

## ***Traitement du temps et du timbre dans le Quatuor à cordes n° 3 de Lucien Durosoir***

Frédéric MARTIN

Des trois quatuors à cordes composés par Lucien Durosoir, entre 1920 et 1933, le troisième est le plus dépouillé, celui dont les textures sont les plus transparentes et le matériau le plus concis. Il sera, à travers ses premier et troisième mouvements, le terrain d'investigation d'une analyse portant sur deux hypothèses : celle d'une possible architecture secrète, ésotérique ; celle d'une recherche originale de timbre, de spatialisation, dont on verra qu'elle s'apparente à une intuition de spectralisation.

On sait que Lucien Durosoir ne fit pas éditer ses œuvres et que peu d'entre elles furent jouées de son vivant, le plus souvent, d'ailleurs, avec sa participation personnelle d'interprète. Il est des œuvres que le compositeur n'entendit jamais, situation sans doute frustrante, même si elle découle, plus ou moins directement, de la volonté même de l'auteur.

Pourquoi n'avoir rien entrepris pour entendre et faire entendre des œuvres auxquelles il avait consacré sa vie depuis le retour de la guerre ? Ce fait, en soi mystérieux, engendre une autre question : se peut-il que le compositeur, à partir du moment où son parti-pris d'isolement et *d'incognito* est délibérément choisi et assumé, ait voulu compenser l'absence d'audition concrète de ses œuvres par un degré d'abstraction dans l'écriture qui se rapproche d'une démarche structuraliste ? Une telle attitude visait-elle à accroître le sens du message écrit par des moyens qui possèdent, à la lecture, une force propre ? C'est la première hypothèse qui sera étudiée.

## Une architecture secrète : éléments pour une approche

Cette première hypothèse sera envisagée à travers l'observation des proportions du premier mouvement et de sa thématique.

Précisons quelques partis-pris d'analyse :

La saisie sur le logiciel de notation *Finale* permet d'appréhender les proportions des mesures et des tempi de la partition en dehors des fluctuations liées à l'interprétation.

Logiquement, le relevé des proportions s'effectue aux changements de tempo plutôt qu'aux repères chiffrés (qui ne sont qu'une commodité de repérage).

### *Les durées*

Le premier mouvement se divise en trois parties, de type ABA' (ici A1, B, A2) dont on peut lire ci-dessous les proportions en secondes :

A1 (30" 20" 26" 18" 30" 20" 26")

B (19" 17" 6" 17" 19" 10") – (21" 5" 18" 5" 10") – (19" 16" 7" 17" 19" 12")

B1

B2

B1

A2 (30" 20" 26" 18" 33" 18").

À la lumière de cette saisie, on observe que le premier mouvement compte 30 changements de tempo requérant 7 tempi différents, indépendamment de nombreux accélérés et ralentis d'expression, pris en compte dans la saisie informatique, et il se divise en trois parties de type ABA, que l'on retrouve dans le deuxième mouvement. Une question se pose devant la similitude des durées s'équilibrant mutuellement : ces valeurs sont-elles contrôlées ou hasardeuses ? La courbe du mouvement se pressent dans la répartition des durées : 2'50", 4'07" et 2'25". Par ailleurs, la subdivision de B (en B1, B2, B1'), elle, met en valeur un cœur symétrique de l'œuvre.

### *Les tonalités*

La tonalité de *si* mineur ne relève pas de la symbolique chère au romantisme et que Lucien Durosoir ne pouvait ignorer. La tonalité de *si* mineur est juste un prétexte pour situer les formants de l'écriture dans des registres pratiques ; à preuve, on ne trouve ici aucune modulation, audacieuse ou non, comme on en trouve chez les grands compositeurs français contemporains de Durosoir, – la plupart héritiers de César Franck sur le plan des stratégies tonales, sinon ses disciples directs – tels Florent Schmitt (1870-1958), Guy Ropartz (1864-1955),

Vincent d'Indy (1851-1931), Charles Tournemire (1870-1939) ou Albert Roussel (1869-1937), lequel était considéré de son vivant comme avant-gardiste. Aucune modulation, cela signifie que tout élément réexposé le sera sous sa forme originale ou légèrement mutée (et il y aura une raison à la mutation : la coordination entre les voix), avec d'éventuels sauts d'octaves mais jamais sur d'autres degrés. C'est donc ailleurs qu'il faut rechercher l'explication de cette musique très personnelle et étrangère à toute pratique d'école.

