

09.12. 2019 20:00
Salle de Musique de Chambre

Lundi / Montag / Monday

Quatuor à cordes

Artemis Quartett

Vineta Sareika, Suyoen Kim violon

Gregor Sigl alto

Harriet Krijgh violoncelle

Franz Schubert (1797–1828)

Streichquartettsatz (Mouvement de quatuor)

c-moll (ut mineur) D 703 (1820)

Allegro assai

10'

Béla Bartók (1881–1945)

Quatuor à cordes N° 6 Sz 114 (1939)

Mesto – Vivace

Mesto – Marcia

Mesto – Burletta: Moderato

Mesto

28'

—

Franz Schubert

Streichquartett N° 15 G-Dur (sol majeur) op. 161 D 887 (1826)

Allegro molto moderato

Andante un poco moto

Scherzo: Allegro vivace – Trio: Allegretto

Allegro assai

45'

D'Bazilleschleider



Franz Schubert et Béla Bartók : entre ombres et lumières

Florence Collin

Franz Schubert et Béla Bartók ont su, chacun à leur manière, exprimer leurs émotions avec une profondeur particulièrement prégnante, notamment dans leurs œuvres destinées à la musique de chambre. L'Artemis Quartett vous propose ce soir un programme articulé autour d'œuvres qui ont constitué des jalons particuliers dans la vie de ces deux compositeurs, tant du point de vue stylistique que personnel.

Durant sa courte vie, **Franz Schubert** (1797–1828) a traversé des périodes créatrices souvent difficiles, en raison d'une santé de plus en plus précaire et de questions existentielles rémanentes qui se posaient à lui. Ces difficultés lui ont occasionné une incapacité récurrente à terminer ses œuvres ou à les aboutir complètement, notamment durant l'année 1820, année sombre pour le compositeur alors dépressif.

Après quelques compositions pour le quatuor à cordes produites durant sa jeunesse, Schubert renoue avec cette formation instrumentale en décembre 1820 mais n'écrit qu'un premier mouvement ainsi que quarante mesures d'un deuxième mouvement. Seul le premier mouvement, nommé *Quartettsatz D 703*, est généralement exécuté.

Dans cette œuvre, Schubert adopte une logique très personnelle, tant au niveau de la structure formelle que de la progression harmonique. Le déroulement compositionnel qu'il choisit laisse ouvert différentes possibilités, ce qui imprime à cette œuvre une sensation de pensée musicale non préméditée. La forme générale du mouvement dissout le plan initial de la forme-sonate,



Portrait de Franz Schubert par Wilhelm August Rieder, 1875

traditionnellement appliqué dans ce type d'œuvres : Schubert prolonge l'exposition de deux thèmes complémentaires par des motifs mélodiques supplémentaires, puis, après un développement plutôt bref, il propose une réexposition « en miroir », désagrégant ainsi la rigueur du plan original.

La conception formelle et harmonique originale que Schubert développe dans ce mouvement de quatuor forme un écho à ses tourments personnels, exprimés grâce à la tonalité principale de do mineur (traditionnellement associée à des sentiments sombres), à l'enchaînement de tonalités parfois éloignées les unes des autres, au frémissement anxieux des trémolos des premières mesures, aux thèmes tour à tour rêveurs, mélancoliques, tragiques ou expansifs, aux contrastes brusques, ainsi qu'à l'emploi fréquent de chromatismes.

Au début de l'année 1826, Schubert, qui attend vainement un livret d'opéra promis par l'un de ses amis, reçoit des critiques concernant son récent *Quatuor en ré mineur*. De plus, le compositeur s'ennuie à Vienne, et dans la perspective déprimante d'un été sans voyage, il écrit son *Streichquartett D 887* en seulement dix jours, à la fin du mois de juin 1826. Ce sera le quinzième et dernier quatuor à cordes que Schubert composera.

Le quatuor est écrit dans la tonalité principale de sol majeur, tonalité assez rare dans les œuvres de musique de chambre de Schubert et que l'on ne trouve quasiment que dans ses compositions de jeunesse. Mais cette tonalité (souvent associée par le compositeur à un sentiment d'ardeur joyeuse, de clarté et de simplicité) ne sert finalement qu'aux premier et dernier mouvements (bien que cette tonalité soit volontiers abandonnée durant leur déroulement), les deux autres mouvements étant écrits dans des tonalités mineures à connotation plus tragique.

