



Quatuors à cordes

Debussy, Dutilleux, Ravel

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Quatuor à cordes op.10

en sol mineur / *G minor* / g-moll

- | | | | |
|---|--|---|------|
| 1 | | I. Animé et très décidé | 6'17 |
| 2 | | II. Assez vif et bien rythmé | 4'00 |
| 3 | | III. Andantino, doucement expressif | 7'16 |
| 4 | | IV. Très modéré - Très mouvementé et avec passion | 7'03 |

HENRI DUTILLEUX (b.1916)

“Ainsi la nuit” pour quatuor à cordes

- | | | | |
|----|--|-----------------------------------|------|
| 5 | | I. Nocturne. Libre et souple | 3'17 |
| 6 | | Parenthèse 1. II. Miroir d'espace | 2'12 |
| 7 | | Parenthèse 2. III. Litanies | 2'56 |
| 8 | | Parenthèse 3. IV. Litanies 2 | 4'20 |
| 9 | | Parenthèse 4. V. Constellations | 2'03 |
| 10 | | VI. Nocturne | 1'06 |
| 11 | | VII. Temps suspendu | 2'18 |

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Quatuor à cordes

en Fa majeur / *F major* / F-dur

- | | | | |
|----|--|--------------------------------|------|
| 12 | | I. Allegro moderato, très doux | 8'00 |
| 13 | | II. Assez vif, très rythmé | 6'36 |
| 14 | | III. Très lent | 8'55 |
| 15 | | IV. Vif et agité | 4'41 |

Arcanto Quartett

Antje Weithaas, *violin*

Daniel Sepec, *violin*

Tabea Zimmermann, *viola*

Jean-Guihen Queyras, *violoncello*

Trois quatuors français

Certains compositeurs (Beethoven, Bartók, Chostakovitch...) ont écrit de nombreux quatuors à cordes jalonnant l'ensemble de leur vie créatrice. D'autres, notamment français, approchèrent avec prudence cette formation longtemps associée à la tradition germanique – opérant une incursion dans ce domaine pour n'y plus revenir. Debussy et Ravel ont composé leur unique quatuor au début de leur carrière, alors que Dutilleux écrivait *Ainsi la nuit* peu avant ses soixante ans.

De nombreux points communs unissent ces trois compositeurs, qui sont aussi trois grands orchestrateurs ; ils ont composé peu de musique de chambre, mais toujours avec la volonté d'en renouveler les sonorités. Par ailleurs, leurs quatuors à cordes révèlent une recherche d'unité organique et un travail sur la mémoire tout à fait similaire.

Debussy jeux de masques

Lorsque Debussy entreprend son *Quatuor à cordes*, il est encore en quête des moyens qui lui permettront de s'émanciper du langage et des formes de ses prédécesseurs. Ses mélodies pour voix et piano le révèlent plus novateur que dans d'autres domaines, comme si la présence d'un support poétique l'aidait à forger son propre style. En 1892-1893, il compose pourtant un *Quatuor* qui revendique sa filiation avec la tradition. Seule œuvre du musicien à posséder un numéro d'opus, elle comporte les quatre mouvements habituels et adopte la forme-sonate dans les deux mouvements extrêmes.

Mais ce respect des usages est en fait un moyen de les détourner. Le *Quatuor* désorientera d'ailleurs quelque peu les critiques lors de la création, le 29 décembre 1893, par le Quatuor Ysaÿe, dédicataire de la partition. Octave Maus évoque un "art extrêmement séduisant, à la fois simple et compliqué". Willy juge le Quatuor "déroutant, plein d'originalité et de charme". Chausson exprime des réserves, ce que rappelle Debussy dans une lettre à son ami, le 5 février 1894 : "Faut-il dire aussi que j'ai eu quelques jours de vraie peine de ce que vous m'avez dit sur mon quatuor, car j'ai senti qu'après tout, il ne vous avait fait qu'aimer davantage certaines choses, alors que j'aurais voulu qu'il vous les fasse oublier !" Dukas se montre plus nuancé

et perspicace : "Tout y est clair et nettement dessiné, malgré une grande liberté de forme. L'essence mélodique de l'œuvre est concentrée, mais d'une riche saveur. Elle suffit à imprégner le tissu harmonique d'une poésie pénétrante et originale. L'harmonie elle-même, malgré de grandes hardiesses, n'est jamais heurtée ni dure. [...] La mélodie y marche comme sur un tapis somptueux et savamment orné, aux couleurs étranges, d'où seraient bannis tous les tons criards et discordants."

Dukas souligne également la présence d'un "thème unique [qui] sert de base à tous les morceaux de l'œuvre", et dont les transformations sont "particulièrement captivantes". Car si Debussy souscrit à la forme cyclique systématisée par Franck, le thème cyclique exposé au début du premier mouvement est sujet à de multiples métamorphoses qui modifient profondément son caractère. Plus encore, il donne naissance à de nouveaux éléments thématiques.