L'hypothèse d'une musique qui, avec un répertoire limité d'éléments thématiques, se place sous le signe de la combinatoire, se fait alors jour. On verra plus loin que cette combinatoire élargit à la dimension acoustique le choix opéré pour les proportions sans que, pour autant, une telle organisation aboutisse au gel de la musique, à quelque chose de statique. Il apparaît alors que les éléments thématiques nagent dans cet environnement tout de même très programmé comme si les paramètres avaient été inventés simultanément...

Dans cette hypothèse, Durosoir est le fils de son temps sur le plan de la combinatoire, que cette attitude soit consciente ou non, car elle découle du siècle précédent, qui aura vu l'essor des sciences et presque leur sanctification. L'esprit de la combinatoire n'a aucunement été l'apanage de l'École de Vienne<sup>1</sup>. Les premières recherches dans ce domaine sont très anciennes. Le début du vingtième siècle, quant à lui, voit en Russie naître une génération de créateurs dont le plus célèbre est Scriabine, avide de réorganiser le système tonal selon des paramètres cryptés, avec souvent une symbolique mystique sous-jacente.

En France il en va de même. Par exemple, Charles Tournemire, longtemps confiné dans le stéréotype du bon musicien d'église un peu fade, composait en combinant les modes selon une technique analogue à celle que ses contemporains Schoenberg et Webern appliquaient aux hauteurs isolées. Il est remarquable que le plus connu des successeurs de Tournemire ait été Olivier Messiaen, qui considérait son maître comme un génie. Or, Messiaen a développé la philosophie de Tournemire à l'extrême, fût-ce à titre exceptionnel, en l'associant en outre à l'engrenage dodécaphonique sériel. Charles Tournemire était un peu plus âgé que Lucien Durosoir ; or celui-ci avait l'habitude de l'aider aux jeux de l'orgue, notamment quand Tournemire allait

---

<sup>1</sup> Le XV<sup>e</sup> siècle avait produit, en matière de messes, motets ou chansons, quantité d'œuvres placées sous le signe de subtils calculs de proportions relevant d'une approche mathématique de la création musicale.

travailler chez Widor. Nous savons de source sûre que Tournemire a initié Lucien au contrepoint et qu'ils étaient amis<sup>2</sup>.

Quand Lucien Durosoir se mit à la composition, au retour de la guerre, il n'avait cessé, durant les longues heures d'inactivité des tranchées ou d'ailleurs, de reprendre ses anciens exercices de contrepoint envoyés par sa mère ; le contrepoint, excellent exercice de combinatoire et dans lequel il avait déjà atteint un haut niveau de maîtrise vers 1910.

Lorsque Durosoir compose son *Quatuor n° 3*, les habitudes compositionnelles ont changé en Europe occidentale. Une nouvelle orientation s'est fait jour, venue d'une part de ce que les œuvres de pays de l'Est, auparavant soumises aux canons de l'Europe de l'Ouest, pénètrent les salles de concert (Bartok, Stravinsky, Prokofiev...) et, d'autre part, du traumatisme de la Première Guerre Mondiale, qui exige de nouveaux modes d'expression. La hiérarchie entre les éléments ne repose plus sur le couple habituel mélodie principale-accompagnement (couple habituel, dans la musique classique occidentale jusqu'au début du vingtième siècle), mais elle repose désormais seulement sur la fréquence des itérations de tel ou tel élément.