Le premier mouvement (*Allegro molto moderato*) impose d'emblée plusieurs éléments constitutifs de toute l'œuvre : Schubert déroule une instabilité harmonique permanente oscillant entre majeur et mineur, le rôle du violoncelle devient prédominant (l'emploi de la profondeur expressive de son timbre sera amplifié dans le *Quintette pour deux violoncelles D 956*, écrit en 1828) et l'intensité dramatique induite par les trémolos (effet déjà expérimenté dans le *Quartettsatz D 703*) trouve ici un développement incontestable.

Si la rapidité de la composition permet une unité thématique forte dans cette œuvre, Schubert joue en permanence sur des oppositions de climats, oppositions présentes dès l'introduction du premier mouvement. Ce choix particulier crée une instabilité mystérieuse, reflet d'une agitation intérieure évidente. Ainsi, durant tout le mouvement, les oppositions rythmiques entre de longs accords tenus et de courtes cellules véhémentes, les contrastes de nuances, la superposition de modes de jeu variés, les enchaînements de séquences en écriture homorythmique ou plus contrapuntiques, ainsi que les énoncés de thèmes à l'expressivité très différenciée, permettent à Schubert d'exacerber son discours musical, reflet de son état émotionnel.

Le deuxième mouvement (*Andante un poco moto*) s'ouvre sur le même propos introductif que le premier mouvement (quoique plus succinct ici), alliant un accord tenu à des rythmes pointés. Ce contraste particulier sera présent tout au long du mouvement, dont la forme A-B-A-B-A renforce l'effet : l'apaisement

mélancolique du thème principal, de facture très simple et présenté au violoncelle, va sans cesse s'opposer à un discours plus dramatique induit par les trémolos, les rythmes pointés et l'instabilité tonale récurrente.

Schubert organise son troisième mouvement, un *Scherzo : Allegro vivace*, autour de la présence permanente des trémolos, en une sorte de mouvement cursif sans issue. Ce mode de jeu crée également la structure du thème, qui se dessine peu à peu dans le frémissement des cordes. Le trio permet un retour à l'apaisement par la simplicité chaleureuse de la courbe mélodique, présenté une fois de plus au violoncelle.

Dans le Finale, un rythme de tarentelle obsessionnel, basé sur une accumulation de cellules pointées très courtes et évoluant dans toute la tessiture des instruments, s'installe dès l'introduction et parcourt tout le mouvement, ne laissant que de courts répit. Les contrastes très présents dans le premier mouvement se retrouvent ici, tant au niveau de l'organisation tonale (dont l'instabilité demeure tout au long du mouvement) que de la structure formelle (une forme rondo alternant les couplets avec le refrain), ainsi que de la palette de nuances (allant du *pianississimo* au *fortississimo*).

Seul le premier mouvement de ce quatuor sera joué en public du vivant du compositeur, durant le concert du 26 mars 1828 organisé par Schubert lui-même pour y faire entendre ses propres œuvres. L'intégrale du quatuor ne sera donnée qu'en 1850 par le Quatuor Hellmesberger, puis l'œuvre sera publiée l'année suivante.

Un peu plus d'un siècle plus tard, **Béla Bartók** (1881–1945) compose son *Quatuor à cordes N° 6 Sz 114* entre août et novembre 1939, durant une période particulièrement sombre de sa vie : sa mère tombe gravement malade et la Hongrie entre en guerre. Rejetant le nazisme, le compositeur a quitté sa maison d'édition Universal (devenue pronazie) dès 1936 pour celle de Boosey & Hawkes. De plus, il refuse désormais que ses œuvres



