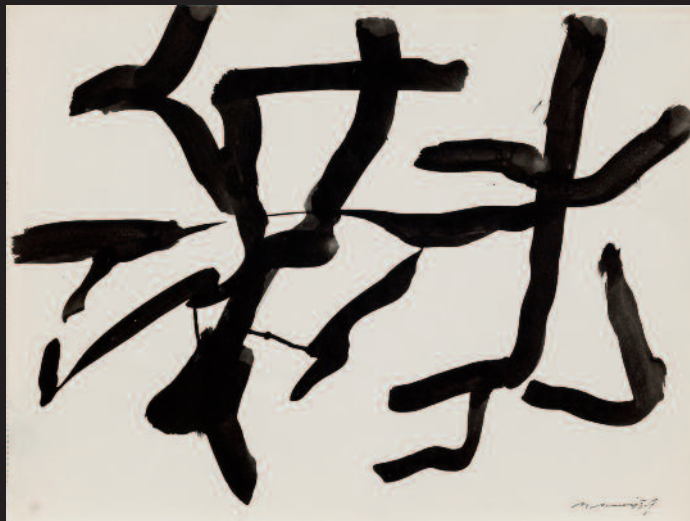


SOFIA GUBAIDULINA

Complete String Quartets | Reflections on the theme B·A·C·H
Quintet | Trio | Freue Dich!



Couverture | Cover Art:
Guido Molinari : Sans titre, encre sur papier, 1957
45,5 x 60 cm
© Succession Guido Molinari / SODRAC (2014)

QUATUOR MOLINARI

Louise Bessette PIANO

ACD2 2689

2 CD

ATMA Classique

SOFIA GUBAIDULINA

Chamber Music || Musique de chambre

CD 1

- 1 || **String Quartet No. 1** | Quatuor à cordes n° 1 [21:49]
- 2 || **String Quartet No. 2** | Quatuor à cordes n° 2 [9:19]
- 3 || **String Quartet No. 3** | Quatuor à cordes n° 3 [17:59]
- 4 || **String Quartet No. 4** | Quatuor à cordes n° 4 [11:28]
- 5 || **Reflections on the theme B•A•C•H** [6:59]

CD 2

- Quintet for piano and strings** | Quintette pour piano et cordes [31:35]
- 1 || *I. Allegro* [7:54]
- 2 || *II. Andante marziale* [7:00]
- 3 || *III. Larghetto sensibile* [10:53]
- 4 || *IV. Presto* [5:48]

- String Trio** | Trio à cordes * [17:31]
- 5 || *Part I* | *Partie I* [5:46]
- 6 || *Part II* | *Partie II* [5:44]
- 7 || *Part III* | *Partie III* [6:01]

- Rejoice ! (Freue Dich!) || Sonata for violin and cello** | Sonate pour violon et violoncelle ** [27:35]
- 8 || *I. Your joy no one will take away from you (Eure Freude wird niemand von euch nehmen)* [2:46]
- 9 || *II. Rejoice with joy (Freuet euch der Freude)* [4:40]
- 10 || *III. Rejoice, Rabbi (Freue dich, Rabbi)* [9:44]
- 11 || *IV. And he returned to his own abode (Nun ist er in sein Haus zurückgekehrt)* [5:44]
- 12 || *V. Heed thyself (Hor auf dich selbst)* [4:41]

QUATUOR MOLINARI

Olga Ranzenhofer FIRST VIOLIN | PREMIER VIOLON * || Frédéric Bednarz SECOND VIOLIN | DEUXIÈME VIOLON **

Frédéric Lambert VIOLA | ALTO || Pierre-Alain Bouvrette CELLO | VIOLONCELLE

Louise Bessette PIANO



|| PIANO QUINTET

A formidable pianist in her youth, Tatar Republic-born Gubaidulina (b. 1931) studied in Kazan before enrolling in composition at the Moscow Conservatory in 1954. She grew up revering Shostakovich who by then had become the undisputed leader of Soviet music. Her **Piano Quintet**, composed in 1957 while still a student, pays a debt to Shostakovich, not only in its approach to harmony and rhetoric, but even in textural details such as its lean keyboard writing. She distinguishes herself in *expression*, her voice less aggressive, more whimsical—yet no less profound. She sings like Schubert if Shostakovich barks like Beethoven. In 1959, a few weeks before her final examinations (she included the quintet in her portfolio) she showed her new symphony to Shostakovich, head of the committee. He advised her to “continue on your own, *incorrect* path”, words that strengthened her artistic backbone.

The quintet’s opening *Allegro* comes straight to the point, its three declarative C major chords a motto later unfurled into a low B-flat pedal in the piano, unnerving in its persistence. Obsessive repetition continues in the witty, comical—even sardonic—*Andante marciale* filled with Prokofiev’s mischievous manner. A cry of anguish in the strings

launches the *Larghetto sensibile*, a movement in which emotional sincerity reigns and that concludes with a striking sonority—violin harmonics and cello pizzicato in octaves—a taste of Gubaidulina’s later a preoccupation with timbre. C major returns in the buoyant *Presto* finale, the viola’s giddy theme burgeoning into a thrilling chase peppered with colourful string effects. Gubaidulina thwarts expectations of a big close by steering the final refrain into a new direction: tremolos and sul ponticello harmonics, along with the liquidation of the pulse, produce an alienating effect.

Gubaidulina came of age in the post-Stalin Soviet Union, a period known as “The Thaw”. Artists were now granted greater freedom not only to study foreign, previously banned art, but also to adopt avant-garde techniques in their own work. While not officially sanctioned, the musical “formalism” of the West was now tolerated, to a degree, just as taboo topics like sex and seediness were broached with zeal by writers and visual artists. In the 1960s serialism and aleatorism filtered in impelling Gubaidulina and her colleagues, Denisov, Pärt, Volkonsky, Silvestrov and Schnittke among them, to play a game of catch-up with their Western contemporaries.

Socialist realism nonetheless remained the official aesthetic doctrine. Establishment composers like Kabalevsky, Khachaturian, and especially Shostakovich, whose styles remained relatively conservative, continued to receive the most accolades and exposure, leaving Gubaidulina and her peers on the margins. Left to their own devices, these “unofficial” composers, as scholars have called them, tapped into “formalism”—as visual artists used abstraction—as an outlet to skirt the dominant aesthetic ideology—if only to escape it.

|| STRING QUARTET No. 1

For Soviet composers the novelty of strict serialism wore off quickly, its pseudo-scientific abstractions and rigidity of limited value to the more directly communicative modes they valued. Gubaidulina's serialist phase lasted only a few years in the late 1960s. Serialism "was something that inspired enthusiasm, but not the ground where I wanted to live," she later recollected. "I could still look forward to searching and searching for my own true ground." On the other hand, the aleatoric techniques that she had absorbed by the 1970s—notably the incorporation of non-metrical notation in which individual parts unfold with greater rhythmic independence—became deeply embedded into her musical language. Such passages figure prominently in her **First String Quartet** (1971) juxtaposed with conventional notation.

Once again Gubaidulina reveals herself as master of the ending. Over a lilting, walking bass line in the cello, the others interject, each doing their own thing as if in a stupor, the culmination of a process the composer described as "disintegration, falling apart ... a metaphor of the impossibility of being together, the impossibility of understanding those near [to you]". The effect is underlined in live performance by a theatrical ruse: during rests in their respective parts the players take small steps backwards until, by the end, they are seated in the four corners of the stage.

Gubaidulina sought "to find an answer [beyond pitch]" by which, of course, she meant giving a preeminent role to timbre, or "sonoristic material" as she called it. Thus the quartet's initial meditation on a G-sharp draws attention less to the pitch itself than to the *sound* of the different instruments. The clearly segmented form emphasizes timbre, too, each episode its own sound world that imaginatively draws on an extraordinary range of extended string technique. Modes of playing previously used sparingly, such as glissandos, here become normative, fueling a search for fine nuance in colour through timbral fluctuation as, for instance, when static chords morph from harmonics into tremolos.

|| STRING QUARTET No. 2

By the mid-1970s Gubaidulina pursued a more positive tone "for it was already impossible for the soul to survive in an overly negative world". In the 1980s, by her own account, she finally achieved her goal of "consonance and lucidity". In 1987 she received not one but two string quartet commissions: from Finland and the BBC, and composed them back-to-back. Both were premiered that summer: the Second by the Sibelius Quartet at the famous festival in Kuhmo; the Third by the Arditti Quartet in Edinburgh.

Like the First, the **Second** is a study in string sound production, here compressed into a single movement. The first section, notated without metre, invites a contemplation of the note G. The second violin sustains this G, playing with and without vibrato, and punctuating its stasis with brief dynamic swells. To this drone the others add shading: short rubato interjections, also on G, that juxtapose the tone played normally and as a harmonic. These explosions increase in frequency and agitation. Nervous tremolos, small explosions of frenetic energy on pitches above and below the central G, expand the tonal palette. A contrasting section ensues after a brief pause: now metrical, harmonics on a variety of pitches interact with glissandos, tremolos and pizzicatos, all in parallel fifths. In this meld of string sound—"angels and birds" according to the composer—bowed clusters mingle with melodic fragments against a backdrop of harmonics that rise up to the stratosphere of pitch. If the first section charts the discovery of a single *pitch*, the second explores the experience of *sound* in all its variety and breadth.

|| STRING QUARTET No. 3

As if to compensate for the Second Quartet's near-absence of pizzicato, the **Third**, almost twice as long yet again in one movement, initially contains nothing but the plucking of strings. It, too, begins without metre though an ostinato figure on natural harmonics in the second violin provides a quasi-pulse over which the other instruments float independently. The soft, brittle soundscape is punctured by increasingly

forceful shots, eventually ceding to strange conversations on pizzicato-glissandos. By far the most arresting timbre superimposes percussive Bartók pizzicato with a rustling produced by the rapid stroking of the strings with the fingers. So rich is Gubaidulina's pizzicato palette that at no time does one yearn for a bowed note. But Gubaidulina's rhetoric, for all its subtle timbral explorations, remains fundamentally dramatic, and drama relies on contrast. Thus, when bow finally meets string, we are catapulted into a new world that leads to a climactic passage of intense whining in the instruments' high registers. This serves as a prelude to the work's expressive core, a long episode in which sustained, stable chords nearly crystallize but wavering trills and pitch-blurring interfere, like ripples in a pond disrupting a clear reflection.

|| STRING TRIO

On a trip to Paris in late 1987 Gubaidulina landed a commission from the French broadcaster RTF for a **String Trio**. She worked on it the following year while reading dissident writer Boris Pasternak's works that perestroika had recently made available, dedicating it to the memory of a fellow freethinker best known outside the USSR for his novel *Doctor Zhivago* that critiqued the Soviet state. In three parts, roughly fast-slow-fast, the work opens, like the First and Second Quartets, with yet another single-pitch meditation, here on B, upon which col legno pattering with glissandos tug, ultimately dislodging. A complementary thematic group consists of homorhythmic, dissonant chords executed with contrasting dynamics and bow colouring. The first part ends abruptly in white-hot heat.

Part two inhabits a suspended atmosphere of gentle fluctuations. Webernesque in its sparseness, the texture comprises two strands: over a background of sustained harmonics in the viola, the violin and cello utter phrases played pizzicato that suggest a disjointed dialogue. The lively and agitated part three, the longest by far, develops and synthesizes ideas from earlier movements. A long coda in which the three players wander autonomously recalls the disintegration with which the First Quartet ends.

|| STRING QUARTET No. 4

In the mid-1970s Gubaidulina, with colleagues Viatcheslav Artyomov and Victor Suslin, formed an improvisation trio that performed on non-Western instruments drawn from the rich folk traditions of various Soviet nationalities (she played mostly percussion). Always on the lookout for new sounds they collected toy instruments and invented their own devices. One of these was an unusual mallet consisting of a rubber ball attached to a flexible steel string. Gubaidulina deployed it two decades later in her **Fourth String Quartet** (1993), commissioned by the American avant-garde Kronos Quartet shortly after her immigration to Germany.

Taking full advantage of the multi-media "show" that characterizes a typical Kronos appearance, the single movement comprises three "sound layers": two recorded for later playback (A & B) combined with the live quartet (C). In performance, the Fourth Quartet, like the First, also includes a visual component—though optional—consisting of coloured light projections.

Prerecorded quartet B gets things going, its viola stuttering quietly on a narrow range of pitches using the rubber-ball device. The viola of prerecorded quartet A, tuned up a quarter-tone, enters in imitation. The remaining prerecorded instruments join in gradually, those in A echoing B in strict canon, the eerie, subdued composite soundscape ever unchanging. Meanwhile quartet C—the live ensemble—interjects, its tempos conflicting with the background recorded texture, and its utterances increasingly aggressive until, exhausted, the ensemble crumples onto a unison middle C. From the ensuing silence (here the recordings stop) a reversal takes place: the live quartet now reconstructs the recorded ones by playing quietly with rubber balls and incorporating quarter-tones.

Gubaidulina is "a genius of narrative, marshalling sounds in a free, vital, and unstoppable procession" writes the critic Alex Ross. As to what stories she tells, it is hard to say. Commenting on the 1997 Chicago premiere of her Viola Concerto, he observes that "the music exerts great pressure of significance; meanings are felt, if not grasped. Spiritual exhilaration is followed by intellectual panic." Ross neatly defines a stylistic fingerprint discernible in all the mature works on this recording.

II REFLECTIONS ON THE THEME B-A-C-H

To mark its tenth anniversary in 2002, the Brentano String Quartet invited ten composers, Gubaidulina among them, to create companion pieces to each movement in Bach's celebrated *The Art of Fugue*. Gubaidulina chose the monumental, unfinished fugue that culminates the set, a torso with three subjects, the last derived from the pitches (in their German spelling) that correspond to the letters in the Bach's surname. While the title **Reflections on the Theme B-A-C-H** suggests a preoccupation with this last subject—it sounds most prominently as the top voice in the subdued four chords with which the piece ends—in fact Gubaidulina subtly weaves in the other ones as well. Veiled in the hallmarks of her expressionistic language these apparitions frequently writhe tormentedly, creeping up into the instruments' upper extremities.

II REJOICE!

The title of the substantial sonata for violin and cello, **Rejoice!** (also known as *Raduysya!* and *Freue dich!*), ought not be taken literally, the music less expression of outward joy than metaphoric contemplation upon its stated theme. Composed in 1981 and premiered in 1988 by its dedicatees, Natalia Gutman and Oleg Kagan, at Kuhmo in Finland, each of the work's five movements takes its title from an aphorism by the Ukrainian religious philosopher Hryhorii Skovoroda (1722-94) who embraced the simple life and sympathized with the underprivileged.

"Your joy no one will take away from you" (I) opens with the solo violin meditating upon a handful of high notes that alternate with harmonics. The cello then rises up from its depths, eventually matching its partner with a harmonic of its own. The two don't mutes in "Rejoice with joy" (II), whose chromatic, humming figures suggest a pair of insects buzzing around one another. In "Rejoice, Rabbi" (III), the solo cello's grinding low clusters, flailing tremolos, harmonic double stops and pizzicato chords establish wild contrast in technique and mood as the movement's organizing principle. A frenzied violin cadenza collapses into a magical moment—perhaps the work's heart—in which ethereal double-stop harmonics sing like a distant choir of heavenly voices.

The ponderous "And he returned to his own abode" (IV) traces a gradual descent from the stratosphere of pitch where glacial tones in the violin combine with wind-like whistling in cello harmonics. "Heed thyself" (V) offers by far the most overtly joyful music in the sonata, a rhythmically-precise, energetic figure in the violin playing out over a drawn-out chant in the cello. Earthly joy in the form of giddiness thus makes an appearance—but has not the last word: a coda steers us back into a world of introspection, the "still small voice within" surely finding expression in the concluding soft chord in harmonics.

© 2014 BY ROBERT RIVAL

SOFIA GOUBAÏDOULINA II MUSIQUE DE CHAMBRE

II QUINTETTE POUR PIANO ET CORDES

Sofia Goubaïdoulina est née en 1931 à Chistopol, qui faisait alors partie de la République soviétique socialiste autonome (RSSA) du Tatarstan. Pianiste exceptionnelle dans sa jeunesse, elle a étudié à Kazan avant de s'inscrire au Conservatoire de Moscou en 1954. Elle était depuis toujours une grande admiratrice de Chostakovitch, devenu à cette époque le chef de file incontesté de la musique soviétique. Son **Quintette pour piano**, composé en 1957 alors qu'elle était encore étudiante, doit beaucoup à Chostakovitch par son approche de l'harmonie et de la rhétorique, et jusque dans certains détails de la texture, telle son écriture pianistique épurée. C'est dans l'*expression* que Goubaïdoulina se distingue : sa voix est moins agressive, plus fantaisiste, mais non moins profonde que celle du maître. Elle chante comme Schubert alors que Chostakovitch vocifère comme Beethoven. En 1959, quelques semaines avant ses examens finaux (elle avait inclus le quintette dans son portfolio), elle présenta sa nouvelle symphonie à Chostakovitch, qui présidait le comité. « Continuez sur votre propre voie *erronée* », lui dit-il. Ce conseil allait renforcer son ossature artistique.

L'*Allegro* initial du quintette va droit au but : ses trois accords déclaratifs de *do* majeur sont un leitmotiv qui se déploie plus loin en une pédale de *si* bémol grave au piano, d'une troublante persistance. La répétition obsessive se poursuit dans l'*Andante marciale*, un mouvement spirituel, comique, voire sardonique, tout imprégné de la manière espiègle de Prokofiev. Un cri d'angoisse des cordes lance le *Larghetto sensibile*, un mouvement où règne la sensibilité émotive et qui se conclut par une sonorité frappante – des harmoniques au violon et des pizzicati au violoncelle, par octaves – qui donne un avant-goût du souci du timbre qui caractérisera les œuvres ultérieures de Goubaïdoulina. La tonalité de *do* majeur revient dans le mouvement final, un *Presto* plein d'entrain, où le thème léger à l'alto bourgeoine en une course époustouflante épicée d'effets colorés aux cordes. Goubaïdoulina déjoue les attentes d'une fin grandiose en guidant le refrain final dans une nouvelle direction : la pulsation se fonde en trémolos et en harmoniques *sul ponticello* qui produisent un effet d'aliénation.

Goubaïdoulina atteignit l'âge adulte dans l'Union soviétique poststalinienne, une période qu'on a appelée le « dégel ». Les artistes y gagnaient la liberté non seulement d'étudier l'art étranger, jusque-là banni, mais aussi d'adopter des techniques d'avant-garde dans leurs propres œuvres. Sans être officiellement approuvé, le « formalisme » musical de l'Occident était désormais toléré dans une certaine mesure, tandis que les écrivains et les artistes visuels traitaient avec zèle des sujets tabous tels le sexe et la pauvreté. Après 1960, le sérialisme et l'improvisation s'infiltrèrent, poussant Goubaïdoulina et ses collègues, notamment Denisov, Pärt, Volkonsky, Silvestrov et Schnittke, dans un jeu de rattrapage avec leurs contemporains de l'Ouest.

Le réalisme socialiste n'en demeurait pas moins la doctrine esthétique officielle. Les compositeurs qui servaient l'ordre établi, tels Kabalevsky, Khatchatourian et tout particulièrement Chostakovitch, dont le style demeurait relativement conservateur, bénéficiaient toujours de l'approbation et de la protection des autorités, reléguant Goubaïdoulina et ses pairs à la marginalité. Laissés à eux-mêmes, ces compositeurs « non officiels », comme les appellent certains spécialistes, trouvèrent dans le « formalisme » – comme les artistes visuels dans l'abstraction – un moyen de contourner l'idéologie esthétique dominante, ne fût-ce que pour y échapper.

II QUATUOR À CORDES N° 1

Pour les compositeurs soviétiques, la nouveauté du sérialisme strict allait rapidement s'éroder, ses abstractions pseudo-scientifiques et sa rigidité n'ayant qu'une valeur restreinte pour les modes plus directement communicatifs qu'ils privilégiaient. Chez Goubaïdoulina, la phase sérielle ne dura que quelques années, vers la fin de la décennie 1960. Le sérialisme, rappela-t-elle par la suite, « était une source d'enthousiasme, mais pas le territoire sur lequel je voulais vivre. J'envisageais toujours de chercher et chercher encore mon véritable territoire personnel. » En revanche,

les techniques de l'aléatoire qu'elle avait absorbées jusqu'au début des années 1970, notamment l'utilisation d'une notation non métrique dans laquelle les parties individuelles se développent avec une grande indépendance rythmique, imprégnent de plus en plus son langage musical. De tels passages figurent en bonne place dans son **Quatuor à cordes n° 1** (1971), juxtaposés à une notation conventionnelle.

Là encore, Goubaïdoulina révèle sa maîtrise du final. Par-dessus une ligne de basse dansante au violoncelle, les autres voix lancent des interjections, chacune de son côté, comme frappées de stupeur, marquant la culmination d'un processus décrit par la compositrice comme « une désintégration, un morcellement... une métaphore de l'impossibilité d'être ensemble, de comprendre son entourage ». En concert, cet effet est souligné par une ruse théâtrale : pendant les pauses de leurs parties respectives, les instrumentistes reculent petit à petit ; à la fin du morceau, ils sont assis aux quatre coins de la scène.

Goubaïdoulina cherchait à « trouver une réponse [au-delà de la hauteur des sons] » ; elle entendait évidemment par là le rôle prééminent à donner au timbre, au « matériau sonore », comme elle l'appelait. Ainsi, la méditation initiale du quatuor sur un *sol* dièse attire moins l'attention sur la hauteur du son en soi que sur la *sonorité* des différents instruments. La forme manifestement segmentée met elle aussi l'accent sur le timbre : chaque épisode possède son propre univers sonore qui puise de façon imaginative dans une palette extraordinairement étendue de techniques de jeu aux cordes. Des procédés utilisés jusque-là avec parcimonie, tels les glissandos, deviennent la norme ici, alimentant une recherche des nuances fines de la couleur par la fluctuation des timbres, par exemple lorsque des accords statiques en harmoniques se mutent en trémolos.

II QUATUOR À CORDES N° 2

Vers le milieu des années 1970, Goubaïdoulina a recherché un ton plus positif, « car il était déjà impossible pour l'âme de survivre dans un monde trop négatif ». Au cours de la décennie 1980, comme elle le dit elle-même, elle a enfin atteint son objectif, « la consonance et la lucidité ». En 1987, elle a reçu non pas une, mais deux commandes de quatuors à cordes, l'une de la Finlande et l'autre de la BBC, et composé ces deux

œuvres l'une après l'autre. Les deux quatuors ont été joués en première cet été-là : le *Quatuor n° 2* par le Quatuor Sibelius au célèbre festival de Kuhmo ; le *Quatuor n° 3* par le Quatuor Arditti à Édimbourg.

Comme le premier, le **Quatuor à cordes n° 2** est une étude sur la production sonore par les cordes, comprimée ici en un seul mouvement. La première section, écrite sans mesure, invite à une contemplation de la note *sol*. Le second violon soutient ce *sol*, avec et sans vibrato, et ponctue sa stase par de brèves emphases dynamiques. Les autres ajoutent des teintes à ce bourdon : de brèves interjections en rubato, également sur le *sol*, qui se juxtaposent au son joué normalement et en harmonique. La fréquence et l'agitation de ces exclamations augmentent progressivement. Des trémolos nerveux, de petites explosions d'énergie frénétiques sur des sons au-dessus et au-dessous du *sol* central élargissent la palette tonale. Une brève pause est suivie d'une section contrastée : désormais mesurés, des harmoniques sur diverses hauteurs interagissent avec des glissandos, des trémolos et des pizzicatos, tous en quintes parallèles. Dans cet amalgame de sonorités de cordes – « des anges et des oiseaux », selon la compositrice –, des grappes de sons à l'archet se mêlent à des fragments mélodiques sur un arrière-plan d'harmoniques qui s'élèvent à des hauteurs stratosphériques. Si la première section évoque la découverte d'une seule *note*, la deuxième explore l'expérience du *son* dans toute son étendue et sa diversité.

III QUATUOR À CORDES N° 3

Comme pour compenser la quasi-absence de pizzicato du *Quatuor n° 2*, le **Quatuor à cordes n° 3**, près de deux fois plus long que le précédent, mais lui aussi en un seul mouvement, n'emploie au départ que des cordes pincées. Lui aussi commence sans mesure, bien qu'un ostinato sur les harmoniques naturels au second violon produise une quasi-pulsation au-dessus de laquelle les autres instruments flottent de façon autonome. Ce paysage doux et fragile, percé de coups de plus en plus violents, finit par céder la place à d'étranges conversations sous forme de glissandos en pizzicato. Le timbre le plus frappant, et de loin, superpose un pizzicato percussif à la façon de Bartók à un bruissement produit par le martèlement rapide des doigts de la main gauche sur les cordes.

La palette de pizzicato de Goubaïdoulina est si riche qu'on ne ressent jamais l'absence d'archet comme un manque. Malgré toutes ces explorations subtiles des timbres, cependant, la rhétorique de la compositrice demeure fondamentalement dramatique, et le drame repose sur le contraste. Ainsi, quand l'archet finit par se poser sur les cordes, nous sommes catapultés dans un nouveau monde qui culmine en un passage d'intenses gémississements dans le registre aigu des instruments. Ce passage sert de prélude au cœur expressif de l'œuvre, un long épisode où des accords soutenus et stables sont sur le point de se cristalliser quand interviennent des trilles ondulatoires et un flou dans les hauteurs, telles des rides venues brouiller un reflet dans un étang.

|| TRIO À CORDES

Lors d'un séjour à Paris, à la fin de 1987, Goubaïdoulina reçut du réseau français RTF la commande d'un **Trio à cordes**. Elle y travailla l'année suivante, tout en lisant les ouvrages de l'écrivain dissident Boris Pasternak, que la pérestroïka venait de rendre accessibles; elle dédia donc son œuvre à la mémoire de cet autre libre-penseur, surtout connu à l'extérieur de l'URSS pour son roman *Le Docteur Jivago*, qui faisait la critique de l'État soviétique. En trois parties, suivant la forme générale rapide-lent-rapide, l'œuvre débute, comme les deux premiers *Quatuors*, par une autre méditation sur une seule note, cette fois le *si*, sur laquelle s'enchaîne un crépitement de glissandos *col legno* qui finissent par se disperser. Un groupe thématique complémentaire se compose d'accords dissonants homorythmiques, exécutés avec une dynamique contrastée et des colorations à l'archet. La première partie se termine brusquement dans une chaleur intense.

La deuxième partie se déroule dans une atmosphère en suspension de douces fluctuations. Webernienne dans son économie, la texture est faite de deux éléments : sur un arrière-plan d'harmoniques soutenus à l'alto, le violon et le violoncelle énoncent des phrases en pizzicato qui évoquent un dialogue à bâtons rompus. La troisième partie, animée et agitée, est de loin la plus longue; elle développe et synthétise des idées énoncées dans les mouvements précédents. La longue coda, au cours de laquelle chacun des trois interprètes suit son propre chemin, rappelle la désintégration qui clôt le *Quatuor n° 1*.

|| QUATUOR À CORDES N° 4

Vers le milieu des années 1970, Goubaïdoulina forma avec ses collègues Viatcheslav Artiïmov et Viktor Souline un trio d'improvisation sur des instruments non occidentaux, puisant dans les riches traditions folkloriques de diverses nationalités de l'ensemble soviétique (elle-même était surtout percussionniste). Toujours à l'affût de nouvelles sonorités, ils amassaient des instruments-jouets et inventaient leurs propres dispositifs. Figurait au nombre de ces inventions, un marteau inhabituel fait d'une balle de caoutchouc fixée à une corde d'acier flexible. Goubaïdoulina a déployé cet instrument vingt ans plus tard, dans son **Quatuor à cordes n° 4** (1993), une commande du quatuor américain d'avant-garde Kronos, peu de temps après avoir immigré en Allemagne.

Tirant pleinement parti du « spectacle » multimédia qui caractérise généralement les apparitions du Quatuor Kronos, le mouvement unique se compose de trois « couches sonores » : les deux premières (A et B), préenregistrées, sont combinées à la prestation en concert du quatuor (C). En concert, le *Quatuor n° 4*, tout comme le *n° 1*, comporte un élément visuel – facultatif, cependant – qui consiste en projections de lumière colorée.

Le tout débute avec le quatuor B préenregistré dont l'alto, tranquille, se confine à une tessiture étroite, traitée spasmodiquement à l'aide du dispositif à balle de caoutchouc. L'alto du quatuor A (l'autre quatuor préenregistré), accordé un quart de ton plus haut, entre en imitation. Les autres instruments préenregistrés s'ajoutent graduellement, ceux de la couche A répondant en canon strict à la couche B, pour peindre un paysage sonore composite, étrange et tout en demi-teintes, d'une grande stabilité. Pendant ce temps, le quatuor C – les musiciens en direct – pousse des interjections, dans des tempos en conflit avec la texture de fond préenregistrée; ses énonciations gagnent en agressivité jusqu'au moment où, épuisé, l'ensemble se résorbe en un *do* médian à l'unisson. Du silence qui s'ensuit (c'est ici que les enregistrements prennent fin) surgit une inversion : le quatuor en direct reconstruit les couches préenregistrées en jouant doucement avec des balles de caoutchouc et en incorporant des quarts de ton.

Goubaïdoulina est « un génie de la narration, qui organise les sons en une procession libre, vitale et irrésistible », écrit le critique Alex Ross. Quant à la nature des histoires qu'elle raconte, on peut difficilement se prononcer. Comme elle le fit observer à l'occasion de la première de son *Concerto pour alto*, en 1997 à Chicago : « La musique exerce une grande pression de sens; les significations sont ressenties sinon saisies. L'enthousiasme spirituel est suivi d'une panique intellectuelle. » Ross définit avec précision une empreinte stylistique discernable dans toutes les œuvres de maturité du présent enregistrement.

II RÉFLEXIONS SUR LE THÈME B-A-C-H

En 2002, pour souligner son dixième anniversaire, le Quatuor à cordes Brentano a invité dix compositeurs et compositrices, dont Goubaïdoulina, à écrire des pièces complémentaires à chaque mouvement de *L'Art de la fugue*, une œuvre phare de Bach. Goubaïdoulina a choisi la fugue finale, monumentale et inachevée, un tronç à trois sujets dont le dernier est dérivé des hauteurs de sons (dans leur notation allemande) qui correspondent aux lettres du nom de famille de Bach. Le titre *Réflexions sur le thème B-A-C-H* évoque plus particulièrement le troisième sujet (qui prédomine à la voix supérieure des quatre accords *piano* sur lesquels la pièce se termine), mais en fait, les deux premiers thèmes aussi s'intègrent subtilement à la trame de la pièce. Masquées par les éléments distinctifs du langage expressionniste de Goubaïdoulina, leurs apparitions se contorsionnent, tourmentées, s'insinuant dans le registre aigu des instruments.

II RÉJOUIS-TOI!

Le titre de l'imposante sonate pour violon et violoncelle, *Réjouis-toi!* (également appelée *Rejoice!*, *Radouissia!* et *Freue dich!*), n'est pas à prendre au pied de la lettre : la musique n'est pas tant l'expression d'une joie communicative qu'une contemplation métaphorique sur le thème annoncé. Composée en 1981 et créée en 1988 à Kuhmo, en Finlande, par ses dédicataires, Natalia Gutman et Oleg Kagan, l'œuvre comporte

cinq mouvements dont les titres sont des fragments d'une parabole de Hryhori Skovoroda (1722-1794), un philosophe religieux ukrainien qui avait opté pour une vie simple et sympathisé avec les démons.

« Personne ne t'enlèvera ta joie » (I) s'ouvre sur une méditation du violon seul, sur une poignée de notes aiguës qui alternent avec des harmoniques. Puis le violoncelle s'élève de ses profondeurs pour finir par rejoindre son partenaire avec son propre harmonique. Jouées avec sourdine aux deux instruments, les figures chromatiques bourdonnantes de « Réjouis-toi avec ceux qui se réjouissent » (II) évoquent le ballet aérien d'une paire d'insectes tourbillonnants. Dans « Réjouis-toi, Rabbi » (III), les grappes de sons graves du violoncelle solo, le battement de ses trémolos, ses doubles cordes en harmoniques et ses accords *pizzicato* font du vif contraste des techniques et des climats le principe organisateur du mouvement. Une cadence effrénée au violon, en s'effondrant, ouvre un moment magique – le cœur de l'œuvre, peut-être – où les doubles cordes en harmoniques, éthérées, chantent comme un chœur lointain de voix célestes. Solennel, « Puis il retourna à sa maison » (IV) trace une descente graduelle à partir de hauteurs de sons stratosphériques, où les sonorités glaciales du violon se mêlent au sifflement éolien des harmoniques du violoncelle. « Écoute ta petite voix intérieure » (V) est de loin le mouvement le plus ouvertement joyeux de la sonate : le motif énergétique du violon, d'une grande précision rythmique, se déploie au-dessus d'un cantique qui s'étire au violoncelle. Une joie toute terrestre, sous forme de vertige, fait ainsi son apparition, sans toutefois avoir le dernier mot, car la coda nous ramène dans un monde d'introspection, où la « petite voix intérieure » arrive certes à s'exprimer dans les doux accords finaux en harmoniques.

© 2014, ROBERT RIVAL

TRADUCTION FRANÇAISE DE LOUIS COURTEAU

QUATUOR MOLINARI

|| Quartet in residence at the
Conservatory of Music of Montreal

|| Quatuor en résidence au
Conservatoire de musique de Montréal

Photo : Elizabeth Delage



Internationally acclaimed by the public and the critics since its foundation in 1997, the Molinari Quartet has given itself the mandate to perform works from the 20th and 21st centuries repertoire for string quartet, to commission new works and to initiate discussions between musicians, artists and the public.

Recipient of fifteen Opus Prizes awarded by the Quebec Music Council to underline musical excellence on the Quebec concert stage, the Molinari Quartet is described by the critics as an “essential” and “prodigious” ensemble, even “Canada’s answer to the Kronos or Arditti Quartet”.

In addition to many Canadian works, the Molinari Quartet’s repertoire includes among others, quartets by Bartók, Berg, Britten, Corigliano, Debussy, Dusapin, Dutilleux, Glass, Gubaidulina, Kurtág, Ligeti, Lutoslawski, Penderecki, Prokofiev, Ravel, Rihm, Schnittke, Schoenberg, Shostakovich and Webern.

The Molinari Quartet was heard twice as soloist with the Montreal Symphony Orchestra under Charles Dutoit and was invited to perform in numerous concert series and festivals throughout Canada, the United States, Mexico, China and Europe.

Its recent CDs, Schnittke’s complete quartet cycle and the String Quartets Nos. 8-12 by R. M. Schafer, have received rave reviews from, among others, *The Strad*, *Gramophone* (two times *Editors choice*) and *Fanfare*.

Launched in October 2001, the Molinari Quartet International Competition for Composition has had an enormous success. Over its five editions it has received over 650 new quartet scores from 65 countries.

Acclamé par le public et par la critique musicale internationale depuis sa fondation en 1997, le Quatuor Molinari se consacre au riche répertoire pour quatuor à cordes des XX^e et XXI^e siècles, commande des œuvres nouvelles aux compositeurs et initie des rencontres entre les musiciens, les artistes et le public.

Récipiendaire de quinze Prix Opus décernés par le Conseil québécois de la musique pour souligner l’excellence de la musique de concert, le Quatuor Molinari est qualifié par la critique canadienne d’ensemble « essentiel » et « prodigieux », voire de « pendant canadien aux quatuors Kronos et Arditti ».

En plus de nombreuses œuvres canadiennes, le répertoire du Quatuor Molinari comprend entre autres, des œuvres de Bartók, Berg, Britten, Chostakovitch, Debussy, Dusapin, Dutilleux, Glass, Kurtág, Ligeti, Lutoslawski, Penderecki, Prokofiev, Ravel, Rihm, Schoenberg, Schnittke et Webern.

Le Quatuor Molinari a été soliste avec l’Orchestre symphonique de Montréal sous la direction de Charles Dutoit à deux reprises et invité à de nombreux festivals et sociétés de concerts au Canada, aux États-Unis, au Mexique, en Chine et en Europe.

Les récents disques du Quatuor Molinari (intégrale Schnittke en deux volumes et les Quatuors à cordes n^{os} 8 à 12 de R.M. Schafer) sous étiquette ATMA, reçoivent les éloges unanimes de la critique internationale entre autres dans les revues *The Strad*, *Gramophone* (deux fois *Editor’s Choice*) et *Fanfare*.

Créé en octobre 2001, le Concours international de composition du Quatuor Molinari connaît un immense succès avec la réception de plus de 650 partitions inédites venant de 65 pays lors des cinq premières éditions.

LOUISE BESSETTE

|| Piano

A versatile musician and a piano wizard, Louise Bessette is much in demand as a concert artist in Europe, America, and Asia. Critics have warmly praised her 20 recordings. She premieres works specially written for her and is invited to perform at large international festivals.

In 2013, she won the Opus Prizes “Concert of the year – Montreal” and “Concert of the year – Modern and Contemporary Music” for the event *Louise Bessette, 30 ans de carrière*. In January 2010, she won Opus Prizes in the categories “Performer of the Year” and “Musical Event of the Year” for the 2008 event *Automne Messiaen*. In January 2012 she was awarded an Opus Prize in the category “Record of the Year, Modern and Contemporary Music” for *Serge Arcuri – Migrations* (ATMA Classique). As well, she won an Opus Prize in the category “Soloist of the Year” in 1996-1997 for her recital dedicated to Olivier Messiaen’s *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus*.

Louise Bessette has received many honors and prizes marking the importance of her musical contributions. These include: First Prize, Eckhardt-Gramatté National Music Competition (1981); First Prize, Concours International de Musique Contemporaine (Saint-Germain-en-Laye, 1986); First Prize, International Gaudeamus Interpreters Competition (Rotterdam, 1989); Femme de l’Année at the Salon de la Femme de Montréal (Arts category, 1989); Prix Québec-Flandre (1991); Member of the Order of Canada (2001); Officier de l’Ordre national du Québec (2005), and Canadian Music Centre Ambassador (2009). She has been a professor of piano at the Conservatoire de musique de Montréal since 1996.



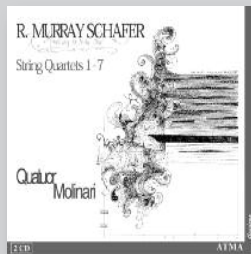
Photo: Robert Etchevery

Musicienne polyvalente et pianiste de haute voltige, Louise Bessette est une artiste recherchée sur les scènes d’Europe, d’Amérique et d’Asie. Elle a réalisé une vingtaine d’enregistrements chaleureusement accueillis par la critique. Elle crée des œuvres écrites spécialement pour elle et est l’invitée des grands festivals internationaux.

En 2013, elle reçoit les Prix Opus « Concert de l’année – Montréal » et « Concert de l’année – Musiques moderne, contemporaine » pour l’événement *Louise Bessette, 30 ans de carrière*. En janvier 2010, elle a obtenu les prix Opus « Interprète de l’année », et « Événement musical de l’année » pour l’Automne Messiaen 2008, et en janvier 2012, le prix Opus « Disque de l’année – Musiques moderne, contemporaine » pour l’enregistrement *Serge Arcuri – Migrations* (ATMA Classique). Mentionnons aussi le prix Opus « Soliste de l’année » 1996-1997, pour son récital consacré aux *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus* d’Olivier Messiaen.

Premier prix au Concours de musique national Eckhardt-Gramatté (1981), Premier prix au Concours International de Musique Contemporaine (Saint-Germain-en-Laye, 1986), Premier prix au Concours International Gaudeamus (Rotterdam, 1989), Femme de l’Année au Salon de la Femme de Montréal (catégorie Arts, 1989), Prix Québec-Flandre (1991), Membre de l’Ordre du Canada (2001), Officier de l’Ordre national du Québec (2005), Ambassadrice du Centre de Musique Canadienne (2009), Louise Bessette cumule les distinctions honorifiques, soulignant ainsi l’importance de son apport musical. Depuis 1996, elle est titulaire d’une classe de piano au Conservatoire de musique de Montréal.

ATMA PREVIOUS RELEASES || DÉJÀ PARUS



R. MURRAY SCHAFER
String Quartets 1-7
ACD2 2188-89



R. MURRAY SCHAFER
8^e Quatuor à cordes
Theseus • Beauty and the Beast
ACD2 2201



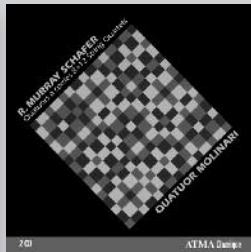
CONCOURS MOLINARI
2001-2006
ACD2 2286 / 2323 / 2368



ALFRED SCHNITTKE
Quatuors à cordes
ACD2 2634



ALFRED SCHNITTKE
Quatuor et Quintette avec piano
Trio à cordes
ACD2 2669



R. MURRAY SCHAFER
Quatuors à cordes 8-12
ACD2 2672



Couverture | Cover Art:
Guido Molinari : Sans titre, encre sur papier, 1957
45,5 x 60 cm
© Succession Guido Molinari / SODRAC (2014)

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du Ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

Produced by / Réalisation: **Johanne Goyette**

Sound engineer and editing / Ingénieur du son et montage: **Carlos Prieto**

Église Saint-Augustin, Mirabel, (Québec), Canada

September / *Septembre* 2013 (Quartets, Trio, Rejoice!, Reflections on the theme B-A-C-H / *Quatuors, Trio, Rejoice!, Reflexions sur le thème B-A-C-H*)

Salle Pierre-Mercure (Centre Pierre-Péladeau), Montréal, (Québec), Canada

October / *Octobre* 2013 (Quintet / *Quintette*)

Graphic design / *Graphisme*: **Diane Lagacé**

Booklet editor / *Responsable du livret*: **Michel Ferland**