

04.02. 2020 20:00
Salle de Musique de Chambre

Mardi / Dienstag / Tuesday

Quatuor à cordes

Pavel Haas Quartet

Veronika Jarušková violon

Marek Zwiebel violon

Jirí Kabát alto

Peter Jarušek violoncelle

résonances 19:15 Salle de Musique de Chambre **((r))**

Vortrag Martin Möller: «Zwischen Nachfolge und Eigenständigkeit.

Zu Beethovens *Streichquartett N° 9* und Tschaikowskys

Streichquartett N° 3» (D)

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Streichquartett N° 9 C-Dur (ut majeur) op. 59 N° 3 «Rasumowsky»
(1807)

Introduzione: Andante con moto – Allegro vivace

Andante con moto quasi Allegretto

Menuetto: Grazioso – Trio

Allegretto molto

30'

—

Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840–1893)

Quatuor à cordes N° 3 en mi bémol mineur (es-moll) op. 30 (1876)

Andante sostenuto – Allegro moderato – Andante sostenuto

Allegretto vivo e scherzando

Andante funebre e doloroso, ma con moto

Allegro non troppo e risoluto

38'

De **Kamelle**knécheler





il suffit d'un rêve


HERMÈS
PARIS

Sur le *Quatuor en ut majeur op. 59 N° 3* de Beethoven

Bernard Fournier (2018)

Composé pendant le deuxième semestre 1806, le *Neuvième Quatuor op. 59 N° 3* en ut majeur a été créé en 1807 à Vienne par le Quatuor Schuppanzigh. Il est formé de quatre mouvements. Pour rendre hommage au dédicataire le comte Razoumovski, ambassadeur de Russie à Vienne qui lui avait passé commande de trois quatuors, Beethoven décida d'utiliser des thèmes populaires russes, ce qu'il fit dans les deux premiers mais pas dans le troisième où il opte pour une solution moins slave en donnant à son deuxième mouvement une coloration plus généralement orientale.

De dimension moins imposante que les deux précédents, l'*op. 59 N° 3* se montre tout aussi révolutionnaire quoique de manière moins visible, en particulier parce qu'il recourt à des formes anciennes, considérées alors comme désuètes, le menuet et la fugue. En fait, **Beethoven met en œuvre dans ce quatuor une dialectique tradition-révolution qui se traduit à tous les niveaux du discours.** Les quatre mouvements de l'architecture classique forment ici un diptyque, deux mouvements manifestement innovants par le ton, le langage et la forme (une nouvelle façon de réinvestir la forme sonate) suivis de deux mouvements regardant apparemment vers le passé, eu égard à leur dénomination, mais retournant ce regard de manière prospective. Cette exploration du passé pour aller de l'avant trouve cependant son expression la plus radicale dans l'*Andante* où Beethoven se réfère à des structures archaïques, à quelque chose de profondément enfoui dans l'humain, pour inventer un nouveau ton qui anticipe celui des futurs quatuors narratifs.

Autre singularité de cette œuvre, sa manière dialectique de jouer avec l'ombre et la lumière. On pourrait penser qu'après le passage du sombre *Andante* introductif à l'explosion de lumière dans l'*Allegro* en ut majeur qui s'enchaîne, les démons de l'ombre sont exorcisés à l'instar du *fiat lux* de *La Création* de Haydn. Il n'en est rien. Les zones d'ombre continuent à imprégner le quatuor, pas seulement dans le deuxième mouvement, *Andante* en la mineur, mais aussi dans la transition qui mène du menuet à la fugue finale. Ce rapport de l'ombre et de la lumière revêt ici en outre une importance particulière dans la mesure où il renvoie symboliquement à celui du secret et de la révélation dans un domaine particulièrement crucial pour Beethoven. Il écrit en marge d'une esquisse du finale de l'œuvre « *Ne cache plus le secret de ta surdité, même dans ton art* ». Il y a dans cette volonté d'avouer un handicap une forme de courage. Sans doute, cette vertu qui imprègne alors Beethoven contribue-t-elle à donner au quatuor la dimension héroïque qu'on lui reconnaît souvent. Mais remarquons surtout la progression d'ensemble de cette œuvre d'une force et d'une vectorisation sans précédent, depuis l'angoisse du questionnement de l'introduction jusqu'à la joie incandescente et la jubilation du finale. Si cette progression se fait de manière accidentée avec des avancées et des replis, il faut signaler la singularité du début du quatuor où Beethoven met lisiblement en œuvre une rhétorique du « passage » qui commande toute l'architecture. Il ne s'agit pas seulement d'une métaphore de l'initiation maçonnique, mais d'une manière de soumettre la musique elle-même à des épreuves dont le franchissement est une étape vers la joie.

