

29.01. 2019 20:00
Salle de Musique de Chambre
Mardi / Dienstag / Tuesday
Soirées de musique de chambre

Gringolts Quartet

Ilya Gringolts, Anahit Kurtikyan violon

Silvia Simionescu alto

Claudius Herrmann violoncelle

Meta4

Antti Tikkanen, Minna Pensola violon

Atte Kilpeläinen alto

Tomas Djupsjöbacka violoncelle

Joseph Haydn (1732–1809)

Streichquartett N° 60 G-Dur (sol majeur) op. 76 N° 1 Hob. III:75
(1796/97)

Allegro con spirito

Adagio sostenuto

Menuet: Presto – Trio

Allegro ma non troppo

22'

Johannes Brahms (1833–1897)

Streichquartett N° 3 B-Dur (si bémol majeur) op. 67 (1875)

Vivace

Andante

Agitato (Allegretto non troppo)

Poco allegretto con variazioni – Doppio movimento

32'

—
Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Oktett für vier Violinen, zwei Violoncelli und zwei Violoncelli Es-Dur
(*mi bémol majeur*) op. 20 (1825)

Allegro moderato ma con fuoco

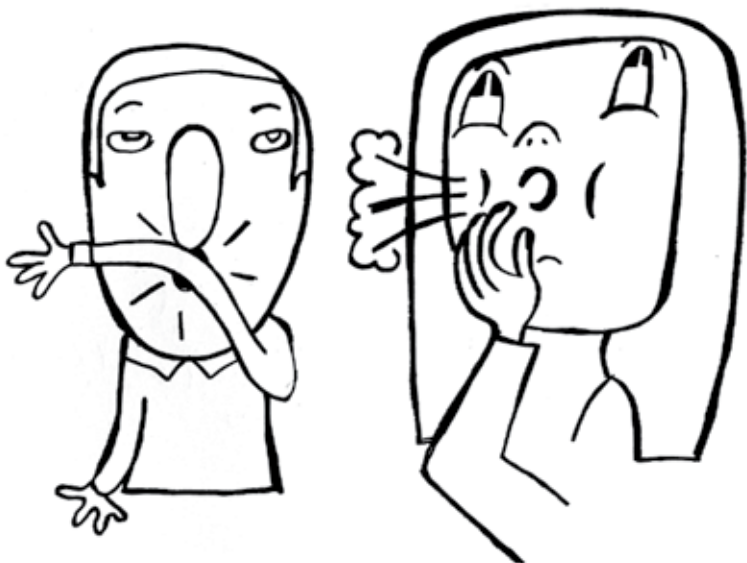
Andante

Scherzo: Allegro leggierissimo

Presto

33'

Den **Houschte**jang an d'**Houschte**ketti



Le célèbre caricaturiste allemand Martin Fengel (connu notamment pour ses contributions dans le *Zeit-Magazin*) ponctue les programmes du soir de la saison 2018/19 d'instantanés sur le thème des nuisances sonores dans les salles de concert. Laissez-vous inspirer par cette présentation ludique, pour savourer la musique en toute tranquillité.

Der renommierte deutsche Karikaturist Martin Fengel (bekannt u. a. aus dem *Zeit-Magazin*) begleitet die Abendprogramme der Saison 2018/19 mit Momentaufnahmen zum Thema geräuschvollen Störens im Konzertsaal. Lassen Sie sich durch die vergnügliche Darstellung zu rücksichtsvollem Musikgenuss inspirieren.

Les *Quatuors op. 76* et la grande maturité de Haydn

Frédéric Gonin

Contrairement à une idée reçue, Joseph Haydn n'est pas le « père » du quatuor à cordes. En effet, ce genre est apparu dans les années 1750, à la faveur de l'éclosion d'un vaste répertoire spécifiquement dédié à la pratique amateur, au même titre que d'autres genres de musique de chambre, notamment la sonate pour piano et violon ou le trio avec piano. C'est dans ce contexte particulier que, comme de nombreux compositeurs de son temps, Haydn fut amené à écrire ses premiers quatuors à cordes en 1757. Haydn est alors âgé de 25 ans. C'est un quasi-inconnu qui espère enfin sortir de la misère grâce au premier emploi régulier que lui propose le baron von Fürnberg. Est composé à cette occasion un ensemble de dix « divertimentos » pour deux violons, un alto et un violoncelle, destinés à être joués dans l'intimité de la demeure que le baron possède à Weinzeirl, près de l'abbaye de Melk, vraisemblablement par son intendant, le curé du village, Johann Georg Albrechtsberger (ou son frère) et Haydn lui-même.

Ces « divertimentos » connurent un succès remarquable et durable, comme en témoigne leur publication dès 1764 sous la désignation d'opus 1 et 2. Pour autant, Haydn ne revint au quatuor à cordes que bien plus tard, en 1769, dans un contexte et un état d'esprit totalement différent. Il est alors au service du prince Esterhazy qui agrmente ses soirées par la pratique d'un instrument proche du violoncelle, le baryton. Parallèlement aux quelque 124 trios avec baryton composés à l'attention du prince entre 1764 et 1778, Haydn décide de publier entre 1769 et 1772 trois cycles de six quatuors à cordes (les opus 9, 17 et 20) qui, bien qu'encore dénommés « divertimentos », rompent avec la simple pratique amateur qui avait présidé à l'élaboration des quatuors « à Fürnberg ».



Joseph Haydn en 1791 par Thomas Hardy

La liberté créatrice dont Haydn fait preuve dans cette série d'œuvres véritablement fondatrice est surprenante : affranchie de toute contrainte matérielle ou stylistique, la musique gagne en intensité et en profondeur, acquérant une dimension technique et esthétique sans précédent.

Les *Quatuors op. 9, 17 et 20* fixent ainsi le cadre du genre que Haydn n'aura de cesse de pratiquer par la suite, et qui, sous son influence décisive, va s'imposer aux compositeurs de son temps, puis à la plupart de ses successeurs : Beethoven, Mendelssohn, Brahms... Le cadre est formel, bien sûr, avec la succession privilégiée de quatre mouvements auquel Haydn ne dérogea jamais : rapide (ou modéré), lent, dansant, rapide. Mais si cette forme s'impose à l'esprit du compositeur, c'est parce que, tout comme l'association de quatre instruments à cordes offre une palette de timbres à la fois très homogène et très ouverte, elle permet d'engager l'acte de création dans un processus fécond où les problématiques fondamentales de l'unité et de la diversité, de l'équilibre et du contraste, sont constamment sollicitées. Le genre du quatuor à cordes devient ainsi sous la plume de Haydn un véritable « laboratoire d'expériences », à l'image des *Quatuors op. 33* qu'il qualifia lui-même de « nouveaux et tout à fait particuliers » lors de leur lancement par souscription en 1781, puis de chaque opus qu'il publia avec régularité à partir de 1787.

