

KUSSQUARTET

Thème russe

GLAZUNOV
RIMSKY-KORSAKOV
SCRIABIN
SCHNITTKE
STRAVINSKY
TCHAIKOVSKY

onyx



**Variations on a Russian folk song for string quartet
(1898, by various composers)**

Variationen über ein russisches Volkslied

Variations sur un thème populaire russe

1	Theme. Adagio	0.56
2	Var. 1. Allegretto (Nikolai Artsybushev)	0.40
3	Var. 2. Allegretto (Alexander Scriabin)	0.52
4	Var. 3. Andantino (Alexander Glazunov)	1.25
5	Var. 4. Allegro (Nikolai Rimsky-Korsakov)	0.50
6	Var. 5. Canon. Adagio (Anatoly Lyadov)	1.19
7	Var. 6. Allegretto (Jazeps Vītols)	1.00
8	Var. 7. Allegro (Felix Blumenfeld)	0.58
9	Var. 8. Andante cantabile (Victor Ewald)	2.02
10	Var. 9. Fugato: Allegro (Alexander Winkler)	0.47
11	Var. 10. Finale. Allegro (Nikolai Sokolov)	1.18

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY (1840–1893)

Album for the Young

Album für die Jugend · Album pour la jeunesse

12	Russian Song	1.00
	Russisches Lied · Mélodie russe	

IGOR STRAVINSKY (1882–1971)

13	Concertino	6.59
----	-------------------	------

ALFRED SCHNITTKE (1934–1998)

14	Canon in memoriam Igor Stravinsky	6.36
----	--	------

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY

Album for the Young

Album für die Jugend · Album pour la jeunesse

15	Old French Song	1.52
	Altfranzösisches Lied · Mélodie antique française	

16	Mama	1.32
17	The Hobby Horse Der kleine Reiter · Le petit cavalier	0.33
18	March of the Wooden Soldiers March der Holzsoldaten · Marche des soldats de bois	0.57
19	The Sick Doll Die kranke Puppe · La poupée malade	1.51
20	The Doll's Funeral Begräbnis der Puppe · Enterrement de la poupée	1.47
21	The Witch Die Hexe · La sorcière	0.31
22	Sweet Dreams Süße Träumerei · Douce rêverie	1.58
23	Kamarinskaya (folk song) Volkslied · Chanson populaire	1.17

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY

String Quartet no.1 in D op.11

Streichquartett Nr. 1 D-dur · Quatuor à cordes n°1 en ré majeur

24	I Moderato e semplice	11.32
25	II Andante cantabile	6.44
26	III Scherzo. Allegro non tanto e con fuoco – Trio	3.59
27	IV Finale: Allegro giusto – Andante – Allegro vivace	6.55

Total timing:

68.19

KUSS QUARTET

Jana Kuss *first violin*

Oliver Wille *second violin*

William Coleman *viola*

Mikayel Hakhnazaryan *cello*

‘Thème russe’: Seeking, finding and losing one’s own language: Russian works for string quartet

‘Thème russe’ is inscribed above the Allegro finale of Beethoven’s F major String Quartet op.59 no.1, and the trio of the Allegretto in the second ‘Razumovsky’ quartet also bears the same explicit indication. Beethoven must have become acquainted with the two Russian folk songs (from a collection by Nikolai Lvov and Ivan Pratsch published in St Petersburg in 1790) through the works’ dedicatee, the Russian count Andrei Razumovsky, who had commissioned the quartets from Beethoven in 1806. And this is how – to overstate the case slightly – the first ‘Russian’ string quartets in the history of music came into being: in Russia itself the string quartet genre, as created by Luigi Boccherini and Joseph Haydn in the 1750s, was still largely unknown, and chamber music in general – with the exception of Ivan Khandoshkin’s violin sonatas – barely featured. Khandoshkin it was too who produced the first instances of Russian national instrumental music with two or three collections of folksong arrangements; but when Alexander Alyabyev and Mikhail Glinka wrote the first Russian string quartets in the 1820s and ’30s, they looked to Haydn, Mozart and Beethoven for their inspiration instead. Russian music was just as socially *infra dig* as the Russian language itself, as can be seen in this satirical stanza from Alexander Puskin’s verse novel *Eugene Onegin* (1823–31), which the author placed before Tatyana’s famous letter to Onegin.

‘I see another difficulty,
that to save my nation’s honour
Tatyana’s epistolary effusion
shall have to be translated.
Her Russian could not pass muster,
she seldom even read a journal,
so wrote, having little command
of her native tongue,
in French...’*

Thus even in the middle of the 1860s Tchaikovsky gave his opus 1 a French title: ‘Scherzo à la russe’. This reflects a tension between ‘Westerners’ and ‘Slavophiles’ that would shape the image of Russian music

well into the 20th century: the blossoming of a Russian national music can only be explained in the light of the intractable conflict between the European culture of Russian musicians and the 'barbarian dilettante taste of their audience', as Leonid Sabaneyev put it in his *History of Russian Music* (1924).

The Russian string quartet, in particular, struggled as it searched for a voice of its own. The genre was viewed as inherently 'Western', and even a composer like Alexander Borodin, a member of the 'Mighty Handful' school of five leading Russian nationalist composers, quotes a theme from the finale of Beethoven's String Quartet op.130 in B flat in the first of his two string quartets (written 1874–9). The quartet evenings regularly organized by the St Petersburg music publisher and patron Mitrofan Belyayev on Fridays at his home from the 1880s did hardly anything to change the situation: the composers who congregated here treated the Russian aspect at best as an exotic spice that gave their music a special flavour. Even the **Variations on a Russian folk song**, written by several composers in 1898 – in fact it was Nikolai Rimsky-Korsakov who wrote the theme 'à la russe' – displays hardly any folkloric elements, although it offers us a canon (Variation 5, by Anatoly Lyadov) and a fugato (Variation 9, by Alexander Winkler).

Both pieces announced as Russian in their titles that Tchaikovsky presents to us in his **Album for the Young op.39** for piano – the 'Russian Song' (no.11) and the Russian folk song 'Kamarinskaya' (no.13) – are authentic folk melodies, but seem at the same time more products of the Western style than idiomatic. (The arrangements of all 24 pieces for string quartet were made by the violinist Rostislav Dubinsky, the founding first violinist of the legendary Borodin Quartet.) On the other hand, this music of Tchaikovsky's discloses the creative potential inherent in this state of perpetual tension between Western and national models – for example the famous second movement of his **String Quartet no.1 in D op.11**, composed in 1865. The first theme quotes a Ukrainian folk song, with its characteristically Russian shifts between double and triple time; the second theme, however, is Tchaikovsky's own invention 'à la russe'. Perhaps this is where the true essence of Russian music is to be found: the great Leo Tolstoy for one, who considered Beethoven 'untalented', was deeply moved by this movement when he heard it at a concert in 1876. 'Never in my life was my ambition so profoundly flattered,' Tchaikovsky recorded in his diary, 'never did my self-confidence as a composer soar so high as then,

when Tolstoy sat next to me and listened to the sounds of my Andante cantabile while tears kept streaming down his face.' And are the empty fifths on the cello and the syncopated 9/8 rhythms in the first movement, or the burlesque Scherzo, not also unmistakably Russian in tone?

Tchaikovsky was happy to make use of folkloric *melos*, but that did not stop him dressing it up in a French or Italian guise,' Igor Stravinsky observed in his *Chroniques de ma vie*. And what 'guise' did the man opt for who had left Russia in 1910 yet remained a Russian his whole life? In its form the **Concertino**, that Stravinsky composed in 1920 for the Quatuor Fonzaley, from Vaud in Switzerland, may indeed continually shift between (neo-)Classical sonata form and Baroque concerto grosso, but its nature and inspiration is no less 'à la russe' than the music of Tchaikovsky (whom Stravinsky, moreover, deeply admired). The only difference was that a composer's language after the First World War no longer needed a national idiom in order to be sure of its own identity. Thus one senses the unmistakable *melos* of Russian music even in Alfred Schnittke's **Canon in memoriam Igor Stravinsky** (1971–6).

Michael Stegemann

Translation: Saul Lipetz

*Alexander Pushkin, *Eugene Onegin*, III.26.

Based in Berlin, the **Kuss Quartet**, celebrated for their exciting programmes as well as their sincere, honest and captivating interpretations, are regular guests at the most renowned international concert halls and the most prestigious festivals.

The Kuss Quartet has given much thought to restoring the string quartet to the cutting edge of cultural and compositional life. Their repertoire extends from the Renaissance and Baroque through to the present. They have studied the works of György Kurtág and Helmut Lachenmann with the composers and given workshops at the Hamburg Musikhochschule.

The quartet frequently combine sound and word in concert introductions, lecture recitals and their own concert series at the Hamburg Laeiszhalle. In their series 'Kuss Plus' at the Berlin nightclub Watergate, they collaborate with singers, comedians and hip-hop artists, succeeding in bringing new young

audiences to concerts in new and unconventional venues. The ensemble has collaborated with the actor Udo Samel on projects such as *Ohne Grund nicht denken* ('Never think without a reason', Brecht, Berg and Beethoven), *Traumbilder* ('Dream Pictures', Heine, Mendelssohn and Schumann) and *Das Rauschen der Zeit* ('The Sounds of Time', Mandelstam, Stravinsky and Tchaikovsky) at festivals in Bonn, the Rheingau and elsewhere.

The quartet has recorded with ECM and Sony BMG. In autumn 2007, following a successful Haydn CD, the highly acclaimed CD 'Bridges' was released by Sony BMG, spanning works from Orlando di Lasso and Dowland to Adès, Kurtág and Stravinsky.

The ensemble also forms artistic collaborations with artists such as Miklós Perényi, Kirill Gerstein, Pierre-Laurent Aimard and Mojca Erdmann, with whom they also appear over the 2011–12 season. In January 2012 the quartet appeared as guests of the Camerata Bern, as soloists and artistic directors of a week of concerts.

„Thème russe“: Vom Suchen, Finden und Verlieren der eigenen Sprache – Russische Werke für Streichquartett

„Thème russe“ steht über dem Allegro-Finale des Streichquartetts F-dur op. 59 Nr. 1 von Ludwig van Beethoven, und auch das Trio des Allegretto im zweiten „Rasumowsky-Quartett“ trägt den ausdrücklichen Hinweis („Thème russe“). Die beiden russischen Volkslieder (aus einer 1790 in Sankt Petersburg erschienenen Sammlung von Nikolai Lwow und Iwan Pratsch) dürfte Beethoven durch den Widmungsträger kennengelernt haben: den russischen Grafen Andreas Rasumowsky, der die Quartette 1806 bei ihm bestellt hatte. Und so sind es, etwas überspitzt gesagt, die ersten „russischen“ Streichquartette der Musikgeschichte geworden: In Russland selbst war die von Luigi Boccherini und Joseph Haydn in den 1750er Jahren begründete Gattung Anfang des 19. Jahrhunderts noch weitestgehend unbekannt, so wie überhaupt die Kammermusik – mit Ausnahme der Sonaten für Violine von Iwan Chandoschkin – kaum eine Rolle spielte. Chandoschkin war es zwar auch, der mit zwei, drei Sammlungen

von Volkslied-Bearbeitungen die frühesten Beispiele einer national-russischen Instrumentalmusik schuf; als aber dann Alexander Aljabjew und Michail Glinka in den 1820er und -30er Jahren die ersten Streichquartette in Russland komponierten, orientierten sie sich doch eher an den Vorbildern Haydns, Mozarts und Beethovens. Die russische Musik war ebenso wenig salonfähig wie die russische Sprache, wie die folgende spöttische Strophe aus Alexander Puschkins Versroman *Eugen Onegin* (1823–31) zeigt, die der Dichter dem berühmten Brief Tatjanas an Onegin voraus schickt:

„Nun kommt mir eins noch ungelegen:
Daß ich Tatjanas Brieferguß
Der nationalen Ehre wegen
Erst förmlich übersetzen muß.
Ihr Russisch konnte wenig gelten,
Journale las sie auch nur selten,
Und schrieb drum, weil sie offenbar
Des Heimatlauts kaum mächtig war,
Französisch...“*

Und noch Mitte der 1860er Jahre gab Peter Tschaikowsky seinem Opus 1 einen französischen Titel: *Scherzo à la russe*. Was sich darin widerspiegelt, ist die Spannung zwischen „Westlern“ und „Slawophilen“, die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein das Bild der russischen Musik prägen sollte; das Aufblühen einer Nationalmusik lässt sich nur vor dem Hintergrund „des unlösbaren Konflikts zwischen der europäischen Kultur der russischen Musiker und dem barbarisch-dilettantischen Geschmack ihres Publikums“ erklären, wie Leonid Ssabanejew 1924 in seiner *Geschichte der russischen Musik* festgestellt hat.

Auf der Suche nach einer eigenen Sprache tat sich auch und vor allem das russische Streichquartett lange entsprechend schwer. Die Gattung galt *per se* als „westlich“, und selbst ein Komponist wie Alexander Borodin – immerhin Mitglied des „Mächtigen Häufleins“ der national-russischen Musik – zitiert im ersten seiner beiden Streichquartette (1874–79) ein Thema aus dem Finale von Beethovens B-dur-Quartett op. 130. Die Quartettabende, die der Petersburger Musikverleger und Mäzen Mitrofan Beljajew seit den

1880er Jahren regelmäßig freitags in seinem Hause veranstaltete, änderten daran kaum etwas; die Komponisten, die hier zusammen kamen, behandelten das Russische bestenfalls wie ein exotisches Gewürz, das ihrer Musik ein besonderes Aroma gab. Auch die 1898 entstandene Gemeinschaftskomposition **Variationen über ein russisches Volkslied** – tatsächlich hatte Nikolai Rimsky-Korssakoff das Thema *à la russe* komponiert – zeigt kaum folkloristische Elemente, hat aber dafür einen Kanon (Variation 5 von Anatoli Ljadow) und ein Fugato (Variation 9 von Alexander Winkler) zu bieten.

Die beiden ihrem Titel nach russischen Stücke, die Peter Tschaikowsky 1878 in seinem **Kinderalbum** für Klavier op. 39 vorstellt – das *Russische Lied* (Nr. 11) und das Russische Volkslied *Kamarinskaja* (Nr. 13) – sind zwar authentisch, erscheinen aber gleichfalls eher westlich stilisiert als idiomatisch. (Die Bearbeitungen aller 24 Stücke für Streichquartett stammen aus der Feder des Geigers Rostislaw Dubinsky, dem ersten Primarius des legendären Borodin-Quartetts.) Andererseits offenbart gerade die Musik Tschaikowskys das kreative Potential, das in diesem Hin- und Hergerissensein zwischen westlichen und nationalen Modellen steckt – zum Beispiel der berühmte zweite Satz aus seinem ersten, 1865 entstandenen **Streichquartett Nr. 1 D-dur op. 11**. Das erste Thema zitiert ein ukrainisches Volkslied, mit seinem für die russische Musik charakteristischen Wechsel zwischen Zweier- und Dreiertakt; das zweite Thema dagegen ist Tschaikowskys eigene Erfindung *à la russe*. Vielleicht liegt ja gerade darin das tiefe Wesen der russischen Musik... Der große Leo Tolstoi jedenfalls, der Beethoven für „unbegabt“ hielt, war von diesem Satz zutiefst angerührt, als er ihn 1876 in Moskau in einem Konzert hörte. „Nie in meinem Leben war mein Ehrgeiz so überaus befriedigt“, notierte Tschaikowsky in seinem Tagebuch, „nie mein Selbstbewusstsein als Komponist so beglückt wie damals, als Tolstoi, neben mir sitzend, den Klängen meines Andante cantabile lauschte und Tränen über Tränen seinen Augen entströmten.“ Und sind nicht die leeren Quinten des Violoncellos und der synkopische 9/8-Takt im ersten Satz oder das burleske Scherzo auch unverkennbar russisch geprägt...?

„Tschaikowsky bediente sich wohl des volkstümlichen Melos, aber das hinderte ihn nicht, es in ein französisches oder italienisches Gewand zu kleiden“, stellte Igor Strawinsky dazu in seinen *Chroniques de ma vie* fest. Und in welches „Gewand“ kleidete er sich, der Russland 1910 verlassen hatte, und der doch

zeit seines Lebens Russe geblieben ist...? Der Form nach mag das **Concertino**, das Strawinsky im Sommer 1920 für das waadtländische „Quatuor Flonzaley“ komponiert hat, raffiniert zwischen (neo)klassischer Sonatenhauptsatzform und barockem Concerto grosso changieren – dem Wesen nach ist es doch nicht weniger *à la russe* gedacht und empfunden als die Musik Tschaikowskys (den Strawinsky im Übrigen zutiefst bewunderte). Bloß, dass die eigene Sprache eines Komponisten jenseits des Ersten Weltkriegs kein nationales Idiom mehr brauchte, um sich ihrer Identität zu versichern. Und so spürt man selbst noch in Alfred Schnittkes **Kanon in memoriam Igor Strawinsky** (1971–76) jenes unverwechselbare Melos der russischen Musik.

© Michael Stegemann, 2012

*Alexander Puschkin: *Eugen Onegin* III.26. Übersetzung von Theodor Commichau. In: Harald Raab (Hg.): Alexander Puschkin. Gesammelte Werke. Dritter Band. Frankfurt a. M. (Insel) 1973, S. 68.

Keine Frage, die Experimentierfreude gehört zu den wichtigsten Eigenschaften des **Kuss Quartetts**, nicht nur in der regelmäßigen Beschäftigung mit Neuer oder Alter Musik, sondern auch in den Interpretationen des traditionellen Repertoires.

Das Ensemble hat sich einen festen Platz unter den internationalen Spitzenformationen erworben. Es wurde 2002 vom Deutschen Musikrat und beim Borciani-Wettbewerb mit ersten Preisen und 2003 mit dem Borletti-Buitoni Award ausgezeichnet und von der European Concert Hall Organization für das Programm „Rising Stars“ ausgewählt. Seine Weltkarriere führt von der Carnegie Hall in New York über das Concertgebouw Amsterdam und die Londoner Wigmore Hall bis zur Berliner Philharmonie in seiner Heimatstadt – und umfasst auch zahlreiche Engagements bei wichtigen Festivals.

Das Quartett versucht auch Zuhörer abseits der treuen Kammermusikabonnenten anzusprechen. Im Rahmen der „Kulturradio-Klassik-Lounge“ treten die Mitglieder des Kuss Quartetts im Kreuzberger Club Watergate auf – und begeistern dort ein junges Publikum der Generation 30+ unter anderem mit und für Ligeti und Lachenmann. Die vier Streicher erschließen die spannende Komplexität der kammermusikalischen Denkmäler in der erfolgreichen Themenkonzert-Reihe „Explica“ in der Hamburger

Laeiszhalle mit ihrer Verbindung aus Musik und Gespräch. Das Ensemble arbeitet regelmäßig mit dem renommierten Schauspieler Udo Samel zusammen. Mit Programmen wie „Ohne Grund nicht denken“ (Brecht/Berg/Beethoven), „Traumbilder“ (Heine/Mendelssohn/Schumann) oder „Das Rauschen der Zeit“ (Mandelstam/Strawinsky/Tschaikowsky) sind die fünf zu Gast beim Rheingau-Festival, dem Beethovenfest Bonn und vielen anderen.

Wie weit gefasst das Kuss Quartett sein Repertoire begreift, lässt sich beispielhaft an einer bei Sony BMG erschienenen CD mit dem Titel „Bridges“ ablesen: Da verbinden die Musiker Transkriptionen von Bennet, Dowland und di Lasso mit Werken von Adès, Kurtág und Strawinsky.

Künstlerische Zusammenarbeit verbindet das Ensemble u.a mit Miklós Perényi, Kirill Gerstein, Pierre-Laurent Aimard und Mojca Erdmann, mit denen sie auch in der Saison 2011/12 gemeinsam auftreten. Im Januar 2012 war das Quartett zu Gast bei der Camerata Bern, als Solisten und künstlerische Leiter einer Konzertwoche.

« Thème russe » : Chercher, trouver et perdre sa propre langue – Œuvres russes pour quatuor à cordes

Si la mention « Thème russe » figure au-dessus de l'*Allegro* refermant le Quatuor à cordes en *fa* majeur op.59 n°1 de Ludwig van Beethoven, le trio de l'*Allegretto* du deuxième « Quatuor Razoumovski » porte lui aussi expressément cette même indication de « Thème russe ». Sans doute Beethoven découvrit-il ces deux mélodies populaires russes (issues d'un recueil publié en 1790 à Saint-Petersbourg par Nikolai Lvov et Ivan Prach [Ján Prác]) à travers le dédicataire : le comte russe Andreï Kirilovitch Razoumovski, dont il avait reçu en 1806 la commande de ces quatuors. Ainsi virent le jour, si l'on peut dire, les premiers quatuors à cordes « russes » de l'histoire de la musique : en Russie proprement dite, le genre créé par Luigi Boccherini et Joseph Haydn dans les années 1750 était encore, au début du XIX^e siècle, pour l'essentiel méconnu, la musique de chambre en général – à l'exception des Sonates pour violon d'Ivan Kandochkin (1747–1804) – n'y jouant d'ailleurs aucun rôle. Ce fut aussi le même Kandochkin, avec

deux ou trois recueils d'arrangements de mélodies populaires, qui créa les tout premiers exemples de musique instrumentale véritablement russe. Mais quand par la suite, dans les années 1820–1830, Alexandre Aliabiev (1787–1851) et Mikhail Glinka (1804–1857) composèrent les premiers quatuors à cordes en Russie, ce fut davantage vers les modèles de Haydn, Mozart et Beethoven qu'ils s'orientèrent. La musique russe était aussi peu dans son élément au « salon » que ne l'était la langue russe, comme l'atteste cette strophe moqueuse du roman en vers de Pouchkine *Eugène Onéguine* (1823–1831), sorte d'avertissement du poète précédant la fameuse lettre de Tatiana à Onéguine :

« Je prévois un autre problème :
Pour sauver l'honneur national,
Il va falloir que je traduise
Cette lettre de Tatiana.
Ne lisant jamais nos revues,
Elle maîtrisait mal le russe
Et, dans sa langue maternelle,
S'exprimait avec maladresse.
Donc elle écrivait en français. »*

Et même au milieu des années 1860, un Piotr Tchaïkovski donnait encore à son Opus 1 un titre en français : *Scherzo à la russe*. Ce qui se trouve là exprimé n'est autre que la tension entre « occidentaux » et « slavissants » qui jusqu'à un stade avancé du XX^e siècle devait marquer l'image de la musique russe. L'éclosion d'une musique nationale ne s'explique que sur l'arrière-plan « du conflit sans issue entre la culture européenne des musiciens russes et le goût mi-barbare, mi-dilettante de leur public », comme le constatait le compositeur Leonid Sabaneïev (1881–1968) dans son *Histoire de la musique russe* de 1924.

La recherche d'un langage spécifique donna tout particulièrement au quatuor à cordes russe, et pour longtemps, bien du fil à retordre. Le genre passait pour être par essence « occidental », et même un compositeur comme Alexandre Borodine – qui était lui-même membre du « Groupe des Cinq », défenseur d'une musique nationale russe – cite dans le premier de ses deux quatuors à cordes (1874–1879) un thème provenant du finale du Quatuor en *si* bémol majeur op.130 de Beethoven. Les

soirées de quatuor à cordes régulièrement organisées, chaque vendredi, dans sa demeure depuis les années 1880 par le marchand de bois fortuné et mécène (puis éditeur de musique) Mitrofan Beliaïev n'y changèrent presque rien. Les compositeurs qui s'y produisaient maniaient la composante russe au mieux telle une épice exotique à même de donner à leur musique une saveur particulière. Même l'œuvre collective créée en 1898 sous le titre **Variations sur un thème populaire russe** – Nikolai Rimski-Korsakov avait de fait composé le thème « à la russe » – ne présente guère d'éléments folklorisants, mais renferme par contre un Canon (Variation 5, d'Anatoli Liadov) et un Fugato (Variation 9, d'Alexandre Winkler).

Si les deux pièces russes, quant à leur intitulé, que Piotr Tchaïkovski inséra en 1878 dans son **Album pour la jeunesse** op.39 – la *Chanson russe* (n°11) et la chanson populaire russe *Kamarinskaïa* (n°13) – sont bel et bien authentiques, elles apparaissent toutefois plus stylisées à la manière occidentale que véritablement idiomatiques. (L'arrangement pour quatuor à cordes de ces vingt-quatre pièces est dû à la plume de Rostislav Dubinski, premier violon du légendaire Quatuor Borodine de 1945 à 1976.) À l'opposé, la musique de Tchaïkovski révèle justement le potentiel de création résultant de cette identité sans cesse déchirée entre modèles occidentaux et nationaux – ainsi le célèbre deuxième mouvement de son premier **Quatuor à cordes en ré majeur op.11**, composé en 1865, cite-t-il une mélodie populaire ukrainienne (« Chant du jardinier ») présentant cette alternance, caractéristique de la musique russe, entre mètre à deux temps et à trois temps ; le second thème est par contre une invention de Tchaïkovski lui-même, quand bien même « à la russe ». Peut-être est-ce là, précisément, la nature profonde de la musique russe... Le grand Léon Tolstoï, en tout cas, « qui se plaisait à dénigrer Beethoven et à mettre en doute son génie » (Tchaïkovski, *Journal*, 1^{er} juillet 1886), fut profondément touché par ce mouvement lorsqu'en 1876 il l'entendit en concert à Moscou. « Cependant je dois dire que jamais de ma vie je n'ai été aussi flatté et touché dans mon amour-propre d'auteur que la fois où L.N. Tolstoï, assis à côté de moi, s'est mis à verser des larmes en écoutant l'*Andante* de mon premier Quatuor. [...] » (Tchaïkovski, *idem*, traduction d'André Lischke, Fayard, 1996). D'ailleurs les quintes à vide du violoncelle et la mesure syncopée à 9/8 du premier mouvement, ou encore le Scherzo, d'esprit burlesque, ne sont-ils pas indéniablement empreints de « russité »... ?

« Tchaïkovski, ainsi que Dargomijski et quelques autres moins connus, tout en usant du *mélo* populaire, ne se gênaient pas pour le présenter sous un aspect francisé ou italianisé, comme chez Glinka », constatait Igor Stravinski dans ses *Chroniques de ma vie* (Denoël, 1962 – Deuxième Partie, I : *Années d'après-guerre*). Quel « aspect » avait donc revêtu celui qui, en 1910, quitta la Russie tout en ne cessant sa vie durant de rester Russe... ? Sur le plan formel, le **Concertino** que Stravinski composa au cours de l'été 1920 pour le Quatuor Flonzaley (Lausanne, Canton de Vaud) évolue de manière raffinée entre forme sonate (néo)classique et *concerto grosso* baroque – sur le plan de l'esprit, il n'en est pas moins pensé et ressenti « à la russe » que la musique de Tchaïkovski (que Stravinski admirait d'ailleurs très profondément). À ceci près que le langage propre à un compositeur de l'après Première Guerre mondiale n'avait plus besoin d'un idiome national pour affirmer son identité. De sorte que l'on perçoit encore dans le **Canon in memoriam Igor Stravinski** (1971–1976) d'Alfred Schnittke ce *mélo* à nul autre pareil de la musique russe.

Michael Stegemann

Traduction : Michel Roubinet

*Alexandre Pouchkine (1799–1837), *Eugène Onéguine* (III, 26) – traduction de Jean-Louis Backès, Gallimard, 1996

Basé à Berlin et réputé tant pour ses programmes stimulants que pour ses interprétations franches, irréprochables et captivantes, le **Kuss Quartett** est l'hôte régulier des salles de concerts internationales les plus réputées ainsi que des festival les plus prestigieux.

Les membres du Kuss Quartett ont intensément réfléchi à la manière de rendre au quatuor à cordes sa place dans l'avant-garde de la vie culturelle et de la création musicale. Leur répertoire va de la Renaissance et du baroque jusqu'à nos jours. Ils ont travaillé les œuvres de György Kurtág et Helmut Lachenmann avec les compositeurs et animé des ateliers à la Musikhochschule de Hambourg.

Le Quatuor associe fréquemment musique et texte, que ce soit pour introduire un récital, lors de concerts lectures ou dans le cadre de leur propre série de concert à la Laeiszhalle de Hambourg. Dans leur série Kuss Plus du Watergate, un night-club berlinois, les musiciens collaborent avec des chanteurs,

des comédiens et des artistes hip-hop, faisant ainsi venir aux concerts un public jeune et nouveau dans des lieux également nouveaux et non conventionnels. La formation a collaboré avec l'acteur Udo Samel sur des projets tels *Ohne Grund nicht denken* (« Ne pense jamais sans raison » – Brecht, Berg et Beethoven), *Traumbilder* (« Images de rêve » – Heine, Mendelssohn et Schumann) and *Das Rauschen der Zeit* (« Le bruit du temps » – Mandelstam, Stravinski and Tchaïkovski) à des festivals à Bonn et au Rheingau entre autres.

Le Quatuor a enregistré pour ECM et Sony BMG. À l'automne 2007, après un CD Haydn couronné de succès, un autre album particulièrement bien accueilli, *Bridges*, a paru chez Sony BMG, avec des œuvres allant d'Orlande de Lassus et Dowland jusqu'à Adès, Kurtág et Stravinski.

La formation propose aussi toutes sortes de collaborations artistiques avec des interprètes comme Miklós Perényi, Kirill Gerstein, Pierre-Laurent Aimard et Mojca Erdmann, avec lesquels elle se présente au cours de la saison 2011–2012. En janvier 2012 le quatuor a joué en tant qu'invités de la Camerata Bern, en solistes et directeurs artistiques d'une semaine de concerts.

Jana Kuss plays a Giovanni Battista Guadagnini violin of 1776, kindly lent by a private sponsor for this recording.

Oliver Wille plays a violin by Stephan-Peter Greiner, made in 2006.

William Coleman plays a viola by Carlo Antonio Testore of 1735.

Mikayel Haknazaryan plays a cello by Carlo Giuseppe Testore, c.1690.

Executive producer for Onyx: Matthew Cosgrove

Executive producer for WDR: Bernhard Wallerius, WDR3 PG Musik

Recording location: Jesus-Christus-Kirche, Berlin, 18–21 April 2011

Producer and editor: Michael Leverkus

Balance engineer: Thomas Monnerjahn

Photography: Neda Navaee

Design: Shaun Mills for White Label Productions 

www.onyxclassics.com

www.kussquartet.com



Also available on ONYX



ONYX 4066

Schubert · Berg: String Quartets
Kuss Quartet



ONYX 4068

Liaisons
Arias by Mozart, Haydn, Salieri, Cimarosa
Chen Reiss



ONYX 4076

Tchaikovsky: Violin Concerto etc.
James Ehnes · Vladimir Ashkenazy



ONYX 4061

Martinů: Complete Symphonies
BBC SO · Jiří Bělohlávek

ONYX 4090

www.onyxclassics.com