

Quatuor
Les Dissonances

Janáček

String Quartet no.2,
'Intimate Letters'

Schubert

String Quartet no.14,
'Death and the Maiden'

Quatuor
Les Dissonances

Tracklist / Générique	p.3
Livret français	p.5
Entretien avec David Grimal	p.15
English notes	p.29
Interview with David Grimal	p.40
Credits	p.49

Dedicated to Karolina Blaberg and Claude Bernard.

Leoš Janáček (1854-1928)

String Quartet no.2 'Intimate Letters'

- | | |
|---------------------------------|------|
| 1. Andante - Con moto - Allegro | 5'49 |
| 2. Adagio - Vivace | 5'36 |
| 3. Moderato - Andante - Adagio | 5'28 |
| 4. Allegro - Andante - Adagio | 7'37 |

Live recording at Opéra de Dijon – 2-5 September 2015

Franz Schubert (1797-1828)

String Quartet no.14 in D minor, D810, 'Death and the Maiden'

- | | |
|-----------------------------------|-------|
| 5. Andante | 15'26 |
| 6. Andante con moto | 12'38 |
| 7. Scherzo - Allegro molto - Trio | 3'37 |
| 8. Presto | 5'19 |

Live recording at Opéra de Dijon – 2-5 September 2015

Total timing: 66 minutes

Video bonus online

Live recording

Schubert String Quartet 'Death and the Maiden'

Opéra Comique – 6 May 2015



+ other videos to discover

Link: www.les-dissonances.eu/videos

Password: **LesDissonances#10**

Leoš Janáček (1854-1928)

Quatuor à cordes no.2 « Lettres intimes »

Un siècle sépare les derniers quatuors de Schubert et ceux de Janáček, tous deux composés pendant les années 20 (1923 et 1928). Janáček était alors un fougueux septuagénaire et, paradoxe de sa destinée, ces œuvres fulgurantes le placèrent au sommet de la jeune génération. Le premier lui fut inspiré par la lecture du récit de Tolstoï, *La Sonate à Kreutzer*. Le quatuor est une sorte de plaidoyer pour l'épouse bafouée et assassinée par son mari jaloux. La condition féminine est d'ailleurs au centre de toute l'œuvre lyrique de Janáček (ainsi *Jenůfa*, *Kátia Kabanová*, *L'Affaire Makropoulos* et *La Petite Renarde rusée*). Le second quatuor fut composé dans les derniers mois de la vie de Janáček et est à la fois un hommage à son dernier amour, Kamila Stösslová, à laquelle il écrivait presque tous les jours, et une réminiscence de toute sa vie de compositeur. Là encore, la musique est d'une densité et d'une profondeur uniques : chaque note semble y être une parole et les quatre mouvements, avec leur violence, leur âpreté mais aussi leur ardent lyrisme, sont un hymne éclatant à l'existence. Dans la *Nouvelle Histoire de Mouchette*, Georges Bernanos évoque le chant de la jeune fille comme le lieu d'un combat inconscient et terrible. Animée d'un dégoût farouche de la musique, elle est cependant forcée à chanter par son institutrice : du plus profond d'elle surgit alors, forçant la gangue d'une vilaine voix engorgée et d'un accent complaisamment outré, « une plainte mugissante sur laquelle oscille vertigineusement la voix limpide, miraculeusement retrouvée, pareille à une barque minuscule à la crête d'une montagne d'écume. » Comme si elle avait trahi quelque chose d'elle-même à elle-même insupportable, Mouchette rompt aussitôt cette « tige de cristal » et « reprend sournoisement la voix de gorge et l'accent picard ». Le lyrisme de Janáček est de cet ordre : il est toujours l'éphémère apparition d'une profondeur, l'écho surnaturel d'une voix secrète et fragile que la vie terrestre n'a pas coutume d'entendre et recouvre de son tumulte. Forçant le poids écrasant de la parole, première manifestation de la pesanteur, se libérant de son pouvoir tyrannique, le chant retrouve chez Janáček sa dimension d'épiphanie, une aile blanche soudain déployée. Pendant des années, le compositeur avait parcouru sa Moravie natale pour collecter les chants et danses des villes et des campagnes, mais aussi pour noter les inflexions du langage parlé. Il avait compris combien les cellules mélodiques que forme sans cesse la parole expriment la vérité des êtres, combien, pour reprendre les mots de Musset, nous avons sans cesse « notre vie entière sur les lèvres ». Janáček fut l'un des premiers à penser que le renouvellement du théâtre musical et de la musique tout entière, dont la source après Wagner et l'éclosion du vérisme semblait devoir se tarir, passerait par le recours à la modestie du langage quotidien. C'est seulement dans la violente répression de lui-même que l'opéra rafraîchirait salutairement son âme, reviendrait à la