Dans ce contexte, les *Quatuors op. 76*, dont le premier numéro est donné dans le cadre de ce concert, occupent une place remarquable. Il s'agit en effet de la dernière série de six quatuors composés par Haydn, en 1797, et publiés deux ans plus tard. Haydn a alors 65 ans. C'est un musicien qui jouit d'un renom international solide et incontesté, couronné par ses deux tournées londoniennes et l'accueil triomphal de ses dernières symphonies. Il ne se doute pas que son oratorio en gestation, *La Création*, sera le dernier grand succès de sa carrière et que, les forces mentales et physiques déclinantes, il terminera dans la douleur l'oratorio suivant, *Les Saisons*, et laissera inachevé son dernier cycle de quatuors, les *Quatuors op. 77*.

Pour autant, aboutissement de la carrière de Haydn, les *Quatuors op. 76* ne souffrent d'aucun essoufflement créatif. Au contraire, **ils sont le fruit maîtrisé d'un artiste qui, n'ayant plus rien à prouver, donne libre court à sa pensée et sa sensibilité, à la fois avec une grande sagesse et une surprenante fantaisie.**



Le *Quatuor en sol majeur op. 76 N° 1* n'est pas le plus souvent donné en concert, les interprètes lui préférant le N° 2 (dit « *Les quintes* » pour l'intervalle autour duquel tourne l'ensemble du mouvement initial) ou le N° 3 (dit « *L'Empereur* » pour sa magnifique série de variations composées autour de l'hymne autrichien). Le premier mouvement commence sur un de ces traits d'esprit dont Haydn était coutumier : les trois accords initiaux sonnent comme une fin ! Ils sont d'ailleurs repris pour conclure l'exposition puis la récapitulation. En outre, le premier thème de l'œuvre n'est lui aussi pas dénué d'un certain humour : il ressemble à un sujet de fugue que Haydn n'exploite pourtant tel quel que bien plus tard, dans le développement central. À ce premier mouvement, enjoué et rayonnant, succède un mouvement lent d'une intensité émotionnelle saisissante. Pour cela, Haydn juxtapose avec une remarquable liberté mélodique et tonale deux éléments indépendants l'un de l'autre : un thème hymnique, sobre et comme figé dans le temps, et une mélodie ornée dans l'esprit de la variation que se partagent de manière dialoguée le violoncelle et le premier violon. Le mouvement suivant n'en est que plus contrastant : il s'agit d'un menuet avec trio central comme Haydn se plaisait à les composer, faussement rustique, à l'image de son rythme ternaire traité de manière rudimentaire, voire gauche, mais constamment teinté d'harmonies chromatiques. Le mouvement final, enfin, curieusement composé dans la tonalité de sol mineur afin de lui donner une dimension dramatique accrue, est lui aussi caractéristique de la démarche artistique de Haydn : il repose entièrement sur une brève cellule caractérisée par son rythme de triolet que Haydn exploite pour écrire ses lignes mélodiques comme pour réaliser leur accompagnement. La distinction entre la mélodie et l'accompagnement tend alors à disparaître ; les quatre instruments semblent traités à part égale, engendrant une polyphonie vivante et sans cesse renouvelée qu'appréciaient tout particulièrement les connaisseurs.

Le *Quatuor op. 76 N° 1* ouvre ainsi de manière magistrale un cycle d'œuvres d'un compositeur parvenu au sommet de sa maturité. Les commentateurs ne s'y sont pas trompés. Charles Burney par exemple, dans une lettre au compositeur datée du 19 août 1799, ne cacha pas son enthousiasme devant ce que d'aucuns considèrent toujours aujourd'hui comme le meilleur cycle de quatuors composé par Haydn : « *Vos nouveaux quartetti [...] débordent d'invention, de feu, de goût et d'effets nouveaux, et semblent être le fruit non d'un génie sublime ayant déjà tant et si bien écrit, mais d'un de ces talents hautement cultivés n'ayant encore rien gaspillé de leur feu* ».

Frédéric Gonin est professeur agrégé, docteur es Lettres et Arts, Habilité à Diriger des Recherches. Fondamentalement axé sur l'analyse comparée du répertoire musical du 18^e siècle, son travail a fait l'objet de plusieurs ouvrages, notamment Processus créateurs et musique tonale (L'Harmattan, 2008) ou Joseph Haydn (Actes Sud, 2014). Il vient de terminer la réalisation d'un vaste essai consacré à l'esthétique de Domenico Scarlatti.

Johannes Brahms et le quatuor à cordes: la quintessence d'un art allemand

Sofiane Boussahel (2007)

Le quatuor à cordes est né du style galant au milieu du 18^e siècle. De sa fonction initiale de divertissement, il ne gardera chez Haydn et Mozart qu'un certain esprit enjoué, perceptible au détour de quelques menuets et thèmes de premier mouvement. Les deux maîtres du classicisme viennois en font un genre exigeant, véritable terrain d'expérimentation où le travail des thèmes et le dialogue entre les instruments sont aux fondements d'une rhétorique jouant avec les cadres conventionnels de la forme sonate et les licences quant au respect des règles de la composition musicale. La gageure que représente l'écriture d'un quatuor est chaque fois de jouer avec les attentes de l'auditeur en ménageant des effets de surprise ou bien de l'émouvoir profondément. Richard Strauss n'écrivait-il pas que « *Pon ouvre tout grand d'enchantement bouche et oreilles à l'écoute d'un quatuor de Haydn !* » ? Toujours est-il que l'association des timbres composant le quatuor à cordes, deux violons pour les registres aigus, un alto pour les registres intermédiaires et un violoncelle pour la partie de basse, est la configuration la plus à même d'accueillir l'idéal d'équilibre et de clarté du style classique. Voilà donc définies les particularités d'un genre instrumental intimement lié à l'évolution de la musique allemande durant près de deux siècles et à une idée de la musique instrumentale comme art autonome des sons, doué de la faculté d'exprimer des sentiments et émotions poétiques que la parole est impuissante à transcrire.