Dans le premier mouvement, Beethoven procède en fait à une double introduction. Après le névralgique *Andante con moto* vient un récitatif, comme improvisé, du violon, ponctué par des interventions stimulantes des autres instruments. De même qu'on passe de l'*Andante* au récitatif en franchissant une « marche », de même le récitatif permet d'en franchir d'autres avant que n'éclate – au bout de quelque deux minutes de musique indécise – la lumière vive et le caractère décidé de l'ut majeur. Le merveilleux *Andante* (N° 2) introduit le ton des anciennes ballades populaires de caractère mélancolique, celui des *Märchen aus alten Zeit* (conte des temps anciens) qui renvoient à l'archaïque en nous.



Portrait de Ludwig van Beethoven par Joseph Willibrord Mähler, 1804

Le mouvement est ouvert par un *pizzicato forte* du violoncelle – il sonne comme un gong –, puis son récit se déploie en une ligne qui à la fois se déroule et s'enroule sur elle-même, ponctuée par une chaîne de *pizzicati* obsédants. Aux lignes gracieuses et tendres du menuet s'opposent les appels héroïques du trio, puis après une nouvelle plongée dans les zones sombres (*coda*), voilà que s'enchaîne une fugue jubilatoire. Beethoven y repense la forme antique à l'aune de la sonate en la soumettant aussi à l'impératif de la vitesse grâce à laquelle la matière sonore devient incandescente, conclusion culminative dans tous les sens du terme non seulement de ce quatuor mais du cycle des trois « Razoumovski ».

Auteur d'ouvrages sur le quatuor à cordes publiés par Fayard (cinq volumes parus de 1999 à 2014) et d'un Guide d'écoute des quatuors de Beethoven (Mirare, 2005), Bernard Fournier a publié en 2016 Le Génie de Beethoven, réflexion sur le style et l'esthétique du compositeur focalisée sur trois grandes catégories, l'énergie, l'espace et le temps.

Sur le *Quatuor N° 3 op. 30* de Tchaïkovski

Bernard Fournier (2007)

Dans le dernier de ses quatuors, Tchaïkovski parvient à la maîtrise d'un genre auquel il s'était confronté avec moins de bonheur dans les précédents, excès d'ingénuité dans le premier, caractère trop démonstratif pour le deuxième. Pourtant, son ambition ne s'est jamais révélée aussi grande que dans le troisième : le premier mouvement est d'une ampleur inhabituelle (plus de quinze minutes), la tonalité choisie de mi bémol mineur sied mal aux cordes, l'*Andante* explore un nouveau champ esthétique, la marche funèbre, tels sont quelques-uns des défis lancés par l'*op. 30*. Sans doute Tchaïkovski était-il stimulé par la nécessité de rendre hommage à un ami, le violoniste Ferdinand Laub, mort en 1875, qui avait été son collègue au conservatoire et avait créé ses deux premiers quatuors.

Il parvient en effet dans cette œuvre à établir un équilibre entre sa sincérité qui le pousse au pathos et les exigences artistiques du contrôle de l'expression par la forme. Extrêmement personnel tout en sachant se montrer universel, le *Troisième Quatuor* traduit les tendances profondes du compositeur (mélancolie, fascination pour la mort) ainsi que son goût de la fête. Il est ainsi conçu selon une alternance de longs mouvements graves et de mouvements ludiques assez brefs, les deux piliers principaux représentant deux visages du pôle tragique de l'œuvre : le premier mouvement fait revivre le souvenir du violoniste disparu en une sorte de valse triste et le troisième avance comme une marche funèbre pour honorer l'ami mort. Le bref deuxième mouvement constitue un intermède enjoué entre ces deux grands blocs tandis que le finale se veut une page festive.