vie. Pour autant, la prose si intense et abrupte de Janáček ne se veut en rien réaliste, le simple enregistrement de la conversation. Issue de la terre et du peuple, elle atteint malgré tout un territoire hors de tout réel, régie par ses propres règles, ou plutôt ses propres dérèglements : la répétition, portée jusqu'à l'obsession, en est le phénomène le plus remarquable. Par là, il rejoint une fois encore Schubert pour qui la répétition est un moyen de se sauver de la trop rapide perte du monde.

Sans doute Janáček était-il animé du même dégoût que Mouchette – non pas de la musique, mais des conventions qui la faisaient si artificielle, un objet de divertissement et non d'approfondissement. Rien dans l'instrumentation de Janáček ne trahit un quelconque hédonisme sonore. La rutilance y est proscrite en faveur de l'économie et du sens : tout y parle, et un simple *ostinato* prend la puissance et la gravité de la tragédie. Le quatuor fut entendu pour la première fois dans la maison même du compositeur le 27 juin 1928. Le lendemain, dans sa lettre quotidienne à Kamila, il s'étonnait lui-même de la densité de sa musique, des cris de joie et de terreur qui s'entremêlaient. « C'est une œuvre dans la chair vivante. Je pense que je n'écrirai jamais quelque chose de plus profond et de plus vrai. »

¹ Ce très bel hommage du compositeur Erwin Schulhoff (1894-1942) a été publié dans le cahier spécial *des Musikblätter des Anbruch* en mai 1925 à l'occasion du festival, à Prague, de la *Internationale Gesellschaft für zeitgenössische Musik* (Société internationale pour la Musique contemporaine). Nous remercions chaleureusement M. Eric Marinitch des Editions Universal à Vienne de nous avoir procuré ce texte important et, sauf erreur, inédit en français.

La vie de Leoš Janáček contredit le mythe du grand artiste qui serait forcément un enfant prodige. Fils d'un modeste instituteur de Moravie, il mène jusqu'à sa maturité une carrière occupée mais assez confidentielle de pédagogue et de compositeur. C'est à partir de la reprise remaniée de son opéra Jenůfa, en 1916 à Prague, qu'il accède à la reconnaissance, il a 61 ans. Il va être considéré comme un rénovateur de la musique tchèque, une figure dans laquelle se reconnaît la jeune garde, celle qui se rapproche alors de la Seconde Ecole de Vienne, du mouvement Dada et s'intéresse au jazz. Ainsi en témoigne l'hommage rédigé par le jeune compositeur Erwin Schulhoff pour son soixante-dixième anniversaire. L'année 1916 est un tournant car Janáček s'éprend de Kamila Stösslová une femme mariée, de 38 ans sa cadette. Il plonge dans une obsédante passion et entretient avec elle, jusqu'au soir de sa vie, une correspondance de plus de 700 lettres. Leur relation demeure platonique et le fantasme qui anime Janáček à l'égard de cette muse inaccessible l'inspirera dans ses chefs-d'œuvre de la maturité que sont ses opéras « féminins » : Kátia Kabanová et l'Affaire Makropoulos. Il compose son Quatuor à cordes n°2 l'année de sa mort et lève ainsi un peu le voile sur ces douze dernières années de lettres intimes.

Leoš Janáček : considérations à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire' Erwin Schulhoff (1894-1942)