Johannes Brahms en 1874

C'est dans le sillage de Beethoven qu'éclot en la personne du jeune Brahms un talent très vite reconnu. Ce dernier a ceci de commun avec Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert, que son destin est indissociable de celui de la ville de Vienne. Si Brahms est né à Hambourg en 1833, il entreprend un premier séjour dans la capitale de l'empire austro-hongrois à la fin de l'année 1862 pour s'y installer définitivement en 1872.



Arnold Schoenberg, chantre de la nouvelle musique atonale au tournant du 20^e siècle, ainsi que ses deux disciples Alban Berg et Anton Webern, revendiqueront cette filiation qui de la trinité constituée par Haydn, Mozart et Beethoven dans l'esprit des musicologues et mélomanes éclairés, conduit en passant par Brahms à une seconde école viennoise.

Le *Troisième quatuor en si bémol majeur op. 67* de Brahms fut créé en mai 1876 dans l'intimité de la maison de Clara Schumann par le quatuor fondé à Berlin par Joseph Joachim, violoniste renommé dont la formation fut placée sous les bons auspices de Felix Mendelssohn. Au contraire des deux quatuors de l'opus 51, au lyrisme tendu et pessimiste, à la polyphonie dense et élaborée, ce troisième quatuor est empreint d'un naturel et d'une clarté à l'allure classique. Dans le geste parcimonieux et l'apparente nonchalance, on distingue l'ombre du dernier Beethoven. Le développement par variation y sert, davantage encore que dans l'opus 51, un idéal symphonique de la grande forme, la succession des quatre mouvements tendant tout entière vers le finale. Dans le premier mouvement se côtoient cet ancrage dans la tradition classique et les allusions aux thèmes de chasse, tel le motif ternaire initial, l'esprit de la danse – la polka en l'occurrence –, aux côtés de certaines tournures harmoniques évoquant parfois Hugo Wolf ou Richard Strauss. Après un mouvement lent très mendelssohnien que Clara Schumann ne trouvait « *pas assez significatif pour Brahms* » débute un *Agitato* où l'alto mène le jeu, en particulier dans la section centrale. À cette page aux accents sombres et étranges succède un Finale plus léger et mélancolique en forme de variations.

Après une classe préparatoire littéraire, Sofiane Boussahel se destine à des études de musique et musicologie. Ayant suivi une formation au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et un cursus doctoral et agrégatif à l'Université de Paris-Sorbonne, il a été dramaturge du Théâtre du Capitole de Toulouse, Programme Editor à la Philharmonie Luxembourg et chargé de diffusion chez RML Productions.

« *Tout est neuf, étrange et pourtant si séduisant* »

L'Octuor op. 20 de Felix Mendelssohn

Brigitte François-Sappey (2007)

Précoce en tout, Felix Mendelssohn meurt à trente-huit ans, en 1847. Le concert de ce soir présente sa plus éblouissante inspiration de jeunesse. Dès l'adolescence, Felix rivalise en effet avec ses illustres aînés, tels Louis Spohr (1784–1859) dans le domaine de la musique de chambre. On a donc trop vite dit que l'enfant prodige avait été marqué, presque exclusivement, par Bach, à travers l'enseignement conservateur de son maître Friedrich Zelter à la Singakademie de Berlin, et par Mozart dont il était une sorte de réincarnation. C'est oublier que le garçon s'est emballé pour Weber en 1821 et 1825 à Berlin, que, dans les mêmes années, aidé de A. B. Marx, il se forgeait une solide connaissance des œuvres de Beethoven et n'ignorait rien de l'action de Spohr nommé depuis peu à Cassel.

Le jeune Mendelssohn prend immédiatement d'assaut le territoire des cordes, celui des quatuors et quintettes, mais aussi celui inédit de l'octuor (lequel se distingue des nombreux octuors ou nonets pour cordes et vents). À la suite du jeune maître, Niels Gade, Woldemar Bargiel ou encore Joachim Raff emprunteront la voie de l'octuor.

Miraculeux apogée de la première série de publications pour cordes de Felix Mendelssohn, l'*Octuor en mi bémol majeur op. 20* est composé à Berlin dès 1825 et dédié à Eduard Rietz par le jeune compositeur. Joué entre amis ou devant une élite dans la propriété berlinoise des Mendelssohn, l'*Octuor* ne connaîtra une création officielle que sept ans plus tard, le 17 mars 1832 – peu avant la mort de Rietz – à Paris, par « *Baillet, Sauzay, Urban et Norblin*,

les meilleurs ici », précise l'auteur. À tout juste seize ans, Felix conçoit donc un ensemble inédit, un octuor pour quatre violons, deux altos et deux violoncelles, soit huit instruments à cordes actifs et tour à tour solistes, souvent par deux, même si le premier violon domine. On croit entendre le radieux violon de Rietz ou voir Baillot, debout, devant ses partenaires assis. Le chef-d'œuvre palpitant est unanimement porté aux nues. Max Bruch y verra encore « *la plus grande merveille* ». Sa perfection n'exclut pas des potentialités orchestrales soulignées par l'auteur : « *Cet octuor doit être joué par tous les instruments dans un style orchestral ; les piano et les forte doivent être différenciés avec précision, et plus vivement accentués qu'il n'est d'usage dans les morceaux de ce caractère.* » À vingt ans, il orchestre d'ailleurs le *Scherzo* pour remplacer, en mai 1829 à Londres, le menuet de sa *Première Symphonie*. L'*Allegro moderato ma con fuoco* (précision typique de l'auteur) se souvient du finale élané de la *Symphonie en sol mineur* de Mozart, étiré ici sur presque trois octaves. À lui seul, ce tempo justifie que Schumann entende en son ami « *le Mozart du 19^e siècle* ». Délicat et fervent, l'*Andante* en ut mineur énonce de subtils signes de mélancolie : quinte creuse des altos, motif « du destin » en notes répétées, profil ployé, chromatismes descendants, degrés abaissés. Justement célèbre, l'*Allegro leggierrissimo* en sol mineur est le premier *Scherzo* mendelssohnien à 2/4 (et non à 3/4) et de forme sonate afin d'éviter le contraste d'un trio. Fanny, l'aînée de Felix, évoque à propos de l'arachnéenne écriture le *Rêve de la Nuit de Walpurgis* du *Faust* goethéen : « *Le morceau se joue staccato et pianissimo, les frissons des trémolos, les échos des trilles qui jettent des éclairs scintillants, tout est neuf, étrange et pourtant si séduisant qu'il semble qu'un souffle léger vous élève vers le monde des esprits.* » Les sonorités miniatures seront désormais une référence en matière d'écriture « elfique ». Propulsé par de vigoureuses imitations du grave à l'aigu, le *Presto* final en mouvement continu réinvente, après Mozart et Beethoven, la forme sonate fuguée tout en maintenant l'esprit du *Scherzo* précédent pour permettre sa magique superposition.