Lithographie du violoniste Ferdinand Laub par Josef Kriehuber

La grande forme sonate du premier mouvement est encadrée par une section andante servant d'introduction et reprise à la fin de manière plus concentrée et avec moins d'effusion lyrique, traduisant alors une tendance à la résignation. L'*Andante* initial commence dans un climat névralgique qui prévaut jusqu'à l'apparition du thème principal accompagné de pizzicatos ; c'est une sorte de berceuse triste qui s'anime peu à peu puis retombe, selon deux vagues successives que suit un choral hiératique. L'*Allegro* de forme sonate qui s'enchaîne ne s'inscrit pas dans une logique d'opposition thématique : les deux thèmes principaux dérivent du matériau de l'introduction et découvrent des paysages esthétiques semblables. Si le premier s'ouvre sur une proposition assez vigoureuse, le caractère dominant de chacun des thèmes est celui d'une sorte de lyrisme dansant mais nostalgique. L'exposition ne fait pas appel à de véritables motifs secondaires ; les thèmes y sont soumis à un travail de développement à visée culminative, les processus d'intensification s'appuyant notamment sur des trémolos.

Deux traits d'écriture spécifiques de la manière de Tchaïkovski méritent d'être signalés. La maîtrise de la forme sonate s'accompagne ici d'une liberté rhapsodique non seulement dans l'énoncé des thèmes généreusement déployés dans l'exposition, mais dans la conception linéaire et dynamique de la réexposition notablement différente de l'exposition par sa mise en scène du matériau et par l'introduction de nouveaux arguments de développement. Du point de vue de son orientation esthétique, ce mouvement est placé sous le signe de la nostalgie, qu'il s'agisse de l'*Andante* évoquant le violoniste disparu à travers le rôle quelque peu concertant accordé au premier violon ou de l'*Allegro* dont les thèmes rappellent dans leur présentation initiale et dans leur structure profonde quelque chose d'une valse mélancolique.

De forme ternaire, le deuxième mouvement oppose le caractère joyeux et ludique de la partie scherzo avec le trio dont la mélodie répétitive, une berceuse triste d'inspiration populaire, est conduite par l'alto placé dans son registre suraigu.

Le troisième mouvement forme la page la plus forte et la plus originale du quatuor. Cet *Andante* constitue le premier exemple de marche funèbre incluse dans un quatuor. Le sentiment de la mort s'exprime ici dans toute sa dimension pathétique sans cette contrepartie héroïque que l'on trouve dans la marche funèbre de la *Troisième Symphonie* de Beethoven, ni cette évocation rêveuse que propose la *Sonate funèbre* de Chopin. En revanche, elle place l'image effrayante de la mort en perspective avec le hiératisme d'un choral de la liturgie orthodoxe dont Tchaïkovski restitue, sous une forme stylisée, non seulement le chant mais la structure responsoriale avec d'un côté la récitation psalmodique du second violon sur une seule note avec un rythme complexe et de l'autre la réponse du chœur des quatre voix homophones.

Ce matériau duel (marche funèbre et choral) sert de base au refrain A de ce mouvement dont l'architecture se fonde librement sur la forme rondo. Alternant avec ce refrain dont le matériau est varié à chaque retour, les couplets homologues B et C expriment deux

moments d'un lyrisme teinté de déploration : le lyrisme des larmes (*piangendo*, B) et celui de la douleur (*con dolore*, C) avec chaque fois une intensification progressive du discours et une texture personnalisant la structure thématique distribuée en de longues répliques du violon 1 et du violoncelle (B), du violon 1 et de l'alto avec un contre-chant du violoncelle (C). La fin du mouvement est particulièrement impressionnante lorsque le chant orthodoxe revient *pp* dans la deuxième partie du refrain avec des sonorités blanches et se développe en une suite ininterrompue de huit échanges, l'ultime psalmodie *ppp* du violon 2 sous-tendant alors une envolée du choral vers les registres suraigus de chacun des instruments dans un geste extatique.