La mobilité modale contribue à diversifier, voire à masquer les visages du thème cyclique. Debussy déploie en effet une large palette d'échelles mélodiques, utilise la gamme par tons et le pentatonisme. L'élargissement du langage tonal va de pair avec une mise à distance des formes traditionnelles. Le premier mouvement et le finale perturbent les symétries de la forme-sonate, notamment dans la réexposition, considérablement modifiée par rapport à l'exposition. La composition du dernier mouvement avait été difficile, selon l'aveu de Debussy. Sans doute parce que le musicien s'aventurait alors sur des chemins inédits qui le mèneraient l'année suivante à son premier chef-d'œuvre orchestral, le *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

Ravel éloge de la clarté

Le *Quatuor à cordes* de Ravel fut composé en 1902-1903 et créé le 5 mars 1904 par le Quatuor Heyman. Il possède d'indéniables liens de parenté avec celui de Debussy. Il se conforme au principe cyclique, commence et termine avec une forme-sonate ; son scherzo, placé en deuxième position, se caractérise lui aussi par le crépitement de pizzicatos qui stylisent quelque guitare et confèrent au mouvement une couleur hispanisante ; comme chez Debussy, les cordes jouent avec sourdine dans les première et dernière parties du mouvement lent.

Cependant, l'œuvre de Ravel se distingue de celle de son aîné par maints aspects. Tandis que Debussy n'avait pas encore rompu avec les épanchements romantiques, Ravel s'exprime avec

davantage de réserve. Les épisodes passionnés prennent d'autant plus de relief qu'ils sont rares et brefs. Seul le dernier mouvement est dominé par une fièvre rageuse commune à plusieurs finales ravéliens (ceux de *Daphnis et Chloé*, de la *Sonate pour violon et piano*, par exemple). Dans l'ensemble, le Quatuor frappe par la transparence de l'écriture et la clarté de l'harmonie. Les deux thèmes de l'*Allegro moderato* ne sont pas contrastés, même si le second est voilé d'une discrète mélancolie.

La fréquence de ces mélodies, qui constituent les thèmes cycliques de l'œuvre, augmente peu à peu au fil des trois derniers mouvements. Le scherzo se limite à des allusions discrètes. Le premier motif cyclique reparaît dans le mouvement lent à plusieurs reprises, comme des parenthèses qui rappelleraient des événements passés. Dans le finale, les thèmes cycliques sont associés en permanence à un motif agressif et tourbillonnant, qui s'inscrit dans une mesure à cinq temps.

La forme de l'*Allegro moderato* est certes plus conventionnelle que chez Debussy : Ravel aime s'imposer des contraintes et marquer de son propre style une structure héritée du passé. Pourtant, bien qu'il reste attaché à un classicisme intemporel, il s'aventure aussi sur des voies originales. L'épisode central du scherzo contraste par son tempo lent, inattendu dans ce genre de mouvement ; des rappels de la première partie viennent s'immiscer dans cette méditation au lyrisme contenu, avant de prendre définitivement le dessus. Le mouvement suivant semble hésiter entre plusieurs idées ; puis l'expression s'intensifie jusqu'à un sommet passionné, qui laisse aussitôt place au climat rêveur et à l'indécision des premières pages. Le finale, où les éléments thématiques sont soumis à de nombreuses variantes, estompe les articulations de la forme-sonate.

Fauré, dédicataire de l'œuvre, avait désapprouvé que son élève se détourne ainsi des conventions. Ravel envisageait des modifications ; Debussy l'adjura de n'en rien faire. Le *Quatuor* démontre qu'il est parfois nécessaire de désobéir à son professeur...

Dutilleux mystérieuses constellations

Les œuvres de Dutilleux sont rares, longuement mûries. Commandé par la Fondation Serge Koussevitzky, *Ainsi la nuit* occupa le compositeur de 1971 à 1976. Dédié "à la mémoire d'Ernest Sussman [amateur d'art américain et ami du compositeur] et en hommage à Olga Koussevitzky", il fut créé par le Quatuor Parrenin le 6 janvier 1977, au Théâtre de l'Est parisien.

Tandis que les Quatuors de Debussy et Ravel relèvent de la "musique pure", celui de Dutilleux et ses sept mouvements enchaînés portent des titres suggestifs. Ces intitulés "se réfèrent à un certain climat poétique ou spirituel", le compositeur précisant qu'il ne s'agit jamais d'une "idée anecdotique". Les mystères de la nuit inspirent une musique frémissante, une atmosphère éthérée où surgissent par moments une inquiétude troublante et une sombre violence. Pour transposer ces évocations, Dutilleux a commencé par réaliser des études sur le timbre, des "fragments isolés sans véritables liens entre eux". De fait, l'œuvre doit beaucoup de son pouvoir de fascination à son raffinement sonore. Mais les nombreux modes de jeu ne sollicitent pas la totalité des possibilités instrumentales. Les techniques retenues (jeu avec l'archet, sur le chevalet, pizzicatos, glissandos, trémolos, sons harmoniques) constituent autant de fils conducteurs et contribuent à l'unité prismatique de la partition.