Felix Mendelssohn en 1821, esquisse à l'huile de Carl Joseph Begas

Docteur ès lettres, professeur honoraire d'Histoire de la Musique et de Culture musicale au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et d'Art et civilisation au CNSM de Lyon, Brigitte François-Sappey est notamment l'auteur d'ouvrages sur Robert Schumann, Clara Schumann, Felix Mendelssohn, sur le romantisme allemand et sur le postromantisme germanique.

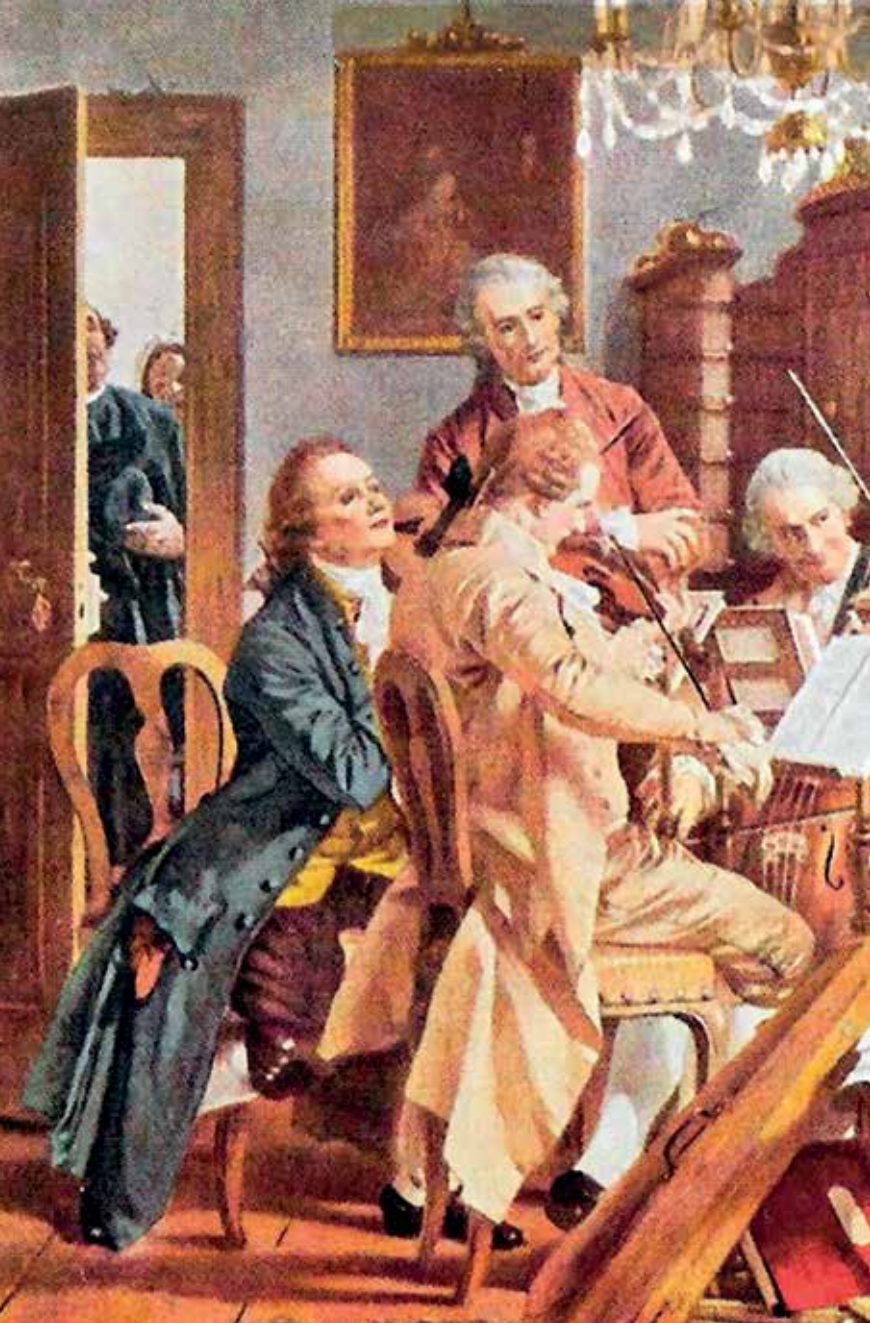
Verwoben und zerstoßen

Zwei Streichquartette und ein Oktett

Jürgen Ostmann

«Das rein Vierstimmige ist das Nackende in der Tonkunst», schrieb Carl Maria von Weber 1818 in einer Streichquartett-Rezension. Und Johann Joachim Quantz nannte die Quartettbesetzung 1752, noch bevor sie überhaupt zum Gattungsbegriff wurde, den «*Probirstein eines ächten Contrapunctisten, aber auch eine Gelegenheit, woher mancher, der in seiner Wissenschaft nicht recht gegründet ist, zu Falle kommen kann.*» So kann man das sehen. Vier Stimmen, Melodieton und Begleit-Dreiklang – da ist kein Ton zu wenig und keiner zu viel. Keine fehlende Stimme kann als Ausrede für mangelnde Substanz dienen, keine zusätzliche vom Wesentlichen ablenken. Hinzu kommen noch die ähnlichen Farben der vier Solostreicher: Der innere Gehalt der Musik wird weder durch Klangmassen (wie beim Streichorchester) noch durch wechselndes Timbre (bei Einbeziehung von Bläsern oder Klavier) verdeckt. All das mag erklären, warum das Streichquartett vielen als vornehmste, reinste, anspruchsvollste Gattung der Kammermusik oder sogar der Musik überhaupt gilt. Aber das in der Besetzung angelegte Potenzial wäre nichts wert ohne die Komponisten, die es zur Entfaltung brachten.