Béla Bartók en 1940

soient jouées lors de concerts approuvés par les nazis et demande dans son testament qu'aucune rue ou monument ne porte son nom tant qu'il en existera au nom d'Hitler ou de Mussolini. Dans un premier temps, le compositeur envisage de s'exiler, puis renonce. Mais le décès de sa mère (l'être qui lui est le plus cher et son soutien indéfectible), survenu en décembre 1939, rompt le dernier lien qui relie le compositeur à la Hongrie. Il donne alors un concert d'adieu à Budapest le 8 août 1940 et s'embarque pour les États-Unis, « *le cœur plein de tristesse* » écrira-t-il, « *ce voyage nous [faisant] sauter de l'incertitude dans une insupportable sécurité* ». Puis, citant Beethoven qui évoque l'inéluctabilité du destin, Bartók précise : « *Nous ne pouvions rien faire d'autre. La question n'est absolument pas* « Muss es sein ? », *car* « es muss sein ! » (« Cela doit-il être ? Cela doit être ! », postulat inscrit par Beethoven en introduction du Finale de son *Quatuor à cordes N° 16*). Peu après l'écriture de deux œuvres majeures de son répertoire (que sont *Musique pour cordes, percussion et célesta* pour orchestre, et

Contrastes pour violon, clarinette et piano), le *Quatuor à cordes N° 6* constitue donc la dernière œuvre que Bartók achève en Hongrie. Elle est dédiée au Quatuor Kolisch et créée à New York le 20 janvier 1941.

Le premier mouvement débute sur une cantilène funèbre qui va servir de leitmotiv à toute l'œuvre : instrumentée chaque fois différemment en introduction de chacune des parties (**tous les mouvements s'ouvrent sur un *Mesto* – « triste »**), elle est d'abord présentée à l'alto seul dans le premier mouvement, elle apparaît ensuite au violoncelle au début du deuxième mouvement, puis au premier violon et au violoncelle dans l'introduction du troisième mouvement, pour finalement devenir l'élément principal du dernier mouvement.

Après la présentation de cette mélodie, à l'allure d'une improvisation empreinte de tragique, le premier mouvement se poursuit sur un *Vivace* plus léger et plus fantasque, lancé tout d'abord par un enchaînement de séquences de trois notes, rappelant étrangement le début du Finale du *Quatuor à cordes N° 16* de Beethoven et son incipit « *Muss es sein ? Es muss sein !* ».

Le deuxième mouvement fait entendre une *Marcia*, après une nouvelle présentation plus conséquente de la cantilène au violoncelle accompagné par les autres instruments à l'unisson avec la sourdine. Le caractère plus résolu de la Marche ne forme qu'une illusion, rapidement envahi par le climat plus dramatique de la section centrale (*Animato, molto agitato*).

Dans le troisième mouvement, Bartók réinvestit quelques éléments propres à la musique tzigane, matériau qu'il a glané à partir de 1905 lorsque, conscient de la nécessité de sauvegarder le patrimoine musical traditionnel de sa patrie, il s'est livré à une collecte extrêmement précise et documentée du répertoire oral de la musique transylvanienne. Ainsi, les inflexions modales et fantasques de la ligne mélodique, les accentuations rythmiques vigoureuses (rendues par l'utilisation de l'archet au talon et renforcées par la répétition d'un même geste énergétique),

les nombreux glissandos, ainsi que le jeu fréquent en pizzicatos (Bartók en accentue l'effet percussif en demandant à ce que certains pizzicatos claquent contre la touche de l'instrument – cet effet a été dénommé par la suite « pizz Bartók ») rappellent ces sonorités caractéristiques dont le compositeur s'est si souvent inspiré dans ses œuvres.

Par ces modes de jeux particuliers et sa rythmique rageuse, Bartók inclut dans ce mouvement des références explicites à *L'Histoire du soldat* de Stravinsky, achevé en 1918. Sans vouloir imiter le style de Stravinsky ou rendre hommage à ce compositeur, Bartók livre peut-être ici une pensée plus personnelle, induite par le contenu métaphysique de *L'Histoire du soldat* : dans cette œuvre, le violon représente l'âme du Soldat, que ce dernier vend au Diable contre un livre qui permet de prédire l'avenir. De cette façon, Bartók fait-il une fois de plus allusion à un destin incertain mais inéluctable ? Ou introduit-il un commentaire plus intime, estimant que la Hongrie, sa chère patrie devenue nazie, a « vendu son âme au Diable » ?