La cohésion du quatuor repose de surcroît sur la récurrence d'éléments thématiques, de nature mélodique ou harmonique (tel le premier accord de l'Introduction). Les "Parenthèses" placées entre les mouvements I à V préfigurent ce qui suivra ou rappellent ce qui a déjà été entendu. Jamais joués deux fois à l'identique, les motifs sont soumis à des variations comparables aux associations d'idées, dans un rêve. "*Tout se transforme insensiblement en une sorte de vision nocturne, d'où le titre Ainsi la nuit. Cela se présente, en somme, comme une suite d'"états" avec un côté quelque peu impressionniste*", remarque Dutilleux.

Par ailleurs, "Miroir d'espace" n'est pas seulement une image poétique. Le titre du deuxième mouvement désigne aussi des procédés utilisés dans l'ensemble de l'œuvre : la rétrogradation (miroir selon un axe vertical) et le renversement (miroir selon un axe horizontal). On se souviendra que le quatrième mouvement du concerto pour violoncelle *Tout un monde lointain...* (1970) s'intitulait "Miroirs". Le quatuor tisse des liens avec d'autres œuvres encore, puisque le titre des mouvements n°III et IV, "Litanies", se retrouvera dans *Mystère de l'instant* (1989). La nuit déploiera de nouveau ses sortilèges dans *Timbres, espace, mouvement* (1977), sous-titré "La Nuit étoilée" en référence au tableau de Van Gogh. Ainsi, les œuvres de Dutilleux sont autant d'étoiles qui forment une constellation sonore à l'envoûtante scintillation.

HÉLÈNE CAO

Three French quartets

Certain composers (Beethoven, Bartók, Shostakovich) have written numerous string quartets spread over the whole of their creative life. Others however, notably in France, have been more cautious in their approach to this formation long associated with the Austro-German tradition – making a single isolated incursion into the genre, never to return. Debussy and Ravel composed their only string quartet at the start of their careers, whereas Dutilleux wrote *Ainsi la nuit* shortly before the age of sixty.

These three composers, all of them outstanding orchestrators, have many points in common; they wrote little chamber music, but always with the aim of renewing its sonorities. Moreover, their string quartets reveal a striving for organic unity and a very similar exploration of the use of memory.

Debussy masked games

When Debussy embarked on his String Quartet, he was still in search of the resources that would enable him to break free of the language and forms of his predecessors. His songs for voice and piano show him more innovative than in other domains, as if the presence of a poetic text helped him to forge his own style. In 1892-93, however, he composed a quartet which asserts its filiation with tradition. His only work to possess an opus number, it comprises the standard four movements and adopts sonata form in the two outer movements.

But this respect for custom is in fact a way of twisting it to his own purposes. And indeed the quartet disorientated the critics somewhat after its first performance, on 29 December 1893, by the Ysaÿe Quartet, to whom the score is dedicated. Octave Maus spoke of ‘an extremely appealing art, at once simple and complicated’. Willy judged the quartet ‘disconcerting, full of originality and charm’. Chausson expressed reservations, as Debussy mentioned in a letter to his friend on 5 February 1894: ‘I should add that I was genuinely upset for a few days by what you said about my quartet, for I felt that, after all, it had only made you like certain things more, whereas I would have preferred it to make you forget them!’ Dukas’s judgment was more nuanced and clear-sighted:

Everything here is clear and sharply drawn, in spite of the great liberty of form. The melodic essence of the work is concentrated, yet richly flavoured. This is sufficient to impregnate the harmonic texture with penetrating, original poetry. The harmony itself, despite powerful strokes of daring, is never jerky or harsh. . . . The melody advances as if on a sumptuous, skilfully decorated carpet with strange colours from which all strident and discordant tones have been banished.

Dukas also underlines the presence of a ‘single theme [which] serves as a basis for all the movements of the work’, the transformations of which are ‘particularly captivating’. For, although Debussy subscribes to the cyclic form systematised by Franck, the cyclic theme stated at the start of the first movement is subject to multiple transformations which profoundly modify its character. Moreover, it generates new thematic elements.

Modal mobility plays its part in diversifying, even masking the different faces of the cyclic theme. Debussy deploys a broad palette of melodic scales, using the whole-tone scale and pentatonism. The expansion of tonal language goes hand in hand with a distantiating from traditional forms. The first movement and the finale disrupt the symmetries of sonata form, notably in the recapitulation, considerably modified as compared to the exposition. The composition of the last movement was a difficult task, by Debussy’s own admission. Probably because he was then venturing along hitherto unexplored paths which would lead, the following year, to his first orchestral masterpiece, the *Prélude à l’après-midi d’un faune*.