Der beinahe legendäre Ruf des Streichquartetts geht vor allem auf Joseph Haydn zurück. Er begann sein Schaffen auf diesem Gebiet Ende der 1750er Jahre, als die Kombination zweier Geigen mit Bratsche und Cello nur eine unter vielen denkbaren Quartettbesetzungen war. Mit den Möglichkeiten dieser Instrumentenkombination experimentierte er Zeit seines Lebens. Insgesamt 83 Quartette sind von ihm überliefert; unter ihnen zählen die sechs, die er unter der Opuszahl 76 zusammenfasste,





Haydn mit seinem Quartett in Esterhazy

zu den letzten und reifsten. Bekannt wurden die 1796/97 komponierten Stücke unter dem Namen «*Erdödy-Quartette*» – nach dem Widmungsträger, dem ungarischen Grafen Joseph Erdödy, der sie für 100 Dukaten eine Zeitlang zur alleinigen Verfügung erhielt. Nachdem sie 1799 im Druck erschienen, wurden immerhin drei Werke der Serie so populär, dass sich Beinamen für sie einbürgerten: «*Quintenquartett*» (N° 2), «*Kaiserquartett*» (N° 3, mit der Melodie der heutigen deutschen Nationalhymne) und «*Sonnenaufgang*» (N° 4).

Von höchster Qualität sind aber auch die drei «namenlosen» Quartette – so etwa das erste in G-Dur. Nachdem Haydn in den für das Londoner Publikum bestimmten «*Apponyi-Quartetten*» *op. 71* und *op. 74* Klangwirkungen erprobt hatte, die im Grunde besser zu einem Orchester passen, tritt in *op. 76 N° 1* wieder kunstvoll-polyphone, wahrhaft kammermusikalische Stimmführung in den Vordergrund. Das macht schon der Beginn des ersten Satzes deutlich: Hier lässt Haydn nach drei Tutti-Akkorden das Hauptthema in Viertaktperioden vom Cello bis zur ersten Geige hochwandern; währenddessen sind von den jeweils nicht beteiligten Instrumenten Gegenstimmen zu hören. Diese aufgelockerte Kontrapunktik miteinander verwobener Partien bestimmt weite Strecken des Quartetts, das im hymnischen zweiten Satz allerdings auch satte Akkorde hören lässt. Der dritte Satz heißt zwar noch *Menuetto*, hat aber nicht mehr den behäbigen Charakter des einstigen Hoftanzes. Mit seinem schnellen Tempo, den rhythmischen Spielereien und der gezupften Begleitung des Trio-Mittelabschnitts ist der Satz in Wahrheit ein Scherzo. Das Finale, üblicherweise ein fröhlicher Kehraus, erhält im G-Dur-Quartett besonderes Gewicht, da es in der ersten Tonart g-moll steht. Erst gegen Ende wendet es sich zurück zur heiteren Grundtonart.

Johannes Brahms war ein äußerst selbstkritischer Komponist, und in zwei besonders angesehenen Musikgattungen hatte er schwerste Hemmungen zu überwinden, bevor er eigene Beiträge an die Öffentlichkeit zu geben wagte. Das betraf zum einen die Symphonik: Nachdem Brahms schon 1862 erste Skizzen

«Vor einigen Tagen war ich wieder bei Haydn [...] Bei dieser Gelegenheit spielte er mir auf dem Klavier vor, Violinquartette, die ein Graf Erdödy für 100 Dukaten bei ihm bestellt hat und die erst nach einer gewissen Anzahl von Jahren gedruckt werden dürfen. Diese sind mehr als meisterhaft und voll neuer Gedanken. Während er spielte, ließ er mich neben ihm sitzen und beobachten, wie er die Stimmen in der Partitur eingeteilt hat.»

Der schwedische Gesandtschaftssekretär Frederik Samuel Silverstolpe in einem Brief vom Juni 1797 an seine Eltern

gemacht hatte, vergingen noch 14 Jahre, bis er seine *Symphonie N° 1* vollenden konnte. Zum anderen quälte er sich mit dem Streichquartett: Mehr als 20 Versuche hatte er nach eigener Aussage bereits verworfen, bevor er im Alter von 40 Jahren die beiden ersten Werke, zusammengefasst unter der Opuszahl 51, publizierte. Schuld daran war Ludwig van Beethoven – oder genauer gesagt: Brahms' Verunsicherung angesichts der kaum zu übertreffenden Leistung seines Vorgängers, den er stets wie «*einen Riesen hinter sich marschieren*» hörte. Nach den *Quartetten op. 51*, an denen er von 1865 bis 1873 herumgewerkelt hatte, nahm Brahms die Arbeit an seinem dritten und letzten Quartett, dem B-Dur-Werk *op. 67*, viel entspannter und selbstbewusster auf. Er schrieb es im Sommer 1875, den er im Haus eines Freundes nahe Heidelberg verbrachte. Allerdings fiel ihm die Aufgabe auch deshalb leichter, weil sie ihn von der niederdrückenden Arbeit an der *Ersten Symphonie* ablenkte – das gestand er dem Dirigenten Franz Wüllner in einem Brief.

Die unbeschwerte Urlaubsstimmung scheint sich im Beginn des eröffnenden *Vivace*-Satzes zu spiegeln: Das erste Thema beschwört Hornrufe herauf, und die Musik steht im 6/8-Takt, der traditionell der Jagdmusik zugeordnet ist. Allerdings bleibt die Idylle nicht ungebrochen: Fast von Anfang an macht Brahms sich einen Spaß daraus, Akzente auf den «falschen» Teilen des Taktes zu setzen. Daraus ergibt sich (nach einer Moll-Überleitung) ein zweites Thema, das im 2/4-Takt steht – eine muntere Tanzmelodie. Später führt Brahms noch ein drittes, ein ruhig-akkordisches Thema ein. Vor allem aber kombiniert er die beiden Taktarten des Beginns, wodurch es zu verwirrenden rhythmischen Komplikationen kommt. Den zweiten Satz, ein *Andante*, eröffnet eine ruhige, langgezogene Melodie. Ein

vorwiegend akkordischer Moll-Mittelabschnitt enthält auch dramatische Momente und einen Wechsel in den ungewöhnlichen 5/4-Takt. Diese Passage kann aber den melodischen Zauber nicht dauerhaft brechen. Die Stimmung des Anfangs kehrt zurück, und der Satz endet mit nach oben entschwebenden Dreiklangsbrechungen und einer Akkordfolge, die wie das «Amen» am Schluss eines Gebets wirkt.