Qui consulte le dictionnaire musical de Hugo Riemann publié en 1919, cherchera en vain le nom de Leoš Janáček. Celui-ci ne s'est fait connaître que très récemment et Janáček appartient, à soixante-dix ans (aussi étonnant que cela puisse paraître) à la plus jeune génération de compositeurs, et c'est de celle-ci qu'il partage le combat. Mais tandis que beaucoup parmi les plus jeunes renoncent à ce combat, quelques-uns par manque de résistance nerveuse, quelques-uns par diverses dépressions, la plupart en se faisant pessimistes, cet expert en musique de soixante dix ans est avec sa détermination farouche un cas unique. Qui regarde sa puissante tête de lion s'étonne de voir dans ses yeux le feu d'un jeune homme. Rien qui ne donne l'apparence d'un vieillard, rien qui trahisse une fatigue psychique ou physique. Un comportement enjoué, un langage inspiré, ses pensées remplies d'un optimisme juvénile sans borne... – tel est Leoš Janáček à soixante-dix ans, le plus jeune parmi les jeunes, le plus farouche parmi les farouches. [...] La vue de ce paradoxe, les boucles de la chevelure blanche avec le regard juvénile et le corps élastique, au milieu des plus jeunes collègues (qui parfois semblent déjà séniles) est très émouvante. Janáček respire et répand autour de lui un morceau de l'âcre vivacité de sa Moravie natale et peut être qualifié dans ce sens de purement « végétal », comme issu de ce sol et passant avec lui. Ce n'est qu'à

partir de là qu'est possible une meilleure et intime compréhension de son être profond qui tire du paysage morave sa capacité de représenter l'humanité. Ce paysage dont s'exhale une profonde et amère nostalgie se retrouve dans la musique de Janáček. Ce n'est pas dire que cette musique découle d'un sentiment précis, car elle se tient éloigné de tout constructivisme, mais elle est liée à la terre, elle en est une pousse et doit être perçue comme une unité cosmique. De même que Marc Chagall peint la pieuse naïveté de sa chère terre russe, de même que Dostoïevski la décrit dans son œuvre, Janáček met en musique sa terre morave qui, en lui, trouve une expression sonore. Cette fusion avec le sol natal est le prémisses de sa perception si saine de la musique. La terre est toujours fertile quand elle est travaillée par des mains habiles. C'est de ce sentiment de la nature qu'est issue la création de Janáček et c'est justement cela qui l'éloigne de la sensibilité pathologiquement compliquée des Européens, eux qui passent à côté de la compréhension profonde de cette « pieuse naïveté ». Pour la plupart d'entre eux, les grandes phrases accompagnées d'un large geste sont la preuve du « grand format ». Le plus souvent, les lignes de Janáček sont verticales ; la confrontation et la juxtaposition des trois degrés fondamentaux de notre occident, un-quatre-cinq, renferment chez lui une grande puissance harmonique, alors qu'elles restent sans effet chez beaucoup d'autres. Sa conception du son ne reconnaît le cadre voix supérieure – voix inférieure (dessus – basse) que comme élément secondaire pendant que la ligne mélodique est replacée, comme à l'origine, au premier plan. Ainsi se forment chez Janáček l'homophonie, la mélodie, le retour à un principe stylistique linéaire classique. Voilà qui signifie aussi un fort contraste de la dynamique en même temps qu'une utilisation synthétique du complexe harmonique majeur et mineur. C'est en cela que repose la note personnelle de Janáček et jamais il ne fait pourtant l'effet de tomber dans l'éclectisme. L'élément diatonique de sa fibre populaire contient chez lui un coloris particulier, Janáček est ici purement instinctif. L'échelle musicale de Janáček ne ressemble en rien à celle des autres compositeurs, comme l'essence de la couleur chez Titien et Rubens est elle-même incomparable. L'art de Janáček est encore prématuré pour le cercle de son pays. Le succès à l'étranger n'est pas pour lui (la personnalité artistique), le succès vaut – d'un point de vue psychologique – à ceux d'un autre sang que leur race, à ceux qui lui reste étranger. Ce sang différent est ce qui séduit à l'étranger et peut faire sensation. Alors que la renonciation stylistique à Wagner est presque accomplie à l'étranger, l'étroit pays natal de Janáček est encore profondément enfoncé dans cette tradition formelle dont le représentant principal est Bedřich Smetana, le grand antipode tchèque de Wagner, dont la production se meut dans le sillage de la nouvelle école allemande fin de siècle. Spontanément, Janáček s'est arraché à toutes ces vieilles conventions esthétiques, comme un maître qui s'échappe de la scolastique musicale et trouve un nouveau chemin absolument conforme à la nature. Le combat des Allemands contre Wagner, les Tchèques doivent le mener contre Smetana.

Ce que personne n'avait jusqu'ici osé faire dans l'art tchèque, Janáček l'a accompli d'un seul coup. Sa musique ne repose pas sur l'amplification de l'élément lyrique, mais suit fidèlement le tempo des événements psychologiques dans leur succession logique. Le développement harmonique des thèmes n'a pour but que la plus rapide progression dramatique et un effet plus naturel. [...]