Le rondo final assez concentré lui aussi traduit une image de fête dont rien ne semble pouvoir arrêter le cours jubilatoire sinon une retenue soudaine qui pose sur le discours une ombre mélancolique juste avant la coda tourbillonnante.

Russischer Einschlag

Streichquartette von Beethoven und Tschaikowsky

Hannes Oberrauter

Ludwig van Beethoven komponierte seine drei sogenannten «*Rasumowsky*»-Quartette im Jahre 1806, parallel zur *Vierten Symphonie* und dem *Violinkonzert*. Damit stehen sie ungefähr in der zeitlichen Mitte seines kompositorischen Schaffens, und dies sowohl innerhalb des kompletten Œuvres als auch im Korpus seiner 16 Streichquartette. Auftrag- und damit Namensgeber der Werkgruppe war der russische Botschafter in Wien, Graf Andrej Rasumowsky. Aufgrund dieser Tatsache und der Verwendung russischer Volksmelodien in den ersten beiden Stücken werden sie bisweilen auch «Russische Quartette» genannt. In einer zeitgenössischen Kritik wurden die Werke als «*tief gedacht und trefflich gearbeitet*» charakterisiert – hervorgehoben wurde dabei speziell das dritte Quartett, «*welches durch Eigenthümlichkeit, Melodie und harmonische Kraft jeden gebildeten Musikfreund gewinnen muß*». Eigentümlich ist in der Tat einiges an diesem ausgedehnten Werk, zum Beispiel gleich die allerersten Takte des *Andante con moto*. Langsame Einleitungen waren damals in erster Linie bei großen Orchesterwerken verbreitet, in der Kammermusik hingegen noch sehr selten. In diesem Fall ist aber nicht nur die Einleitung an sich, sondern vor allem deren Beginn von frapperender Wirkung: Ein schroff einsetzender verminderter Septakkord löst sich in einen Dominantsept- und schließlich in einen Quartsextakkord auf. Dieser Topos wurde in der Harmonielehre als «Teufelsmühle» bekannt, gilt als ein Sinnbild für das Suchen nach Halt und Stabilität und findet sich häufig in Überleitungen und Durchführungsteilen klassischer und romantischer Werke. Hier steht das harmonische Modell allerdings gleich am Anfang! Auch die weitere Einleitung ist ein unsicheres Vorantasten:

Der Bass sinkt immer weiter nach unten, während sich langgezogene Töne in der ersten Geige langsam hinaufquälen. In allen Stimmen herrscht chromatische Bewegung vor und erzeugt den Eindruck von Schmerz. Wiederum bleibt das Geschehen auf einem verminderten Septakkord stehen. Erst knapp vor Eintritt des *Allegro vivace* erfolgt die Auflösung und die harmonischen Schleier scheinen sich zu lüften: Die Tonart C-Dur ist erreicht – oder doch nicht?

Denn auch das dialogisch konzipierte Hauptthema des *Allegro vivace* bietet zunächst keine harmonische Sicherheit. Zwei Tutti-Akkorde werfen eine Frage in den Raum, die in einem graziös-springenden Solo von der ersten Violine beantwortet wird. Das Spiel wiederholt sich eine Stufe höher. Erst der dritte Anlauf mündet in eine klare Bestätigung von C-Dur und bringt endlich Stabilität. Wie um die harmonischen Wirrungen auszugleichen verharrt die Musik nun eine ganze Weile in dieser Tonart. Die hohen Streicher intonieren über einer pulsierenden Cello-Begleitung ein rhythmisch profiliertes Thema voll ausgelassener Fröhlichkeit. Die freundliche Grundstimmung bleibt auch während der Überleitung und des imitatorischen Seitenthemas in G-Dur unangetastet. Die Durchführung ist eines der zahlreichen Beispiele für Beethovens ›ökonomischen‹ Umgang mit dem Material: Das Hauptthema erscheint nun in einzelne Segmente zerlegt, die jeweils einen Abschnitt des Formteils prägen. Dazwischen ertönen auch Abspaltungen des Seitenthemas. Kurzfristig wird es ein wenig dunkler: Die harmonische Reise führt in die auf Streichinstrumenten eher gedämpft klingenden Tonarten Es-Dur, F-Dur und c-moll. Die abschließende Reprise bringt eine interessante Variante des Hauptthemas: Der solistische Teil der ersten Geige ist jetzt noch verspielter und fast zu einer richtigen Solokadenz erweitert. Mit überbordender Energie schließt der Satz.