Der dritte Satz ist zwar nicht als «Scherzo» bezeichnet, doch weist er mit seinem kontrastierenden Mittelabschnitt die Form dieses Satztyps auf. Im Hauptteil übernimmt die Bratsche die Führung; sie wird von den übrigen Instrumenten mit Dämpfer begleitet. Den Mittelteil eines Scherzos oder Menuetts bezeichnet man als Trio, und Brahms nimmt diesen Begriff hier einmal wörtlich: Die Bratsche setzt zunächst aus. Bald erfahren allerdings die Figurationen der Geigen und des Cellos eine Umdeutung; sie dienen nun zur Begleitung einer weiteren Bratschen-Melodie. Wie in einem Scherzo üblich, folgt auf das Trio die Wiederkehr des ersten Teils. Am Schluss steht eine kurze Coda und – wie im zweiten Satz – eine gleichsam «segnende» Kadenz. Das Finale beginnt mit einem trügerisch einfachen Thema im Tonfall eines Volksliedes. Dass es aus der Hornruf-Melodie des Kopfsatzes abgeleitet ist, fällt zunächst nicht auf. Erst die siebte von acht Variationen macht die Verwandtschaft offenkundig, denn hier verdoppelt Brahms das Tempo, geht zum 6/8-Takt über und bringt das Hornthema in seiner Originalgestalt – das Werk rundet sich zum Zyklus.

Felix Mendelssohn Bartholdys Streichoktett ist der Geniestreich eines Teenagers. 1825, als das Stück entstand, hatte die Familie Mendelssohn gerade ein Palais in der Leipziger Straße – damals am Rand Berlins gelegen, heute im Zentrum der Stadt – bezogen. Zu dem repräsentativen Anwesen gehörte auch eine Gartenwohnung, deren zentraler Saal Schauplatz der berühmten Sonntagsmusiken der Mendelssohns wurde. Im Rahmen einer dieser Matineen kam auch das Oktett zu seiner ersten Aufführung. Gewidmet hat Felix das Werk seinem sieben Jahre älteren Freund Eduard Rietz, von dem er Geigen- und Bratschenunterricht



Der junge Mendelssohn zu Besuch bei J. W. Goethe

erhielt – er konnte es gerade noch rechtzeitig vor Rietz' 23. Geburtstag am 17. Oktober 1825 fertigstellen. Diese Bestimmung des Oktetts erklärt auch die Tatsache, dass bei aller Ausgewogenheit der acht Partien die erste Geige doch eine gewisse Vorzugsbehandlung erfährt.

So ist sie es zum Beispiel, die das Eröffnungsthema vorstellt, eine Melodie, die sich über fast drei Oktaven hochschwingt und damit den Charakter eines Kopfsatzes voll wilder Leidenschaft



bestimmt. Das folgende *Andante* in melancholischem c-moll ist von wiegenden Rhythmen im 6/8-Takt eines Siciliano geprägt, während das *Scherzo* als typisch Mendelssohnsche «Elfenmusik» schon auf die «*Sommernachtstraum*»-Ouvertüre (1826) vorausweist. Felix' Schwester Fanny merkte dazu an: «*Mir allein sagte er, was ihm vorgeschwebt. Das ganze Stück wird staccato und pianissimo vorgetragen, die einzelnen Tremolando-Schauer, die leicht aufblitzenden Pralltriller, alles ist neu, fremd und doch so ansprechend, so befreundet, man fühlt sich so nahe der Geisterwelt, so leicht in die Lüfte gehoben, ja*

man möchte selbst einen Besenstiel zur Hand nehmen, der luftigen Schar besser zu folgen. Am Schlusse flattert die erste Geige federleicht auf – und alles ist zerstoben.» Die letzten Worte dieses Kommentars decken Mendelssohns Inspirationsquelle auf, denn sie zitieren den Walpurgisnachtstraum aus dem ersten Teil von Goethes «Faust»: *«Wolkenzug und Nebelflor / Erhellen sich von oben. / Luft im Laub und Wind im Rohr, / Und alles ist zerstoben.»* Im Bann des *Scherzos* steht teilweise auch noch das *Presto-Finale* mit seinen rastlosen Fugato-Teilen. Gegen Ende taucht sogar das *Scherzo*-Thema wieder auf, bevor in der Coda die übrigen Motive des Satzes noch einmal miteinander verwoben werden.

Das *Scherzo* hatte bei den privaten ersten Aufführungen im Elternhaus so großen Erfolg, dass Mendelssohn eine Orchesterbearbeitung davon anfertigte und sie im Juni 1829 der Londoner Philharmonischen Gesellschaft schenkte. Tatsächlich war aber schon die Originalfassung des Oktetts orchestral gedacht – nicht zuletzt im Vergleich zu Louis Spohrs etwa zur gleichen Zeit entstandenen Oktetten, denen es oft gegenübergestellt wird. In diesen Stücken setzt sich das Ensemble nämlich aus zwei separaten Streichquartetten zusammen, die miteinander konzertieren. Bei Mendelssohn dagegen sind alle acht Stimmen kunstvoll ineinander verflochten. Er selbst notierte im Vorwort der Einzelstimmen: *«Dieses Oktett muss von allen Instrumenten im Stile eines sinfonischen Orchesterwerks gespielt werden. Pianos und Fortes müssen genau eingehalten und schärfer betont werden als gewöhnlich in Werken dieses Charakters.»* Die erste öffentliche Aufführung des Oktetts fand am 30. Januar 1836 im Leipziger Gewandhaus statt; der Komponist selbst spielte dabei die zweite Viola.

Jürgen Ostmann studierte Musikwissenschaft und Orchestermusik (Violoncello). Er lebt als freier Musikjournalist und Dramaturg in Köln und arbeitet für Konzerthäuser, Rundfunkanstalten, Orchester, Plattenfirmen und Musikfestivals.

