



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 - 1827)

QUATUORS À CORDES, OPUS 18, 59, 74

QUATUOR PARKER

Daniel Chong, Ken Hamao violons

Jessica Bodner alto

Kee-Hyun Kim violoncelle

CD 1 DURÉE TOTALE – 51'15"

*QUATUOR À CORDES N°10 EN MI BÉMOL
MAJEUR, OP. 74 «LES HARPES»*

- | | | |
|---|---------------------------------------|-------|
| 1 | Poco adagio - Allegro | 8'58" |
| 2 | Adagio ma non troppo | 8'24" |
| 3 | Presto - Più presto quasi prestissimo | 4'44" |
| 4 | Allegretto con variazioni | 6'26" |

*QUATUOR À CORDES N°6 EN SI BÉMOL
MAJEUR, OP. 18*

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | Allegro con brio | 5'21" |
| 6 | Adagio ma non troppo | 6'53" |
| 7 | Scherzo. Allegro | 3'03" |
| 8 | La Malinconia. Adagio.
Allegretto quasi Allegro | 7'26" |

CD 2 DURÉE TOTALE – 32'11"

*QUATUOR À CORDES N°8
EN MI MINEUR, OP. 59 N°2*

- | | | |
|---|---|--------|
| 1 | Allegro | 9'19" |
| 2 | Molto Adagio. Si tratta questo
pezzo con molto di sentimento | 11'40" |
| 3 | Allegretto – Maggiore. Thème russe | 5'56" |
| 4 | Finale. Presto | 5'16" |

FESTIVAL

PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

SOUS LA PRÉSIDENTE DE
S.A.R. LA PRINCESSE DE HANOVRE

POURQUOI CRÉER UNE COLLECTION DE CD ?

Un festival est par essence éphémère et l'enregistrement reste cette mémoire extraordinaire de moments musicaux exceptionnels. Donner une image durable demeure une idée séduisante d'autant que les labels disparaissent au regard des difficultés de vente et de transformation des supports. C'est pourquoi la collection « Printemps des Arts de Monte-Carlo », en plus d'une diffusion traditionnelle, est également accessible par téléchargement et en streaming sur toutes les plateformes numériques ainsi que sur notre site. Artistes prometteurs ou confirmés interprètent musiques du passé et créations. Une volonté de mémoire qui perdure depuis la création du festival en 1984.

Retrouvez l'intégralité de notre collection sur printempsdesarts.mc

Marc Monnet

EMBRASSER LE MONDE DES SONS

Contrairement à ses contemporains, Ludwig van Beethoven s'est peu consacré à l'opéra, un genre qui aurait pourtant pu lui apporter une rapide notoriété. Il a préféré le style instrumental que les *Kenner* (connaisseurs) entretenaient comme un signe de distinction, et que les *Liebhaber* (amateurs) pratiquaient dans leur salon. À l'évidence, c'est pour la première catégorie de musiciens que Beethoven a songé en écrivant ses œuvres de musique de chambre les plus intéressantes : des œuvres parmi lesquelles il faut compter ses *Quatuors à cordes* qui s'affranchissent de plus en plus des contingences liées au marché de l'édition. Beethoven quitte délibérément l'élégante discussion entre quatre interprètes pour ouvrir de nouvelles voies vers une modernité qui nous stupéfie encore aujourd'hui.

Il est vrai que le timbre homogène du quatuor à cordes n'a certainement pas compté pour rien dans les possibilités qu'offrait cette formation de pénétrer la logique interne des langages musicaux : mieux que le piano, le quatuor pouvait faire sonner le contrepoint ; mieux que l'orchestre, le quatuor pouvait trouver un son homogène ; mieux que les œuvres vocales, le quatuor pouvait offrir une vision épurée du discours musical. C'est d'ailleurs ce qui a plu aux plus « formalistes » des musiciens qui trouveront dans ce genre un terrain idéal pour débarrasser la musique de l'anecdotique. « Le quatuor à cordes », écrit par exemple Igor Stravinsky en 1968, « est le plus lucide support d'idées musicales jamais façonné, et le plus chantant – donc le plus humain – des moyens instrumentaux ; ou plutôt, alors qu'il n'était rien de tout cela originellement et nécessairement, Beethoven le rendit tel. Quant à ses pouvoirs intrinsèques, il s'est révélé capable d'assumer des changements harmoniques plus fréquents que l'orchestre encore imparfaitement chromatique du temps de Beethoven, entravé de surcroît par un problème de poids et un problème d'équilibre. C'est d'autre part un moyen

d'expression plus intime, en partie pour les mêmes raisons, et plus satisfaisant à long terme pour ce qui est du timbre : du moins pour moi, et cela sans doute en partie parce que j'y suis le moins conscient de l'élément timbre. Ses capacités de *sostenuto* sont plus grandes que celles des ensembles d'instruments à vent et ses possibilités de variation de *tempo* et d'intensité, au niveau le plus faible, sont plus étendues. Comparé au piano, il l'emporte par la clarté du jeu polyphonique et par une plus grande variété d'articulations dynamiques et de nuances»¹.

...

Après les premiers quatuors qui ont en quelque sorte liquidé la tradition classique (*Six quatuors* op. 18 n° 1 à 6, 1798-1800) puis frôlé l'ambition d'un style plus orchestral (*Trois quatuors* op. 59 n° 7 à 9, 1804-1807), le *Dixième quatuor* se présente comme une œuvre de consolidation, de synthèse et de force tranquille. D'un côté Beethoven fait référence au style de ses débuts : comme dans l'opus 18, la dédicace rend d'ailleurs hommage à son protecteur, le prince Lobkowitz, dont les goûts étaient plus classiques. Mais d'un autre côté, le *Quatuor n°10* ne gomme pas l'élan héroïque des trois quatuors n° 7 à 9. Il constitue ainsi l'adieu au style « héroïque » pour quatuor à cordes, le *Quatuor n°11* « *Serioso* » s'orientant ensuite vers des mondes sonores plus intérieurs.

Écrit de mai à septembre 1809 au moment où les troupes napoléoniennes occupaient Vienne, le *Dixième quatuor* reflète l'attirance que Beethoven a pu éprouver pour la tradition musicale, comme pour conjurer l'instabilité de son époque. « Depuis le 4 mai [1809] », écrit-il le 26 juillet 1809 à son éditeur leipzigois Breitkopf & Härtel, « je n'ai

presque rien fait qui se tienne. [...] Quelle vie troublée et dévastatrice autour de moi ; rien que tambours, canons, misères humaines de tout genre. [...] Je vous saurais gré de m'envoyer au fur et à mesure la plupart des partitions que vous avez, comme par exemple le *Requiem* de Mozart, les *Messes* de Haydn, bref toutes les partitions que vous avez, je veux dire celles de Haydn, Mozart, Jean-Sébastien Bach, Emanuel Bach, etc.»². Et de préciser quelques mois plus tard au même correspondant : « Il n'y a presque pas de matière qui soit aujourd'hui trop savante pour moi. Sans me targuer de posséder une véritable érudition, je me suis efforcé, dès l'enfance, de comprendre les œuvres supérieures et savantes des sages de tous les temps. Honte à l'artiste qui ne se croit pas obligé d'aller au moins aussi loin dans cette voie-là »³.

L'introduction lente (*Poco adagio*) du premier mouvement (*Allegro*) s'avère moins dramatique que ne l'avait été *La Malinconia* dans le *Quatuor* op. 18 n°6. Tout juste sent-on des élans se mettre en place, interrompus par quelques dissonances interrogatives. Le quatuor s'amorce ainsi dans une forme de chaos poétique qui ne met pas d'éléments mélodiques réellement en place, donnant même l'impression que l'œuvre a déjà commencé avant le début. L'*Allegro* apporte la résolution de cette attente ; sa clarté harmonique contraste en apportant la lumière qui manquait. Il respecte la logique classique d'une forme-sonate bithématique. Le premier thème se constitue de deux cellules : une première en arpège détaché qui donnera à la partition entière son surnom « Les Harpes » quand cet arpège sera repris en *pizzicati* pour l'accompagnement. Plus chantante, la seconde cellule mélodique insiste sur l'intervalle de sixte (ascendant et descendant). Tout le début de ce mouvement baigne dans une grande clarté dont émergent, tels des coups de massue, des frottements dissonants dus à des fausses relations entre les parties extrêmes et l'alto. Le développement central cite le matériau

thématique initial avant d'entamer un jeu de construction/déconstruction traité en *crescendo/decrescendo* et dynamisé par des trémolos aux parties intermédiaires. Le développement terminal prolonge cette recherche en combinant le motif arpégé « des harpes » donné en relief entre les trois instruments accompagnateurs tandis que le violon déroule le motif arpégé en un virtuose mouvement perpétuel – une référence à Bach. Ce flot continu de doubles croches laisse s'épanouir *in extremis* une vibrante mélodie aux parties intermédiaires, inspiré de la cellule chantante du premier thème.

Le mouvement lent (*Adagio ma non troppo*) est un rondo varié : on y entend d'abord une mélodie au premier violon qui sert de refrain et réapparaît à deux reprises. Cette mélodie est variée et la recherche musicale de ce mouvement repose précisément sur ces différences d'ornementation. Plus on entend la mélodie, plus les parties des autres instruments s'enrichissent, donnant ainsi l'impression d'un contrechant généralisé. Petit clin d'œil du compositeur illustrant également sa volonté d'unification du discours : le motif « des harpes » est discrètement cité, noté *legato* ou *pizzicato* à l'alto.

Le *Scherzo* présente de grandes similitudes avec la *Cinquième Symphonie* dont Beethoven vient d'achever la composition (1805-1808) et on reconnaît le martellement rythmique du célèbre motif orchestral. Probablement pas un hasard, lorsque l'on remarque que cette figure rythmique apparaît dans beaucoup de ses œuvres de la période dite « héroïque ». La partie centrale (le trio intitulé ici *Più presto quasi prestissimo*) est reprise deux fois – une constante chez Beethoven – et commence par un *fugato* amorcé par le violoncelle solo sur un contre-sujet en valeurs longues et appuyées dans l'esprit du contrepoint « sérieux ».

Enchaîné au *Scherzo*, le final est un thème suivi de six variations. Ce thème se caractérise par des rythmes pointés, de fréquentes interruptions du phrasé et par des mouvements contraires (utilisés surtout dans sa seconde partie). La variation 1 insiste sur les mouvements contraires des accords joués *staccato*. La variation 2 opère une réduction harmonique du thème (avec variation ornementale du thème à l'alto, le thème étant dissimulé dans l'épaisseur des autres instruments). La variation 3 tisse un flot de doubles croches à la tierce (violin II et violoncelle), laissant le thème tenter d'accéder à la lumière. La variation 4 opère une nouvelle réduction harmonique (avec déplacement des piliers mélodiques). La variation 5 travaille les contretemps et la dernière entame une densification progressive du rythme (apparition des triolets sur pédale au violoncelle) qui aboutit à la généralisation d'une cellule rythmique s'imposant comme une obsession.

...

Composé entre 1799 et 1800, le *Quatuor n°6* conclut le recueil des six premiers quatuors édités par Beethoven. Il s'agit de son « entrée en scène » dans le genre, sachant que les œuvres de Mozart et de Haydn faisaient alors figure de référence, établissant le quatuor à cordes comme un espace musical où la science de l'écriture était de mise, tout en conservant les apparences d'une aimable discussion à quatre. Tout en respectant les conventions du temps, les *Six quatuors* de l'opus 18 tendent en plusieurs endroits de s'échapper de l'ordonnancement traditionnel : le *Sixième quatuor* possède par exemple un épisode central totalement insolite (*La Malinconia*), situé entre le *Scherzo* et le final, pour servir d'introduction lente au dernier mouvement.

Pour commencer, le premier mouvement (*Allegro con brio*) fait d'abord mine de cultiver les références au style classique : forme-sonate pulsée par des *sforzandi* mozartiens, deux parties reprises, développement peu ambitieux se limitant à des réponses entre les instruments et à des modulations par marches harmoniques, bref développement terminal... Le deuxième mouvement (*Adagio ma non troppo*) se fonde sur un principe de symétrie. Sa forme est celle d'un *Lied* avec développement terminal et coda. La première partie est constituée de quatre membres parfaitement isométriques (quatre fois quatre mesures : a, a', b, a''). En plus de cette symétrie s'élabore un savant jeu de contrechants et d'enrichissements rythmiques (sur le rythme pointé typiquement beethovénien) dont l'aspect foisonnant se trouve compensé par l'homorythmie qui donne parfois l'impression de « chanter à quatre ». La partie centrale contrastante est annoncée par un unisson mystérieux (*mi* bémol mineur anticipé par le développement terminal), alors que la cadence du violon prépare le retour de la première partie.

Le *Scherzo* (noté *Allegro*) fait partie des mouvements fameux pour leurs décalages rythmiques. Au début tout semble clair et simple, mais très vite les carrures se complexifient et les contretemps prennent plus de place que les appuis habituels. La subtilité rythmique consiste à ne laisser aucune pulsation véritablement s'installer. De multiples syncopes achèvent de rendre impossible la perception du rythme. Par opposition, le *Trio* (partie centrale du mouvement) s'ingénie à redonner des rythmes parfaitement simples et unifiés entre les instruments. Pour une fois, l'opposition entre les deux parties du *Scherzo* ne s'effectue pas au moyen de la tonalité ou de la mélodie, mais plutôt selon une nette différenciation des éléments rythmiques.

La Malinconia (Adagio) constitue une introduction lente au final (les deux s'enchaînent). Elle se structure en deux sections reposant sur des carrures de quatre mesures absolument régulières et construites symétriquement. L'intérêt de ce mouvement est clairement harmonique, se situant presque dans la tradition des pièces expérimentales anciennes (*ricercare*) censées montrer en peu de lignes toute la « science » et la maîtrise d'un compositeur. Malgré cet aspect savant, Beethoven indique « *Questo pezzo si deve trattare colla piu gran delicatezza* » (*Ce passage doit être joué avec la plus grande délicatesse*), pour indiquer que les phrasés interrompus et les profils mélodiques interrogatifs et suspensifs sont néanmoins là dans un but expressif.

Le final (*Allegretto quasi allegro*) apporte une résolution sans ambiguïté aux tensions harmoniques de *La Malinconia* : il évoque la simplicité populaire des danses viennoises. Voisinent ainsi, à l'échelle de deux mouvements enchaînés, le savant et le populaire : un hommage évident à Haydn. Le mouvement commence comme une forme-sonate sans développement à laquelle vient s'ajouter inopinément la citation de *La Malinconia* qui fait ainsi office de développement.

...

Composé entre 1804 et 1806, le *Quatuor n°8* fait partie des *Trois quatuors* op. 59 dédiés à l'un des protecteurs de Beethoven, le comte Razoumovski, ambassadeur de Russie à Vienne. À ce titre, ce diplomate comptait parmi les alliés de l'Autriche dans les combats contre les troupes napoléoniennes. Sans chercher à faire « couleur locale », le compositeur fait appel dans chacun de ces trois quatuors à des thèmes russes ou « à la hongroise » pour rendre hommage à son bienfaiteur.

Le premier mouvement (*Allegro*) s'appuie sur une grande assise tonale, quelques tonalités appoggiaturées ne remettant pas en cause cette stabilité. C'est en revanche dans le phrasé que l'on trouve une grande fluidité (contrechants, doublures, arabesques de doubles croches). Dans un tel contexte, les thèmes restent difficiles à cerner pendant leur exposition, d'autant plus qu'ils sont nombreux : en plus des deux groupes thématiques, il faut ajouter un motif de transition et un motif de conclusion de la première partie. Beethoven donne plutôt l'impression d'exposer une « mosaïque » de motifs qui prendra une valeur réellement thématique au fur et à mesure du mouvement. Ce mouvement donne donc l'impression de devenir « progressivement thématique », sans révéler d'emblée ce qu'il développera ensuite... On s'aperçoit par exemple que les deux accords initiaux ne font pas à proprement parler partie du premier groupe thématique puisqu'ils ne seront ensuite utilisés qu'à titre de « chevilles » entre les différentes parties de l'*Allegro* : ce rebond initial attend donc le cours du mouvement pour révéler sa fonction et témoigne d'une conception beethovénienne de la forme radicalement moderne.

Le second mouvement (*Molto adagio*) est un moment de pure méditation. Beethoven le souhaite « avec beaucoup de sentiment » (*Si tratta questo pezzo con molto di sentimento*). Les notes tenues font penser à un choral, un choral expressif autant qu'architecturé. Son élève et ami, le pianiste et compositeur Carl Czerny, racontera par la suite que Beethoven aurait imaginé ce mouvement comme une contemplation du ciel étoilé. Rien de figuratif bien sûr, mais plutôt quelque chose de métaphysique, chaque note prenant alors le sens d'une vaste interrogation face au vide.

Le *Scherzo* (noté *Allegretto*) comporte un double trio (comme dans les *Quatuors n°4* et *10*). L'élégance de son style provient de la légèreté des rythmes complémentaires répartis entre la mélodie et l'accompagnement. La fugue du *Trio I* expose à l'alto joué *staccato* le sujet (le fameux « thème russe ») ; le contresujet (violon II) consiste en une arabesque de triolets ; un second contre-sujet intervient à l'alto au moment de l'entrée du sujet au violon II. Une deuxième série d'entrées (alto, violon II, violoncelle, violon I) avec un nouveau contresujet en croches précède une troisième série d'entrées contrapuntiques en canon strict. On sait aujourd'hui que ce « thème russe » (expression en français dans l'édition originale de 1808) provient du recueil de Pratsch qui avait réuni pour le public germanique des mélodies populaires slaves. Dans ce recueil, cette mélodie s'intitule *Gloire à Dieu au ciel (Slava Bogu na nebe)*. Plus tard, Modeste Moussorgski l'utilisera aussi dans son opéra *Boris Godounov* (Scène du Couronnement – Prologue – Second Tableau : motif associé aux cloches du Kremlin) et Nikolaï Rimski-Korsakov fera de même dans *La Fiancée du tsar*.

Le final (*Presto*) est une forme-sonate légère inspirée du rondo : le premier thème se présente sous une allure galopante qui semble projeter ses rythmes pointés, comme une fuite en avant. Il se perd dans le contrepoint des quatre instruments avant de réapparaître par vagues successives. Le développement fugué apporte la complexité qui manquait à ce thème : les harmonies ne sont pas en reste, puisque le chaos devient vite général, appelant d'urgence une réexposition de résolution qui, comme toujours chez Beethoven, tend à se faire désirer. La coda impose de presser encore le *tempo* avec une nuance continue de double *fortissimo*. C'est à ces mouvements terminaux que l'on reconnaît le style héroïque de Beethoven dans l'opus 59 : les instruments déploient de vastes *crescendos* d'intensité qui doivent plus à

l'orchestre qu'au quatuor. Ampleur volontairement démesurée qui « dépasse » les instruments, comme l'écriture des sonates pour clavier dépasse chez Beethoven la réalité du piano. Comme le notait un siècle plus tard le critique musical français Camille Bellaigue, « avec Beethoven, le quatuor se place entre la sonate et la symphonie. Il participe ainsi du principe ou de l'idéal individuel et de celui de la foule. [...] Ici, la matière n'est rien, tout est esprit. Quatre portées embrassent le monde entier des sons et, tout entier aussi, le monde de la pensée ou du sentiment, que l'autre exprime »⁴.

...

Il a bien fallu une centaine d'années pour que les musiciens puissent appréhender ce nouveau monde sonore. Car même à la fin de sa vie, Beethoven laissa beaucoup de personnes de son entourage perplexes devant autant de nouveauté et de hardiesse. Grand érudit de son temps et attentif à toutes les nouveautés, François-Joseph Fétis se pose plus de questions qu'il n'a de réponses, quand il écrit au sujet de la musique de Beethoven, quatre ans après la mort du compositeur : « Il est hors de doute que Beethoven, dans ses dernières compositions, a considéré l'art sous un autre point de vue qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, et qu'il a eu un autre but que de charmer l'oreille par le développement successif de quelques phrases principales, par des mélodies heureuses ou par de belles combinaisons harmoniques. Ses thèmes sont pour la plupart si vagues, les chocs de sons y sont souvent si durs et désagréables à l'oreille ; l'ensemble, enfin, y a si peu de charme et de clarté qu'il faut bien que le compositeur ait eu un but particulier »⁵. Les Quatuors à cordes de Beethoven continuent d'interroger aujourd'hui encore interprètes et mélomanes, et l'on sait désormais que ce questionnement même est l'une de leurs profondes qualités.

NOTES

¹ Igor Stravinsky, extrait de l'article consacré au livre de Joseph Kerman (*The Beethoven Quartets*), paru dans la *New York Review of Books* du 26 septembre 1968 ; traduction française de Tina Jolas pour la revue *ARC*, « Beethoven », 1990, p. 32.

² Lettre de Beethoven (Vienne, 26 juillet 1809) à Breitkopf & Härtel, publiée dans *L'intégrale de la correspondance de Beethoven (1787-1827)*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 258-261.

³ Lettre de Beethoven (Vienne, 2 novembre 1809) à Breitkopf & Härtel, publiée dans *L'intégrale de la correspondance de Beethoven (1787-1827)*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 271-272.

⁴ Camille Bellaigue, dans les *Études musicales*, Paris, Delgrave, 1907, p. 159.

⁵ François-Joseph Fétis, dans la *Revue Musicale*, 1830, VII, p. 279.

QUATUOR PARKER

Lauréat du Prix Grammy, le Quatuor Parker est loué pour ses interprétations inspirantes, sa sonorité lumineuse et sa maîtrise musicale exceptionnelle. Connue pour son jeu dynamique et ses couleurs raffinées et généreuses, le Quatuor s'est rapidement distingué dans le monde entier comme l'un des ensembles les plus éminents de sa génération.

Depuis sa création en 2002, le Quatuor s'est produit dans les salles les plus prestigieuses, telles que Carnegie Hall, 92nd Street Y (New York), Library of Congress, Wigmore Hall, Musikverein et de nombreuses autres salles de concert à travers l'Amérique du Nord et du Sud, l'Europe, l'Asie et l'Australie. Basé à Cambridge, Massachusetts, il est en résidence à l'Université de Harvard.

Le Quatuor Parker s'est distingué par des enregistrements acclamés par la critique, pour les labels Nimbus, Zig-Zag Territoires, Innova Records, ECM et Naxos. Son enregistrement des *Quatuors n° 2 et 5* de Bartók a reçu les éloges du magazine *Gramophone*: « L'interprétation de Bartók par les Parker donne l'illusion de l'improvisation spontanée... ils ont assimilé la langue ; ils ont la confiance qu'il faut pour jouer librement avec la musique et l'instinct pour mener à bien leur approche. » Leur enregistrement de l'intégrale des œuvres pour quatuor à cordes de György Ligeti remporte en 2011 le Prix Grammy dans la catégorie « meilleure interprétation en musique de chambre ».

Le Quatuor collabore régulièrement avec des artistes de renom, tels que l'altiste Kim Kashkashian, la violoniste Nadja Salerno-Sonnenberg, les pianistes Anne-Marie McDermott, Orion Weiss, Shai Wosner et Vijay Iyer, les membres du Silk Road Ensemble, Kikuei Ikeda du Quatuor Tokyo, le clarinettiste et compositeur Jörg Widmann et les clarinettistes Charles Neidich et Anthony McGill. Fervent partisan du projet « Music for Food », créé par l'altiste Kim Kashkashian, le Quatuor participe à des concerts à travers les États-Unis au bénéfice de divers centres d'accueil et banques alimentaires.

Parmi les nombreux prix remportés par le Quatuor, on peut mentionner le premier prix du concours du Concert Artist Guild, le Grand Prix et le Prix Mozart du Concours international de Quatuor à Cordes de Bordeaux et le prestigieux Cleveland Quartet Award de Chamber Music America. Actuellement « Blodgett Artists-in-Residence » à l'université de Harvard et quatuor en résidence à l'Université de Caroline du Sud (École de Musique), le Quatuor a aussi été en résidence à l'université de St. Thomas dans le Minnesota, à l'Université du Minnesota, au St. Paul Chamber Orchestra et à la Minnesota Public Radio.

Les membres du Quatuor Parker sont diplômés du New England Conservatory et de la Juilliard School. Parmi leurs mentors les plus influents figurent les membres d'origine du Quatuor Cleveland, Kim Kashkashian, György Kurtág et Rainer Schmidt.

PRINCIPAUTÉ
de  MONACO

 **Rothschild**
Martin Maurel

LE PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

REÇOIT LE SOUTIEN DU GOUVERNEMENT PRINCIER.

Enregistré à l'Auditorium Rainier III de Monaco
Salle Yakov Kreizberg du 18 au 20 mars 2019
Prise de son et direction artistique : François Eckert
Montage : Julien Podolak, Mathilde Genas et François Eckert
Mixage, mastering : François Eckert
Traduction : Paul Shelgrove
Photos : Olivier Roller
Graphisme : atelier-champion.com

FESTIVAL

**PRINTEMPS
DES ARTS
DE MONTE-CARLO**UNDER THE PRESIDENCY
OF H.R.H. THE PRINCESS OF HANOVER**WHY PUT TOGETHER A CD COLLECTION?**

Festivals are ephemeral by their very nature, and recording them is an incredible memory of some truly exceptional musical moments. Creating something designed to last is an idea made all the more appealing in an age when labels are disappearing as sales plummet and music formats change – which is why we've made the Printemps des Arts de Monte-Carlo collection available for download on our website, printempsdesarts.mc, and across all digital platforms, in addition to broadcasting it in the traditional manner. Budding talent and established musicians alike perform music from days gone by as well as new and original pieces. An attempt to keep memory alive that has been a priority since the festival's beginnings in 1984!

Marc Monnet

ENCOMPASSING THE ENTIRE WORLD OF SOUNDS

Unlike his contemporaries, Ludwig van Beethoven focused little on opera – a genre that could, however, have brought him rapid fame. He preferred the instrumental style that *Kenner* (connoisseurs) cultivated as a mark of distinction and *Liebhaber* (amateurs) enjoyed playing in their living rooms. Clearly, Beethoven was thinking of the first category of musicians when writing his most interesting chamber works – including his String Quartets, which increasingly shake free of constraints linked to the music-publishing market. In these, Beethoven deliberately leaves behind the elegant discussion between four players, to take new directions towards a modernity that even today we find astonishing.

The string quartet's homogeneous timbre was certainly an important factor in the possibilities this formation offered for penetrating the internal logic of a musical language. It could bring out counterpoint better than the piano, create a harmonious sound picture more readily than an orchestra and afford a purer vision of a musical discourse than a vocal work. Indeed, this was what pleased the most “formalist” musicians, for whom this genre provided ideal terrain for lifting music above triviality. “The string quartet,” wrote Igor Stravinsky, for example, in 1968, “was the most lucid conveyor of musical ideas ever fashioned, and the most singing – i.e., the most human – of instrumental means; or, rather, if it was not that, natively and necessarily, Beethoven made it so. As for inborn powers, it could register a faster rate of harmonic change than the not yet fully chromatic orchestra of Beethoven's time, which was further impeded by a weight problem and balance problem. It is a more intimate medium, furthermore, partly by the same tokens; and a more pleasing one, long-term, as color: to me at any rate, and in my case partly because I am least conscious of the color element in it. Its sustaining powers are greater than those of wind-instrument ensembles, and its ranges of

speeds, and of degrees of soft volumes, are wider. Compared to the piano, its advantages are in polyphonic delineation and in the greater variety of dynamic articulation and nuance ».¹

...

After the first quartets, which, in a sense, brought the classical tradition to a close (Quartets nos. 1-6, op. 18, 1798-1800) announced the beginnings of a more orchestral style (Quartets nos. 7-9, op. 59, 1804-1807), Quartet no. 10 presents itself as a work of consolidation, synthesis and quiet strength. On one hand, Beethoven makes reference to his early style – indeed, as with the op. 18 Quartets, the dedication pays homage to his patron, Prince Lobkowitz, whose tastes were more classical. On the other hand, Quartet no. 10 retains something of the heroic ardor of Quartets 7-9. In effect, it represents a farewell to the “heroic” style, Quartet no. 11 (the “Quartetto serioso”) exploring a more inward sound world.

Written between May and September 1809, at the very time Napoleon’s troops were occupying Vienna, Quartet no. 10 reflects Beethoven’s attraction to musical tradition – as though to keep the instability of his epoch at bay. “Since May 4,” he wrote to his Leipzig publisher Breitkopf & Härtel on July 26 of that year, “I have written almost nothing that holds up. [...] Trouble and devastation surround me; nothing but drums, cannons and human misery of all kinds. [...] I would appreciate it if you could start to send me most of the scores that you have, for example Mozart’s Requiem, Haydn’s Masses, indeed all the scores you have, by which I mean those of Haydn, Mozart, Johann-Sebastian Bach, Emanuel Bach, etc.” A few months later, on November 2, he wrote to the same correspondent, “These days, there is

almost no material that is too learned for me. Without claiming to be truly erudite, I have always tried, since childhood, to understand the superior and learned works of the great masters across the centuries. Any artist who does not feel obliged to go at least as far down this road should be ashamed.”

The slow introduction (*Poco adagio*) of the first movement (*Allegro*) proves less dramatic than the *La malinconia* of Quartet op. 18 no. 6. Just as we sense that something is being developed, it is interrupted by questioning dissonances. The Quartet thus begins in a sort of poetic chaos, in which no melodic elements are really established, even giving the impression that the work has already begun, before the opening. The *Allegro* brings resolution of the anticipation created – its harmonic clarity contrasting by providing the sunlight that was absent. It follows the classical logic of bi-thematic sonata form. The first theme consists of two cells – first a *détaché* arpeggio, the later reappearance of which, as a pizzicato accompaniment, will give the work as a whole its nickname “The Harp”. More songful, the second melodic cell plays on the interval of a sixth (ascending and descending). The entire first section of this movement has a quality of great clarity, out of which emerge dissonances – like hammer blows – from false relations between the outer parts and the viola. The central development quotes the initial thematic material before embarking on a game of construction/deconstruction, featuring much *crescendo/decrescendo* and dramatized by tremolos in the inner parts. The final development extends this quest by combing the “harp” arpeggio motif, exchanged between the three accompanying instruments while the first violin lets fly with the arpeggiated motif in a virtuosic *perpetuum mobile* – a reference to Bach. This continuous flow of sixteenth notes leads to the emergence, in extremis, of a soaring melody in the middle voices, inspired by the songful cell of the first theme.

The slow movement (*Adagio ma non troppo*) is a variation-style rondo. We hear an initial melody in the first violin, which serves as a refrain and reappears twice. This melody is subjected to variation and the movement's musical exploration revolves primarily around these differences of ornamentation. The more the melody is heard, the richer become the other instrumental parts, giving an impression of all-pervading counterpoint. The composer throws in a little touch reflecting his wish to unify proceedings, by discreetly quoting the "harp" motif, in the viola, marked *legato* or *pizzicato*.

The *Scherzo* bears significant similarities to the 5th Symphony, which Beethoven had just finished (1805-1808), reminding us of the rhythmic pounding of the famous orchestral motif. This is probably not by chance, given that this rhythmic figure appears in several of the works of his so-called "heroic" period. The central section (the trio here labelled *Più presto quasi prestissimo*) is repeated twice – a constant with Beethoven – and begins with a fugato, introduced in the solo cello, over an insistent counter subject, with long note values, in the spirit of "serious" counterpoint.

Transitioning seamlessly from the *Scherzo*, the last movement comprises a theme and six variations. The theme features dotted rhythms, frequent phrase interruptions and contrary movement (used particularly in the second part). Variation 1 plays on the contrary movement of *staccato* chords. Variation 2 brings a harmonic compression of the theme (with ornamental variation of the theme in the viola part, the theme itself being hidden in the thick texture of the other parts). Variation 3 spins a stream of sixteenth notes in thirds (second violin and cello), while the theme tries to reach the light. Variation 4 is a new harmonic reduction (with displacement of the melodic pillars). Variation 5 plays with counterpoint. The last

Variation gradually increases the rhythmic density (with “pedal point” triplets in the cello part) and ends up establishing a rhythmic cell that becomes almost obsessive.

...

Written between 1799 and 1800, Quartet no. 6 concludes the collection of six first quartets published by Beethoven. They were his “début” in the genre, in a context where the works of Haydn and Mozart were considered benchmarks, establishing the string quartet as a musical arena demanding supreme compositional skill while retaining the appearance of an amiable four-party discussion. Although they follow the conventions of the time, the six op. 18 Quartets tend, in several places, to break free of traditional layout. Quartet no. 6, for example, has a highly unusual central episode (*La Malinconia*), placed between the *Scherzo* and the *finale*, which serves as a slow introduction to the last movement.

To begin with, the first movement (*Allegro con brio*) appears to hew faithfully to the classical style – sonata form punctuated by Mozartian *sforzandi*, two parts repeated, unambitious development limited to replies between the instruments and modulation by harmonic sequence, brief terminal development, etc.

The second movement (*Adagio non troppo*) is based on the principle of symmetry. Its form is that of a lied, with terminal development and coda. The first section consists of four perfectly isometric members (four groups of four bars – a, a', b, a''). As well as this symmetry, there is learned use of counterpoint and rhythmic enrichment (on a typically Beethovenian

dotted rhythm), the profusion of which is offset by the homorhythmic texture, which at times suggests “four-part singing”. The contrasting central section is announced by a mysterious unison (E-flat minor anticipated by the terminal development), while the violin cadenza prepares the return of the first section.

The *Scherzo* (marked *Allegro*) belongs to those movements that are renowned for their rhythmic disruptions. At first, everything seems clear and simple but phrases soon become more complex and counterpoint takes precedence over the usual texture. The rhythmic subtlety comes from not letting any pulse really settle in. Multiple syncopations then make it impossible to perceive the rhythm. On the other hand, the *Trio* (the movement's central section) strives to restore perfectly simple rhythms, unified between the instruments. For once, the opposition between the two parts of the *Scherzo* is not achieved by means of tonality or melody but rather by clear differentiation of rhythmic elements.

La Malinconia (Adagio) is a slow introduction to the finale (they are played without a break). It is structured in two sections, based on absolutely regular four-bar phrases, of symmetrical construction. The interest of this movement is clearly harmonic, almost falling into the tradition of ancient experimental pieces (*ricercare*) intended to show in a few lines all a composer's learning and mastery. Despite this learned aspect, Beethoven writes “*Questo pezzo si deve trattare colla piu gran delicatezza*” (this passage must be played with the greatest delicacy), to indicate that the interrupted phrases and the questioning, suspensive melodic profiles are actually there for an expressive purpose.

The finale (*Allegretto quasi allegro*) brings unambiguous resolution of the harmonic tensions of *La Malinconia*, evoking the popular simplicity of Viennese dances. Putting the popular and the learned side by side, in two linked movements, is a clear homage to Haydn. The movement begins like a sonata form without development, to which Beethoven unexpectedly adds a second appearance of *La Malinconia*, which acts as a development.

...

Written between 1804 and 1806, Quartet no. 8 belongs to the Three Quartets op. 59, dedicated to one of Beethoven's patrons, Count Razumovsky, the Russian ambassador in Vienna. In this capacity, the diplomat was one of Austria's allies in its struggles with the Napoleonic army. With no attempt to provide "local color", Beethoven uses Russian or Hungarian-style themes in each of the three Quartets, in homage to his benefactor.

The first movement (*Allegro*) is built on a strong tonal center, various keys appearing as appoggiaturas doing nothing to unseat this stability. It is in phrase structures, however, that the greatest fluidity is to be found (counterpoint, doubling, sixteenth-note arabesques). In such a context, the themes are difficult to identify during their exposition, especially since they are numerous – to the two thematic groups must be added a transitional motif and a motif to conclude the first part. Beethoven gives the impression, rather, of presenting a "mosaic" of motifs, which will acquire real thematic value as the movement unfolds. The movement thus gives the impression of becoming "gradually thematic", without immediately revealing what will be developed next. It becomes clear, for example, that the two opening chords are not strictly part of the first thematic group, since they will only be used as "plugs" between the different

parts of the Allegro. The purpose of this bold opening gesture is thus only revealed as the movement goes on – showing that Beethoven had a radically modern conception of the form.

The second movement (*Molto adagio*) is a moment of pure meditation. Beethoven asks for it to be played “with much feeling” (*Si tratta questo pezzo con molto di sentimento*). The held notes suggest a chorale, in both expressiveness and form. His pupil and friend, the pianist and composer Carl Czerny, later reported that Beethoven saw the music as the contemplation of a starry sky – not figuratively, of course, but in a metaphysical sense, where each note suggests a deep questioning while contemplating infinity.

The *Scherzo* (marked *Allegretto*) contains a double trio (as do Quartets nos. 4 and 10). Its elegant style comes from the lightness of the complementary rhythms distributed between melody and accompaniment. The subject of the first Trio’s fugue, introduced by the viola, staccato, is the famous “Russian theme”. The countersubject (second violin) is an arabesque of triplets. A second countersubject is brought in by the viola at the moment the second violin takes up the subject. A second set of entries (viola, second violin, cello then first violin) with a new countersubject, in eighth notes, precedes a third set of contrapuntal entries, in strict canon. We know today that this *thème russe* (as given in French in the first edition, 1808) came from the Pratsch Collection, a compendium of Slav folk melodies, intended for a Germanic audience. In the collection, this tune is called “Glory to God in Heaven” (*Slava Bogu na nebe*). Later, Modest Mussorgsky was to use it in his opera “Boris Godunov” (Coronation scene, Prologue, Second Tableau – the motif associated with the Kremlin bells). Nikolai Rimsky-Korsakov also used it in his “The Tsar’s Bride”.

The finale (*Presto*), is in light sonata form, with a Rondo aspect – the principal theme enters at a gallop, its dotted rhythms suggesting a headlong rush. It loses itself in the counterpoint of the four instruments, before reappearing in successive waves. The fugal development brings the complexity that is lacking in the theme – the harmonies complexify too and general chaos soon ensues, urgently calling for a resolving re-exposition, which, as always with Beethoven, tends to play hard to get. The coda requires an increase in tempo, with continuous use of the double *fortissimo* marking. In the op. 59 Quartets, it is at such terminal moments that Beethoven's "heroic" style is most apparent, the instruments delivering vast *crescendos* of intensity that suggest an orchestra rather than a string quartet. This deliberately excessive bigness "goes beyond" the scale of the instruments, just as Beethoven's keyboard writing went beyond the capacities of the piano. As the French music critic Camille Bellaigue observed, a century later, "With Beethoven, the quartet sits between the sonata and the symphony. It thus pertains both to the individual principle or ideal and that of the crowd. [...] Here, the material itself is irrelevant, all is spirit. Four staves embrace the entire world of sounds and, also entirely, the world of thought or feeling that the other expresses."²

...

It took a good 100 years for musicians to comprehend this new sound world. Even at the end of his life, many in Beethoven's circle were bewildered at of so much novelty and audacity. An important scholar of his time, alert to all that was new, François-Joseph Fétis asked more questions than he answered when he wrote, four years after Beethoven's death, on the subject of the composer's music, "There is no doubt that Beethoven, in his final compositions, saw art differently from how it had hitherto been seen and that he had another purpose than to charm the ear by the successive development of some principle themes, by pretty melodies or by beautiful harmonic combinations. His themes are, for the most part, so vague, the sound shocks often so hard and unpleasant to the ear – indeed, throughout, there is so little charm and clarity that is can only be that the composer has a particular goal."³ Even today, Beethoven's String Quartets still challenge interpreters and music lovers to ever-deeper examination. We now know that this very questioning is one of their most profound qualities.

Emmanuel Hondré

NOTES

¹ Excerpted from a review of Joseph Kerman's *The Beethoven Quartets*: Stravinsky, Igor, "A Realm of Truth," *The New York Review of Books*, September 26, 1968.

² Bellaigue, Camille, *Études musicales*, (Paris: Delgrave, 1907), 159.

³ Fétis, François-Joseph, *Revue Musicale*, vol. 7, (Paris: 1830), 279.

PARKER QUARTET

Inspiring performances, luminous sound, and exceptional musicianship are the hallmarks of the Grammy Award-winning Parker Quartet. Renowned for its dynamic interpretations and polished, expansive colors, the group has rapidly distinguished itself worldwide as one of the most preeminent ensembles of its generation.

The Quartet has appeared at the world's most important venues since its founding in 2002, including Carnegie Hall and 92nd Street Y in New York, the Library of Congress, Wigmore Hall, the Musikverein, and countless others across North and South America, Europe, Asia, and Australia. The Quartet makes its base in Cambridge, MA, as resident quartet for Harvard University.

The Parker Quartet has distinguished itself with acclaimed recordings for Nimbus, Zig-Zag Territoires, Innova Records, ECM, and Naxos. The Quartet's recording of Bartók's String Quartets Nos. 2 and 5 won praise from *Gramophone*: "The Parkers' Bartók spins the illusion of spontaneous improvisation...they have absorbed the language; they have the confidence to play freely with the music and the instinct to bring it off." Their recording of György Ligeti's complete works for string quartet won the 2011 Grammy Award for Best Chamber Music Performance.

The Parker Quartet frequently collaborates with acclaimed artists such as violist Kim Kashkashian; violinist Nadja Salerno-Sonnenberg; pianists Anne-Marie McDermott, Orion Weiss, Shai Wosner, and Vijay Iyer; members of the Silk Road Ensemble; Kikuei Ikeda of the Tokyo String Quartet; clarinetist and composer Jörg Widmann; and clarinetists Charles Neidich and Anthony McGill. The Quartet also continues to be a strong supporter of violist Kim Kashkashian's project *Music for Food* by participating in concerts throughout the United States for the benefit of various food banks and shelters.

The Parker Quartet's numerous honors include winning the Concert Artist Guild Competition, the Grand Prix and Mozart Prize at the Bordeaux International String Quartet Competition, and Chamber Music America's prestigious Cleveland Quartet Award. Now Blodgett Artists-in-Residence at Harvard University's Department of Music, and also in residence at the University of South Carolina School of Music, the Quartet's numerous residencies have included serving as Artists-in-Residence at the University of St. Thomas in Minnesota, Quartet-in-Residence at the University of Minnesota, Quartet-in-Residence with the St. Paul Chamber Orchestra, and as Artists-in-Residence with the Minnesota Public Radio.

The members of the Quartet hold degrees from the New England Conservatory and the Juilliard School. Some of the Quartet's most influential mentors include the original members of the Cleveland Quartet, Kim Kashkashian, György Kurtág, and Rainer Schmidt.

PRINCIPAUTÉ
de MONACO

 Rothschild
Martin Maurel

THE PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

RECEIVES THE SUPPORT OF THE PRINCELY GOVERNMENT.

Recorded at the Auditorium Rainier III of Monaco
Yakov Kreizberg Concert hall, from 18 to 20 March 2019.
Sound recording and artistic direction: François Eckert
Editing: Julien Podolak, Mathilde Genas et François Eckert
Mixing and mastering: François Eckert
Translation: Paul Snelgrove
Photos: Olivier Roller
Graphic design: atelier-champion.com