En resserrant la trame dramatique, Janáček atteint une plus grande expansion de l'âme et l'explosion dramatique y acquiert une puissance que l'expansion musicale de Wagner et Smetana ne peut qu'émousser et rendre moins crédible. La conscience de ce nouveau principe est revendiquée par Janáček mais sans être pour autant dogmatique : c'est toujours le plus sûr instinct de la fidélité à la nature qui le guide. L'auditeur capable de cette expérience ne se sentira jamais étranger face à la musique de Janáček. Pour la comprendre, il faut posséder l'expansion d'âme nécessaire. Chez l'auditeur moyen, le sentiment absorbe bien la musique, mais il est noyé par elle comme par une masse d'eau. Dans cette perspective, l'art de Janáček est un art de la verticalité : il ne connaît que l'idée de haut et de bas, qui est celle de l'art populaire. Quand l'auditeur comprend cette nouvelle perspective, il est surpris mais en ressent vite le poids élémentaire. La musique de Janáček exige d'abord que l'on pénètre dans son organisation du paysage. Les couleurs instrumentales inouïes qui naissent de ces contrastes forts, presque violents entre les cordes, les bois et les cuivres se ressentent fortement et, dans l'expression générale, leur rencontre exhale une beauté et une unité imposantes et rudes. Une preuve éloquente de ce que Janáček ne construit jamais et qu'il n'y a pas de hasard dans l'instrumentation de sa musique pour orchestre est qu'il compose directement sur la partition, sans esquisse d'instrumentation préliminaire. La conception sonore est prête avant la rédaction sur le papier et ne connaît pas de modification ultérieure. Le temps de Janáček dans nos pays n'est pas encore venu. Il se bat – subit le destin des grands hommes dans leur patrie. Leoš Janáček, celui qui a préparé le terrain au développement ultérieur de la musique tchèque, est à soixante-dix ans le plus fougueux et le plus jeune parmi la jeunesse.

Lettres à Kamila Stösslová² Leoš Janáček (1854-1928)

Brno, le 27 juin 1928, la nuit

Ma chère Kamila,

[...] Aujourd'hui, chez moi, ils [le Quatuor morave] ont joué notre quatuor Lettres intimes. Ils l'ont exécuté avec ardeur, comme si eux-mêmes écrivaient de telles « lettres intimes ». [...]

J'ai écouté leur interprétation aujourd'hui. J'écoute donc. Est-ce moi qui ai écrit cela ? Ces cris de joie, mais, chose étrange, également des cris de terreur après une berceuse. Exaltation, déclaration d'amour chaleureuse, implorante ; désir non apprivoisé. Résolution de me battre sans cesse avec le monde pour toi. Gémissement, confiance, crainte. Tout écraser sous mon poids s'il résiste. Mon émerveillement devant toi lors de notre première rencontre. Étonnement devant notre apparition, comme si elle était tombée au fonds d'un puits et qu'à partir de ce moment je buvais l'eau de ce puits. Confusion et chant aigu de victoire : « Tu viens de trouver une femme qui te fut destinée. » Rien que mes paroles et ton silence étonné. Oh, c'est une œuvre taillée dans la chair vivante. Je pense que je n'écrirai jamais quelque chose de plus profond et de plus vrai. [...]

À toi à tout jamais,

L.

Hukvaldy, le 15 juillet 1924

Comment ne pas avoir envie de toi, quand on t'aime ?

Mais je sais, n'est-ce pas, que je ne te posséderai jamais. Est-ce que je cueillerais cette fleur, cette famille de bonheur qu'est la tienne, est-ce que j'abuserais de mon respect pour toi, toi que j'honore comme aucune autre femme sur la terre ? Pourrais-je regarder dans les yeux tes enfants, ton mari et tes parents ? Pourrais-je m'introduire chez toi ?

Tu sais, nous rêvons au paradis, au ciel, mais nous ne l'atteignons jamais.

Moi, donc, je rêve à toi et je sais que tu es ce ciel inaccessible. Ne pas avoir envie de toi, pourtant, voilà une impossibilité – je ne peux faire cela. Tu es toute entière dans mon âme, alors il suffit pour moi d'avoir envie de toi toujours. Et t'oublier ? Voilà qui serait triste pour moi et qui m'est impossible. Ainsi je serai gai comme tu me l'ordonnes.