Der zweite Satz, *Andante con moto quasi Allegretto*, führt in eine andere Welt. Strenge und Unerbittlichkeit dominieren, ein Hauch von Wehmut liegt über dem Geschehen. Permanent durchlaufende



Ludwig van Beethoven 1820. Ölgemälde von Joseph Karl Stieler

Achtelnoten, meist schrittweise und legato geführt, beherrschen den Satz weitgehend. Klangliche Kontraste, allen voran der Wechsel gezupfter und gestrichener Saiten, gleichen die rhythmische Einförmigkeit aus. Auch hier sind die harmonischen Verhältnisse zunächst ein wenig instabil und die Grundtonart a-moll zwar erkennbar, aber durch das wiederholte E im Bass nicht wirklich geerdet. Das graziöse Seitenthema in C-Dur wirkt etwas freundlicher, nimmt aber wenig Raum ein. Einem Sonnenstrahl gleich leuchtet es immer wieder kurz durch die düsteren Wolken, erklingt in der Reprise jedoch nicht mehr. Somit beherrscht das ernste Hauptthema sowohl den durchführungsartigen Mittelteil als auch den letzten Abschnitt des Satzes und sorgt für große atmosphärische Geschlossenheit.

Wie ein Rückgriff auf vergangene Zeiten erscheint der dritte Satz (*Menuetto: Grazioso*). Die Gattung des Menuetts, einst fester Bestandteil mehrsätziger Sonatenzyklen, war im beginnenden 19. Jahrhundert allmählich aus der Mode gekommen und bei Beethoven konsequent durch das deutlich schnellere Scherzo ersetzt worden, so auch in fast all seinen Streichquartetten. Dieser Satz ist allerdings nicht nur seiner Überschrift, sondern auch seinem Charakter nach eindeutig ein «klassisches» Menuett, und zwar eines der gesanglichen (und weniger der tänzerischen) Spielart. In einem geschmeidigen Legato entwickelt sich das freundliche Hauptthema und wird nach acht Takten eine Oktave tiefer wiederholt. Im Mittelteil sind die Proportionen weniger klar: Das Sechzehntel-Motiv des Beginns gewinnt an Eigenleben und beginnt das metrische Gefüge zu «überwuchern» – eine Assoziation zur verschnörkelten Kunst des Rokoko drängt sich auf. Das Trio in F-Dur beginnt zunächst mit einem Kontrast – Dreiklangszerlegungen im Staccato –, wird aber in den Mittelstimmen auch bald von gebundenen, langen Sechzehntelketten unterwandert. Eine kurze, grüblerische Coda am Ende dient der Vorbereitung des vierten Satzes, *Allegro molto*. Dieser wirkt als Kontrast zu den vorangegangenen Sätzen im Tonfall überaus erfrischend. Leichtfüßige Motorik herrscht vor. Das Hauptthema, zunächst solistisch von der Bratsche vorgetragen und hernach in einem strengen Fugato durch alle Stimmen imitiert, dient als motivische Keimzelle für den ganzen Satz. Polyphone und homophone Abschnitte gehen wie selbstverständlich ineinander über. Trotz der kompositorischen Disziplin und der hohen spieltechnischen Anforderungen wirkt die Musik an keiner Stelle angestrengt, sondern mühelos und unkompliziert. Am Ende verbinden sich alle vier Instrumente zu einem mitreißenden Unisono und führen das Werk zu einem grandiosen Abschluss.