Ravel praise of clarity

Ravel’s String Quartet was composed in 1902-03 and premiered by the Heyman Quartet on 5 March 1904. It possesses undeniable signs of kinship with the Debussy work: it conforms to the cyclic principle, and begins and ends with a sonata form movement; its scherzo, placed in second position, is similarly characterised by crackling pizzicatos which stylise the sound of the guitar and give the movement a Spanish colour; as with Debussy, the strings play with mutes in the first and last sections of the slow movement.

Nonetheless, Ravel’s work stands apart from that of his elder in many respects. While Debussy had not yet broken with Romantic outpourings, Ravel expresses himself with greater reserve. The passionate episodes are all the more prominent for their rarity and brevity. Only the last

movement is dominated by a raging fever common to several Ravelian finales (such as those of *Daphnis et Chloé* and the Violin Sonata). The quartet as a whole is striking for its transparency of texture and the clarity of its harmony. The two themes of the Allegro moderato are not contrasted, even if the second is shrouded in subdued melancholy.

These melodies, which constitute the cyclic themes of the work, recur with increasing frequency in the course of the three last movements. The scherzo limits itself to discreet allusions. The first cyclic motif reappears in the slow movement on several occasions, like parentheses recalling past events. In the finale, the cyclic themes are constantly associated with an aggressive swirling motif in 5/4 or 5/8 time.

To be sure, the form of the Allegro moderato is more conventional than with Debussy: Ravel likes to impose constraints on himself and stamp his own style on a structure inherited from the past. However, although he remains attached to a timeless classicism, he also ventures onto original paths. The central episode of the scherzo contrasts with its slow tempo, unexpected in this type of movement; reminders of the first section emerge to interfere with the restrained lyricism of this meditative interlude, before finally gaining the upper hand. The ensuing movement seems to hesitate between several ideas; then the expression rises to a passionate climax, which immediately gives way to the dreamy mood and indecisiveness of the opening pages. The finale, in which the thematic elements are subjected to numerous variants, blurs the articulations of the sonata form.

Fauré, the work's dedicatee, had disapproved of his pupil's deviating from convention in this manner. Ravel thought of making changes; Debussy begged him not to. The Quartet demonstrates that it is sometimes necessary to disobey one's teacher . . .

Dutilleux mysterious constellations

The works of Dutilleux are rare and matured at length. Commissioned by the Serge Koussevitzky Foundation, *Ainsi la nuit* occupied the composer from 1971 to 1976. Dedicated 'to the memory of Ernest Sussman [an American art-lover and friend of the composer] and in homage to Olga Koussevitzky', it was premiered by the Parrenin Quartet at the Théâtre de l'Est Parisien on 6 January 1977.

While the quartets of Debussy and Ravel fall into the category of 'abstract music', Dutilleux's work and its seven linked movements bear suggestive titles. These 'refer to a certain poetic or spiritual mood', although the composer specifies that it is never an 'anecdotal idea'. The mysteries of the night inspire music of quivering sensitivity, an ethereal atmosphere invaded from time to time by unsettling anxiety and sombre violence. To transpose these evocations, Dutilleux began by realising studies on timbre, 'isolated fragments without real links between them'. And indeed the work owes much of its fascination to its refined sonorities. But the numerous playing modes do not solicit the whole range of instrumental possibilities. The chosen techniques (playing with the bow, on the bridge, pizzicatos, glissandos, tremolos, harmonics) constitute guiding threads and contribute to the prismatic unity of the score.

The cohesion of the quartet also hinges on the recurrence of thematic elements of a melodic or harmonic nature (such as the first chord of the Introduction). The 'Parenthèses' placed between movements I to V prefigure what will follow or recall what has already been heard. Never played twice in identical fashion, the motifs are subjected to variations comparable to associations of ideas in a dream. 'Everything is transformed imperceptibly into a sort of nocturnal vision, whence the title *Ainsi la nuit* [Thus (at) night]. The whole thing is presented, in sum, as a series of "states" with a somewhat impressionistic side to them', Dutilleux has observed.

Moreover, 'Miroir d'espace' is not only a poetic image. The title of the second movement also designates devices used throughout the work: retrograde (a mirror image in a vertical axis) and inversion (a mirror image in a horizontal axis). It will be recalled that the fourth movement of the cello concerto *Tout un monde lointain* . . . (1970) was entitled 'Miroirs'. The quartet forges links with other works too, since the title of movements III and IV, 'Litanies', will recur in *Mystère de l'instant* (1989). Night will deploy its charms once more in *Timbres, espace, mouvement* (1977), subtitled 'La Nuit étoilée' in reference to Van Gogh's painting *Starry Night*. Thus the works of Dutilleux can be seen as stars which form a constellation of bewitching, scintillating sounds.