Je me promène tout seul ici ; le temps est frisquet. Heureusement que j'ai amené du travail avec moi.

Franz Schubert (1797-1828)

Quatuor à cordes n°14 en ré mineur, D810, « La Jeune Fille et la Mort »

Le *Quatuor en ré mineur* « *La Jeune Fille et la Mort* » est un des sommets de l'œuvre de Schubert, et par là de la musique occidentale. Il est lié aux pires années de cette brève existence, 1823 et 1824. Schubert a 26 ans, il est malade, abattu par la syphilis qui sera une des causes de son départ, mais sans doute pas la seule. Il fait un long séjour à l'hôpital, dont il ressort épuisé. Son opéra *Fierrabras* est un échec. Clairement, à cette période, Schubert comprend qu'il va bientôt mourir. Certaines de ses œuvres sont liées à cette prise de conscience et à cette confrontation trop précoce. Le cycle de lieder *La Belle Meunière* – qui légitimement pourrait s'appeler aussi la mort du jeune meunier – en est une ; le quatuor en est une autre. Significativement, Schubert le place sous le signe d'un lied qu'il a écrit sept ans auparavant : *La Jeune Fille et la Mort* sur un poème de Matthias Claudius. Schubert a écrit tant de lieder, et tant de merveilles, que le fait qu'il aille chercher un lied déjà si ancien est évidemment essentiel. Bien entendu, c'est Schubert qui parle ici, et à qui la mort répond.

Les premiers accords du quatuor sont très dramatiques, et nous plongent dans un univers désespéré et tragique. D'un bout à l'autre, les mêmes caractéristiques se répéteront : d'abord une tension extrême, de brusques contrastes entre le fortissimo et le pianissimo, et enfin des figures obstinées et obsessionnelles, signe à la fois de la fatalité et de la résistance acharnée à cette fatalité. Sans doute le premier mouvement est-il un fidèle et terrible témoin de l'univers mental de Schubert, avec ses cris de douleur, ses bouleversants appels à l'aide, et ses soudains moments d'épuisement. Le deuxième mouvement est bâti sur le lied que nous avons évoqué : comme dans le poème, les premiers échanges sont calmes et rassurants. Mais ici, ils se développent, et, tout au long des variations, le dialogue se fait toujours plus pressant et angoissé avant de revenir à un silence inquiétant. Les deux derniers mouvements ne laissent aucun doute quant à l'issue du combat : le scherzo a quelque chose d'amer et de démoniaque, avec au coin des lèvres un sourire cruel. Peut-être la mort danse-t-elle déjà sa victoire ? Le dernier mouvement est une frénétique course à l'abîme, une course haletante dans le néant. Schubert a composé peu de choses qui soient si obstinément et uniment noires... Le quatuor fut créé entre amis en janvier 1826, avec Schubert à l'alto, et publié en 1831 par Diabelli, trois ans après la mort de Schubert. Après les sombres jours de 1824, ayant accepté cette main tendue, Schubert écrivit jusqu'à sa mort une incroyable moisson de chefs-d'œuvre, les dernières sonates pour piano, les trios, le quintette à cordes, le *Voyage d'hiver*... Toutes ces œuvres ont en elles quelque chose de surnaturel, comme dicté par l'ange, et Schubert semble déjà écrire depuis un autre monde. Mais dans *La Jeune Fille et la Mort*, nous voyons notre frère se battre et accepter – expérience déchirante et unique dans l'histoire de la musique.

Les deux textes sélectionnés éclairent les rapports que l'esthétique romantique entretient paradoxalement entre la jeunesse et la mort, entre l'insouciance et la tragédie. Matthias Claudius appartient à la génération de Goethe qui inaugurerait l'ère romantique. Il est l'auteur de nombreux poèmes et chansons dont La Jeune Fille et la Mort publié en 1775 dont Schubert fera un lied en 1817. C'est l'atmosphère grinçante de ce texte qui nourrira l'inspiration de son Quatuor à cordes n°14, lui offrant ainsi son célèbre sous-titre. Ce thème de la jeune fille face à la mort dérivé de l'iconographie des danses macabres de la Renaissance, traverse la littérature romantique, notamment chez Goethe ou Hölderlin. Il s'agit également d'un motif saillant de plusieurs textes de Des Knaben Wunderhorn, fameux recueil de quelque 700 chants populaires du monde germanique, collectés par Clemens Brentano et Achim von Arnim. Sœur du premier et épouse du second, grande figure parfois oubliée de cette génération, Bettina Brentano von Arnim semble avoir reconnu ce thème s'incarner dans le destin singulier de son amie Karoline von Günderrode, autre poétesse et muse romantique s'étant donnée la mort à 26 ans en juillet 1806. Bettina Brentano tirera du souvenir tragique de son amie une correspondance fictionnelle, les Günderode et évoquera les circonstances de sa disparition dans une lettre à la mère de Goethe, publiée en 1835, où se mêlent violence et naïveté, appels des fantômes et mythologie du Rhin.