Ein Streichquartett in der abseitigen Tonart es-moll darf durchaus als Besonderheit gelten – nicht allein wegen der sechs B-Vorzeichen, sondern auch da kein einziger Ton dieser Skala durch eine leere Saite auf einem Streichinstrument erzeugt werden kann. Der daraus resultierende klangliche Effekt kommt vor allem im dritten Satz, dem emotionalen Zentrum von

Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Drittem Streichquartett*, zum Tragen. Dem Charakter nach ist das 1875 komponierte Werk weitgehend eine Trauermusik. Tatsächlich widmete es Tschaikowsky dem Gedächtnis an Ferdinand Laub, der als Primgeiger seine ersten beiden Quartette uraufgeführt hatte.

Mit über 600 Takten ist der erste Satz überaus groß dimensioniert. Bereits die ausgedehnte langsame Einleitung (*Andante sostenuto*) gibt den dunklen Tonfall vor: Dominiert wird sie von einer klagenden Melodie der ersten Geige über einer Pizzicato-Begleitung der anderen Instrumente. Die Melodie verlagert sich in die ausdrucksstarke Tenorlage des Cellos, und in der folgenden polyphonen Verdichtung steigert sich die Klage zur Verzweiflung. Ein offener Es-Dur-Klang leitet zum *Allegro moderato* über, das im Dreivierteltakt steht und von zwei rhythmischen Kernelementen geprägt ist: Eines davon ist punktiert, das andere triolisch. Die Grundtonart es-moll wird nur kurz angedeutet, dann beginnt ein unablässiger Reigen an Modulationen. Das wiegende Seitenthema in B-Dur löst sich rasch in triolische Fließbewegung auf. Generell überwiegen die instabilen Abschnitte – Überleitungen und durchführungsartige Teile – bei weitem gegenüber den harmonisch und thematisch gefestigten. Nach all der Rastlosigkeit lässt eine längere Episode in der Reprise aufhorchen: Ein neues, schwärmerisches Thema ertönt über einer begleitenden Textur aus Triolen und Achtelnoten. Dieses Thema wird auch in der Coda wiederaufgenommen, ehe die langsame Einleitung wiederkehrt und den großen Bogen des Satzes schließt.

Nicht nur aufgrund seiner Kürze wirkt der zweite Satz in B-Dur (*Allegretto vivo e scherzando*) wie ein flüchtiges Intermezzo zwischen zwei Schwergewichten. Leichtigkeit prägt auch die musikalische Substanz in ihrer geschäftigen Motorik. Der zweiteilige Hauptgedanke besteht aus einer ‚fragenden‘ Unisono-Sechzehntelfigur und der imitierenden Antwort darauf. Ein wiegender Seitengedanke taucht kurz auf, ohne zu beruhigen – bohrende Motivwiederholungen verleihen ihm sogar eine unterschwellige Bedrohlichkeit. Ohne weitere Konsequenzen nach sich zu ziehen, wird er bald wieder vom Hauptthema abgelöst.



Pjotr Iljitsch Tschaikowsky 1888

Im dritten Satz regiert die düstere Grundtonart des Werks, es-moll. Tod und Trauer sprechen bereits aus der Tempobezeichnung: *Andante funebre e doloroso, ma con moto*. Es sind nur wenige, sehr individuell gestaltete Elemente, die dem Satz sein unverwechselbares Gesicht verleihen. Vier Akkorde werden in starr-punktierter Rhythmik wie ein Mantra permanent wiederholt und charakterisieren den ersten Formteil. Dazu kommt eine raffinierte Klanglichkeit: Die Streicher spielen mit Dämpfer, allerdings im forte und in relativ hoher Lage. Der folgende Abschnitt des Satzes basiert auf archaisch wirkenden leeren Quinten und einer an orthodoxe Kirchengesänge angelehnten Melodieführung – immer wieder durch einen einzelnen, wiederholten Ton unterbrochen, der in seinem sprechenden Duktus wie eine Litanei anmutet. Eine echte, weit ausgreifende Gesangsmelodie ertönt dann im Mittelteil des Satzes. Sie beginnt in Dur, wurde von Tschaikowsky aber mit *«piangendo»* (weinend) überschrieben.

Nach einer ausgedehnten Fortspinnung mündet die Melodie in die Akkorde des Beginns, ehe der archaische Teil zurückkehrt und den Satz beschließt.

Fast brutal ist der Stimmungswechsel am Beginn des vierten Satzes, *Allegro non troppo e risoluto*. In klarem Es-Dur stehend, atmet der Satz unbeschwerte Ausgelassenheit. Das Seitenthema ist deutlich russisch-folkloristisch geprägt und erinnert hinsichtlich der satztechnischen Ausgestaltung, vor allem in der Reprise, an Tschaikowskys Ballettmusiken. Kurz vor dem Ende ertönt eine Reminiszenz an die langsame Einleitung des Werks – doch sie sorgt für keine Komplikationen mehr und wird in einer knappen Schluss-Stretta mit kräftigen Es-Dur Akkorden regelrecht weggefegt.

Hannes Oberrauter ist ausgebildeter Pianist, Musikpädagoge und Musiktheoretiker. Seine bisherigen Publikationen haben unter anderem die russische Musik des 20. und 21. Jahrhunderts und das Klavierwerk von Claude Debussy zum Inhalt. Er unterrichtet Klavier und neue Musik an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien und ist außerdem als Bibliothekar tätig.

Interprètes

Biographies

Pavel Haas Quartet

Le Pavel Haas Quartet a été fondé en 2002 et a pris le nom du compositeur tchèque Pavel Haas (1899–1944), déporté à Theresienstadt en 1941 et assassiné trois ans plus tard à Auschwitz. Parmi l'héritage musical qu'il laisse, figurent trois magnifiques quatuors à cordes. Depuis que la formation a remporté le concours de quatuors à cordes Premio Paolo Borciani en 2005, elle se produit dans les plus grandes salles du monde entier et a publié sept disques récompensés de prix, et encensés tant par le public que par la critique. Basé à Prague, le quatuor a étudié auprès de grandes personnalités du monde du quatuor à cordes et entretient un lien étroit avec Milan Škampa, légendaire altiste du Smetana Quartett. En 2019/20, le quatuor retrouve des salles de concert comme le Wigmore Hall de Londres, le Stockholm Konserthuset, la Società del Quartetto di Milano, et des festivals comme la Schubertiade. Au Muziekgebouw Amsterdam, les musiciens ont donné trois concerts dans le cadre de la Biennale du quatuor à cordes; ils entament également leur première tournée en Israël avec des concerts à Jérusalem, Tel Aviv et Haïfa. Des tournées les mènent aussi aux États-Unis, au Canada et en Asie où ils retournent au National Centre for the Performing Arts de Pékin et font leurs débuts à Hong Kong et Singapour. Le Pavel Haas Quartet enregistre exclusivement pour le label tchèque Supraphon. Sa captation des deux quatuors à cordes de Smetana a reçu en 2015 le Gramophone Award du meilleur enregistrement de musique de chambre. Déjà en 2013, le disque Schubert, consacré au quatuor *La Jeune Fille et la Mort* et au *Quintette à cordes* avec le violoncelliste Danjulo Ishizaka,

avait été récompensé d'un Gramophone Award. Les premiers enregistrements de la formation sont dédiés à l'intégrale des quatuors à cordes de Leoš Janáček et de Pavel Haas. En 2010, la captation des deux quatuors de Prokofiev est vite devenue une référence parmi les enregistrements existants et a reçu un Diapason d'Or de l'année. Par ailleurs, le disque Dvořák, peu après, a été nommé disque de l'année 2011 aux Gramophone Awards. L'enregistrement en 2017 du *Deuxième Quatuor avec piano* et du *Troisième Quatuor à cordes* de Dvořák, avec Boris Giltburg et le précédent membre de la formation Pavel Nikl, a valu à l'ensemble un sixième Gramophone Award. En 2019 est sorti le disque le plus récent, consacré aux *Deuxième, Septième et Huitième Quatuors à cordes* de Chostakovitch. En 2007, le quatuor est devenu quatuor Rising star dans le cadre du programme de l'European Concert Hall Organisation (ECHO), ce qui lui a permis de se produire sur les scènes les plus prestigieuses. De 2007 à 2009, il a pris part au BBC New Generation Artists Scheme et a bénéficié de la Special Ensemble Scholarship du Borletti-Buitoni Trust. Le Pavel Haas Quartet s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg au cours de la saison 2016/17.

Pavel Haas Quartet

Das Pavel Haas Quartet wurde 2002 gegründet und nannte sich nach dem tschechischen Komponisten Pavel Haas (1899–1944), der 1941 nach Theresienstadt deportiert und drei Jahre später in Auschwitz ermordet wurde. Zu seinem musikalischen Erbe zählen drei wunderbare Streichquartette. Seit dem Sieg beim italienischen Premio Paolo Borciani-Streichquartett-Wettbewerb im Jahr 2005 ist das Pavel Haas Quartett in den wichtigsten Konzertsälen der Welt aufgetreten und hat eine Reihe preisgekrönter CDs veröffentlicht, die von Publikum und Presse gleichermaßen gelobt wurden. Das in Prag ansässige Quartett hat bei führenden Persönlichkeiten der Streichquartettwelt studiert, eine besonders enge Verbindung besteht zu Milan Škampa, dem legendären Bratschisten des Smetana Quartetts. In der Saison 2019/20 kehrt das Quartett in Konzertsäle wie Wigmore





Pavel Haas Quartet
photo: Marco Borggreve

Hall London, Stockholm Konserthuset, Società del Quartetto di Milano und zu Festivals wie Schubertiade zurück. Im Muziekgebouw Amsterdam spielten die Musiker drei Konzerte im Rahmen der dortigen String Quartet Biennale; außerdem gehen sie auf ihre erste Israel-Tournee mit Konzerten in Jerusalem, Tel Aviv und Haifa. Tourneen führen darüber hinaus in die USA, nach Kanada und Asien, dort kehren sie zum NCPA Peking zurück und debütieren in Hong Kong und Singapore. Das Pavel Haas Quartet nimmt exklusiv für das tschechische Label Supraphon auf. Die Veröffentlichung mit Smetanas beiden Streichquartetten wurde bei den Gramophone Awards 2015 als «beste Kammermusik Aufnahme» ausgezeichnet. Auch die 2013 veröffentlichte Schubert-CD mit dem Streichquartett *Der Tod und das Mädchen* und dem *Streichquintett* mit dem Cellisten Danjulo Ishizaka erhielt einen Gramophone Award. Mit seinen ersten Aufnahmen legte das Quartett eine vollständige Einspielung der Streichquartett-Literatur von Leoš Janáček und Pavel Haas vor. Die 2010 veröffentlichte Aufnahme der beiden *Streichquartette* von Prokofiev erlangte in kürzester Zeit den Status eines Klassikers unter den vorliegenden Einspielungen und wurde mit einem Diapason d'Or de l'année ausgezeichnet. Außerdem erhielt die im gleichen Jahr erschienene Dvořák-CD bei den Gramophone Awards die Auszeichnung CD of the Year 2011. Die Einspielung von Dvořák's *Klavierquartett N° 2* und *Streichquartett N° 3* (2017) mit Boris Giltburg und dem früheren Mitglied Pavel Nikl brachte dem Ensemble den sechsten Gramophone Award ein. 2019 erschien die jüngste Aufnahme mit den Schostakowitsch-Quartetten *N° 2*, *7* und *8*. Bereits 2007 wurde das Quartett in das Rising Stars-Programm der European Concert Hall Organisation (ECHO) aufgenommen und trat daraufhin in zahlreichen großen Sälen weltweit auf. Von 2007 bis 2009 nahm es am BBC New Generation Artists Scheme teil und erhielt 2010 einen Special Ensemble Scholarship des Borletti-Buitoni Trust. In der Philharmonie Luxembourg konzertierte das Pavel Haas Quartet zuletzt in der Saison 2016/17.

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 2020
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