Le quatrième mouvement est entièrement bâti sur la cantilène initiale : présentée au premier violon et au violoncelle dans une sorte de *fugatto*, le climat de ce mouvement apparaît tout d'abord tendu mais se perd peu à peu dans la sensation d'une musique éthérée et intemporelle, renforcée par les indications *sul ponticello* (ce mode de jeu, qui nécessite de passer l'archet très près du chevalet, crée une sonorité particulière un peu métallique) *senza colore* (« sans couleur ») et *più dolce, lontano* (« plus doux, lointain »), dans une nuance générale piano. Le mouvement s'achève sur une dernière apparition de la cantilène inachevée, murmurée par l'alto puis ponctuée par le violoncelle par les cinq notes du début de l'œuvre.

Par la densité des diverses émotions qui y sont suggérées, ces œuvres constituent le reflet intime des troubles personnels que chacun des deux compositeurs a traversés au cours de périodes particulières de leur vie. Ces tourments ont constitué le moteur de leur créativité, Schubert et Bartók exprimant leurs sentiments

profonds grâce à un langage musical spécifique à chacun d'eux, créant ainsi des œuvres marquantes de leur répertoire. Par leur démarche créatrice, tous deux nous rappellent de manière évidente que la musique « est le langage de l'âme », comme l'a affirmé un musicien contemporain de Bartók, l'éminent chef d'orchestre Otto Klemperer.

Florence Collin est professeure de violon à La Roche-sur-Yon et se produit régulièrement en concert (orchestre et musique de chambre), notamment lors de festivals ou pour la Folle Journée de Nantes. Docteur en Musicologie (Paris-Sorbonne), elle organise des concerts-conférences depuis 2007 et a publié des articles sur les relations entre la musique et les arts.

Musikalisches Rätsel

Franz Schubert: Quartettsatz c-moll D 703

Stefan Fricke (2012)

«Eines der großen analytischen Rätsel der Schubertforschung», so der Musikwissenschaftler Hans-Joachim Hinrichsen, ist Franz Schuberts im Dezember 1820 geschriebener *Quartettsatz c-moll D 703*. Nach 1816, im Anschluss an sein *Streichquartett N° 11 E-Dur D 353* hatte Schubert einige Jahre lang nicht für Streichquartett geschrieben. Erst 1824 trat er mit neuen Quartetten an die Öffentlichkeit: zunächst mit dem *Streichquartett N° 13 a-moll D 804* («Rosamunde»), dann mit dem *Streichquartett N° 14 d-moll D 810* («Der Tod und das Mädchen»). Etwa in der Mitte seiner «stummen» Jahre verfasste er allerdings besagten Quartettsatz, den vollständig ausnotierten ersten Satz eines Quartetts, dem noch 41 lediglich skizzierte Takte eines zweiten Satzes folgen.

Der später ins Repertoire eingegangene vollendete erste Satz, dessen Erstveröffentlichung 1870 Johannes Brahms beförderte, hat wegen seiner isolierten Position im Schubert'schen Œuvre so manches Rätsel aufgegeben. Womöglich ist die Lösung aber einfach, und die Gründe, die Komposition aufzugeben, mögen unspektakulär sein: Schubert sah schlicht keine Aufführungsmöglichkeit für dieses Werk. Personelle Unsicherheiten bei den Abendkonzerten der Gesellschaft der Musikfreunde um 1820 in Wien legen diese Vermutung nahe: Nicht jeder dort gastierende Interpret schätzte Schuberts Werke. Ein anderer Grund des Nichtweiterrschreibens mag in Schuberts damaliger schöpferischer Krise liegen. So sind aus den Jahren 1817 bis 1823 zahlreiche Fragmente überliefert, die zeigen, wie sehr der Komponist bestrebt war, dem Übervorbild Beethovens zu folgen und Stimmungskontraste in einem Satz zu verwirklichen. Gleichwohl



Franz Schubert 1821. Porträt von Leopold Kupelwieser

wollte er die Einheit des Satzes, das dichte Spiel mit einer Zelle und ihren engeren wie fernerer Derivaten, nicht preisgeben. Der *Quartettsatz D 703*, ein freier Sonatensatz mit nahezu durchgängiger Präsenz des Initialmotivs, erzählt von dieser Suche.