La Jeune Fille et la Mort³ **Matthias Claudius (1745 - 1815)**

La Jeune Fille

Loin de moi, ah, loin de moi !
Va-t-en, squelette menaçant !
Je suis encore jeune, je t'en supplie, va-t-en !
Et ne t'approche pas.

La Mort

Donne moi ta main, toi belle et tendre.
Je suis ton ami et ne viens pas te punir.
N'aie pas peur, je ne suis pas violent,
Dans mes bras tu dormiras doucement.

³Première publication : *Göttinger Musenalmanach*, 1775 [Trad. Ch. Ghristi]

Lettre à la mère de Goethe sur la mort de Karoline von Günderode⁴ Bettina Brentano von Arnim (1785 - 1859)

« (...) Une fois Günderode me montra un poignard à manche d'argent qu'elle avait acheté à la foire ; elle prenait plaisir à en regarder la lame brillante et affilée. Je saisis le poignard et en fit l'épreuve sur mon doigt ; le sang jaillit à l'instant ; elle en fut très effrayée. « O Günderode ! lui dis-je, tu as peur de voir du sang, et tu nourris une idée qui suppose le plus grand courage possible ? J'ai la conscience d'être plus téméraire que toi, et pourtant je ne saurais jamais me tuer ; je ne saurais que nous défendre, toi et moi, dans un danger. Oh oui, pour cela je me sens du courage ! Tiens, maintenant que je te menace du poignard, vois comme tu as peur ! » En effet, elle fuyait d'épouvante. Alors la colère s'empara de moi, sous l'apparence d'un badinage emporté ; j'avançai vers elle ; elle courut à sa chambre à coucher s'abriter derrière un fauteuil de cuir ; je perçai le fauteuil de coups, je le mis en pièces, le crin volait de tous côtés. Elle se tenait toujours suppliante derrière, me priant de ne pas au moins lui faire mal à elle. Je lui dis : « Je te tuerais moi-même plutôt que de souffrir que tu te tues ! – Mon pauvre fauteuil ! s'écria-t-elle. – Ah bien oui, ton pauvre fauteuil ! Attends, il va émousser le poignard ! » Et je frappai sans pitié. Un nuage de poussière s'éleva dans la chambre ; je jetai le poignard avec violence, il alla tomber sous le canapé. Je pris Günderode par la main, je la conduisis sous la tonnelle du jardin. Là j'arrachai les jeunes vignes, je les foulai aux pieds, et je lui dis : « Voilà comme tu traites notre amitié ! » Je lui montrai les oiseaux sur les arbres. Comme eux nous avons vécu en jouant, et nous nous étions restés fidèles. « Tu peux te fier à moi, ajoutai-je ; quand tu me feras savoir ta volonté, je n'hésiterai jamais à l'accomplir, à quelque heure de la nuit que ce soit. Je ne me permettrai jamais un instant de réflexion. Viens à minuit sous ma fenêtre, et appelle, et je partirai de suite avec toi pour faire le tour du monde. Ce que je n'oserais pas faire pour moi, je le ferai pour toi. Mais toi, de quel droit renonces-tu à moi ? Comment peux-tu trahir tant de fidélité ? Promets-moi de ne plus barricader ta nature timide derrière des idées aussi fanfaronnes et aussi affreuses. » Je la regardai. Elle était pâle, confuse, et détournait la vue. Nous nous tûmes pendant longtemps. « Günderode, repris-je, quand ce sera sérieux, donne-moi un signe. » Elle secoua la tête affirmativement. (...)

Le lendemain [...] la servante qui mettait le couvert nous dit : « Hier, une jeune et belle dame, qui habitait ici depuis six semaines, s'est tuée à Winckel. Elle se promena longtemps sur les bords du Rhin ; puis elle courut chez elle prendre un linge. Le soir, on la chercha en vain ; le lendemain, on la trouva morte sur le rivage, sous les saules. Elle avait rempli le linge de pierres, et l'avait noué autour de son cou ; sans doute, elle avait eu l'idée de se jeter dans le Rhin, mais le coup de couteau qu'elle se donna dans le cœur la fit tomber à la renverse. C'est ainsi qu'un paysan la trouva sous les arbres, près de l'endroit le plus profond de l'eau. Il arracha le poignard de son cœur, et le lança avec horreur dans le Rhin ; les bateliers le virent voler. Ils accoururent, et rapportèrent la jeune dame à la ville. » Je n'avais pas fait grande attention au début de cette histoire ; mais j'en écoutai la fin, et je m'écriai : « C'est Günderode ! » On chercha à m'en dissuader en me disant qu'il y avait beaucoup de Francfortois dans le Rheingau, que par conséquent c'était sans doute une autre

⁴ Lettre sans date [octobre 1808], dans : *Correspondance de Goethe avec une enfant*, 1835, [Trad. Seb. Albin (Mme Cornu), 1843.]

personne. Je le crus, et je pensai : Ce qu'on prophétise n'arrive ordinairement pas. La nuit, je rêvai qu'elle venait à ma rencontre dans une nacelle ornée de couronnes, pour se réconcilier avec moi. Je sautai à bas de mon lit, et courus dans la chambre de mon frère en criant : « Rien de tout cela n'est vrai ; je viens de rêver d'elle ! – Hélas reprit mon frère, ne te fie pas aux rêves ! » Je me recouchai, et je rêvai que j'avais précipitamment traversé le Rhin en bateau pour aller la chercher ; l'eau était trouble et pleine de roseaux, l'air était obscur et très froid. J'abordai à un rivage marécageux ; il y avait une maison dont les murs étaient humides. Elle en sortit en rasant la terre, me regarda tout effrayée, et me fit signe qu'elle ne pouvait pas parler. Je courus de nouveau à la chambre de mon frère, et je criai : « Ah ! C'est trop vrai ; car j'ai rêvé que je la voyais, et je lui ai dit : Gûnderode, pourquoi m'as-tu fait ce chagrin ? Elle a gardé le silence, elle a baissé la tête, elle ne s'est pas excusée. » Dans son lit, je réfléchis à une foule de circonstances ; je me rappelai qu'elle m'avait dit qu'elle se brouillerait avec moi avant d'exécuter son projet. Notre séparation ne fut alors clairement expliquée. Elle m'avait encore dit qu'elle me donnerait un signe quand son projet serait mûr. C'était l'histoire de sa sœur morte qu'elle m'avait racontée six mois auparavant. Ainsi donc, déjà alors, son parti était pris. O grandes âmes ! Je vous le demande : quelle puissance monstrueuse a pu décider cet agneau d'innocence, ce cœur timide, à en agir ainsi ? Le lendemain matin, nous continuâmes notre voyage sur le Rhin. [...] J'entendis les effroyables détails sur la robe rouge ouverte, sur le poignard que je connaissais si bien, sur le linge rempli de pierres, sur la large plaie. Mais je ne pleurai pas ; je gardai le silence. Mon frère s'approcha de moi, et me dit : « Sois forte, jeune fille ! » Nous abordâmes à Rûdesheim ; partout on se racontait l'histoire. Je passai avec la rapidité du vent au milieu du monde ; je gravis le Ostein pendant une demi-heure sans m'arrêter. Quand j'arrivai en haut, je n'avais plus de souffle ; ma tête était brûlante, j'avais de beaucoup devancé les autres. Le Rhin splendide s'étendait orné de la parure d'émeraude de ses îles ; je voyais les rivières accourir à lui, et les riches et paisibles villes, et les champs bénis et fertiles s'étaler sur ses deux rives. Alors je me demandai si le temps me consolerait de cette perte ; et je pris la résolution de m'élever hardiment au-dessus de ce chagrin ; car il me semblait indigne de témoigner une douleur que j'étais destinée à surmonter un jour. »