Interprètes

Biographies

Gringolts Quartet

Le Gringolts Quartett, fondé en 2008 et basé à Zurich, réunit quatre musiciens issus de quatre pays différents, qui avaient déjà collaboré lors de nombreux concerts de musique de chambre: pendant des années, le violoniste russe Ilya Gringolts, l'altiste roumaine Silvia Simionescu et la violoniste arménienne Anahit Kurtikyan ont joué ensemble dans diverses formations lors de festivals internationaux; le violoncelliste allemand Claudius Herrmann a joué avec Anahit Kurtikyan au sein du célèbre Amati Quartett Zürich. Ils ont en commun un grand plaisir à faire de la musique ensemble et leur passion pour le quatuor à cordes. Parmi les partenaires musicaux du quatuor figurent des artistes tels que Leon Fleischer, Jörg Widmann, David Geringas, Malin Hartelius, Christian Poltéra et Eduard Brunner. Outre le répertoire classique, les musiciens se consacrent aussi régulièrement à la musique contemporaine, notamment les quatuors de Marc-André Dalbavie, Jörg Widmann, Jens Joneleit et Lotta Wennäkoski. Ces dernières saisons, le Gringolts Quartett s'est produit au Festival de Salzbourg, au Festival de Lucerne, au Gstaad Menuhin Festival, à la Philharmonie de Saint-Pétersbourg, à L'Auditori Barcelona, à la Sociedad Filarmónica de Bilbao, à Lugano Musica et à la Società di Concerti à Milan. Ses débuts aux festivals de Verbier et d'Édimbourg sont suivis cette saison par des tournées de concerts en Italie, en Allemagne et en Suisse, des débuts au Festspielhaus Baden-Baden, au Konserthuset de Stockholm et au Schloss Elmau. Le premier disque du quatuor, comprenant des œuvres de Robert Schumann, est sorti en 2011. Le Quatuor Gringolts a reçu un Supersonic Award et un ECHO Klassik pour

le premier enregistrement du quintette de Walter Braunfels avec David Geringas, paru fin 2012, et en 2014 il a attiré l'attention avec un disque consacré à Brahms. Un enregistrement des quintettes de Glazounov et Taneyev avec Christian Poltéra est paru au printemps 2016 et a reçu le Diapason d'Or. L'enregistrement des *Quatuors à cordes N° 2 et N° 4* de Schönberg est sorti au début de cette saison. Les membres du quatuor jouent tous sur des instruments italiens rares: Ilya Gringolts joue un violon de Giuseppe Guarneri del Gesù fait à Crémone en 1742/43 et prêté par un propriétaire privé, Anahit Kurtikyan un violon Camillo Camilli fait à Mantoue en 1733, Silvia Simionescu un alto Jacobus Januarius fait à Crémone en 1660 et Claudius Herrmann un violoncelle Maggini fait à Brescia en 1600. Le prince Golizyn, grand admirateur de Beethoven, fut le premier à jouer sur cet instrument les derniers quatuors à cordes du compositeur dont il était le commanditaire.

Gringolts Quartet

Im 2008 gegründeten und in Zürich beheimateten Gringolts Quartett fanden sich vier Musiker aus vier Ländern zusammen, die einander schon durch viele kammermusikalische Begegnungen freundschaftlich verbunden waren: Über Jahre hatten der russische Geiger Ilya Gringolts, die rumänische Bratschistin Silvia Simionescu und die armenische Geigerin Anahit Kurtikyan immer wieder auf internationalen Festivals in verschiedenen Formationen gemeinsam musiziert; der deutsche Cellist Claudius Herrmann spielte mit Anahit Kurtikyan im renommierten Amati Quartett Zürich. Was sie miteinander verbindet, sind die große Freude am gemeinsamen Musizieren und die Leidenschaft für das Streichquartettspiel. Zu den musikalischen Partnern des Quartetts zählen Künstler wie Leon Fleischer, Jörg Widmann, David Geringas, Malin Hartelius, Christian Poltéra und Eduard Brunner. Abgesehen vom klassischen Repertoire widmen sich die Musiker auch regelmäßig zeitgenössischer Musik, darunter Quartette von Marc-André Dalbavie, Jörg Widmann, Jens Joneleit und Lotta Wennäkoski. In den vergangenen Spielzeiten war das Gringolts Quartett unter anderem bei den Salzburger Festspielen,



Gringolts Quartett
photo: Tomasz Trzebiatowski



dem Lucerne Festival, dem Gstaad Menuhin Festival, an der Sankt Petersburger Philharmonie, am L'Auditori Barcelona, bei der Sociedad Filarmónica de Bilbao, bei Lugano Musica und bei der Società di Concerti in Mailand zu Gast. Ihren Debüts bei den Sommerfestivals in Verbier und Edinburgh folgen in der laufenden Spielzeit, neben Konzerttourneen durch Italien, Deutschland und die Schweiz, Debüts am Festspielhaus Baden-Baden, am Stockholm Konserthuset sowie auf Schloss Elmau. 2011 erschien die Debüt-CD des Quartetts mit Werken von Robert Schumann. Für die Ende 2012 erschienene Ersteinpielung des Quintettes von Walter Braunfels gemeinsam mit David Geringas wurde das Gringolts Quartett mit einem Supersonic Award sowie mit einem ECHO Klassik ausgezeichnet, und 2014 machte es mit einer Brahms-CD auf sich aufmerksam. Eine Aufnahme der Quintette von Glasunow und Tanejew gemeinsam mit Christian Poltéra erschien im Frühjahr 2016 und wurde mit dem begehrten Diapason d'Or ausgezeichnet. Frisch erschienen ist zum Beginn der neuen Saison die Einspielung von Schönbergs *Streichquartetten N° 2 und 4*. Die Mitglieder des Gringolts Quartettes spielen alle auf seltenen italienischen Instrumenten: Ilya Gringolts spielt eine Giuseppe Guarneri del Gesù Violine, Cremona 1742/43 aus privatem Besitz, Anahit Kurtikyan eine Camillo Camilli Violine, Mantua 1733, Silvia Simionescu eine Jacobus Januarius Bratsche, Cremona 1660 und Claudius Herrmann ein Maggini Cello, Brescia 1600. Auf diesem Instrument spielte einst Prinz Golizyn, ein großer Bewunderer Beethovens, als erster die von ihm in Auftrag gegebenen letzten Streichquartette des Komponisten.