HÉLÈNE CAO

Translation: Charles Johnston

Drei französische Streichquartette

Einige Komponisten (Beethoven, Bartók, Schostakowitsch...) haben, über ihre gesamte Schaffenszeit verteilt, Streichquartette in großer Zahl komponiert. Andere, vor allem französische, widmeten sich dieser Gattung, die lange als eine Tradition der deutschsprachigen Länder galt, nur sehr zögerlich und kamen nach einem einmaligen Versuch nie wieder darauf zurück. Debussy und Ravel schrieben ihr einziges Streichquartett zu Beginn ihrer Schaffenszeit, Dutilleux komponierte *Ainsi la nuit*, als er schon fast sechzig war.

Diese drei Komponisten, alle drei auch Meister der Orchestration, haben vieles gemeinsam; sie haben wenig Kammermusik geschrieben, waren dabei aber stets auf die klangliche Erneuerung bedacht. Ihre Streichquartette lassen zudem einen ausgeprägten Sinn für organische Geschlossenheit erkennen, und alle drei arbeiten gern mit dem Wiedererkennungseffekt.

Debussy Maskenspiel

Als Debussy sein Streichquartett in Angriff nahm, war er noch auf der Suche nach den Stilmitteln, die ihn in die Lage versetzen würden, sich von der Klang- und Formensprache seiner Vorläufer zu emanzipieren. Als Neuerer erwies er sich eher in seinen Klavierliedern als anderswo, ganz so, als sei ihm ein dichterisches Substrat bei der Ausprägung seines eigenen Stils hilfreich gewesen. 1892-93 komponierte er dennoch ein *Streichquartett*, mit dem er Traditionsverbundenheit bewies. Diese Komposition, das einzige mit einer Opuszahl versehene Werk Debussys, hat die übliche viersätzig Anlage, und der Formbau der Außensätze folgt dem Schema der Sonatensatzform.

Aber er nutzt diese Anknüpfung an das überlieferte Formschema vor allem als eine Möglichkeit zu seiner Verfremdung. Bei der Uraufführung am 29. Dezember 1893 durch das Ysaÿ-Quartett, dem die Komposition auch gewidmet ist, sollte das Streichquartett die Kritiker denn auch einigermaßen ratlos zurücklassen. Octave Maus nannte es „wirklich bestechende Kunst, zugleich einfach und kompliziert“. Willy schrieb über das Quartett, es sei „überraschend, von großer Originalität und hohem Reiz“. Chausson hatte Vorbehalte, auf die Debussy in einem Brief

an den Freund vom 5. Februar 1894 wie folgt einging: „*Ich brauche Ihnen wohl nicht zu sagen, dass mir das, was Sie mir über mein Quartett gesagt haben, einige Tage wirklich Kummer bereitet hat; ich hatte nämlich den Eindruck, dass es Sie letztlich dazu veranlasst hat, gewisse Dinge nur noch mehr zu schätzen, während ich gewünscht hätte, es würde dazu beitragen, dass Sie sie vergessen!*“ Das Urteil von Dukas war differenzierter und bewies größeren Weitblick: „*Alles darin ist klar und deutlich umrissen, trotz großer formaler Freiheit. Die melodische Substanz des Werkes ist mager, aber von großer Klangs Schönheit. Sie reicht aus, um das harmonische Gefüge mit intensiver und eigenartiger Poesie zu sättigen. Die Harmonik selbst ist trotz beträchtlicher Kühnheiten nie holprig oder grell. [...] Die Melodie bewegt sich, als schreite sie über einen prächtigen, kunstvoll gemusterten Teppich in exotischen Farben, aus dem alle schrillen und disharmonischen Töne verbannt sind.*“

Dukas weist auch darauf hin, dass „alle Sätze des Werkes auf einem einzigen Thema aufbauen“ und dass die Umformungen dieses Themas „außerordentlich eindrucksvoll“ sind. Debussy macht sich die von Franck zum Prinzip erhobene zyklische Form zu eigen, aber das zu Beginn des Kopfsatzes eingeführte zyklische Thema ist vielfältigen Verwandlungen unterworfen, die seinen Charakter tiefgreifend verändern. Mehr noch, es kommen neue thematische Bausteine hinzu. Die modale Wandelbarkeit trägt zusätzlich dazu bei, Abwechslung in das Erscheinungsbild des zyklischen Themas zu bringen, ja es sogar bis zur Unkenntlichkeit zu verschleiern. Debussy bedient sich einer breiten Palette von Gebrauchstonleitern, etwa der Ganztonleiter und der Pentatonik. Die Erweiterung der tonalen Klangsprache geht Hand in Hand mit dem Abrücken von den überlieferten Formen. Im ersten Satz und im Finale ist die Symmetrie der Sonatensatzform gestört, vor allem in der Reprise, die gegenüber der Exposition stark verändert ist. Die Komposition des letzten Satzes ist Debussy nach eigenem Bekunden schwergefallen. Das lag sicher daran, dass er darin musikalisches Neuland betrat und Wege beschritt, die ihn ein Jahr später zu seinem ersten Meisterwerk der Orchestermusik führen sollten, dem *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