«Musiker vergangener Zeit»

Béla Bartók: *Quatuor à cordes N° 6 Sz 114*

Stefan Fricke (2007)

Im August 1939 weilte Béla Bartók als Gast im Sommerhaus seines Freundes und Förderers Paul Sacher in Saanen (Berner Oberland). Der Schweizer Dirigent, der seit 1926 das Basler Kammerorchester und seit 1933 die Schola Cantorum Basiliensis leitete, hatte bei Bartók ein *Divertimento* für Streichorchester in Auftrag gegeben – bereits zuvor waren für den mäzenatischen Freund die *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936) sowie seine *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* (1937) komponiert worden. Das Schreiben des *Divertimento*, dessen Uraufführung am 11. Juni 1940 natürlich Paul Sacher selbst dirigierte, ging Bartók wohl sehr gut von der Hand, wie er seinem ältesten Sohn Béla in einem Brief vom 18. August mitteilte:

«Irgendwie fühle ich mich als Musiker vergangener Zeiten, der von seinem Mäzen zu Gast geladen ist. [...] Sie sorgen aus der Ferne vollständig für mich. Mit einem Wort, ich wohne ganz allein – in einem volkskundlich interessanten Objekt: in einem regelrechten Bauernhaus. Die Einrichtung kann jedoch kaum mehr volksmäßig genannt werden, da das Ganze überkomfortabel ausgestattet ist. Sogar ein Klavier haben sie mir aus Bern hierhergeschafft. Sein Eintreffen war für den 2. August 10 Uhr angekündigt und denk Dir, sie sind nicht um 12 Uhr oder nachmittags damit eingetroffen (wie das Zu Hause bei uns üblich wäre), sondern schon um drei Viertel 10 vormittag. [...] Neuerdings ist mir auch das Wetter gut gesinnt – der Himmel ist seit neun Tagen vollkommen klar – und seit dem 9. ist kein Tropfen Regen gefallen. Was die Ausflüge betrifft, so kann ich das schöne Wetter leider nicht ausnützen: ich muss arbeiten. Und gerade für Sacher: eine Bestellung (irgend etwas für

Streichorchester); auch dies macht meine Situation den Musikern der Vergangenheit ähnlich. Glücklicherweise ging es gut mit der Arbeit, ich wurde damit in 15 Tagen fertig (ein Werk von ungefähr 25 Minuten langer Spieldauer). [...] Jetzt müsste ich aber noch einer anderen Bestellung nachgeben, und zwar für Z. Székely (Neues Ungarisches Streichquartett). Seit 1934 arbeite ich sozusagen nur auf Bestellung! Die armen, friedlichen und anständigen Schweizer sind gezwungen, in ständigem Kriegsfeber zu leben! Ihre Zeitungen sind voll von militärischen Artikeln, auf den wichtigeren Passübergängen usw. wurden Schutzmaßnahmen und militärische Vorbereitungen getroffen.»

Noch ehe der vom nationalsozialistischen Deutschen Reich mit einem Überfall auf Polen am 1. September provozierte Zweite Weltkrieg ausbrach, kehrte Bartók nach Budapest zurück – seine Mutter war erkrankt. Die in Saanen begonnene Arbeit an seinem sechsten und letzten Streichquartett musste er deshalb zeitweilig unterbrechen, im November aber war das gut halbstündige Werk fertiggestellt. Der Tod der Mutter (am 19. Dezember 1939) erleichterte Bartók dann die Entscheidung, nach New York überzusiedeln. Im Oktober 1940 machten sich die Bartóks auf die Reise. *«Eigentlich»*, so schrieb der bekennende Antifaschist Bartók, der Aufführungen seiner Werke in Deutschland und Italien verbot, in seinem letzten in Europa geschriebenen Brief an Annie Müller-Widmann in Basel, *«ist diese Reise ein Sprung ins Ungewissere aus dem gewussten Unerträglichen. Schon wegen meines nicht ganz befriedigten Zustands; ich meine damit die noch immer nicht geheilt Periarthritis [Rheumaerkrankung]. Weiß Gott, wie und wie lange ich dort draußen arbeiten kann.»*

Bekanntlich hat Bartók im New Yorker Exil nicht mehr viel arbeiten können. Er erkrankte an Leukämie und starb am 26. September 1945 im Alter von 64 Jahren. In der New Yorker Zeit fand auch die Uraufführung seines *Streichquartetts N° 6* statt: am 20. Januar 1941 durch das Kolisch-Quartett, dem Widmungsträger, das bereits sein *Quartett N° 5* (1934) am 8. April 1935 in Washington uraufgeführt hatte.



