisse de musique vocale ou instrumentale –, pour tous les compositeurs laminés par l'oubli après avoir connu les feux de la rampe, les honneurs de la critique et le succès éditorial, s'applique particulièrement au quatuor à cordes. Destiné par excellence aux amateurs dans les concerts privés qui, en cette fin du siècle des Lumières, jouissaient d'un essor sans précédent, il incarne une nouvelle forme de sociabilité cultivée par l'aristocratie, la haute finance et la bourgeoisie. C'est à la découverte de cette nouvelle Atlantide, de ses trajectoires et de ses spécificités que nous vous convions.

1 « Mozart à Jean Georges Sieber à Paris, Vienne ce 26 d'avril 1783 », in : W. A. Mozart, *Correspondance* IV (1782-1785), Édition de la Fondation Internationale Mozarteum Salzburg, réunie et annotée par W. A. Bauer, O. E. Deutsch et J. H. Eibl, édition française et traduction de l'allemand par Geneviève Geffray, Paris, Flammarion, 1991, p. 91 (coll. « Harmoniques »). L'éditeur précise, p. 280, note 5 : « 30 louis d'or = environ 330 florins ».

Mise en perspective

Traiter du « quatuor à cordes au temps de Mozart » implique de circonscrire l'objet de l'étude, tant sur le plan de la chronologie que des *corpus* concernés. Le bornage chronologique est aisé à définir, si l'on considère l'activité compositionnelle de Mozart en ce domaine, qui s'inscrit entre le 15 mars 1770, date à laquelle il acheva le quatuor *K. 80* – à Lodi, au cours de son premier voyage en Italie² (après avoir entendu à Milan les quatuors de Giovanni Battista Sammartini) –, et juin 1790 où il composa le *K. 590*, le dernier des trois *Quatuors « prussiens »*. Ces vingt-trois quatuors (vingt-six, si on leur ajoute les trois *Divertimenti K. 136-138*), qui se répartissent sur vingt années, constituent, comme chez Haydn, la part la plus importante de sa musique de chambre et s'organisent, également comme chez lui, en groupes individualisés séparés par de longues interruptions. Faisant suite aux *Quatuors « milanais »* – son premier recueil de musique instrumentale sciemment conçu comme un cycle –, les deux grands *opus* considérés comme ses chefs-d'œuvre en la matière, les *Quatuors « viennois »* (composés en 1773 en réponse à l'*opus 17* et au tout nouvel *opus 20* de Haydn), et les six quatuors dédiés à ce dernier qui rendaient hommage à ses *Quatuors « russes » opus 33* (*Hob. III.37-42*), naquirent sous l'influence de ce maître admiré. Si l'on excepte le *K. 80*, qui s'inspire du style de la sonate en trio transmis par Sammartini, il n'est que le *Quatuor « Hoffmeister »* (*K. 499*), œuvre de maturité conçue en 1786, qui soit isolé dans sa production. Quant aux trois *Quatuors « prussiens »*, composés en 1789-1790 pour le violoncelliste enthousiaste qu'était Frédéric-Guillaume II, ils furent présentés à Vienne, par Artaria, après la mort de Mozart³, comme des « Quatuors concertants ». Sans doute faut-il imputer ce titre à la prééminence accordée au violoncelle, instrument royal. Il conviendrait d'ajouter à ce *corpus*, si l'on voulait être exhaustif, les transcriptions des cinq fugues à quatre voix du Livre II du *Wohltemperierte Klavier* (*K. 405*)⁴, que Mozart réalisa probablement en 1782 à Vienne, sous le choc de la redécouverte de Johann Sebastian Bach qu'il venait de faire grâce au baron van Swieten.

C'est donc par référence aux éditions françaises qu'a été délimité l'objet de cette étude, le *corpus* des quatuors contemporains de ceux de Mozart, en se fondant sur deux sources essentielles.

La première d'entre elles est constituée par les catalogues d'éditeurs de musique parus durant la période considérée, encore trop peu utilisés dans la recherche

2 Le manuscrit autographe comporte l'intitulé suivant : « Quarteto di amadeo Wolfgango Mozart. à Lodi. 1770. le 15 di Marzo alle 7. di sera » (Berlin, Preussische Staatsbibliothek).

3 Cf. *Wiener Zeitung*, 28 décembre 1791, p. 3320.

4 II, 2 (BWV 871) ; II, 7 (BWV 876) ; II, 9 (BWV 878) ; II, 8 (BWV 877, transposée en *ré mineur*) ; II, 5 (BWV 874).

musicologique, bien qu'ils se révèlent des sources d'informations inestimables pour l'étude de la diffusion des œuvres durant les dernières décennies précédant la Révolution de 1789. Le remarquable essor du commerce de l'édition musicale à Paris était, en fait, favorisé par l'utilisation du procédé de gravure (sur cuivre ou étain), libre en France de tout privilège, mieux adapté que les caractères mobiles aux impératifs de l'écriture et qui permettait de tirer des épreuves au fur et à mesure des besoins⁵. De tous les éditeurs (une trentaine environ) qui publièrent des quatuors à cordes – genre fort à la mode – entre 1770 et la Révolution, c'est Jean-Georges Sieber, choisi par Mozart et Haydn de préférence à d'autres éditeurs français et étrangers pour publier leurs œuvres, qui figure en première place. Installé comme éditeur en 1771, cet Allemand émigré qui se tenait à l'affût de toute nouvelle musique instrumentale en provenance des pays germaniques, et en particulier de Vienne, connut une prospérité croissante jusqu'à sa mort en 1822. On remarquera qu'il était musicien (corniste, harpiste et compositeur), à l'instar d'autres éditeurs s'étant distingués dans la diffusion de ce genre, tels Antoine Bailleux, qui fut maître de violon et compositeur, Louis-Antoine Durieu, professeur de violon, et Jean-Baptiste Michaud, également professeur de violon et compositeur. Ces éditeurs étaient volontiers en relation avec les grands noms de la noblesse française, comme Louis-Balthazard de La Chevardière, qui comptait parmi ses clients attitrés le prince de Conti et le baron de Bagge, l'un des principaux mécènes ayant favorisé l'émergence du quatuor à cordes qu'il pratiquait et faisait entendre dans ses concerts privés.

La multiplication des marchands et éditeurs à partir de 1750 n'empêcha pas certains compositeurs de faire graver et de vendre eux-mêmes leurs œuvres, publiant leurs propres catalogues, tels Jean-Baptiste Bréval, Bernardo Lorenziti et Julien Navoigille, dit « Le Cadet ».

La seconde source utilisée, à l'évidence fondamentale, est celle des éditions musicales elles-mêmes (« sources imprimées »), conservées dans quelque soixante bibliothèques de recherche situées tant aux U.S.A. qu'en Europe. Rassemblées, elles ont permis l'établissement d'un catalogue thématique, ce qui a nécessité de dater ces œuvres, la plupart étant en éditions *princeps*. La méthode employée (les œuvres étant toujours publiées en parties séparées : *Violino primo*, *Violino secondo*, *Alto*, *Basso* ou *Violoncello*, sans que les pages de titre indiquent, sauf exception, de date d'édition) a été celle des recoupements entre, d'une part, la mention de ces œuvres (par série de six), accompagnées du nom du compositeur

5 La technique de gravure en taille douce consistait à recouvrir la plaque (de cuivre ou d'étain) d'un vernis, puis à entailler ce vernis avec un burin ou des poinçons ; la planche était ensuite trempée dans un bain d'eau forte qui creusait la note ou le trait. Les tirages obtenus pouvaient atteindre les mille exemplaires. Sur le commerce de l'édition musicale, voir les travaux d'Anik Devriès, et, en particulier : Anik Devriès et François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français : volume 1, des origines à environ 1820*, Genève, Minkoff, 1979. 2 vol.

et du prix de vente (de 6 à 9 Livres en général), dans les rubriques spécialisées des catalogues (« Quatuor[s] », « Quartetto »)⁶ et, d'autre part, les annonces de publication de ces mêmes œuvres (éventuellement accompagnées de commentaires) dans les périodiques français, qu'ils fussent généraux – *Annonces, affiches et avis divers, L'Avant-Coureur, Gazette de France, Journal de Paris, Mercure de France* – ou spécialisés (*Almanach Musical, Calendrier musical universel, Journal de Musique, Tablettes de renommée des musiciens*, etc.). Les adresses des éditeurs et des marchands de musique se sont avérées également des outils de datation précieux, de même que les cotages lorsqu'ils étaient mentionnés sur les pages de titre ou sur les parties séparées⁷.