Ravel Lob der Klarheit

Das Streichquartett von Ravel ist 1902-03 entstanden und wurde am 5. März 1904 vom Heyman-Quartett uraufgeführt. Ähnlichkeiten mit dem Quartett von Debussy sind nicht zu übersehen. Es hält sich an das zyklische Prinzip und beginnt und endet mit einem Satz in der Sonatensatzform; das Scherzo, der zweite Satz, ist ebenfalls durch den eine imaginäre Gitarre nachahmenden zupfenden Klang von Pizzicati gekennzeichnet, die dem Satz spanisches Kolorit verleihen; wie bei Debussy spielen die Streicher im ersten und letzten Teil des langsamen Satzes mit Dämpfer. Aber das Werk Ravels hat einige Besonderheiten, in denen es sich von dem des älteren Berufsgenossen unterscheidet. Im Vergleich zu Debussy, der die romantische Gefühlsbetontheit noch nicht ganz aufgegeben hatte, ist Ravel in seinem subjektiven Ausdruck sehr viel zurückhaltender. Die leidenschaftlich erregten Episoden treten umso wirkungsvoller hervor, als sie kurz und selten sind. Nur der letzte Satz ist geprägt von febriger Erregung, wie sie in mehreren Finalsätzen Ravels anzutreffen ist (beispielsweise in *Daphnis et Chloé* und in der *Sonate für Violine und Klavier*). Insgesamt ist das Streichquartett von beeindruckender satztechnischer Transparenz und Klarheit der harmonischen Strukturen. Bei den beiden Themen des *Allegro moderato* handelt es sich nicht um kontrastierende Gedanken, doch ist das zweite ein wenig melancholisch eingetrübt.

Die Häufigkeit, mit der diese Melodien, die das zyklische Themenmaterial des Werkes bilden, wiederkehren, nimmt im Verlauf der letzten drei Sätze immer mehr zu. Das Scherzo beschränkt sich darauf, sie vereinzelt anklingen zu lassen. Im langsamen Satz kehrt das erste zyklische Motiv mehrfach wieder, und diese Stellen wirken wie Abschweifungen, die an Vergangenes erinnern. Im Finale sind die zyklischen Themen durchgehend mit einem aggressiven, ständig kreisenden Motiv im Fünftakt verknüpft.

Die Form des *Allegro moderato* ist konventioneller als bei Debussy: Ravel erlegt sich absichtlich Zwänge auf und liebt es, überkommenen Strukturen seinen eigenen Stil aufzuprägen. Doch beschreitet er trotz seiner Verbundenheit mit einer zeitlosen Klassizität eigene Wege. Der Mittelteil des Scherzos kontrastiert durch sein langsames Tempo, wie man es bei dieser Art von Sätzen nicht erwartet; in diese meditative Passage mit ihrem verhaltenen Lyriismus mischen sich erinnernde Rückgriffe auf den ersten Teil, bevor diese endgültig die Oberhand gewinnen.

Beim nachfolgenden Satz hat man den Eindruck unschlüssigen Schwankens zwischen mehreren Gedanken; dann steigert sich der Ausdruck bis zu einem leidenschaftlich erregten Höhepunkt, um sogleich wieder zurückzufallen in die träumerische Stimmung und die Unschlüssigkeit der ersten Abschnitte. Im Finale, in dem die thematischen Bausteine in immer neuen Varianten erscheinen, sind die Formelemente der Sonatensatzform verschleiert und nur noch undeutlich zu erkennen.

Fauré, der Widmungsträger des Werks, hatte seinen Schüler dafür getadelt, dass er sich derart von den Konventionen entfernte. Ravel erwog, Änderungen daran vorzunehmen; Debussy beschwor ihn, es nicht zu tun. Das *Streichquartett* zeigt, dass es zuweilen notwendig ist, seinem Professor den Gehorsam zu verweigern.

Dutilleux Geheimnisvolle Sternbilder

Das Schaffen von Dutilleux ist nicht sehr umfangreich, er ließ seine Werke lange reifen. Das von der Sergei Koussevitzky Foundation in Auftrag gegebene *Ainsi la nuit* nahm den Komponisten von 1971 bis 1976 in Anspruch. Das Werk, „dem ehrenden Andenken an Ernest Sussman [einen amerikanischen Musikliebhaber und Freund des Komponisten] und Olga Koussevitzky gewidmet“, wurde am 6. Januar 1977 am Théâtre de l'Est in Paris vom Parrenin-Quartett uraufgeführt. Während es sich bei den Streichquartetten von Debussy und Ravel um „absolute Musik“ handelt, hat Dutilleux die sieben übergangslos aneinander gereihten Sätze seines Quartetts mit programmatischen Titeln versehen. Diese Überschriften „verweisen auf einen bestimmten poetischen oder geistigen Stimmungsgehalt“, der Komponist legte aber Wert auf die Feststellung, dass es sich in keinem Fall um „Genrehaftes“ handelt. Die Geheimnisse der Nacht inspirierten den Komponisten zu einer vibrierenden Musik, einer ätherischen Stimmung, die immer wieder von kurzen Augenblicken verstörender Unrast und dumpfer Gewaltsamkeit durchkreuzt wird. Für die musikalische Umsetzung dieser Vorstellungen hat Dutilleux zunächst klangfarbliche Studien angefertigt, „vereinzelte Fragmente ohne wirklichen Zusammenhang“. Tatsächlich ist die betörende Wirkung des Werkes in hohem Maße auf sein klangliches Raffinement zurückzuführen. Die Vielzahl der Spielweisen schöpft aber die spieltechnischen Möglichkeiten der Instrumente nicht vollständig aus. Die ausgewählten Spieltechniken

(Bogenspiel, Spiel nahe dem Steg, Pizzicati, Glissandi, Tremolos, Flageolett-Töne) fungieren zugleich als Leitlinien und tragen zur prismaartigen Geschlossenheit der Komposition bei.

Der formale Zusammenhalt des Quartetts wird überdies durch wiederkehrende thematische Bausteine melodischer oder harmonischer Art (wie dem ersten Akkord der Einleitung) sichergestellt. Die „Einschübe“ zwischen den Sätzen I bis V greifen auf das voraus, was kommt, oder rekapitulieren, was schon zu hören war. Die nie zweimal in genau gleicher Gestalt gespielten Motive werden auf eine Weise variiert, die den Gedankenassoziationen im Traum vergleichbar ist. „*Alles wandelt sich kaum merklich wie in nächtlichen Traumgesichten, daher auch der Titel Ainsi la nuit. Das Ganze ist gewissermaßen eine Aneinanderreihung von „Beschaffenheiten“ mit einer ein wenig impressionistischen Anmutung*“, ließ Dutilleux wissen.

Im übrigen ist *Miroir d'espace* nicht nur ein poetisches Bild. Der Titel des zweiten Satzes bezeichnet auch Verfahren, die überall in dem Werk zur Anwendung kommen: die Rückläufigkeit (Spiegelung entlang einer vertikalen Achse) und die Umkehrung (Spiegelung entlang einer horizontalen Achse). Man erinnere sich an den vierten Satz des Violoncellokonzerts *Tout un monde lointain* (1970), der mit „*Miroirs*“ überschrieben ist. Querverbindungen bestehen auch zu noch anderen Werken, denn der Titel der Sätze III und IV „*Litanies*“, findet sich später auch in *Mystère de l'instant* (1989). Die Nacht sollte ihren Zauber auch in *Timbres, espace, mouvement* (1977) entfalten, das in Anspielung an das gleichnamige Gemälde von Van Gogh den Untertitel „*La Nuit étoilée*“ trägt. So sind die Werke von Dutilleux wie Sterne, die sich zu einem betörend funkelnden Sternbild vereinigen.

HÉLÈNE CAO

Übersetzung Heidi Fritz

Arcanto Quartett – Discography

Also available for download / Disponible également en téléchargement

BÉLA BARTÓK

String Quartets nos.5 & 6

Quatuors à cordes

CD HMC 901963



JOHANNES BRAHMS

String Quartet op.51 no.1

Quatuor à cordes

Piano Quintet op.34 *

Quintette avec piano

with Silke Avenhaus, piano (*)

CD HMC 902000





C'est après avoir expérimenté ensemble les différentes formations de musique de chambre qu'Antje Weithaas, Daniel Sepec, Tabea Zimmermann et Jean-Guihen Queyras ont fondé le **Quatuor Arcanto**. Les quatre musiciens, liés par leur amour de la musique mais aussi par leur amitié, ont bientôt attiré l'attention du monde musical.

Depuis le succès de leur premier concert à Stuttgart en 2004, le quatuor s'est produit au Beethovenhaus de Bonn, au Théâtre du Châtelet, aux Schloßfestspiele de Ludwigsburg et aux festivals d'Helsinki, d'Edimbourg et de Montreux, ainsi qu'au Wigmore Hall de Londres, à la Philharmonie de Cologne, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Konzerthaus de Vienne et à l'Auditorio Nacional de Música de Madrid, entre autres. Rapidement, des tournées les ont menés au Japon et en Israël. Au cours de la

saison 2008/09, l'ensemble faisait ses débuts au Rheingau Musik Festival, au Kunstfest de Weimar, à la Tonhalle de Zurich et à la Philharmonie de Berlin. Une seconde tournée au Japon ouvrait pour Arcanto la saison 2009/10. Suivit une série de concerts en tant qu'artistes en résidence au Wigmore Hall de Londres, auxquels l'ensemble a invité Jörg Widmann, Silke Avenhaus et Olivier Marron. Une tournée en Amérique du Nord est prévue pour l'automne 2010.

Après un premier enregistrement consacré aux quatuors à cordes n°5 et 6 de Bartók, accueilli favorablement par la critique internationale, leur seconde parution présentait le quatuor op.51 n°1 et le quintette op.34 de Brahms, avec Silke Avenhaus au piano.

After several years of playing chamber music together in different combinations, Antje Weithaas, Daniel Sepec, Tabea Zimmermann and Jean-Guihen Queyras founded the **Arcanto Quartet** in 2002. The four musicians, who in addition to the musical affinities also share a close personal friendship, quickly conquered the world of chamber music.

After a successful concert debut in Stuttgart in June 2004, the Arcanto Quartet performed at the Beethovenhaus in Bonn, the Wigmore Hall in London, the Théâtre du Châtelet in Paris, the Amsterdam Concertgebouw, the Cologne

Philharmonie, the Vienna Konzerthaus, the Auditorio Nacional de Música in Madrid, the Ludwigsburger Schlossfestspiele and the Edinburgh, Helsinki and Montreux festivals, and toured Japan and Israel. During the 2008/09 season they made debuts at the Rheingau Musik Festival, Kunstfest Weimar, the Zurich Tonhalle, and the Berlin Philharmonie. The 2009/10 season started with a tour of Japan in September, followed by a residency at London's Wigmore Hall, where the quartet invited Jörg Widmann, Silke Avenhaus and Olivier Marron for several concerts. In autumn 2010, the Arcanto Quartet will introduce itself to North American audiences.

After the success of its first CD with Bartók's String Quartets nos.5 and 6, the group's second CD was dedicated to Brahms's String Quartet op.51 no.1 and Piano Quintet op.34 with the pianist Silke Avenhaus.

Nach mehrjährigem gemeinsamen Kammermusikspiel in wechselnden Formationen gründeten Antje Weithaas, Daniel Sepec, Tabea Zimmermann und Jean-Guihen Queyras das **Arcanto Quartett**. Innerhalb kurzer Zeit konnten die Musiker, die neben ihrer musikalischen Seelenverwandtschaft auch eine enge persönliche Freundschaft verbindet, die internationale Kammermusikszene erobern.

Das Debütkonzert des Arcanto Quartettes fand höchst erfolgreich im Juni 2004 in Stuttgart statt. In den darauf folgenden Spielzeiten waren die Musiker unter anderem im Beethovenhaus Bonn, im Théâtre du Châtelet Paris, bei den Ludwigsburger Schlossfestspielen, den Festivals in Helsinki, Edinburgh und Montreux sowie in der Wigmore Hall London, der Philharmonie Köln, im Concertgebouw Amsterdam, im Konzerthaus Wien und im Auditorio Nacional de Música Madrid zu hören und gingen in Japan und Israel auf Tournee. In der Saison 2008/2009 folgten Debüts beim Rheingau Musik Festival, beim Kunstfest Weimar sowie in der Tonhalle Zürich und der Philharmonie Berlin. Mit einer zweiten Japan-Tournee startete das Arcanto Quartett im September in die Saison 2009/2010. Es folgte im November eine Residency an der Londoner Wigmore Hall mit mehreren Konzerten, zu denen das Quartett als Kammermusikpartner Jörg Widmann, Silke Avenhaus und Olivier Marron eingeladen hat. Im Herbst 2010 ist ebenfalls eine nordamerikanische Tournee geplant.

Nach dem Erfolg ihrer ersten CD mit Bartóks Streichquartetten Nr.5 und 6 folgte eine Aufnahme von Brahms' op.51 Nr.1 und Klavierquintett op.34 mit Silke Avenhaus.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2010

Enregistrement octobre 2009, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Martin Litauer - Montage : Julian Schwenkner, Teldex Studio

Partitions : © Durand Editions (Ravel) / © Heugel s.a. (Dutilleux)

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Couverture : Maximilien Luce, *Couillet la nuit*, 1896

Collection privée © DACS / Lauros / Giraudon / Bridgeman Giraudon

© Adagp, Paris 2010

Photos Arcanto Quartett : Marco Borggreve

Photos digipac : Henri Dutilleux, 1987 : akg-images / Marion Kalter

Claude Debussy, 1900 & Maurice Ravel, 1875 : akg-images

Maquette Atelier harmonia mundi

Imprimé en Autriche

harmoniamundi.com

HMC 902067