Béla Bartók um 1935

Jeden der vier Sätze seines *Quartetts N° 6* leitet Bartók mit einer «Mesto»-Partie ein (was ungefähr so viel bedeutet wie «in gemessenem Trauerschritt»). Diese traurig-betrübte Introduktionsmelodie steigert sich dramaturgisch von Satz zu Satz. Zunächst wird sie im ersten Satz von der Bratsche vorgetragen, woraus sich dann ein schneller Sonatenhauptsatz entfaltet (*Vivace*). Den zweiten Satz eröffnet ein «Mesto»-Duo, das in eine Marcia übergeht, einen Marsch, der nicht auf Schritt und Tritt hält, sondern der im Verlauf zu hinken beginnt, das traditionsreiche Rhythmusmodell und die damit verbundenen Assoziationen außer Kraft setzt. Dreistimmig beginnt das Mesto des dritten Satzes, um sodann in einer mittelgeschwindigen Burletta zu münden, einem ruppig-derben, Viertelton angereicherten, folkloristischen Tanz,

eine Persiflage auf Plumpes und Tumbes. Im Finalsatz verselbständigt sich das Mesto nun zum Tutti. Alle Trauer-Initialen und ihre Umwege – musikalische Kommentare des weltplotischen Geschehens? – münden in umfassender Trübsal. Das *Streichquartett N° 6* mit der Ausdrucksbezeichnung «lontano» (aus der Ferne) endet verlöschend, geht ins Ungewisse. «*Bartóks Mesto-Finale*», so der Musikschriftsteller Ulrich Dibelius, «*sagt da Lebewohl, in dem es nochmals die guten Kräfte aus diesem Europa reflektiert, sie gleichsam in einer Trauermusik aufhebt.*»

Frühes Spätwerk

Franz Schubert: *Quartett D 887*

Rainer Nonnenmann (2012)

Schuberts drei letzte Streichquartette haben exemplarischen Charakter. Im *a-moll-Quartett* von 1824 führt er in erster Linie variative Techniken fort, im *d-moll-Quartett* aus demselben Jahr erprobt er rhythmische Impulse und im letzten *Quartett G-Dur D 887* vom Sommer 1826 nutzt er eine harmonische Konstruktion, die formale Konsequenzen zeitigt und stellenweise an die Grenze des tonalen Systems führt. Uraufgeführt wurde der erste Satz dieses insgesamt dreiviertelstündigen Werks vom berühmten Schuppanzigh-Quartett, das zur gleichen Zeit die späten Quartette Beethovens spielte, und zwar bei der ersten und einzigen musikalischen Akademie, die Schubert am 26. März 1828 ausschließlich mit eigenen Werken veranstaltete und dabei großen Publikums- und Pressezuspruch erhielt.

Im Druck veröffentlicht und damit auch über Wien hinaus bekannt wurde das *Quartett D 887* erst 1851, lange nach Schuberts frühem Tod. Gemäß dem damaligen Normenkanon wurde es überwiegend ablehnend aufgenommen. Noch Anfang der 1870er Jahre beschrieb es ein Rezensent als «*sehr lang*», «*wild, bunt, formlos*» und doch «*sehr arm an wirklichen musikalischen Gedanken*» mit desto störenden «*äußerlich wirkenden Manieren*». Tatsächlich kollidiert Schuberts *G-Dur-Quartett* mit den gattungstypischen Idealen von Polyphonie, Themendualismus, motivisch-thematischer Verdichtung und kontrapunktischer Arbeit, wie sie die Quartette der Wiener Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven herausgebildet hatten. Stattdessen komponiert Schubert oft weite Klangflächen mit lediglich harmonischen Umbeleuchtungen derselben musikalischen Gedanken, was eher orchestral denn



Der Beginn des *Quartetts D 887* in Schuberts Handschrift

photo: Wien, Österreichische Nationalbibliothek

kammermusikalisch wirkt, und daran erinnert, dass Schubert 1824 seinem Freund Josef Kupelwieser geschrieben hatte, er wolle sich mit Hilfe der Komposition von Streichquartetten *«den Weg zur großen Symphonie bahnen»*.