Meta4

Après avoir joué dans l'opéra de chambre *Only the Sound Remains* de Kaija Saariaho au Finnish National Opera et à l'Opéra de Paris, les musiciens de Meta4 présentent cette production au Teatro Real Madrid et au Lincoln Center New York pendant la saison 2018/19. Les tournées en octette avec le Gringolts Quartett, qui emmènent les deux ensembles à l'Elbphilharmonie Hambourg, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Festspielhaus Baden-Baden, au Sello Hall Espoo, au Lousiana Museum de Copenhague ainsi

qu'à Rome, Trient, Trieste, Aquila et Vicence, constituent un moment fort de cette saison. Une autre particularité du travail du quatuor est sa fonction de «moteur» au sein d'un orchestre, avec lequel Meta4 répète des programmes sans chef et le dirige depuis les premiers pupitres. Le quatuor a ainsi travaillé avec le Finnish Baroque Orchestra, le Turku Philharmonic Orchestra, la Tapiola Sinfonietta, l'orchestre de chambre suédois Musica Vitae ainsi que les Australiens de l'ACO Collective; d'autres concerts sont prévus avec le Jyväskylä Sinfonia et le Lahti Symphony. En 2004, Meta4 a remporté le Premier Prix et un Prix spécial au Concours international de quatuor Chostakovitch à Moscou, suivi en 2007 du Premier Prix au Concours international de musique de chambre Joseph Haydn à Vienne. Le ministre finlandais de la Culture lui a remis le Prix de la Finlande, décerné à de jeunes artistes prometteurs du pays. Dans le cadre du programme New Generation Artist de la BBC, le quatuor a donné de nombreux concerts en Grande-Bretagne de 2008 à 2010. En 2013, la Fondation Jenny et Antti Wihuri lui a décerné un prix spécial en reconnaissance de son travail. Le quatuor a également été directeur artistique du Festival de musique d'Oulunsalo de 2008 à 2011, et de 2008 à 2017, l'ensemble a été en quatuor en résidence au Festival de musique de chambre de Kuhmo. Meta4 est régulièrement invité dans de grandes salles de concert européennes telles que le Konzerthaus de Vienne, le Wigmore Hall et le King's Place de Londres, l'Auditorio Nacional de Madrid, la Cité de la Musique à Paris et le Konserthus Stockholm. Le quatuor a étudié avec Hatto Beyerle et Johannes Meissl à l'European Chamber Music Academy (ECMA). Il a publié trois enregistrements chez hänssler CLASSICS: les *Quatuors à cordes op. 55 N° 1, 2 et 3* de Haydn (2009), récompensé par un Echo Klassik l'année suivante, les *Quatuors à cordes N° 3, 4 et 7* (2012) de Chostakovitch, nommé enregistrement de l'année 2012 par le réseau radiophonique finlandais YLE et «Album classique de l'année» lors du Prix Emma (le Grammy finlandais) et les *Quatuors N° 1 et 5* de Bartók. Meta4 a également enregistré deux disques avec des œuvres de musique de chambre de Kaija Saariaho (*Ondine*, 2013) et les quatuors à cordes de Sibelius (*Berliner Meister Schallplatten*, 2013).



Meta4
photo: Tero Ahonen



Meta4

Nachdem sie in Kaija Saariahos Kammeroper *Only the Sound Remains* schon an der Finnish National Opera und an der Opéra de Paris begeisterten, werden die Musiker von Meta4 mit dieser Produktion in der Saison 2018/19 am Teatro Real Madrid und am Lincoln Center New York zu Gast sein. Ein besonderes Highlight der aktuellen Saison sind die gemeinsamen Oktett-Tourneen mit dem Gringolts Quartett, die die beiden befreundeten Ensembles unter anderem auch an die Elbphilharmonie Hamburg, ans Concertgebouw Amsterdam, Festspielhaus Baden-Baden, Sello Hall Espoo und Louisiana Museum Kopenhagen sowie nach Rom, Trient, Triest, Aquila und Vicenza führen werden. Eine Besonderheit ihrer Arbeit ist außerdem ihre Funktion als «Vierradantrieb» für Orchester, bei der Meta4 Programme ohne Dirigenten einstudiert und von den ersten Pulten aus leitet. In dieser Rolle hat das Quartett bereits mit dem Finnish Baroque Orchestra, dem Turku Philharmonic Orchestra, der Tapiola Sinfonietta, dem schwedischen Kammerorchester Musica Vitae sowie dem australischen ACO Collective gearbeitet; weitere Konzerte sind unter anderem mit der Jyväskylän Sinfonia und der Lahti Symphony geplant. 2004 gewann Meta4 den Ersten Preis und einen Sonderpreis beim Internationalen Schostakowitsch-Quartettwettbewerb in Moskau, gefolgt 2007 vom ersten Preis beim Internationalen Joseph Haydn Kammermusikwettbewerb in Wien. Der finnische Kulturminister überreichte Meta4 den Finland-Preis, der an vielversprechende junge finnische Künstler verliehen wird. Im Rahmen des New Generation Artist Programms der BBC gab Meta4 von 2008 bis 2010 zahlreiche Konzerte in Großbritannien. 2013 verlieh die Stiftung Jenny und Antti Wihuri dem Quartett einen Sonderpreis in Anerkennung seiner Arbeit. Ferner hatte Meta4 von 2008 bis 2011 die künstlerische Leitung beim Musikfestival Oulunsalo inne, und von 2008 bis 2017 war das Ensemble Quartet in residence beim Kammermusikfestival in Kuhmo. Meta4 ist regelmäßig zu Gast in den großen europäischen Konzertsälen wie dem Wiener Konzerthaus, der Wigmore Hall und King's Place in London, dem Auditorio Nacional in Madrid, der Cité de la Musique in Paris und dem Konzerthaus

Stockholm. Meta4 studierte bei Hatto Beyerle und Johannes Meissl an der European Chamber Music Academy (ECMA). Das Quartett hat bei hänssler CLASSICS drei Aufnahmen veröffentlicht: Haydns *Streichquartette op. 55 N° 1, 2 und 3* (2009), ausgezeichnet mit dem Echo Klassik 2010, und Schostakowitschs *Streichquartette N° 3, 4 und 7* (2012), die von der finnischen Rundfunkgesellschaft YLE zur Aufnahme des Jahres 2012 gekürt wurden und Meta4 zudem den Emma Preis (den finnischen Grammy) in der Kategorie «Klassikalbum des Jahres» einbrachte, sowie ein Album mit Bartóks *Streichquartetten 1 und 5*. Meta4 spielte darüber hinaus zwei CDs mit Kammermusikwerken von Kaija Saariaho (*Ondine*, 2013) ein sowie die Streichquartette von Sibelius (Berliner Meister Schallplatten, 2013).

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu



your comments are welcome on
www.facebook.com/philharmonie

Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2019
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Christoph Gaiser, Dr. Tatjana Mehner,
Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé au Luxembourg par: WEPRINT
Tous droits réservés.



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture