



TANEYEV · GLAZUNOV STRING QUINTETS
GRINGOLTS QUARTET · CHRISTIAN POLTÉRA cello

TANEYEV, SERGEI (1856–1915)

STRING QUINTET NO. 1 IN G MAJOR, Op. 14 (1900–01)

		36'29
[1]	I. <i>Allegro con spirito</i>	11'28
[2]	II. <i>Vivace con fuoco</i>	5'03
	III. Tema con variazioni	19'45
[3]	Tema. <i>Andantino</i>	0'50
[4]	Var. 1. <i>Poco più mosso</i>	1'12
[5]	Var. 2. <i>Vivace</i>	1'18
[6]	Var. 3. <i>Vivace alla marcia</i>	1'22
[7]	Var. 4. <i>Allegro</i>	1'23
[8]	Var. 5. <i>Allegretto</i>	1'44
[9]	Var. 6. <i>Moderato</i>	2'04
[10]	Var. 7. <i>Allegro vivace</i>	1'18
[11]	Var. 8. <i>Notturmo</i>	2'16
[12]	Var. 9. Introduzione, fuga à tre soggetti e Var. 10 (sul tema di Rimsky-Korsakov)	6'16

GLAZUNOV, ALEXANDER (1865–1936)

STRING QUINTET IN A MAJOR, Op. 39 (1892)

29'00

- | | | |
|----|--------------------------------------|------|
| 13 | I. <i>Allegro</i> | 8'28 |
| 14 | II. Scherzo. <i>Allegro moderato</i> | 5'51 |
| 15 | III. <i>Andante sostenuto</i> | 6'53 |
| 16 | IV. Finale. <i>Allegro moderato</i> | 7'38 |

TT: 66'09

GRINGOLTS QUARTET

ILYA GRINGOLTS and ANAHIT KURTIKYAN *violins*

SILVIA SIMIONESCU *viola* · CLAUDIUS HERRMANN *cello*

CHRISTIAN POLTÉRA *cello II*

These two string quintets are very fine works by any standards, and even more significant when we consider how little importance chamber music had in the flowering of Russian music that occurred in the mid-nineteenth century. For the more dogmatic nationalist composers whose goal was to create music from the elements of Russian folk song, chamber music was considered far too abstract a medium, and too closely associated with German traditions, to hold much attraction. In addition, the most original Russian composers were all pianists who lacked the experience of actually performing with string players that is so essential to the composition of chamber music, with its particular challenges of balance and texture (the exception on both counts was Alexander Borodin, a good amateur cellist who had learned his craft by playing chamber music, and was the least dogmatic of nationalists). By the end of the century, though, when the polemics between ‘nationalist’ and ‘conservatory’ styles had become largely irrelevant, Russian composers had become far more inclusive in their aims and more confident, no longer inhibited by the technical proficiency of their colleagues in Western Europe. Standards of performance had risen, too. Since their foundation in the 1860s the Conservatories in St Petersburg and Moscow had produced a number of superb string players who understandably expected new repertory from Russian composers. Glazunov and Taneyev enthusiastically met the challenge in their very different ways. They were both pianists rather than string players, but showed great sympathy and insight into the quintet medium.

Russian chamber music received a further stimulus from the remarkable patron Mitrofan Belyayev (1836–1904). Heir to one of the largest timber fortunes in Russia, Belyayev retired from business in his late forties and became, in effect, the godfather of Russian music. He founded a publishing house, offered annual prizes for composition, and dedicated himself to supporting, encouraging and sometimes bullying the composers he favoured. The famous Friday evening gatherings at his

St Petersburg mansion were a regular forum for performances of the latest music, interspersed with animated discussion and the heavy drinking inseparable from Russian artistic matters.

Belyayev's early musical tastes were formed by music that was quite remote from the Russian national style he later did so much to encourage. He was a keen and apparently excellent viola player, and was devoted to the playing of string quartets. 'Chamber music is the highest form of music', he declared. 'After it come symphonic music, then opera, and only then romances and all that sort of thing.' The acknowledged masters of the Belyayev circle were Nikolai Rimsky-Korsakov and **Alexander Glazunov**. Rimsky-Korsakov's chamber music is of little importance, and by the late 1880s he had turned almost exclusively to opera. Glazunov, on the other hand, showed no interest in opera. At the centre of his large output are the eight symphonies he composed between 1881 and 1906, but he was prolific in many other fields, including Belyayev's beloved chamber music. He composed seven string quartets, in addition to a set of five *Novellettes* and a five-movement Suite for quartet, colourful and entertaining works, but not posing any particular compositional problems. His only String Quintet dates from 1892, between the Third and Fourth Symphonies, and was naturally first heard at one of Belyayev's Fridays.

Glazunov's Quintet has all the polish and skill that seemed to come so effortlessly to him. It unfolds in a leisurely manner, inhabiting a comfortable world where sociable music making is more important than exploring deep emotion. There is ample time for everything, and there are no problems that can't be elegantly solved by introducing a passage of ingenious counterpoint or a stylish variation. The exchange of ideas between the five instruments is always the prime consideration, and the ideal audience consists of the players themselves.

The opening of the first movement suggests that it was purposely designed as a

tribute to the viola-playing Belyayev. The flexible twelve-bar theme, ranging over two octaves, has no specifically Russian character, but the manner in which it is treated in the course of the movement is typically Russian, depending more on elaborate extension and variation than close motivic development.

The fragmented *pizzicato* textures of the second movement may recall similar passages in Debussy's string quartet, composed a year later. The *Andante*, by contrast, is an almost seamless lyrical flow, which could be heard as a long variation of the Quintet's opening viola melody. A definite Russian character stamps the finale's square-cut theme, and its rhythmic vigour culminates in a thrilling increase in tempo up to the final *prestissimo* bars.

While Glazunov was a central figure in St Petersburg musical life, **Sergei Taneyev** was based in Moscow, where he played a vital role as pianist, composer and teacher. In addition to his musical talents, he was a thinker and scholar, deeply versed in science, mathematics, history and philosophy. In contrast to Glazunov's fluency of technique, Taneyev's music shows his intellectual rigour and a passion for squeezing every drop of meaning from his material. It is said that rather than beginning with a musical idea and developing it bar by bar, as more spontaneous-minded composers tend to do, Taneyev planned his compositions down to the smallest detail at a pre-compositional level. First would come the overall formal and tonal scheme, then he would work out details of phrase structure and texture. The themes that occurred to him would be subjected to exhaustive analysis to discover their possibilities for contrapuntal combination and variation.

He believed that counterpoint was the fundamental element in serious music, and gave a great deal of thought to the way in which essentially Russian motifs from folk or liturgical music could be made an integral part of the complex structures that he so admired in the Beethoven-Brahms tradition. He was at first somewhat dismissive of the St Petersburg nationalists, but came to respect their part in

the development of music. 'We must begin with the most elementary contrapuntal forms, progress to the most complicated, and then master the form of a Russian fugue. From there, it is only a small step to the complicated instrumental forms. The Europeans needed several centuries to do this; we must be able to shorten this period of development considerably.'

Taneyev published six string quartets between 1890 and 1905. The present Quintet was composed in 1900–01, and published in 1904 after a thorough revision. A second string quintet, composed two years later, features two violas rather than two cellos, and any list of Taneyev's chamber music should also mention the massive Piano Quintet of 1910–11.

The heavy burden of theory and reflection that Taneyev brought to the process of composing fades away when actual performance brings the music to life. Although repeated hearings of the G major Quintet reveal more and more of the complex thought behind the music, the first impression is of full-blooded passion and spontaneity. The Quintet begins with a dense, large-scale sonata movement. Unlike many other composers of his generation, Taneyev understood sonata form not simply as a convenient background for the presentation, development and recapitulation of themes, but as a dynamic process where the interaction of the various elements drives the music forward, the various themes and motives gathering new meaning as the movement proceeds.

The relatively brief B minor second movement is concentrated and hard driven, with an almost extravagant use of multiple stopping and other playing techniques that invite the players to lay aside all inhibitions and exploit the rougher aspects of their instruments. The innocuous theme that opens the finale (heard already in passing during the first movement) promises relaxation, but in fact this movement, longer than the first two together, is a set of variations that covers a very wide musical territory. There are ten variations in all, of which the ninth is a remarkable

triple fugue and the tenth brings the Quintet to a peaceful conclusion with a passing reference to Rimsky-Korsakov's opera *Sadko*.

© *Andrew Huth 2015*

The Zurich-based **Gringolts Quartet** was founded in 2008, born from mutual friendships and chamber music partnerships that cross four countries: over the years, the Russian violinist Ilya Gringolts, the Romanian violist Silvia Simionescu and the Armenian violinist Anahit Kurtikyan frequently performed together in various chamber formations at distinguished festivals; the German cellist Claudius Herrmann played with Anahit Kurtikyan in the renowned Amati Quartet.

The quartet has collaborated with eminent artists such as Leon Fleisher, Jörg Widmann, David Geringas and Eduard Brunner. In addition to playing the classical quartet repertoire, the members are also dedicated performers of contemporary music, including works by Marc-André Dalbavie, Jörg Widmann and Jens Joneleit. Highlights from past seasons include performances at the Lucerne Festival, St Petersburg Philharmonia, Oleg Kagan Musikfest in Kreuth, Sociedad Filarmónica de Bilbao, Società dei Concerti in Milan and the Kasseler Musiktage.

The members of the Gringolts Quartet all play on rare Italian instruments. Ilya Gringolts plays a Giuseppe Guarneri 'del Gesù' (1742–43), Anahit Kurtikyan plays a Camillo Camilli violin (Mantua 1733), and Silvia Simionescu plays a Jacobus Januarius viola (Cremona 1660). The cello of Claudius Herrmann was built by Giovanni Paolo Maggini in Brescia in 1600 – an instrument once owned by Prince Galitsin, and used at the first performances of three of Beethoven's last quartets, commissioned by the Prince.

www.gringoltsquartet.com

Christian Poltéra was a pupil of Nancy Chumachenko, Boris Pergamenschikow and Heinrich Schiff. Between 2004 and 2006 he was a member of the prestigious New Generation Artists' scheme of BBC Radio 3 in London and in 2004 received the Borletti-Buitoni Award. As a soloist he gives concerts with numerous renowned orchestras and conductors. He is also a passionate chamber musician, working with many distinguished fellow artists, and is a frequent guest at various illustrious festivals. Christian Poltéra's internationally acclaimed discography includes numerous releases on BIS and reflects his wide range of concerto and chamber music repertoire. He plays on the famous 'Mara' cello built by Stradivarius in 1711.



CHRISTIAN POLTÉRA

Photo: © Nikolaj Lund

Die hier eingespielten Streichquintette sind in jeder Hinsicht hervorragende Werke – umso mehr, wenn man bedenkt, dass die Kammermusik zur Blütezeit der russischen Musik Mitte des 19. Jahrhunderts fast keine Rolle spielte. Den dogmatischeren unter den national gesinnten Komponisten, die sich eine Musik auf Grundlage des russischen Volkslieds zum Ziel gesetzt hatten, war Kammermusik als Ausdrucksmedium viel zu abstrakt und zu sehr mit deutschen Traditionen verbunden, als dass sie sich zu ihr hingezogen fühlten. Darüber hinaus waren die originellsten russischen Komponisten durchweg Pianisten, denen es an der für die Kammermusik so wichtigen Erfahrung im Zusammenspiel mit Streichern – den besonderen Ansprüchen an Balance und Textur – mangelte. (Eine Ausnahme in beiderlei Hinsicht bildete Alexander Borodin, ein tüchtiger Amateurcellist, der sein Handwerk im Kammermusikspiel erlernte hatte und der undogmatischste unter den Nationalisten war.) Am Ende des Jahrhunderts aber, als die Polemik zwischen dem „nationalistischen“ und dem „akademischen“ Stil weitgehend irrelevant geworden war, waren die Ziele der russischen Komponisten umfassender und sie selber selbstbewusster geworden; die technische Gewandtheit ihrer westeuropäischen Kollegen hemmte sie nun nicht mehr. Auch das qualitative Niveau der Aufführungen war gestiegen. Seit ihrer Gründung in den 1860er Jahren hatten die Konservatorien in Sankt Petersburg und Moskau eine Reihe hervorragender Streicher hervorgebracht, die verständlicherweise neues Repertoire von russischen Komponisten erwarteten. Alexander Glasunow und Sergei Tanejew stellten sich der Herausforderung mit Begeisterung und auf sehr unterschiedliche Weise. Auch wenn beide eher Pianisten als Streicher waren, widmeten sie sich dem Quintettgenre mit großem Verständnis und Einfühlungsvermögen.

Einen weiteren Impuls erhielt die russische Kammermusik von dem bemerkenswerten Mäzen Mitrofan Beljajew (1836–1904). Der Erbe eines der größten Nutzholzbestände in Russland zog sich mit Ende vierzig aus dem Geschäft zurück und

wurde recht eigentlich der Taufpate der russischen Musik. Er gründete einen Verlag, lobte jährliche Kompositionspreise aus und beschäftigte sich damit, die von ihm favorisierten Komponisten zu unterstützen, zu ermutigen und mitunter auch zu drangsaliieren. Die berühmten „Quartettfreitage“ in seinem Sankt Petersburger Haus bildeten ein regelmäßiges Forum für Aufführungen neuester Musik – verbunden mit lebhaften Diskussionen und dem erheblichen Getränkekonsum, der in Russland mit künstlerischen Angelegenheiten untrennbar verbunden ist.

Beljajews musikalischer Geschmack war zunächst von der nationalrussischen Musik, die er später so nachhaltig fördern sollte, weit entfernt. Er war ein begeisterter und offenbar exzellenter Bratschist, der sich dem Quartettspiel verschrieben hatte. „Kammermusik ist die höchste Form von Musik“, erklärte er. „Danach kommen Symphonik, dann Oper und erst dann Lieder und dergleichen.“ Die unumstrittenen Stars des Beljajew-Kreises waren Nikolai Rimski-Korsakow und **Alexander Glasunow**. Rimski-Korsakows Kammermusik ist von geringer Bedeutung, und Ende der 1880er Jahre wandte er sich fast ausschließlich der Oper zu. Glasunow dagegen zeigte an der Oper kein Interesse. Im Zentrum seines umfangreichen Oeuvres stehen die acht Symphonien, die er zwischen 1881 und 1906 komponierte, doch war er auch in vielen anderen Bereichen produktiv, u. a. in der von Beljajew so geliebten Kammermusik. Er komponierte sieben Streichquartette sowie einen Zyklus von fünf Novelletten und eine fünfsätzige Suite für Quartett – farbenreiche und unterhaltsame Werke, die indes keine besonderen kompositorischen Probleme verhandeln. Sein einziges Streichquintett entstand 1892 zwischen der Dritten und der Vierten Symphonie und erklang natürlich erstmals bei einer von Beljajews Freitagssoireen.

Glasunows Quintett zeigt die ganze Gewandtheit und Kunstfertigkeit, die ihm so mühelos zu Gebote zu stehen schienen. Es entfaltet sich auf gemächliche Weise und gehört einer behaglichen Welt an, in der geselliges Musizieren wichtiger ist als

die Erkundung tiefer Gefühle. Alles hat hinreichend Zeit, und es gibt kein Problem, das sich nicht auf elegante Weise durch eine Passage geistreichen Kontrapunkts oder eine stilvolle Variation lösen ließe. Stets steht der Ideenaustausch zwischen den fünf Instrumenten im Mittelpunkt; das ideale Publikum besteht aus den Spielern selber.

Die Eröffnung des ersten Satzes wirkt wie eine bewusste Hommage an den Bratscher Beljajew. Das geschmeidige zwölftaktige Thema, das zwei Oktaven umfasst, hat keinen spezifisch russischen Charakter – aber die Art und Weise, mit der es im weiteren Verlauf behandelt wird, ist typisch russisch: Kunstvolle Fortspinnung und Variation rangieren vor akribischer Motiventwicklung.

Die fragmentierten Pizzikatostrukturen des zweiten Satzes lassen an ähnliche Passagen in Debussys ein Jahr später komponiertem Streichquartett denken. Das *Andante* dagegen ist ein fast bruchloses lyrisches Fließen, das man als eine lange Variation der Bratschenmelodie zu Beginn des Quintetts hören kann. Das kantige Finalthema ist von definitiv russischem Charakter, und seine rhythmische Vitalität gipfelt in einer aufregenden Temposteigerung bis hin zu den abschließenden *prestissimo*-Takten.

Während Glasunow eine zentrale Persönlichkeit des Sankt Petersburger Musiklebens war, lebte **Sergei Tanejew** in Moskau, wo er eine prägende Rolle als Pianist, Komponist und Lehrer spielte. Neben seinen musikalischen Talenten war er ein Denker und Gelehrter, umfassend versiert in Naturwissenschaften, Mathematik, Geschichte und Philosophie. Im Gegensatz zu Glasunows technischer Gewandtheit bekundet Tanejews Musik eine intellektuelle Strenge und Leidenschaft dafür, aus dem Material jeden Tropfen Bedeutung herauszupressen. Anstatt mit einem musikalischen Gedanken zu beginnen und ihn Takt für Takt weiterzuentwickeln, wie es spontaner aufgelegte Komponisten zu tun pflegen, plante Tanejew seine Kompositionen dem Vernehmen nach vorab bis ins letzte Detail. Am Anfang stand das

formale und tonale Gesamtschema, dann arbeitete er Einzelheiten der Phrasenstruktur und der Textur aus. Die Themen, die ihm in den Sinn kamen, wurden eingehender Analyse unterzogen, um ihr Potential für kontrapunktische Kombination und Variation zu bestimmen.

Er war der festen Überzeugung, dass der Kontrapunkt das Grundelement ernster Musik sei, und dachte viel darüber nach, wie vornehmlich russische Motive aus der Volks- oder liturgischen Musik zu einem wesentlichen Bestandteil jener komplexen Strukturen gemacht werden könnten, die er an der Beethoven/Brahms-Tradition so bewunderte. Anfangs stand er den Sankt Petersburger Nationalisten eher ablehnend gegenüber, lernte dann aber ihre Rolle in der musikalischen Entwicklung respektieren. „Wir müssen vom elementarsten bis zum komplexesten kontrapunktischen Verlauf voranschreiten, um schließlich die Form einer russischen Fuge zu beherrschen. Von dort aus ist es nur ein kleiner Schritt zu den komplexesten Instrumentalformen. Die Europäer haben dafür mehrere Jahrhunderte gebraucht; uns muss es gelingen, diese Entwicklungsphase erheblich zu verkürzen.“

In den Jahren 1890 bis 1905 veröffentlichte Tanejew sechs Streichquartette. Das hier eingespielte Quintett wurde 1900/01 komponiert und, nach umfassender Überarbeitung, im Jahr 1904 veröffentlicht. Ein zwei Jahre später komponiertes zweites Streichquintett sieht statt der zwei Celli zwei Bratschen vor; jede Übersicht über Tanejews Kammermusik sollte auch das gewaltige Klavierquintett aus den Jahren 1910/11 berücksichtigen.

Die schwere Bürde an Theorie und Reflektion, mit der Tanejew den Kompositionsprozess auflädt, rückt in den Hintergrund, wenn die Musik bei der Aufführung lebendig wird. Obwohl wiederholtes Hören des G-Dur-Quintetts immer mehr der komplexen Gedanken hinter der Musik zum Vorschein bringt, ist der erste Eindruck der von vollblütiger Leidenschaft und Spontaneität. Das Quintett beginnt mit einem dichten, großformatigen Sonatensatz. Anders als viele andere Komponisten seiner

Generation, verstand Tanejew die Sonatenform nicht einfach als einen zweckdienlichen Hintergrund für die Exposition, Durchführung und Reprise von Themen, sondern als einen dynamischen Prozess, bei dem das Zusammenspiel der verschiedenen Elemente die Musik vorwärts treibt; die verschiedenen Themen und Motive erhalten im Verlauf des Satzes neue Bedeutung.

Der relativ kurze zweite Satz in h-moll ist sehr verdichtet und forciert; ein fast extravaganter Einsatz von Mehrfachgriffen und anderen Spieltechniken lädt die Musiker dazu ein, alle Hemmungen fallenzulassen und die rauerer Aspekte ihrer Instrumente auszuschöpfen. Das unverfängliche Thema, das das Finale eröffnet (und bereits en passant im ersten Satz erklang), verspricht Entspannung; tatsächlich aber ist dieser Satz (der länger dauert als die beiden vorherigen zusammen) eine Variationenfolge, die ein weites musikalisches Gebiet durchmisst. Es gibt insgesamt zehn Variationen, von denen die neunte eine bemerkenswerte Tripelfuge ist und die zehnte das Quintett mit einem beiläufigen Verweis auf Rimski-Korsakows Oper *Sadko* zu einem friedlichen Abschluss bringt.

© *Andrew Huth 2015*

Im 2008 gegründeten und in Zürich beheimateten **Gringolts Quartett** fanden sich vier Musiker aus vier Ländern zusammen, die einander schon durch viele kammermusikalische Begegnungen freundschaftlich verbunden waren: Über Jahre hatten der russische Geiger Ilya Gringolts, die rumänische Bratschistin Silvia Simionescu und die armenische Geigerin Anahit Kurtikyan immer wieder auf bedeutenden Festivals in verschiedenen Formationen gemeinsam musiziert; der deutsche Cellist Claudius Herrmann spielte mit Anahit Kurtikyan im renommierten Amati Quartett Zürich.

Zu den musikalischen Partnern des Quartetts zählen herausragende Künstler wie Leon Fleisher, Jörg Widmann, David Geringas und Eduard Brunner. Abgesehen

vom klassischen Streichquartettrepertoire widmen sich die Musiker regelmäßig auch zeitgenössischer Musik, u. a. den Werken von Marc-André Dalbavie, Jörg Widmann und Jens Joneleit. In den vergangenen Spielzeiten war das Quartett unter anderem beim Lucerne Festival, der Sankt Petersburger Philharmonie, dem Oleg Kagan Musikfest in Kreuth, der Sociedad Filarmónica de Bilbao, der Società di Concerti in Mailand und den Kasseler Musiktagen zu Gast.

Die Mitglieder des Gringolts Quartettes spielen alle auf seltenen italienischen Instrumenten: Ilya Gringolts spielt eine Giuseppe Guarneri „del Gesù“ (1742/43), Anahit Kurtikyan eine Violine von Camillo Camilli (Mantua 1733), Silvia Simionescu eine Bratsche von Jacobus Januarius (Cremona 1660) und Claudius Herrmann ein Cello von Giovanni Paolo Maggini (Brescia 1600) – ein Instrument, das einst Fürst Galitzin gehörte und das bei den Uraufführungen dreier später, von Fürst Galitzin in Auftrag gegebener Streichquartette von Beethoven zum Einsatz kam.

www.gringoltsquartet.com

Christian Poltéra studierte bei Nancy Chumachenco, Boris Pergamenschikow und Heinrich Schiff. 2004 wurde er mit dem Borletti-Buitoni Award ausgezeichnet; BBC Radio 3 wählte ihn für die Jahre 2004 bis 2006 als New Generation Artist aus. Als Solist konzertiert er mit zahlreichen führenden Orchestern und Dirigenten. Außerdem widmet er sich mit herausragenden Künstlerkollegen intensiv der Kammermusik und ist regelmäßig bei vielen renommierten Festivals zu Gast. Christian Poltéras international gefeierte Diskographie, zu der zahlreiche Einspielungen bei BIS gehören, spiegelt sein vielseitiges Konzert- und Kammermusikrepertoire wider. Er spielt das berühmte „Mara“-Cello von Stradivari aus dem Jahr 1711.

Ces deux quintettes à cordes sont d'excellentes œuvres à tous points de vue mais elles sont encore plus significatives quand on pense à la petite importance accordée à la musique de chambre dans l'explosion de musique russe vers le milieu du 19^e siècle. Pour les compositeurs nationalistes plus dogmatiques dont le but était de créer de la musique à partir des éléments de la chanson folklorique russe, la musique de chambre était considérée comme un genre beaucoup trop abstrait et trop associé aux traditions allemandes pour exercer beaucoup d'attraction. De plus, les compositeurs russes les plus originaux étaient tous des pianistes qui manquaient d'expérience en instruments à cordes, savoir si essentiel à la composition de musique de chambre avec ses défis particuliers d'équilibre et de texture (à l'exception d'Alexander Borodine, un bon violoncelliste amateur qui avait appris son art en faisant de la musique de chambre et qui était le moins dogmatique des nationalistes). À la fin du siècle cependant, quand les polémiques entre les styles «nationaliste» et «conservateur» avaient perdu une grande partie de leur importance, les compositeurs russes étaient devenus beaucoup plus inclusifs dans leurs objectifs et plus confiants, sans plus d'inhibitions devant la compétence technique de leurs collègues de l'Europe occidentale. Le niveau de qualité s'était aussi élevé. Depuis leur fondation dans les années 1860, les conservatoires de Saint-Petersbourg et de Moscou avaient produit plusieurs excellents joueurs d'instruments à cordes qui s'attendaient évidemment à un nouveau répertoire de la part des compositeurs russes. Glazounov et Taneïev firent face au défi avec enthousiasme, chacun à sa propre manière. Tous deux jouaient du piano plutôt que d'un instrument à cordes mais ils montraient un grand intérêt pour le quintette comme genre.

La musique de chambre russe reçut un autre stimulant du remarquable mécène Mitrofan Belyaïev (1836–1904). Héritier d'une des plus grandes fortunes grâce au bois en Russie, Belyaïev se retira du monde des affaires à la fin de la quarantaine et devint en fait le parrain de la musique russe. Il fonda une maison d'édition, offrit

des prix annuels de composition et se dédia à supporter, encourager et parfois terroriser les compositeurs qu'il favorisait. Les célèbres rencontres du vendredi soir à sa somptueuse résidence à St-Petersbourg étaient un forum régulier pour l'exécution de la musique la plus récente, des discussions animées et la consommation abusive d'alcool qui était inséparable des questions artistiques russes.

Les premiers goûts musicaux de Belyaïev furent formés par de la musique très éloignée du style national russe qu'il encouragea tant après coup. Il était un altiste enthousiaste et apparemment excellent ainsi qu'un fervent interprète de quatuors à cordes. «La musique de chambre est la plus haute forme de musique», a-t-il déclaré. «Après elle viennent la musique symphonique, ensuite l'opéra et finalement les romances et toutes ces choses. » Les maîtres reconnus du cercle de Belyaïev étaient Nicolaï Rimsky-Korsakov et **Alexander Glazounov**. La musique de chambre de Rimsky-Korsakov était de petite importance et, vers la fin des années 1880, il s'était tourné presque exclusivement vers l'opéra. D'un autre côté, Glazounov ne s'intéressait pas du tout à l'opéra. Le cœur de sa vaste production est formé de huit symphonies qu'il a composées entre 1881 et 1906 mais il était fécond dans d'autres domaines, y compris la musique de chambre si chère à Belyaïev. Il a écrit sept quatuors à cordes en plus d'une série de cinq *Novelletes* et d'une Suite en cinq mouvements pour quatuor, des œuvres colorées et divertissantes mais sans problème particulier de composition. Son unique Quintette à cordes date de 1892, entre les Troisième et Quatrième symphonies ; il fut naturellement entendu pour la première fois à l'un des vendredis de Belyaïev.

Le quintette de Glazounov expose toute l'élégance et la compétence qui semblaient couler sans effort de lui. Il se déroule tranquillement, habitant un monde confortable où il était plus important de faire de la musique en société que d'explorer des émotions profondes. Rien n'est pressé et tout problème peut être résolu par l'introduction d'un passage de contrepoint ingénieux ou d'une variation élégante.

L'échange d'idées entre les cinq instruments est toujours la première considération et le public idéal est formé des instrumentistes eux-mêmes.

Le début du premier mouvement suggère qu'il était conçu expressément comme hommage à l'altiste Belyaïev. Le souple thème de douze mesures, couvrant deux octaves, ne montre pas de caractère spécifiquement russe mais la manière dont il est développé au cours du mouvement est typiquement russe, dépendant plus d'une extension et variation élaborées que d'un développement motivique serré.

La structure fragmentée *pizzicato* du second mouvement peut rappeler des passages semblables dans le quatuor à cordes de Debussy composé un an plus tard. Par contraste, le lyrique *Andante* coule en un flot continu qu'on peut entendre comme une longue variation sur la mélodie d'alto au début du Quintette. Un caractère nettement russe marque le thème angulaire du thème du finale et sa vigueur rythmique aboutit à une accélération excitante de tempo jusqu'aux mesures finales *prestissimo*.

Tandis que Glazounv était une figure centrale de la vie musicale à St-Pétersbourg, **Sergei Taneïev** avait sa base à Moscou où il jouait un rôle primordial comme pianiste, compositeur et professeur. En plus de ses talents musicaux, il était un penseur et un érudit, très versé en science, mathématiques, histoire et philosophie. Par contraste à la maîtrise en technique de Glazounov, la musique de Taneyïev montre sa rigueur intellectuelle et une passion pour extraire toute la signification de son matériau. On a dit que plutôt que de commencer par une idée musicale et de la développer mesure par mesure, comme le font les compositeurs plus spontanés, Taneïev organisait ses compositions jusqu'au plus petit détail sur un niveau pré-compositionnel. La forme générale et le système tonal venaient en premier, puis il travaillait les détails des phrases dans la structure et le matériau. Les thèmes qu'il imaginait étaient soumis à une analyse approfondie pour découvrir leurs possibilités de combinaison et de variation contrapuntique.

Il croyait que le contrepoint était l'élément fondamental en musique sérieuse et il pensait beaucoup à la manière dont les motifs essentiellement russes tirés de la musique populaire ou liturgique pouvaient faire partie intégrale des structures compliquées qu'il admirait tant dans la tradition de Beethoven-Brahms. Il méprisa un peu d'abord les nationalistes de St-Petersbourg mais il en vint à respecter leur rôle dans le développement de la musique. « Nous devons commencer par le progrès contrapuntique du plus élémentaire au plus complexe et ensuite maîtriser la forme d'une fugue russe. De là, on n'est pas loin des formes instrumentales compliquées. Les Européens ont eu besoin de plusieurs siècles pour faire cela ; nous devrions pouvoir raccourcir considérablement cette période de développement. »

Taneïev publia six quatuors à cordes entre 1890 et 1905. Le Quintette ici présenté a été composé en 1900–01 et publié en 1904 après une révision minutieuse. Un second quintette à cordes, composé deux ans plus tard, requiert deux altos plutôt que deux violoncelles et toute liste de la musique de chambre de Taneïev devrait aussi mentionner le massif Quintette pour piano de 1910–11.

Le lourd travail de théorie et de réflexion que Taneïev a apporté au processus de composition pâlit quand l'exécution même donne vie à la musique. Quoique l'écoute répétée du Quintette en sol majeur révèle de plus en plus de détails sur la complexité de la pensée derrière la musique, la première impression est d'une passion et spontanéité sans compromis. Le Quintette commence avec un grand mouvement dense de sonate. Contrairement à plusieurs autres compositeurs de sa génération, Taneïev voyait dans la forme de sonate non seulement un fond pratique pour la présentation, le développement et la réexposition des thèmes, mais encore un processus dynamique où l'interaction des éléments différents pousse la musique, les divers thèmes et motifs acquérant une nouvelle signification au cours du mouvement.

Le relativement bref second mouvement en si mineur est concentré et inlassablement acharné avec un emploi presque extravagant de doubles cordes et d'autres

techniques qui invitent les instrumentistes à mettre de côté toute inhibition et à exploiter les aspects plus brutaux de leur instrument. Le thème inoffensif qui ouvre le finale, entendu en passant dans le premier mouvement déjà, promet de la détente mais en fait, ce mouvement, plus long que les deux premiers ensemble, est une série de variations qui couvre un territoire musical très vaste. On compte dix variations en tout dont la neuvième est une triple fugue remarquable, et la dixième apporte au Quintette une conclusion paisible avec une occasionnelle référence à l'opéra *Sadko* de Rimsky-Korskov.

© *Andrew Huth* 2015

Basé à Zurich, le **Quatuor Gringolts** est fondé en 2008, suite à des amitiés et des collaborations en musique de chambre sur quatre pays : au cours des ans, le violoniste russe Ilya Gringolts, l'altiste roumaine Silvia Simionescu et le violoniste arménien Anahit Kurtikyan ont souvent joué ensemble dans diverses formations de chambre à de prestigieux festivals ; le violoncelliste allemand Claudius Herrmann a joué avec Anahit Kurtikyan dans le célèbre Quatuor Amati.

Le quatuor a collaboré avec d'éminents artistes dont Leon Fleisher, Jörg Widmann, David Geringas et Eduard Brunner. En plus de jouer le répertoire classique de quatuor, les membres sont des interprètes enthousiastes de musique contemporaine, comptant des œuvres de Marc-André Dalbavie, Jörg Widmann et Jens Joneleit. Des sommets des dernières saisons incluent des concerts au festival de Lucerne, Philharmonia de St-Petersbourg, Oleg Kagan Musikfest à Kreuth, Sociedad Filarmónica de Bilbao, Società dei Concerti à Milan et Kasseler Musiktage.

Les membres du Quatuor Gringolts jouent tous sur de rares instruments italiens. Ilya Gringolts joue d'un Giuseppe Guarneri « del Gesù » (1742–43), Anahit Kurtikyan d'un violon Camillo Camilli (Mantoue 1733) et Silvia Simionescu, d'un alto

Jacobus Januarius (Crémone 1660). Le violoncelle de Claudius Herrmann a été bâti par Giovanni Paolo Maggini à Brescia en 1600 – propriété une fois du prince Galitsin et utilisé à la création de trois des derniers quatuors de Beethoven, commandés par le prince.

www.gringoltsquartet.com

Un élève de Nancy Chumachenko, Boris Pergamenschikov et Heinrich Schiff, **Christian Poltéra** a fait partie, entre 2004 et 2006, du prestigieux programme New Generation Artist de la Radio 3 de la BBC à Londres et, en 2004, il a reçu le prix Borletti-Buitoni. Comme soliste, il a donné des concerts avec de nombreux orchestres et chefs réputés. Il se passionne aussi pour la musique de chambre, travaillant avec plusieurs collègues distingués et il est fréquemment invité à de nombreux festivals de grand renom. La discographie internationalement appréciée de Christian Poltéra inclut plusieurs disques BIS et reflète son vaste répertoire de concertos et de musique de chambre. Il joue sur le célèbre violoncelle « Mara » bâti par Stradivarius en 1711.

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

A co-production with Radio SRF 2 Kultur



RECORDING DATA

Recording: December 2014 at the SRF Studio, Zürich, Switzerland
Producer and sound engineer: Jens Braun (Take5 Music Production)

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.

Original format: 24 bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Jens Braun

Executive producers: Robert Suff (BIS); Roland Wächter (SRF)

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Andrew Huth 2015
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover image: *Water lilies. Nénuphar* (1895; detail) by Isaac Levitan (1860–1900), oil on canvas (95 x 128 cm)
Back cover photo of Gringolts Quartet: © Tomasz Trzebiatowski
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2177 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga



GRINGOLTS QUARTET (from left):
Silvia Simionescu, Ilya Gringolts, Anahit Kurtikyan and Claudius Herrmann