### Figure 1

Cette œuvre débute par le trait qui reviendra le plus souvent au cours du mouvement, une figure descendante en *pizz.* de 6 noires appoggiaturées au violoncelle, *fa# do# la# fa# ré# do#*, affirmation d'une dominante virtuelle, et suivie lors de ses retours de diverses désinences autour de *do* bécarre.



Exemple 1 : L. DUROSOIR, *Quatuor à cordes n° 3*, 1<sup>er</sup> mouvement, m. 1-2,  
violoncelle

Nous y reviendrons sous le nom de *Figure 1*.

On ne peut pas douter du rôle fondamental de *Figure 1* ; dès le début, elle articule les séquences de plusieurs manières, elle est le signal, le détonateur d'une séquence : le plus souvent suivie d'une imitation et confiée successivement à tous les instruments, par simple transposition d'octave. Il est important de noter que les imitations en altèrent le premier *do* dièse en *do*

<sup>2</sup> Information donnée par Luc Durosoir, fils du compositeur et confirmée par des carnets de comptes qui précisent les leçons payées à Tournemire.



### *La relation deux tiers/un tiers*

Après avoir culminé sur *mi*<sup>5</sup>, le premier violon descend en croches de *fa*<sup>#5</sup> à *sol*<sup>4</sup>, et enchaîne sur l'imitation de *Figure 1* à la place de l'alto qui répondait la première fois au violoncelle. La reprise du thème est tronquée à mi-chemin, sur un long *si* 3 lorsque débute la deuxième séquence, exactement à 30"… or, la reprise tronquée du thème se situe à 20", et introduit la relation deux tiers/un tiers, que nous retrouverons souvent, et annonce déjà – puisque la deuxième séquence dure 20" – une forme en miroir.



Exemple 4 – L. DUROSOIR, *Quatuor à cordes n° 3*, 1<sup>er</sup> mouvement, m. 24-25,  
violoncelle

La deuxième séquence (mesure 24, noire = 126) s'ouvre sur un contre-thème au violoncelle, plus court que le premier thème (il dure seulement 3+2+3 temps) et dont il suit la courbe descendante-ascendante en s'arrêtant sur *la* 3.

Voyons maintenant comment se construit le programme ABA : le compositeur réitère trois fois (deux fois en A1 et une fois en A2) les instances mutées de *Figure 1* énoncées à partir de la mesure 24 par groupes de quatre, bien sûr toujours en *pizz.* : deux énoncés par un seul instrument, puis un énoncé par deux instruments, puis une réplique par un seul instrument. Les première et troisième itérations, à partir respectivement des mesures 23 et 303, sont presque identiques. Mais la deuxième fois, à partir de la mesure 97, la réplique de la mesure 109 s'énonce non pas en *pizz.* mais *arco* et en harmoniques au premier violon.



Exemple 5 : L. DUROSOIR, *Quatuor à cordes n° 3*, 1<sup>er</sup> mouvement, m. 109-  
110, violon 1

Ce fait est très important car il est l'indice que le compositeur conçoit sa forme conjointement sur les plans du timbre, des nombres et des figures, et l'on n'en

saurait douter car un point renforce cet indice : il s'agit du seul endroit de tout le quatuor où l'on trouve des harmoniques artificielles !

Les éléments thématiques de A procèdent par contrepoint et par échanges, sur de larges ambitus, en un foisonnement de micro-séquences requérant divers modes de jeu : *pizz.*, trémolo, doubles cordes, trilles, pressions d'archet déterminées par les profils mélodiques... bien que l'on ne trouve pas l'indication *sul ponticello*, réservée au troisième mouvement. L'indication "*Ferme et Passionné* (noire = 144)" alterne avec des tempi plus lents (116 et 126). L'écriture contrapuntique y valorise la clarté des rapports entre les voix, il n'y a pas d'ambiguïté quant à qui joue quel élément, on identifie sans peine les rôles.

On peut aussi s'interroger sur le fait que, métronomiquement, l'indication (noire = 116) survient à 1'16"... S'il y a une chose qu'un compositeur contrôle en avançant dans l'écriture, c'est le rapport entre les durées des séquences et la balance des tempi. Une simple règle de trois permet de vérifier où l'on se trouve : le nombre de pulsations divisé par le tempo en cours multiplié par 60 donne la durée exacte de la séquence. Comment ne pas croire qu'un compositeur aussi soucieux du détail que Lucien Durosoir ne se soit pas aperçu de la coïncidence numérique ?

La partie B, à partir de 2'50", est très contrastée. On lit : « *Rapide et Fiévreux – Halluciné* (croche = 152) ». Malgré la diminution apparente du tempo, puisque (croche = 152) implique (noire = 76), à peine plus de la moitié du tempo 1, on a un sentiment d'accélération violent ; et alors seulement les accords brisés sur trois cordes apparaissent, hachant un profil mélodique bref de doubles croches en triolet basé sur un mode de *si* bémol mineur harmonique, profil qui sera transposé au demi-ton supérieur, sur *si*. Il ne s'agit pas de transposition tonale mais de mouvement de pure tension et de perturbation des repères. Dans le grave, le violoncelle swingue sur des séries de *pizz.* en contretemps et en triolets, avec une obstination de contrebasse de jazz.

Exemple 6 – L. DUROSOIR, *Quatuor à cordes n° 3*, 1<sup>er</sup> mouvement, m. 167-  
 171

Or, si B comptabilise 17 changements et alternances de tempi, on vérifiera facilement que ces 17 sous-parties s'associent en 6, 5 et 6 (mesures 133, 191 et 221). Le cœur du mouvement palpite dans un groupe de cinq séquences (mesures 191 à 201, à 205, à 213, à 217, à 221), qui forme le véritable développement du matériau de A, auparavant traité par répétitions et transpositions d'octaves, et à présent métamorphose des éléments, dont il ne reste que les courbes, ascendantes et descendantes fidèles à celles du « thème en si » ; et de plus nous observons un axe symétrique de 5, 18 et 5 secondes, situé très exactement au milieu du mouvement. Après ce cœur en miroir, B reprend avec son indication « *Rapide et Fiévreux* ».

Notons que les proportions de B autour de ce cœur en miroir (1'59" et 1'40") sont très proches du rapport entre les deux occurrences de A (2'50" et 2'25"), soit 1,19 et 1,17.

On trouve 5 différents tempi dans B. Or l'un d'eux, noire = 126, se trouve également dans A. Par conséquent, le mouvement compte 7 tempi. Le tour de force est que 7 est aussi le nombre de demi-tons dans une quinte, comme si cette quinte agissait en plus dans le domaine imperceptible des variations de temps et de vitesses du discours. La partition n'est-elle pas truffée de surprises de cet ordre ? Bien sûr il y a la combinatoire comme telle, consciente et décisive, mais lorsqu'il rêve sa musique avant de la confier au papier, le compositeur n'a-t-il pas le pouvoir d'évoquer ces rencontres mystérieuses entre les différentes applications d'un même signe aux divers formants du discours musical ? Et de plus, l'art de la composition ne consiste-t-il pas dans la volonté d'inscrire dans une partition longue à noter ces visions fragiles qui scintillent brièvement lors

d'une rêverie ? Cela ne révèle-t-il pas l'essence du temps musical, au delà de la notion d'esthétique ?

Lors de la réexposition de A, à 6'47", la figure faisant office de thème et, comme on s'en souvient, la seule à se référer clairement à *si* mineur, passe à l'alto. Là, il faut remarquer deux points structurels : d'une part, le violoncelle exécute seul *Figure 1* deux fois (avec toujours l'altération du *do* la seconde fois) à la place d'une imitation par une autre voix, mais encore, d'autre part, ce retour de A s'effectue sur la 19<sup>e</sup> occurrence de ce motif, le répartissant en deux groupes de respectivement 18 et 15 fois, soit un rapport de 1,2 proche des proportions déjà citées et toujours des multiples de 3, ce qui n'est certainement pas un hasard.

La réexposition stricte du début de l'œuvre n'intervient qu'à 8'21", préparant la fin du mouvement. Il faut suivre attentivement le plan formel : A2 se divise en 6 sous-parties au lieu de 7 pour A1 ; la réexposition stricte de l'introduction à 8'21" (mesure 353) se propage dans la dissolution finale de B traité dans A comme A l'avait été dans B : comme *spectralisation* de son contenu. On reconnaît les motifs de B, mais ils possèdent la clarté contrapuntique de la séquence A, sans les accords brisés de trois notes, et la quinte y revient en force. Mais si l'on divise A2 en deux groupes de trois séquences, ce qui est recevable dans la logique du discours musical, le second trio de séquences (mesures 339, 353 et 378) reproduit le modèle en miroir avec des durées respectives de 18, 33 et 18 secondes (toujours des multiples de 3). On a donc un miroir de durées au tout début du mouvement, un autre en son centre, et un dernier à la toute fin.

## **Une prémonition de la spectralisation ? Hypothèse 2**

Nous voudrions montrer comment le compositeur semble concevoir simultanément l'architecture, en tant que structure des éléments dans le temps (espace linéaire) et la recherche de sons appropriés au soulignement des articulations (espace vertical, spectralité du son). En voici quelques exemples probants :

Revenons à la deuxième séquence (mesure 24, noire = 126) évoquée plus haut, et arrêtons-nous à la mesure 26 qui revêt une importance particulière. Suspendu à un ciel de trémolos des violons qui n'harmonisent pas vraiment mais induisent quelque chose qu'on ne peut s'empêcher de comparer à ce qu'on appelle « bruit de fond » en astrophysique. Dans le même temps, un bref contre-thème passe du violoncelle à l'alto au premier violon et simultanément, l'on entend une formule en *pizz*, de fonction sonore comparable à la *Figure 1*, comme une mutation de *Figure 1*, et qui s'échappe d'ailleurs sur une clausule en

forme de saut d'octave autour de do bécarré, tandis que tous les autres éléments de cette séquence sont nouveaux. Cette clause si simple – mais si caractéristique – intervient régulièrement comme ponctuation secondaire et apparaît d'abord (mesure 3) sur un *do* répété à même hauteur, puis par une octave ascendante (mesures 6, 13 et 19), et enfin par une octave descendante seulement à la mesure 26, après un changement de tempo. Un simple saut d'octave se charge de sens grâce à ses conditions d'implémentation.

Dans la partie B, à partir de 2'50", l'ambiguïté instrumentale règne, l'enveloppe sonore ne permet pas toujours de savoir qui joue quoi, d'autant que les écarts de dynamiques n'aident pas la perception : les violons peuvent jouer *forte* et *fortissimo*, l'alto *piano* et *pianissimo* et le violoncelle *mezzo-forte* en même temps... Ces dynamiques contradictoires et à la limite de l'impossible sont-elles intentionnelles, résultent-elles d'une vision abstraite du son indépendante de l'équilibre des voix ?

Toujours est-il qu'elles participent au contraste entre les grandes articulations en créant des mondes opposés. Les accords brisés eux-mêmes sont de deux natures : soit un accord complet, soit la même note répétée sur trois octaves, ce qui signale un timbre, voire un bruit, au lieu d'un accord.

Autant les transitions et respirations dans A demeuraient dans la sphère thématique générale, autant B propose un degré d'abstraction supplémentaire grâce à l'alternance du nouveau matériau et de "spectres" du matériau de A, j'entends par là que l'on peut voir que les figures emploient des fragments du matériau de A en poussant plus loin certains de ses aspects, comme la saturation de l'espace vertical par les quintes. Le phénomène de *spectralisation* du matériau de A s'intensifiera progressivement.

Un élément vient encore confirmer la conscience par le compositeur de son organisation temporelle : B *spectralisé* à la fin de A2 débouche sur une cadence finale où *Figure 1* est doublée pour la seule et unique fois, au second violon et à l'alto, avant une résolution sur la quinte *si-fa#* répétée par empilement de *si1* à *fa#4*, sans tierce. Et ce sera la 33<sup>e</sup> fois que ce motif sera utilisé...

The image shows a musical score for Example 7, measures 393-399. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is two sharps (D major). The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (pp, cresc., f), and performance instructions like 'Élargissez peu à peu' and 'Retenez de plus en plus'. The Violin I and II parts start with a triplet of eighth notes. The Viola and Cello/Double Bass parts also feature triplets. The dynamics range from pianissimo (pp) to fortissimo (f). The performance instructions indicate a gradual expansion of the interval and a sustained, increasing tension.

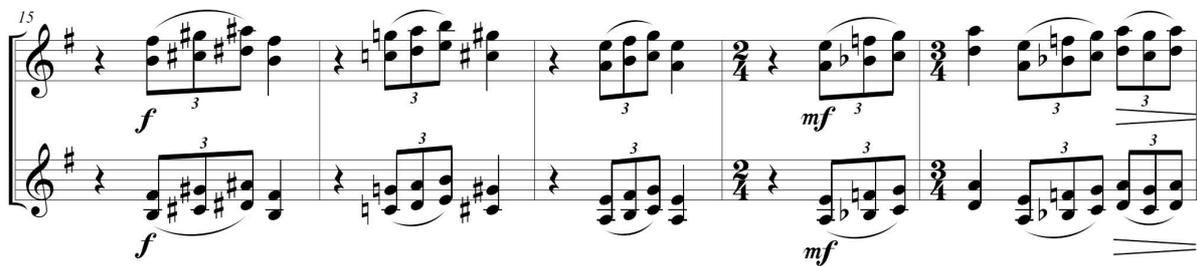
Exemple 7 : L. DUROSOIR, *Quatuor à cordes n° 3*, 1<sup>er</sup> mouvement, m. 393-399

## Les quintes. Leur rôle dans l'élaboration d'un monde sonore

Nous avons évoqué l'importance de l'intervalle de quinte<sup>3</sup>. D'emblée la quinte s'affirme comme repère harmonique – ceci restera valable du début à la fin de l'œuvre. Et en fait, l'aspect harmonique est contrarié car, si sur le papier ce sont bien des quintes, dans la réalité il s'agit d'un intervalle difficile à exécuter aux cordes, surtout si l'on doit le jouer rapidement et durant de longs passages, car cela oblige l'instrumentiste à jouer avec un doigt sur deux cordes ou à poser deux doigts sur la même position, ce qui paralyse la main gauche dans les deux cas. Dans le troisième mouvement, l'emploi de la quinte atteint un point de non-retour avec des triolets de croches, la noire = 168, c'est à dire que chaque croche en triolet dure un dixième de seconde ! Il devient impossible de percevoir les hauteurs comme fréquences précises. Par conséquent, il semble que le son que désirait le compositeur s'apparente plutôt au *glissando*, un *glissando* dont les degrés régissent la vitesse de pente. Peut-être pas un *glissando* à la manière de Xenakis, mais sûrement pas un son pur non plus. Étant donné la neutralisation de l'harmonie tonale traditionnelle par l'absence de modulation, et donc des tensions et détentes qui l'accompagnent, il est assez probable que le compositeur souhaitait remplacer les fonctions tonales par un type acoustique nouveau. Je ne puis m'empêcher de songer qu'en réalité Lucien Durosoir utilise la quinte parallèle comme un effet comparable à ceux utilisés dans les musiques

<sup>3</sup> On sait que cet intervalle joue aussi un rôle majeur dans la musique de deux grands contemporains de Durosoir : Debussy et Koechlin, mais aussi qu'il est avec son renversement la quarte ainsi que l'octave l'intervalle proscrit par les compositeurs qui cherchent des voies en dehors de la tonalité, par exemple les représentants de l'École de Vienne.

issues du Rock, notamment dans le Metal<sup>4</sup>, genre où les morceaux sont construits autour de *riffs*, courtes mélodies répétées dont les enchaînements produisent une dynamique de transition efficace, et dont le son implique nombre d'effets électroniques. D'ailleurs dans le Metal on joue fréquemment en quintes parallèles, ce qui est plus aisé à la guitare qu'au violon : la position quinte + octave s'appelle un *power chord*. On peut d'autant plus le penser que l'on retrouve cette écriture par *riff* dans d'autres œuvres de notre compositeur, par exemple dans le dernier mouvement du quintette avec piano, où cela est patent. Simplement, la procédure devient constituante d'une œuvre dans le cas qui nous occupe.



Exemple 8 : L. DUROSOIR, *Quatuor à cordes n° 3*, *Final*, m. 15-19

Tout en limitant l'analyse aux deux mouvements suivants, il faut remarquer que le deuxième, censé être un mouvement lent, contient au contraire une partie médiane rapide, la noire = 144, utilisant le premier tempo du premier mouvement comme second tempo principal, quoique autour d'un matériau différent. En dehors de l'introduction caractérisée par les intervalles distendus de ce qui devrait constituer l'harmonie, le véritable *Lento* n'intervient qu'à 3'26" ; or, posé sur la durée métronomique de 5'38", nous obtenons le rapport de 1,64 – encore une fois très proche des rapports relevés auparavant.

L'incise du *Final* résume l'exposition du premier mouvement par un geste saisissant : le violon 1 joue *do*, *si* et *fa#*, ce sont les notes que l'on entend verticalement lors de l'entrée du thème de ce premier mouvement, tandis que le violon 2 et l'alto vibrent autour de quintes ultra rapides, quasiment des cris, et que le violoncelle rebondit en *pizz.* sur la clause de *Figure 1*, lui conférant une valeur autonome et non plus seulement de ponctuation. Ce geste reviendra à sept reprises jusqu'à la réapparition de *Figure 1* elle-même mesure 147, mais ses

<sup>4</sup> Genre apparu à la fin des années 60 en Angleterre et aux USA, alors que le rock est en pleine explosion et multiplie ses avatars (c'est à dire pas si longtemps après la composition de ce quatuor...).

notes cette fois-ci se répètent, soutenant des parties de violons et d'alto radicalement différentes du début. Ensuite, la clausule inclut la note *si*. Difficile de n'y pas deviner un sens symbolique, d'autant que la même clausule se glisse une dernière fois à la toute fin de la pièce.

Autre trait significatif de l'exploration des timbres dans cette œuvre, l'indication *sul ponticello*, qui altère déjà notablement la perception des hauteurs, est attribuée dans le *Final* à des mélodies dans le suraigu, jusqu'au *la5* : théoriquement, il ne devrait demeurer qu'un bruit, presque un grattement – on lit cette même indication dans le même registre à la fin du cinquième mouvement du 14<sup>e</sup> quatuor de Beethoven...

Nous avons tenté de montrer que le projet du quatuor est d'explorer des types acoustiques, déliés des fonctions habituelles de la musique tonale. Partant, certaines hauteurs sont fixées à des points stratégiques, pour servir d'appui à l'écoute, pour l'étayer, l'ancrer parmi les incertitudes timbrales et motiviques. Il s'agit d'un genre de procédure de composition unique pour la musique de cette époque, préfigurant les procédures de la musique spectrale, avec d'autres moyens.

© Frédéric MARTIN