C'est grâce au dépouillement systématique de ces sources et à leur recouplement qu'a pu être dressé le *corpus* des quatuors à cordes publiés en France durant ces années.

C'est alors que surgit, telle une nouvelle Atlantide, tout un répertoire oublié, parfois émaillé de noms de compositeurs connus, voire célèbres. Certes, les grands maîtres (outre Mozart et Haydn, Boccherini, Cambini, Viotti et Pleyel, pour ne citer qu'eux) sont présents. Mais ils côtoient le plus souvent des auteurs peu connus ou ignorés de nos jours, dont on a peine à trouver trace dans les ouvrages biographiques⁸. Les traits les plus frappants de cette production concernent son abondance et la diversité géographique des foyers représentés.

Si, afin de mieux appréhender « le temps de Mozart » – donc, les œuvres nouvellement composées qu'il a pu entendre durant son enfance ainsi que celles parues au lendemain de sa mort –, l'on s'intéresse au quatuor dans sa phase d'émergence, de 1760 à 1800 environ, on constate que ce sont plus de deux mille quatuors qui ont été édités en France (presque exclusivement à Paris), en majorité par séries de six correspondant à un *opus* ou « œuvre ».

Cette abondante production reflète la diversité géopolitique et stylistique de l'Europe des Lumières, telle qu'elle a été évoquée par un témoin attentif comme Charles Burney qui, entre 1770 et 1772, voyagea en France et en Italie, puis en Allemagne et aux Pays-Bas⁹, afin de rencontrer les musiciens et de recueillir les

6 *Ibid.*, « Catalogues » ; voir aussi : Cari Johansson, *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*, Stockholm, The Library of the Royal Swedish Academy of Music, 1955. 2 vol.

7 Les premiers éditeurs qui semblent avoir utilisé ces cotages furent Huberty (vers 1770), Sieber et Imbault.

8 Cf. Michelle Garnier-Butel, *Les Quatuors à cordes publiés en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Doctorat de Musicologie, Université de Paris IV-Sorbonne, 1992. 8 vol.

9 Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy, or the Journal of a Tour through those Countries Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*, London, T. Becket, 1771 ; *Music, Men, and Manners in France and Italy 1770, Being the Journal written by Charles Burney*, London, Eulenburg Books, 1974. *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, nouvelle traduction par Michel Noiray, Paris, Flammarion, 1992 (coll. « Harmoniques »).

éléments d'information nécessaires à la rédaction de sa grande Histoire de la musique. Encore faut-il considérer que, bien qu'il eût été compositeur et violoniste de formation, sa culture musicale, ancrée dans la théorie de l'imitation de la nature (*mimesis*) et influencée par l'esthétique de la transparence prônée par Rousseau, ne lui permit pas vraiment de prendre conscience des transformations décisives qui étaient en train de s'accomplir en faveur de la musique instrumentale.

Incarnant l'art de la conversation, selon la belle métaphore de Pierre Baillot, « une conversation d'amis qui se communiquent leurs sensations, leurs sentiments, leurs affections mutuelles »¹⁰, le quatuor à cordes émergea à peu près à la même époque en Italie, en Allemagne-Autriche, en France et en Angleterre.

Trajectoires géo-politiques du quatuor à cordes

Axes de création (foyers et figures de proue)

Axes de diffusion

La diversité de ses trajectoires géopolitiques coïncide globalement avec les grandes mutations de la géographie musicale européenne qui se dessinèrent au milieu du XVIII^e siècle.

L'Italie : l'axe de la plaine du Pô

Le recul de la suprématie de l'Italie, son isolement politique – tel que le traité d'Aix-la-Chapelle (1748) venait de le sanctionner –, et le fait que la plupart des maîtres italiens vivaient à l'étranger où ils assimilaient un langage différent de celui de leur pays d'origine, n'empêchèrent pas qu'on continuât à la considérer comme la patrie de la musique : le rayonnement de Naples, dont les Conservatoires avaient acquis une réputation internationale et la vitalité musicale de Bologne, où le Padre Martini exerçait une autorité nullement contestée par l'élite musicale européenne, contribuèrent à maintenir cette réputation. Mais c'est la musique instrumentale qui s'affirma le vecteur principal de la modernité et des innovations, notamment en Lombardie (province autrichienne liée à Vienne par de multiples échanges) et dans le Piémont (l'École de violon de Turin était fort renommée). À l'axe « théâtral » Naples-Venise répondit un axe horizontal très important dans le domaine de la musique de chambre, qui se développa le long de la plaine du Pô et se poursuivit jusqu'en Toscane, où le gouvernement des Lorraines favorisa une période d'épanouissement culturel (on imprima à Lucques et à Livourne, entre 1758 et 1775, l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert et, en

10 Baillot, Rode et Kreutzer, *Méthode de violon*, Paris, Magasin de Musique, 1803 ; Reprint Genève, Minkoff, 1974, p. 163.

1780, Paisiello dédia six quatuors au « Prince Ferdinand de Lorraine, Archiduc d'Autriche et Gouverneur de la Lombardie Autrichienne »¹¹).

Luigi Boccherini, le plus grand compositeur de musique de chambre de son temps après Haydn et Mozart, auteur de quatre-vingt-onze quatuors à cordes écrits entre 1761 et 1804¹², à la même époque que ceux de Haydn¹³, n'était-il pas originaire de Lucques ? Giuseppe Maria Cambini, l'un des compositeurs les plus féconds en matière de quatuor concertant (quelque cent cinquante-cinq œuvres à son actif), n'était-il pas, lui, natif de Livourne¹⁴ ? Quant à Giovanni Battista Viotti, né dans le Piémont et élève de Pugnani à Turin, qui devait être le violoniste le plus influent de la fin du XVIII^e siècle, il réserva l'essentiel de sa production à son instrument, composant dix-huit quatuors à cordes entre 1783 et 1785¹⁵.

Outre ces figures de proue du quatuor italien, qui, après avoir été formées dans leur patrie, s'installèrent à l'étranger où elles acquirent une immense notoriété – Boccherini à Madrid à partir de 1768, Cambini à Paris au début des années 1770, Viotti, également à Paris de 1782 à 1792 avant de se réfugier à Londres –, apparaissent des compositeurs réputés en matière de musique instrumentale (Pugnani, les époux Ludovico et Maddalena Sirmen), tandis que d'autres s'imposèrent surtout dans le domaine lyrique ou sacré (Bruni, Bertoni, Paisiello, Sacchini¹⁶). Il en est, enfin, qui sont méconnus en tant qu'auteurs de quatuors, tels Bonesi, Borghi, Cirri et Demachi¹⁷. Les uns firent carrière à Paris (Bruni), les autres à Londres (Borghi et Cirri) ou à Genève (Demachi). Rares sont ceux qui demeurèrent dans la péninsule, tel Bertoni qui fut attaché à Venise.

C'est donc sur la carte de l'Europe qu'il faut suivre les cheminements du quatuor italien à l'époque de Mozart, et ce, même si le plus éminent élève de

11 « Six/ QUATUOR /Pour /Deux Violons Alto Viola et Violoncelle/ Présentés/ A Son Altesse Royale le Prince/ FERDINAND DE LORRAINE Archiduc d'Autriche et Gouverneur/ de la Lombardie Autrichienne/ PAR J. PAISIELLO », Bouin, 1780 (*Journal de Paris*, 26 février 1780 ; *Annonces, affiches et avis divers*, 7 mars 1780). Cf. Michelle Garnier-Butel, *Les Quatuors à cordes ...*, op. cit., vol. IV, p. 881-886 (I, N^{os} 1101-1106).

12 Cf. Yves Gérard, *Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini*, London, Oxford University Press, 1969 (« Part One : Chamber Music section four, Works for four instruments 1. String Quartets for Two Violins, Viola and Cello », p. 173-278, N^{os} 159-258).