Im ersten Satz folgt gleich nach der Tutti-Eröffnung mit dem zentralen punktierten Hauptmotiv eine leise Tremolo-Fläche, deren Energetik, Klanglichkeit und Harmonik über chromatischem Bassgang dem Komponisten wichtiger zu sein scheinen, als die sequenzierte Fortspinnung des Hauptmotivs durch erste Violine und Violoncello. Auf ähnliche Weise sollte dann Jahrzehnte später Anton Bruckner seine Symphonien eröffnen. Dem eruptiven Kopfsthema lässt Schubert ein graziös synkopierte, homophon tänzerische Seitenthema folgen, das dann in Varianten durch die einzelnen Stimmen wandert.

Im zweiten Satz treten zu einem liedhaften Thema konträre Abschnitte mit schnellen Läufen und obsessiven Repetitionen. Es sind Varianten einer Kleinterzreihe, die von e-moll über cis- und b- nach g-moll moduliert, wobei mehrmals scharf gegenpunktete Sforzato-Einwürfe der Mollterz g-b gegen den harmonischen Gang als schroffe, gleichsam bitonale Dissonanzen herausstechen.

Das Scherzo in h-moll basiert auf derselben verminderten Septakkord-Kette und einem einzigen rhythmisch-klanglichen Motiv, das wie in den gleichzeitig entstehenden *«Elfenscherzi»* des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy durch alle Stimmen huscht und im G-Dur-Trio einen ländlerartig gesanglichen Gegenpol erhält.

Das Finale schließlich ist ein manisch im 6/8-Takt vorantreibendes Rondo mit vier Couplets, die jedoch ebenfalls allesamt in den rhythmischen Sog des Refrains geraten: eine tänzerische Variante, eine durchgehende rhythmische Pulsation mit durchbrochen durchgeführten Motivsplittern, ein homophoner h-moll-Kontrast und eine – nur ein einziges Mal auftretende – kantable cis-moll-Linie.

Interprètes

Biographies

Artemis Quartett

Un anniversaire et un nouveau départ qui coïncident. Au lieu d'un regard satisfait sur le passé, c'est une aspiration courageuse au renouveau dont il est ici question. Trente ans après sa fondation l'année de la chute du mur en 1989, l'Artemis Quartett a accueilli deux nouveaux membres et s'est considérablement rajeuni. Par le passé, l'ensemble avait déjà maîtrisé de main de maître plusieurs remaniements. Un tournant majeur est à venir: à partir du début de la saison 2019/20, Suyoen Kim, violoniste native de Münster en Westphalie et première Konzertmeister du Konzerthausorchester Berlin, alterne avec Vineta Sareika au poste de premier et second violon, tandis qu'Anthea Kreston quitte le quatuor. Harriet Krijgh, brillante violoncelliste soliste néerlandaise, reprend le rôle du membre fondateur Eckart Runge. Le quatuor nouvellement formé poursuit en 2019/20 ses cycles très populaires, composés de chacun trois programmes, dans la salle de musique de chambre de la Philharmonie de Berlin et dans la Salle Mozart du Wiener Konzerthaus. Il est également présent dans les grandes séries d'Europe, d'Amérique du Nord et d'Asie. Aucun musicien de l'ensemble d'origine, fondé pendant les études des membres à la Musikhochschule Lübeck, n'est plus actif depuis le départ d'Eckart Runge. Pourtant, la continuité des générations a bien lieu: l'altiste Gregor Sigl fait partie du quatuor depuis 2007; Vineta Sareika est venue s'ajouter en 2012 en tant que premier violon. La représentation traditionnelle, d'après laquelle le style d'interprétation d'un quatuor à cordes est imprégné et incarné par une personnalité meneuse – souvent le premier violon – semble totalement dépassée. Plus encore:

la qualité exceptionnelle de la formation qui, très tôt récompensée de prix internationaux majeurs et grâce aussi à de nombreuses captations hors pair, a bientôt été perçue comme une référence dans le milieu établi de la musique de chambre, est due à une performance toujours collective. Depuis longtemps, le quatuor limite son répertoire à trois programmes par saison, où chacune des œuvres de ceux-ci peuvent ensuite être reprises individuellement l'année suivante. Chaque programme est répété plusieurs semaines de façon intensive avant d'être donné de nombreuses fois dans le monde entier ce qui permet de continuer à affiner et à renforcer les interprétations. En 2020 commencera une nouvelle phase avec l'anniversaire Beethoven à l'occasion duquel les quatuors à cordes internationaux devraient se retrouver au centre de l'attention. L'Artemis Quartett célèbre le 250^e anniversaire avec trois programmes combinant chacun un quatuor de Beethoven (*op. 59/3, 130/133, 132*) avec une nouvelle œuvre commandée par la phalange à Peteris Vasks, Lera Auerbach et Jörg Widmann. Pour l'un des programmes qui présente la version pour quintette à cordes de la «*Sonate à Kreutzer*» de Beethoven, Eckart Runge se joindra au groupe en tant que deuxième violoncelliste. L'Artemis Quartett a joué pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg au cours de la saison 2015/16.

Artemis Quartett

Jubiläum und Neustart fallen zusammen. Statt zufriedener Rückschau ist ein mutiger Aufbruch gefragt. Dreißig Jahre nach seiner Gründung im Mauerfall-Jahr 1989 hat das Artemis Quartett zwei neue Mitglieder aufgenommen und sich deutlich verjüngt. Souverän hatte das Ensemble in den vergangenen Jahren mehrere Umbesetzungen gemeistert. Doch nun steht ein fundamentaler Wandel bevor: Mit Beginn der Saison 2019/20 alterniert Suyoen Kim, die in Münster, Westfalen, geborene Geigerin, die beim Konzerthausorchester Berlin als Erste Konzertmeisterin verpflichtet ist, mit Vineta Sareika auf den Positionen der ersten und zweiten Violine, während Anthea Kreston das Quartett verlassen hat. Harriet Krijgh, die solistisch hoch profilierte holländische Cellistin, übernimmt den Part von



Artemis Quartett
photo: Felix Broede



Gründungsmitglied Eckart Runge. Das neu formierte Quartett setzt in der Saison 2019/20 seine gefeierten Zyklen mit je drei Programmen im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie und im Mozartsaal des Wiener Konzerthauses fort und ist weiterhin in den bedeutenden Reihen Europas, Nordamerikas und Asiens präsent. Kein Musiker aus dem ursprünglichen Ensemble, das sich während des Studiums an der Musikhochschule Lübeck zusammengefunden hatte, ist seit Eckart Runges Ausscheiden mehr aktiv. Dennoch ist die Kontinuität der Generationen gegeben: Bratschist Gregor Sigl gehört dem Quartett seit 2007 an; Vineta Sareika kam 2012 als Primaria hinzu. Die traditionelle Vorstellung, wonach der Interpretationsstil eines Streichquartetts von einer Führungspersönlichkeit – häufig dem Primarius – geprägt und verkörpert werde, sie erscheint beim Artemis Quartett vollends überwunden. Mehr noch: Die außergewöhnliche Qualität der Formation, die schon früh mit bedeutenden internationalen Preisen ausgezeichnet und – auch dank zahlreicher herausragender Aufnahmen – bald als eine Maßstäbe setzende Kammermusikvereinigung wahrgenommen wurde, verdankt sich einer kontinuierlichen kollektiven Leistung. Seit langem beschränkt das Quartett sein Repertoire auf drei Programme pro Saison, wobei einzelne Werke in die Folgesaison übernommen werden können. Jedes Programm wird mehrere Wochen intensiv geprobt und dann viele Male in Serie in aller Welt aufgeführt, wodurch sich die Interpretationen immer weiter verfeinern und auskristallisieren können. 2020 steht mit dem Beethoven-Jubiläum eine Phase an, in der die international führenden Streichquartette besonders im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen dürften. Das Artemis Quartett begeht den 250. Geburtstag mit drei Programmen: Je ein großes Beethoven-Quartett (*op. 59/3, 130/133, 132*) wird mit im Auftrag des Ensembles entstehenden Novitäten von Peteris Vasks, Lera Auerbach und Jörg Widmann kombiniert. Für eines der Programme, das die Streichquintett-Version von Beethovens *Kreutzer-Sonate* vorstellt, gesellt sich Eckart Runge als zweiter Cellist der Gruppe hinzu. Das Artemis Quartett spielte zuletzt in der Saison 2015/16 in der Philharmonie Luxembourg.

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. 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