13 Au nombre de soixante-huit : Cf. Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn : Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis I „Instrumentalwerke“*, Mainz, Schott's Söhne, 1957.

14 Cf. Dieter Lutz Trimpert, *Die Quatuors concertants von Giuseppe Cambini*, Tutzing, H. Schneider, 1967 („Mainzer Studien zur Musikwissenschaft“, I).

15 Cf. Chappell White, *Giovanni Battista Viotti (1755-1824). A Thematic Catalogue of his Works*, New York, Pendragon Press, 1985 („II, Quartets“, p. 49-69).

16 Antonio Bartolomeo Bruni composa soixante quatuors à cordes, publiés en dix Livres, de 1783 environ à 1789-1790, à Paris. La plupart sont intitulés « Quatuors concertants » (IV^e Livre, Sieber, ca. 1785 ; VI^e Livre, Imbault, 1786 ; VII^e Livre, Boyer, 1787) ou, plus rarement, « Quatuors dialogués » (*CŒuvre III*, Le Duc, 1784) : Cf. Michelle Garnier-Butel, *Les Quatuors à cordes ...*, op. cit., vol. II, p. 168-198 (I-VIII, N^{os} 196-243). Antonio Maria Gasparo Sacchini, « Six/ QUATUORS/ (...) / CŒVRE 2^e », Sieber, ca. 1781 : *Ibid.*, vol. IV, p. 977-980 (I, N^{os} 1197-1202).

17 Barnaba Bonesi : Six/ QUATUORS/ CONCERTANS (...) //, Paris, Bouin, 1779 : *Ibid.*, vol. II, p. 143-146 I, N^{os} 160-165). Luigi Borghi : Six/ QUATUOR/ CONCERTANS (...) //, Bailleux, ca. 1786-1793 : *Ibid.*, vol. II, p. 147-150 (I, N^{os} 166-171).

Tartini, Nardini (1722-1793), quitta Stuttgart en 1766 pour rentrer dans sa patrie, Livourne. Il constitua un quatuor avec Manfredi, Cambini à l'alto et Boccherini au violoncelle, comme l'affirma Cambini en 1804 où il relata ce souvenir de jeunesse¹⁸.

Cependant, les trajectoires du quatuor confirment d'autres lignes de force qui se dessinèrent en Europe sous la poussée de mutations politiques et sociales, tant dans les pays d'Europe centrale qu'en Angleterre et en France.

L'Empire austro-allemand : la prééminence de Vienne et de Mannheim

Si, vers le milieu du siècle, la Prusse de Frédéric II affirma sa montée en puissance face à la vieille Autriche de Marie-Thérèse, le centre de gravité de l'Europe centrale n'en demeura pas moins Vienne, la capitale de l'Empire, où, à l'ombre de Haydn et de Mozart, œuvrèrent de nombreux musiciens.

Elle poursuivit sa tradition cosmopolite en accueillant des Italiens, surtout pour le théâtre de Cour qui demeurerait fidèle à l'opéra italien, mais aussi des compositeurs venus de Bohême dans la mouvance des guerres de Succession d'Autriche et de Sept Ans. Ils excellèrent dans le domaine des instruments à archet, où ils suivirent l'exemple de Tartini qui exerça une influence considérable. Tel est le cas de Leopold Florian Gassmann (né à Brux, le 3 mai 1729), qui, après reçu l'enseignement du Padre Martini à Bologne, s'installa à Vienne, y fonda en 1771 la *Tonkünstler Societät* sur le modèle du Concert Spirituel et entra en 1772 au service de la Cour.

Mais le Bohémien le plus fécond et novateur en la matière fut Johann Baptist Vanhal (1739-1816), qui, après avoir voyagé en Italie, se fixa à Vienne où il devait être, avec Mozart, l'un des tout premiers musiciens ayant assumé un statut d'indépendance par rapport au mécénat : il vécut librement de son talent de compositeur et de pédagogue, comptant Pleyel parmi ses élèves. Les quelque soixante-cinq quatuors à cordes de ce « Virtuoso in Vienna »¹⁹, publiés entre 1769

18 Il considérait Manfredi comme « le plus grand violon de l'Italie pour mener un orchestre et pour jouer le quatuor ». Cf. : « Sur l'exécution du quatuor instrumental », Deuxième année, N° 18, Mercredi 29 février 1804 (9 Ventôse an 12), in : *Correspondance des Professeurs et Amateurs de Musique*, Paris, 1802-1805, Minkoff Reprint, Genève, 1972, p. 138-139.

19 Comme il est qualifié au titre de ses *Quartetti Œuvre XXI* (en 1775). Cf. Six/ QUATUORS/ CONCERTANTES / (...) ŒUVRE I //, Huberty, 1769 ; VI [V] QUATUORS/ CONCERTANTS / (...) ŒUVRE II //, Huberty, 1769 ; Six/ QUATUORS/ (...) ŒUVRE 6^e //, Huberty, 1771-1772 ; (...) SEI/ QUARTETTI / (...) OPERA IX //, Bureau d'Abonnement musical, 1772 ; SEI/ QUARTETTI/ (...) opera 13^a //, Huberty, 1773 ; SEI/ QUARTETTI/ CONCERTANTE/ A Flauto o Violino/ Violino Alto e Basso (...) OPERA XIV //, Heina, 1775 ; SEI/ QUARTETTI/ (...) ŒUVRE XXI //, La Chevardière, 1775 ; SIX/ QUATUOR/ (...) ŒUVRE XXIV, Le Menu et Boyer, 1779 ; SIX/ QUATUOR/ (...) ŒUVRE [ms.] 26 //, Sieber, 1779-1780 ; SIX/ QUATUOR/ (...) ŒUVRE XXVIII //, Boyer, 1783 ; SIX/ QUARTETTI/ (...) OPERA XXXIII, Le Duc, 1783. Cf. Michelle Garnier-Butel, *Les Quatuors ...*, op. cit., vol. V, p. 1152-1214 (I-XI, N°s 1447-1511).

et 1783, en font l'un des meilleurs compositeurs viennois de son temps, admiré par Burney, Forkel et Schubart.

Aux côtés de Vanhal œuvrèrent le violoniste d'origine espagnole Carlos d'Ordonez (1734-1786), et Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) dont la culture littéraire est perceptible dans ses symphonies inspirées des *Métamorphoses d'Ovide* (1785).

Si Vienne, terre d'accueil, se caractérisait par son cosmopolitisme, Berlin et Postdam, où brillait la cour de Frédéric II animée par Carl Philipp Emanuel Bach et Quantz, offraient des traits plus germaniques.

Mais, loin de se limiter à Vienne et à Berlin, la musique instrumentale rivalisa avec celle destinée au théâtre dans de nombreux États, tant en Bavière qu'en Allemagne centrale (notamment à Leipzig et à Dresde), qui disposaient de sociétés musicales fécondées par la culture italienne et sa remarquable technique violonistique. S'agissant du quatuor, l'axe géographique le plus actif fut celui de la vallée du Rhin, de Strasbourg à Düsseldorf, via Mannheim et Bonn. Les échanges culturels en direction de Paris furent fructueux, comme en témoigne le grand nombre d'œuvres de compositeurs de Mannheim éditées en France durant la période considérée, même si, dans les années 1770, Mannheim avait perdu sa prérogative de capitale de la musique pour les pays de langue allemande au profit de Vienne.

Mannheim

C'est en 1778, alors que, se rendant à Paris pour la troisième fois, Mozart admirait l'intense activité musicale de cette ville, que l'Électeur Karl Theodor transféra sa Cour à Munich, reléguant Mannheim à un rôle provincial. Dès lors, la brillante École, qui, grâce à Johann Stamitz, avait élaboré une nouvelle conception sonore de la symphonie adaptée au public des salles de concert, se partagea entre les musiciens attirés par Paris et ceux qui suivirent l'Électeur à Munich. Nombreux furent ceux qui composèrent des quatuors à cordes : outre Carlo Giuseppe Toeschi (1731-1788), citons Carl Philipp Stamitz (1745-1801), fils aîné de Johann, et son frère cadet Anton Thadäus (1750-entre 1789 et 1809), qui en publièrent à eux deux, à Paris, entre 1770 et 1788, plus de quatre-vingt-dix, la majorité étant intitulés « concertants »²⁰.

L'Angleterre : Londres, une capitale cosmopolite

Quant à l'Angleterre, à l'époque où, en 1764, Mozart rencontra à Londres Johann Christian Bach (1735-1782) et se lia d'amitié avec lui au cours du premier grand voyage qu'il fit avec son père, elle était encore marquée par le souvenir vivace et

20 Carl Philipp, trente-sept quatuors édités de 1770 à 1786 : *Ibid.*, vol. V, p. 1054-1085 (I-VIII, N^{os} 1311-1365) ; Anton Thadäus, cinquante-quatre, parus entre 1778 et 1788 : *Ibid.*, vol. V, p. 1020-1053 (I-IX, N^{os} 1257-1310).

le modèle de Haendel, de son ample gestique et de ses rythmiques pointées à la française. Participant au processus de dissolution du Baroque auquel il opposait la légèreté du style galant, Johann Christian, auteur (entre 1772 et 1776) de seize quatuors en trois *opus* (8, 17 et un composé en collaboration avec Abel et Giardini), fut l'un des principaux représentants du quatuor britannique. Outre ses compatriotes Carl Friedrich Abel (1723-1787), avec lequel il fonda en 1765 la première société anglaise de concerts publics, les *Bach-Abel Concerts*, et Wilhelm Cramer (1746-1799), brillant violoniste élève de Stamitz, l'École anglaise, qui compta après 1780 des compositeurs autochtones réputés – William Shield (1748-1829), John Marsh (1752-1828)²¹, Samuel Wesley (1766-1837) –, inclut des Italiens, tel Felice Giardini (1716-1796), haute figure de la vie musicale, admirée par Burney. On interprétait des quatuors à cordes dans les concerts publics, comme le 21 mai 1777, où Vachon, Cramer, Giardini et Crosdill se produisirent à *Freemasons' Hall* dans un concert de bénéfice (*Benefit Concert*) pour Borghi.

La France des Lumières : Paris et ses concerts privés

Mais c'est Paris qui, attirant virtuoses et compositeurs venant de toute l'Europe, représenta le centre européen le plus dynamique quant à la diffusion de la musique, tant par le concert que par l'édition. Le public affectionnait surtout la *symphonie concertante* qui partageait ses caractéristiques stylistiques avec le *quatuor concertant*. Parmi les principaux compositeurs excellant dans l'un et l'autre genre, ou dans la musique de chambre, citons Jacques-Antoine Mignaux [De Mignaux]²², Pierre Vachon (1738-1803), Jean-Baptiste Davaux (1742-1822), Joseph de Bologne de Saint-George (1745-1799), Jean-Baptiste Bréval (1753-1823), Rodolphe Kreutzer (1766-1831) et Hyacinthe Jadin (1776-1800).

À ces autochtones s'ajoutent des étrangers installés en France. Certains étaient originaires des Flandres, tels François-Joseph Gossec (1734-1829), natif du Hainaut et formé à Anvers, que sa très longue carrière rendit contemporain de Rameau et de Beethoven²³, Nicolas-Joseph Chartrain (ca. 1740-1793), originaire de Liège tout comme Grétry (le plus renommé des compositeurs d'opéras-comiques français), et Leemans, dit « de Bruges ». D'autres vinrent d'Europe centrale ou d'Allemagne, tels Franz Xaver Richter (1709-1789), né en Moravie et formé à Mannheim avant de devenir en 1769 maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg, et Henri-Joseph Rigel (1741-1803) ; d'autres, enfin, étaient Italiens comme Bruni et Cambini.

21 *A Quartetto composed in imitation of the style of Haydn's Opera Prima* (London, ca. 1795).

22 Fl. dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Compositeur versaillais, il est cité dans les *Tablettes de renommée des musiciens* en tant qu'auteur de « différens Quatuor de Guitare, avec & sans Accompagnement de Harpe » (sic).

23 François-Joseph Gossec (1734-1829), textes réunis par Benoît Dratwicki, Versailles, Centre de Musique Baroque de Versailles, 2002.

Violonistes, altistes ou violoncellistes, la plupart furent des instrumentistes virtuoses qui composèrent pour leur instrument. Tout en se produisant dans les concerts publics (Concert Spirituel, Concert des Amateurs, Concert de la Loge Olympique), ils étaient attachés à des mécènes – princes du sang, aristocrates ou grands financiers tels le prince de Conti et le baron de Bagge –, et se faisaient entendre dans les concerts privés que leurs protecteurs organisaient régulièrement afin de rehausser le prestige de leur rang social. Les dédicaces, qui accompagnent la majorité des quatuors publiés à Paris durant les trois dernières décennies précédant la Révolution – Marmontel les appelait « petit[s] détour[s] de flatterie » –, témoignent de la manière dont un musicien pouvait vivre de son talent dans une grande ville sans dépendre de la protection d'un seul mécène. Un exemple en est la dédicace, à la marquise de Lestang, des *Six Quatuor[s] œuvre III* de Leemans de Bruges, parus en 1769²⁴. Elle atteste de la nécessité, pour le musicien, de s'adapter aux goûts et aux exigences de ses protecteurs, tout comme les dédicaces d'autres œuvres de ce compositeur (au marquis et à la marquise de Seignelai, à la marquise de Vaubecourt, au duc de Liancourt, à la comtesse de Polignac) qui prouvent sa fréquentation des salons à la mode.

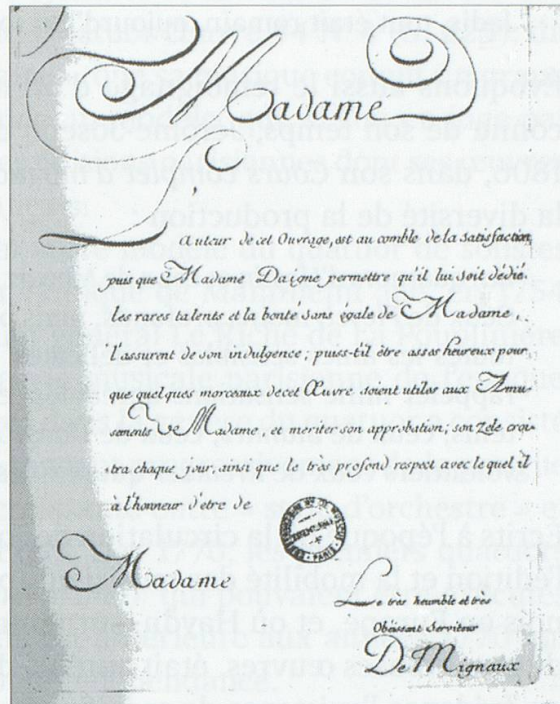
Un autre exemple est, en 1772²⁵, l'hommage rendu à Victoire de France, fille de Louis XV, par Mignaux, qui lui dédia sa première œuvre consistant en trois quatuors et trois trios : « TROIS QUATUOR/ ET / TROIS TRIO/ DEDIÉS/ A Madame Victoire/ DE FRANCE/ PAR/ M^R. DE MIGNAUX/ Ordinaire de la Musique du Roy./ (...) / A PARIS/ Chez Mr Fleury Luthier (...) / A VERSAILLES / L'Auteur (...) » (RISM/ D 1621 ; F-Pn/ K. 4465 : voir Illustrations 1a et 1b).

L'École française de quatuor, qui émerge de l'oubli, compte ainsi près de soixante-dix compositeurs et de neuf cents œuvres, dont moins d'une centaine ont fait l'objet de concerts et/ou d'enregistrements.

En synthèse, les trajectoires de création du quatuor à cordes confirment la présence des trois Écoles instrumentales, italienne, allemande et française décrites dans les ouvrages contemporains. Quant aux trajectoires de la diffusion par l'édition, elles suivaient trois axes stables aboutissant à Paris, le premier venant d'Italie, le deuxième, de Mannheim et le troisième, de Vienne. Ce dernier axe fut particulièrement illustré par l'immense réputation de Haydn et de son disciple

24 L'instrumentation de ces quatuors, « à géométrie variable », s'inscrit dans la tradition baroque : Six QUATUOR/ Trois pour la Flute, un Basson, un/ Violon, et un Violoncelle et trois pour un/ Hautbois, un Violon, un Basson, et un Violoncelle ; / On peut les executer à deux Violons et deux Violoncelles, où un/ Alto, un Violoncelle, et deux Violons./ DEDIÉ/ A MADAME LA MARQUISE de/ LESTANG/ PAR M^R. LEEMANS DE BRUGE./ (...) ŒUVRE III^E. / A PARIS/ Chez l'Auteur au coin de la rue de Condé et celle des Cordeliers (...) // (*Annonces, affiches et avis divers*, 6 février 1769, p. 113) ; RISM/ L 1418 ; F-Pc/ Ace⁴ 151. Cf. Michelle Garnier-Butel, *Les Quatuors ...*, op. cit., vol. IV, p. 810-814 (I, N^{os} 1015-1020).

25 *Avant-Coureur*, 13 juillet 1772, p. 436. *Ibid.*, vol. III, p. 431-434 (I, N^{os} 562-564).



Illustrations 1a et 1b : Jacques-Antoine Mignaux [De Mignaux], Page de titre et Dédicace des *Trois Quatuor et trois Trio dédiés à Madame Victoire de France* (1772)
F-Pc/ K. 4465. BnF.

Pleyel. À la diffusion de la musique en Autriche et à son acheminement vers les centres d'édition (notamment Paris) contribuèrent les abbayes autrichiennes, comme Saint-Florian ou Melk, où l'on recopiait les quatuors composés à Vienne ou à Salzbourg.

Observons maintenant les spécificités stylistiques du quatuor en Europe.

Spécificités stylistiques et écritures : traditions et mutations

Si nous suivons ces axes, nous dirigeons notre regard vers Paris, scène internationale qui brillait par son cosmopolitisme et l'activité de ses concerts. Quel meilleur observatoire peut-on trouver pour étudier les spécificités du quatuor au temps de Mozart que cette « boussole des différentes nations », selon la métaphore de ce diplomate italien, ambassadeur à Londres avant d'être accrédité à la cour de Versailles, commensal des salons de Madame du Deffand et de Madame Geoffrin et ami des Encyclopédistes, le marquis de Caracciolo (1715-1789) ? Auteur d'un ouvrage prônant l'hégémonie française, *Paris, le modèle des nations étrangères ou l'Europe française* (1777), il y affirmait sans ambages :

Quoi qu'il en soit, on reconnut toujours une nation dominante qu'on s'efforçait d'imiter. Jadis, tout était romain, aujourd'hui tout est français²⁶.

Évoquons aussi le témoignage d'un musicien, théoricien et compositeur bien connu de son temps, Jérôme-Joseph de Momigny, qui, trente ans plus tard, en 1806, dans son *Cours complet d'harmonie et de composition*, évaluait en France la diversité de la production :

Les quatuors d'*Haydn* et ceux de *Mozart* font l'admiration et les délices des connoisseurs. Ceux de *Pleyel*, moins profonds, mais pleins de naturel et de grâce, font le charme de toutes les âmes sensibles et délicates. On ne peut nommer ceux de *Boccherini* sans rappeler mille sensations agréables, et tout le monde a joué avec plaisir dans leurs tems, ceux de *Stamitz*, ceux de *Davaux* et ceux de *Cambini*. De nos jours, on entend volontiers ceux de *Kreutzer* qui ont des beautés réelles²⁷.

Écrits à l'époque où la circulation des œuvres, favorisée par le développement de l'édition et la mobilité des musiciens, permit une large diffusion du quatuor viennois en Europe, et où Haydn, surnommé l'« Orphée du Danube » et dédicataire de nombreuses œuvres, était auréolé d'un immense prestige, ces propos mettent en évidence l'existence de spécificités stylistiques bien établies.

La première d'entre elles concerne la prédominance du style viennois, incarné par Haydn et Mozart, dont les quatuors étaient jugés difficiles en raison de l'intense travail thématique (*thematische Arbeit*) qui les caractérisait – pensons aux *Quatuors « russes » opus 33 (Hob. III. 37-42)* de Haydn, déjà évoqués –, surtout dans les sections de développement. Exempt de toute référence extra-musicale, de tout modèle linguistique, de toute formulation théorique, leur langage, dominé par les *formes-sonate(s)* qui fécondèrent le quatuor tout comme la symphonie, fut le fruit d'une pensée abstraite à laquelle excella le génie germanique, d'une construction par l'imaginaire dont Kant exposa vers 1780 les fondements théoriques. Cette conception de plus en plus unifiée et expressive de la philosophie de l'*Aufklärung*, du triomphe de la raison sur les ténèbres – comme le démontrent l'*Adagio* et le premier mouvement (*Allegro*) du *Quatuor « des Dissonances » (K. 465)* de Mozart –, n'exclut pas les références à la tradition contrapuntique d'Allemagne du Nord, incarnée par la fugue, que le Classicisme viennois se réappropria, comme dans le quatrième mouvement du quatuor *K. 387* qui fait une synthèse magistrale de style fugué et de thématique empruntée à l'*opera buffa*.

Aux quatuors de Haydn, qui séduisaient les connaisseurs, les amateurs préféraient donc ceux de Boccherini. Si les deux musiciens se connaissaient, s'ils échangèrent une correspondance malheureusement perdue et se rencontrèrent peut-être à Vienne où Boccherini séjourna jusqu'en 1764, leurs styles sont, en effet, très différents. C'est grâce à ses lignes mélodiques fluides et chantantes,

26 Louis-Antoine Caracciolo, « Du siècle », in : *Paris, le modèle des nations étrangères ou L'Europe française*, Venise, Paris, Duchesne, 1777, chapitre XXIV, p. 206 sq., cité par Baldine Saint-Girons, *Esthétiques du XVIII^e siècle. Le modèle français*, Paris, P. Sers, 1990, p. 698.

27 Jérôme-Joseph de Momigny, *Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique*, Paris, Auteur, 1806, vol. 2, p. 693-694.

à ses mouvements lents expressifs et à ses rythmes et thèmes ensorceleurs aux connotations hispaniques – tel le *Presto* du Quatuor Œuvre 44 N° 4 (G. 223), dit « *La Tiranna* », évoquant une danse populaire –, que sa musique connut un grand succès en France. Boccherini constitua donc un modèle, qui, si l'on en juge par les témoignages de presse et les nombreuses éditions parisiennes dont ses œuvres firent l'objet, séduisit les compositeurs français.

Mais, comme l'évoque de Momigny, un autre modèle du quatuor de solistes s'inspira du style novateur de l'École symphonique de Mannheim que, en 1754, Johann Stamitz fit découvrir chez le fermier général Le Riche de La Pouplinière, l'un des centres les plus importants de la vie musicale parisienne de l'époque. N'oublions pas que l'une des étapes décisives dans la genèse du quatuor a consisté en l'élaboration d'un style de solistes se dégageant progressivement de la gangue de la symphonie, en une différenciation croissante entre « style d'orchestre » et « style de chambre », comme en témoignèrent, dès 1770, les premiers quatuors de Carl Philipp Stamitz (*Sei Quartetti opera prima*) qui pouvaient être exécutés par un orchestre²⁸. Cette gestation difficile est antérieure aux années 1770 qui virent *symphonie* et *quatuor* évoluer en toute indépendance.

Une deuxième spécificité du quatuor en Europe fut, parallèlement à l'élaboration du style viennois, l'émergence du *quatuor concertant* ou *quatuor dialogué et concertant*, dont la floraison fut remarquable au cours des deux décennies précédant la Révolution²⁹. Il reflète l'hédonisme de la France des Lumières et son art de la conversation et du dialogue. En deux mouvements généralement brefs qui relèvent du type *Allegro*, *Rondeau*, et, plus rarement, en trois (alors que le quatuor viennois se structurait en quatre), il instaure une écriture *dialoguée* où toutes les voix sont alternativement ou réciproquement importantes, et se fonde sur un style de soliste(s) pouvant atteindre à la virtuosité, précisé par l'indication *Solo*.

S'inscrivant dans l'esthétique des Lumières, le style concertant résulte de l'égalité de traitement accordée aux instruments dont les *Soli* se succèdent. Il illustre une conception de la musique qui, analogue à celle des autres arts (principalement la peinture), privilégie la voix, le chant, une conception qui relève de la théorie aristotélicienne de l'imitation de la nature, de la *mimesis* prônée par tout le XVIII^e siècle français, à l'instar de Chabanon dans sa *Poétique de la musique* (en 1785). « Concerto de salon », le *quatuor concertant* permettait au soliste de briller dans les concerts privés à l'époque où le rang social d'un aristocrate lui interdisait de se produire en public. S'il se généralisa en France, il fut aussi présent à Vienne, chez Mozart (tels ses *Quatuors* « prussiens » K. 575, K. 589 et K. 590).

28 Carl Philipp Stamitz : (...) / SEI / QUARTETTI / PER / Due Violini Viola e Basso i quali potranno esse eseguiti [eseguiti] a Grande Orchestra / DEDICATE / AL SIGNOR DI ST. GIORGIO / Scudiere registratore delle Guerre / (...) / OPERA PRIMA / (...) // A PARIS (...) // (*Annonces, affiches et avis divers*, 5 février 1770, supplément ; *Avant-Coureur*, 19 mars 1770 ; *Mercure de France*, avril 1770, volume 1). RISM / S 4480 ; F-Pn / Vm⁷ 1301. Cf. Michelle Garnier-Butel, *Les Quatuors ...*, op. cit., vol. V, p. 1054-1058 (I, N°s 1311-1316).

29 Cf. Michelle Garnier-Panafieu, *L'Émergence du quatuor à cordes français au siècle des Lumières*, Liancourt Saint-Pierre, YP Éditions, 2006 (coll. « Musique »).

Mais, une troisième spécificité du quatuor à cordes à l'époque de Mozart consiste en l'éclosion d'œuvres qui, synthétisant des influences variées où se mêlent habilement tradition et innovation, où coexistent style concertant et écriture contrapuntique, échappent à une classification rigide. Ainsi relèvent de la tradition la référence au modèle vocal, caractérisée par les répétitions et retours mélodiques et rythmiques qui aident à la mémorisation (comme dans le *Rondeau*), l'empreinte chorégraphique (en témoignent *Menuets* et *Anglaise des Quatuors Œuvre 15* de Gossec), la persistance d'une basse chiffrée (*Quatuors Œuvre 7* de Vachon), et la présence de fugues ou de style fugué (*Quatuors Œuvre 5* de Richter et *Quartetti Opera 3* de Grétry³⁰).

Quant aux éléments d'innovation, ils révèlent l'influence du style de Mannheim, en particulier chez Gossec (thèmes en notes répétées, en gammes descendantes, motifs repris à l'octave, grands écarts mélodiques et changements de registres), celle du *Sturm und Drang* (caractérisée notamment par la fréquence des tonalités mineures, comme dans les *Quatuors dialogués Œuvre 10* de Henri-Joseph Rigel), celle du style sentimental et de la *Romance* mise à la mode par Gaviniès, l'influence du concerto de soliste, enfin, celle de l'esprit populaire que Haydn introduisit dans les *Rondos* de ses *Quatuors « russes » opus 33* (N° 2, N° 3, dit « L'Oiseau », et N° 4 : Hob. III. 38, 39 et 40).

Ces œuvres sont dues à des compositeurs de tout premier plan, qu'ils privilégient la musique instrumentale (Gossec, Saint-George, Vachon, Hyacinthe Jadin³¹), ou bien qu'ils doivent leur célébrité à l'opéra-comique (Grétry). Cinq d'entre eux, Gossec, Saint-George, Vachon, Richter et Rigel, incarnent la variété d'inspiration et la diversité stylistique qui reflètent les influences étrangères s'exerçant, à partir des années 1750, sur la musique instrumentale française. Leur modernité naît de cet amalgame subtil, de cette alchimie raffinée.

Ainsi, l'*Anglaise* (deuxième mouvement en *ut* majeur) de l'*Œuvre 15* N° 3 de François-Joseph Gossec³², que ses effets de sonorité et son caractère rustique

30 Cf. *Fuga*, Troisième mouvement du *Quartetto* N° 1, in : André-Ernest-Modeste Grétry, *Six quatuors op. III. Symphonie en ré*, édition de Maurice Barthélémy, Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 1997, p. 15-18. (Anthologies II. 2, CMBV 008). CD : *Quatuor Haydn (Haydn Quartett)*, *Six Quatuors op. III*, Koch international Schwann, 1991 (CD 310158).

SEI/ QUARTETTI/ Per Due Violini,/ Alto, E Basso/ Del Signor/ GRETRY/ Composti a Roma/ OPERA III.^a/ (...) / A PARIS/ Chez le S^r. Borrelly (...) // (*Annonces, affiches et avis divers*, 5 juillet 1773) ; RISM/ G 4574 ; US-Wc/ M452 G84 op. 3 1769 case.

31 Cf. Philippe Oboussier, « Une révélation musicale : les quatuors à cordes de Hyacinthe Jadin », in : *Le Tambour et la harpe. Œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution, 1788-1800*, textes réunis par Jean-Rémy Julien et Jean Mongrédien, Paris, Du May, 1991, p. 221-240. Cf. aussi : Michelle Garnier-Butel, « Les quatuors de Hyacinthe Jadin dans l'Europe des Lumières », in : *Hyacinthe Jadin et le classicisme européen*, textes recueillis et présentés par Denis Le Touzé et Gérard Streletski, Lyon, Université Lyon 2- Lumière, 2003, p. 3-25. CD : *Quatuor Mosaïques, Hyacinthe Jadin, Quatuors, opus 3 N° 1 et opus 2 N° 1*, Valois, 1995.

32 *Six/ QUATUORS/ A deux Violons Alto & Basse/ DÉDIÉS/ A Monsieur/ HAUDRY DE SOUCY/ COMPOSÉS/ PAR F. J. GOSSEC/ D'ANVERS/ ŒUVRE XV^e./ Prix 9 ^{ll}/ A PARIS/ Chez le S.^r Sieber rue S.^t Honoré à l'Hotel d'Aligre près la Croix/ du Trahoir ; où l'on trouve un grand*



Illustration 2 : François-Joseph Gossec, *Quatuor, opus XV N° 3* [RH. 189] (1772), 2^e mouvement, *Englese* (ut majeur), mesures 1-16. Versailles : Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 2002, Cahiers de musique 110, p. 9 (Les musiciens des Princes de Condé). Publié avec l'autorisation des Éditions du CMBV.

inscrivent dans la mouvance de l'Arcadie, illustre l'emploi de danses en tant que mouvements terminaux dans ces quatuors, dédiés en 1772 au fermier général André-Pierre Haudry de Soucy (voir Ill. 2).

À la rudesse de cette *Englese*, peut-être composée durant le séjour champêtre de Gossec chez son mécène, à Soucy, s'opposent l'élégance, le charme et la référence au style sentimental, teinté de mélancolie, des quatuors à cordes concertants de Joseph de Bologne de Saint-George, plus connu sous le nom de « Chevalier de Saint-George ».

Virtuose de l'archet tout autant que de l'épée, chef d'orchestre talentueux qui dirigea le Concert des Amateurs, puis le Concert de la Loge Olympique, ce

Magasin de Musique/ Se trouve A LYON Chez M.^r Castaud Place de la Comédie/ A. P. D. R./ Ribiere Sculpit.// (Annonces, affiches et avis divers, 27 février 1772, p. 165-166) ; RISM/ G 3174 ; F-Pc/ Ace⁴ 149. Édition : François-Joseph Gossec, *Quatuor, opus XV N° 1, Quatuor, opus XV N° 2, Quatuor, opus XV N° 3, Quatuor, opus XV N° 4, Quatuor, opus XV N° 5, Quatuor, opus XV N° 6* [RH. 187-192], Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 2002 (Cahiers de musique 108, 109, 110, 111, 112, 113 ; Les musiciens des Princes de Condé). CD : *Quatuor Ad Fontes, Six quatuors œuvre 15, 1772*, Paris, Alpha/CMBV, 2002 (Alpha 025).

personnage singulier, unique dans la France des Lumières, réussit, en dépit de ses origines et de sa couleur de peau, à se faire admettre dans les plus hautes sphères sociales. Rapide, scintillant et enlevé, l'*Allegro* terminal du *Quatuor concertant Œuvre 14 N° 6*, son troisième et dernier recueil (1785)³³, oppose à l'expression nostalgique du premier mouvement (en *sol mineur*) sa vivacité poétique et ses contrastes de modes (*sol mineur* / *sol majeur*) :



Illustration 3 : Joseph de Bologne de Saint-George, *Quatuor concertant Œuvre 14 N° 6* (1785), partie de *Violino Primo*, 1^{er} mouvement [sans indication de tempo], mesures 1-11 ; 2^e mouvement, *Allegro*, mesures 1-10 ; *Majore* (*sol majeur*), mesures 60-67 (A-Wgm/ IX 31866).

Pierre Vachon³⁴, quant à lui, jouit d'une grande réputation en tant que soliste (violoniste, probablement altiste), et chambriste. Considéré par La Borde comme « l'un des plus agréables violons qu'on ait entendu [*sic*], surtout dans le *trio* & le *quatuor* », il fut aussi l'un des plus intéressants protagonistes du quatuor dans sa

33 Six/ QUATUOR/ CONCERTANS/ Pour deux Violons/ Alto et Violoncelle/ COMPOSÉS/ par/ M^r. de St. George/ 3^e. Livre de Quatuor/ ŒUVRE XIV.^e / Prix 9. ^{ll}/ A PARIS/ Chez M.^r Boyer, Rue de Richelieu, Passage du Caffé de foy,/ à la Clef d'Or./ Chez Mad.^e Le Menu, Rue du Rouille, à la Clef d'Or. / Ecrit par Ribiere. // (en bas, à droite, signature : Boyer). RISM/ S 363 ; A-Wgm/ IX 31866. Cf. Michelle Garnier-Butel, *Les Quatuors ...*, op. cit., vol. IV, p. 989-992 (III, N°s 1215-1220). Ces quatuors ont été enregistrés par le Quatuor Atlantis (*Le chevalier de Saint-George : Six Quatuors à cordes opus 14, 1^{er} enregistrement intégral*), M10 Assai, 2004 (222622 MI750), et par Apollon Quartet (*Le chevalier de Saint-George : Six quatuors à cordes opus 14, Troisième livre de quatuors*), Avenir Stiftung (Fondation Avenir), Lucerne, 2005 (AV 276011).

34 Michelle Garnier-Panafieu, « Le point sur Pierre Vachon (1738-1808) : apport à sa biographie », in : *Bulletin de l'Atelier d'études sur la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles*, Versailles, Centre de Musique Baroque de Versailles, N° 11, 2003, p. 20-22.

phase d'émergence, pour lequel il composa une trentaine d'œuvres de fort belle facture, publiées en quatre recueils (*Œuvres* 5, 6, 7 et 11) entre 1772 et 1786 environ. Les trois premiers furent édités à Londres avec une basse chiffrée (l'*Œuvre* 7, dédiée au comte de Guines, ambassadeur à Londres où il l'accompagna en 1772, parut dans cette ville chez Napier (vers 1772), et à Paris, chez Venier (en 1773) avec la même basse chiffrée³⁵ : ceci pose le problème du statut de ce chiffrage à cette date tardive, du sens qu'il faut lui accorder et de sa fonctionnalité.

Très fréquent comme finale à cette époque, le *Rondeau : Allegro non tanto* de son *Quatuor Œuvre* 5 N° 1, en *la* majeur (son premier recueil), séduit par sa construction répétitive et son allure vaudevillesque ; son humour et son caractère populaire ne sont pas sans évoquer les *Rondos* des *Quatuors « russes » opus 33* de Haydn qui ne devaient être composés que neuf ans plus tard. Mais Vachon excella aussi à exploiter les sonorités spécifiques des cordes, comme dans l'*Andantino* (second mouvement, en *sol* majeur) du *Quartetto Œuvre* 7 N° 2 en *ré* majeur. Au charme mélodique de la première partie (en *sol* majeur) succède un *Minore* au ton homophone (*sol* mineur), qui contraste fortement par la densité de l'écriture ; la basse, très présente, fusionne en un beau contrepoint :

Illustration 4 : Pierre Vachon, *Quartetto*, œuvre VII N° 2 (1772-1773), 2^e mouvement, *Andantino : Minore* (*sol* mineur), mesures 30-36. Versailles : Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 2003, Cahiers de musique 03, p. 12.

Publié avec l'autorisation des Éditions du CMBV.

35 SIX/ QUARTETTOS/ Pour deux Violons, alto et Basso./ Dedié à Monsieur le / Comte de Guines,/ Maréchal des Camps, et Armées du Roi./ Inspecteur de son Infanterie, et son/ Ambassadeur près de sa Majesté Britannique,/ Par / P : Vachon, / Premier Violon de S. A. S. Monseigneur le/ Prince de Conty./ London Printed for William Napier at his/ Music Shop the Corner of Lancaster Court Strand./ Pr. 10 : 6 d// RISM/ V 13 ; F-Pn/ Vmg. 15690. Ces six quatuors furent édités à Paris, chez Venier (gravés par M^{me} La V^{ve}. Leclair), comme « Opera VII^a & Second Livre de Quatuors » en 1773 (*Avant-Coureur*, 27 septembre ; *Annonces, affiches et avis divers*, 28 octobre,

Franz Xaver Richter mérite une attention particulière pour ses *Quatuors Œuvre 5*, qui parurent dès 1768 à Londres avant d'être édités à Paris en 1774³⁶, et furent peut-être composés dès 1757. C'est le seul recueil de quatuors que nous ait laissé ce compositeur talentueux, chanteur virtuose à la cour de Mannheim à partir de 1747, puis violoniste dans l'orchestre de cette cour. Coup d'essai, coup de maître. D'une facture très moderne, ils contiennent des épisodes de virtuosité confiés au violoncelle et à l'alto, rares dans le répertoire de cette époque, comme dans l'*Allegro con brio* en *ut* majeur du *Quartetto* N° 1, ou dans le *Poco Andante*, deuxième mouvement du N° 2 (en *sol* mineur) dont la suavité des sonorités fait songer à Mozart : le violoncelle, qui expose dans la section centrale (mesures 48-55) un *solo* de huit mesures, s'émancipe de son rôle de soutien et assume une fonction expressive.

Dans le *Poco Allegretto* de ce quatuor N° 2 (premier mouvement en *si* bémol majeur), l'écriture est caractérisée par le grand *ambitus* et l'ornementation de la ligne mélodique ainsi que par l'égalité accordée aux instruments et la richesse de la palette harmonique ; imitations et dialogues sont très présents (voir ill. 5).

La finesse et la qualité du dialogue, spécificités bien françaises, se retrouvent dans les *Quatuors dialogués Œuvre 10* de Henri-Joseph Rigel, son deuxième et dernier recueil de quatuors (vers 1773). En dépit de leur titre³⁷, ils se distinguent de la production contemporaine par l'importance des développements, parfois presque aussi longs que les expositions (comme dans les *Quatuors* N°s 3 et 5), la densité d'un véritable travail motivique et la diversité des textures d'accompagnement. Ainsi, l'*Allegro* initial du *Quartetto* N° 5, en *mi* mineur, est remarquable par l'intimité du dialogue et l'habileté de la répartition du discours entre les parties, y compris à l'alto et au violoncelle (dès l'exposition, ce dernier développe le motif initial, d'abord présenté à l'unisson³⁸). Contrastant avec le mouvement précédent, cet émouvant *Adagio*, en *si* mineur, séduit par son lyrisme qui fait

p. 890 ; *Mercur de France*, octobre I, p. 188-189). Édition : Pierre Vachon, *Quartetto, œuvre VII N° 2*, Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 2003 (Cahiers de musique 3). Cf. aussi, pour cette édition française, Michelle Garnier-Butel, *Les Quatuors ...*, op. cit., vol. V, p. 1141-1146 (I, N°s 1435-1440).

36 SIX/ QUATUOR/ POUR/ Deux Violons, Alto Viola et Basso, / COMPOSÉS PAR/ M^R. XAVERIO RICHTER/ Maître de Chapelle de Strasbourg/ ŒUVRE V^E. / Gravés par Mad^{me}. Oger/ (...) / A PARIS/ Chez Mr. De la Chevardiere, rue du Roule à la Croix d'Or/ (...) / AVEC PRIVILEGE DU ROY // (*Annonces, affiches et avis divers*, 6 janvier 1774, p. 18) ; RISM/ R 1348. Édition : Franz Xaver Richter, « 6 Streichquartette C dur, B dur, A dur, Es dur, G dur, D dur Op. 5 », in : *Mannheimer Kammermusik des 18. Jahrhunderts, I. Teil, Quartette und Quintette (ohne Klavier)*, éd. par Hugo Riemann, *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, Jahrg. XV, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914, p. 1-60. CD : *Quatuor Rincontro, Trois quatuors opus 5, n°s 1, 2, 3*, Alpha, 2006 (Alpha 089).

37 SECOND ŒUVRE/ de/ QUATUORS DIALOGUÉS/ pour/ deux Violons Viola et Violoncelle/ Composés/ par H. I. RIGEL/ Gravés/ Par M^{me} son Epouse/ ŒUVRE X/ (...) / A PARIS/ Chez L'auteur rue Grenelle St. Honoré (...) / A. P. D. R// RISM/ R 1518 ; F-Pc/ K. 5203. Cf. Michelle Garnier-Butel, *Les Quatuors ...*, op. cit., vol. IV, p. 940-945 (II, N°s 1161-1166).

38 CD : *Quatuor Franz Joseph, Quatuors dialogués, œuvre X*, Québec, Atma Classique, 2005 (ACDE 2348).



Illustration 5 : Franz Xaver Richter, *Streichquartett Op. 5 N° 2*, B dur (1768), 1^{er} mouvement, *Poco Allegretto*, développement, mesures 25-33 (éd. par Hugo Riemann, in : *Denkmäler der Tonkunst in Bayern XV*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914, p. 13).

Publié avec l'autorisation de Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

songer à quelque *aria* d'opéra ou à un concerto de violon, comme on en trouve dans certains mouvements lents de Haydn (*Largo* du quatuor *opus 17 N° 6*, par exemple). Grande est l'expressivité du premier violon, qui déploie une cantilène ornementée et souplement accompagnée par le second violon et l'alto, le violoncelle se limitant à une discrète mais régulière ponctuation :



Illustration 6 : Henri-Joseph Rigel, *Quatuor dialogué Œuvre 10 N° 5* (ca. 1773).

2^e mouvement, *Adagio (si mineur)*, mesures 1-10. F-Pc/ K. 5203. BnF.

Enfin, une quatrième spécificité du quatuor à cordes à l'époque de Mozart est le rôle fonctionnel qu'il assumait comme moyen de *transfert* des succès de la scène lyrique parisienne, grâce au procédé de transcription ou d'*arrangement* qui permettait aux amateurs provinciaux de jouer (ou simplement d'entendre) les ouvertures et airs d'opéras, d'opéras-comiques ou d'*opere buffe* les plus applaudis au théâtre (Académie Royale de Musique ou Comédie-Italienne). Cette vogue de l'arrangement, qui s'inscrit dans un contexte socio-culturel où la pratique musicale tendait à se démocratiser, permet de diffuser à l'envi les ouvrages de Gluck, Piccinni, Philidor, Grétry, Monsigny et Dalayrac. Certains compositeurs, souvent maîtres de musique, tel Charles-Guillaume Alexandre, s'en firent une spécialité en fournissant à leurs élèves des pièces attrayantes et faciles d'exécution, se situant entre le théâtre lyrique et la musique « pure » (ou instrumentale), que le goût français, fidèle à la théorie aristotélicienne de l'imitation de la nature, n'admettait encore qu'avec réticence³⁹.

En conclusion, le quatuor à cordes au temps de Mozart illustre, partout en Europe, la naissance d'un véritable langage musical autonome qui s'enracina sur le terrain instrumental, alors même qu'esthéticiens et hommes de lettres continuaient à assimiler la musique à un discours littéraire, alors même que Rousseau, reprenant le fameux « Sonate, que me veux-tu ? » de Fontenelle, confirmait l'infériorité de la musique instrumentale. Si la spécificité viennoise est identifiée par le caractère organique de la *forme-sonate*, ce sont d'autres spécificités que démontre le quatuor français : elles résultent de la synthèse, dans le creuset cosmopolite parisien, d'éléments diversifiés. Contrairement à une idée reçue, la densité de l'écriture et le travail thématique ne sont pas absents de ce répertoire. Pussions-nous en conclure que celui-ci ne représente pas qu'un faire-valoir du quatuor viennois, qu'il n'offre pas que des signes précurseurs de l'efflorescence romantique.

Ne confondons donc pas *spécificité* et *infériorité* et cessons d'évaluer le quatuor à cordes au temps de Mozart à la seule aune du quatuor classique viennois, même si notre culture musicale est fondée sur ce modèle. C'est ainsi que ses contemporains les plus talentueux pourront le rejoindre sur les pupitres des musiciens (comme les Quatuors *Mosaïques*, *Ad Fontes*, *Atlantis* et *Terpsycordes*, pour ne citer qu'eux), sans susciter condescendance ou indifférence.

39 Cf. Airs de *La Belle Arsène* de Monsigny, arrangés par Alexandre : [VII^e SUITE D'] AIRS/ D'OPERA COMIQUE/ En Quatuor concertants/ AVEC L'OUVERTURE/ Pour/ Deux Violons Alto et Basse/ Choisis dans l'Opéra/ De LA /BELLE ARSENE/ ARRANGES PAR M. ALEXANDRE/ (...)// RISM/ M 3116 ; F-Pc/ K. 5410. Dans cette transcription se succèdent, après l'ouverture, onze arrangements d'ariettes et de chœurs, agencés, comme dans un pot-pourri, dans une logique tonale sans préserver la cohérence dramatique. L'œuvre originale est une comédie-féerie en quatre actes mêlée d'ariettes (sur un livret de Favart), commandée pour les spectacles de la Cour et représentée à Fontainebleau le 6 novembre 1773, puis à Paris en 1775. F-Pn/ Vm⁵ 153. Pour plus d'informations, cf. Michelle Garnier-Butel, « Du répertoire vocal à la musique instrumentale : les transcriptions d'airs connus en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », in : *Le Chant, acteur de l'histoire*, sous la direction de Jean Quénart, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 125-135 (coll. « Histoire »).

Résumé

À l'époque où, peu après que Haydn et Boccherini eurent jeté les ferments du genre appelé à devenir la quintessence de la musique de chambre, Mozart faisait l'hommage à son maître de ses plus beaux fleurons en la matière (les six Quatuors « dédiés à Haydn » – K. 387, 421, 428, 458, 464, 465), fort nombreux furent les musiciens, qui, dans toute l'Europe, écrivirent des quatuors à cordes destinés, pour la plupart, aux amateurs. À l'évidence, l'extraordinaire floraison de ce répertoire (à Mannheim, Vienne et Paris pour ne citer que ces foyers de création), qui, pendant la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, fut largement diffusé par l'édition française en plein essor, traduit une réelle évolution du goût, des sensibilités et des pratiques sociales. Partant de ce constat, l'on étudiera les trajectoires et les spécificités stylistiques de cette littérature qui relève encore, en partie, du domaine de la recherche.

Summary

Shortly after Haydn and Boccherini had sown the seeds of what was destined to become the quintessence of chamber music, and at the same time as Mozart was paying tribute to his master with some of his finest compositions (the six quartets “dedicated to Haydn” – K. 387, 421, 428, 458, 464, 465), there was a great number of musicians throughout Europe writing string quartets, most of which for amateur players.

Clearly, the extraordinary profusion of this production (which the then rapidly expanding publishing sector in France made widely available during the second half of the eighteenth century), emanating from Mannheim, Vienna and Paris to name but these centres of creativity, expresses a veritable change in taste, sensitivity and social mores.

With this as backcloth, the developments and stylistic particularities of this production are addressed, which is, even today, to some degree a topic of academic research.