Entretien avec David Grimal

Propos recueillis par Christophe Ghristi

Schubert et Janáček sont frères, cela ne fait pas de doute. Avec eux, la musique jaillit. Nous ne sommes pas dans le domaine de la musique formelle. Tous deux étaient musique, tout simplement, éperdument. Ce qui les rassemble, c'est le flot musical. Et il y a une lutte pour faire se rencontrer ce flot et la forme. Ce sont en un sens des musiques à programme. Il y a d'abord une poésie et une vitalité, et le langage musical vient après. Chez Janáček, il est étonnant de voir à quel point il est maladroit dans la notation. Il n'arrive pas à traduire sans la trahir la vitalité de son propos musical. C'est un artisan visionnaire mais assez rustique. Le travail qu'il a fait avec le Quatuor Morave et son premier violon, František Kudláček, indique la façon de l'interpréter, mais cette édition est presque inaccessible. Alors que le Urtext récemment publié est une trahison totale de son esprit. Chez Schubert, nous sommes clairement dans quelque chose qui est au-delà de nos forces. Et il nous est presque impossible de nous laisser porter suffisamment par la folie de sa musique. Je pense notamment au finale du quatuor, cette danse effrénée avec la mort. Ce qu'a trouvé Schubert dans les trois dernières années de sa vie, quand il parvient à maîtriser la grande forme, c'est une énergie tellurique qui arrive à survivre à la forme classique. Cette grande forme de la musique allemande sera aussi l'objet du combat de Schönberg. Il faut toujours se souvenir qu'une œuvre comme *La Jeune Fille et la Mort* est une œuvre de jeunesse, tout comme la neuvième symphonie, écrite presque à l'âge où Beethoven a écrit sa première. Chez Schubert la présence de la mort est vertigineuse, elle rôde pendant la fête, comme dans les mouvements intermédiaires, alors que la musique semble évoquer les cafés que Schubert fréquentait. Ecoutez comme le *scherzo* est tendu, très vibrant, trop intense, trop sensible, trop lyrique, par rapport à ce monde de conventions de la musique classique.

Oui, ce sont deux frères en souffrance. Un autre lien entre Schubert et Janáček, c'est Vienne, centre de l'empire et centre historique de la musique. Vienne a toujours été la référence pour la musique, les écoles successives, l'opéra, la tradition de la Hausmusik... C'est la capitale du monde en quelque sorte. Mais, en y pensant, Vienne n'a pas reconnu Mozart, a été sourde à Schubert, a considéré Janáček comme un folkloriste... Elle a congédié Mahler, elle n'a pas compris Schönberg... Vienne a cette schizophrénie d'être une ville de tous les conservatismes mais qui a permis l'émergence en son sein de toutes ces personnalités et courants subversifs. La prison viennoise a paradoxalement généré des talents toujours en opposition. Et ensuite elle a toujours appuyé sa gloire sur leurs cadavres... Finissons-en avec un cliché : la violence que la société déchaîne n'a jamais rendu génial qui que ce soit. Le génie vient de la vraie vie, pas de la survie. Cette violence décourage la vitalité, elle ne l'alimente pas... Je suis tout à fait hostile à l'idée du bourreau qui serait en même temps une muse. Il y a quand même, dans le cas de Schubert notamment, un homicide involontaire. Comment imaginer que dans une ville avec une telle éducation musicale, Schubert n'ait quasiment jamais été joué par des professionnels ? Janáček lui aussi a été balayé, ce qui est incompréhensible lorsqu'on voit la qualité de ses opéras.

Alors ils ont lancé des bouteilles à la mer, mais pas des bouteilles de désespoir, des bouteilles d'amour. Entre eux, bien sûr, un siècle s'est écoulé. Schubert est encore dans le carcan classique. Son modèle n'est pas le dernier Beethoven mais le jeune Beethoven, celui directement issu de Haydn et Mozart. Schubert écrit donc dans un genre qui est en train de se constituer. Certes, il y a chez lui l'esprit de la chanson, cette chanson inlassable qui tourne en lui, une nostalgie. Ce n'est pas une dialectique comme chez Beethoven, mais une contemplation. Il étire le temps aussi longtemps qu'il peut. Il ne veut pas sortir de son monde. En concert, on ne fait pas assez confiance à l'impuissance, on en fait toujours trop. Un siècle plus tard, cette histoire du quatuor a beaucoup évolué. Elle est justement devenue un terrain de liberté et d'audace. La musique de Janáček ne s'inscrit dans aucun classicisme. Il allait chercher la musique où elle se trouvait, dans les villages de son pays et sur le visage des gens qu'il rencontrait. Il allait chercher la lave sous la terre, l'énergie vitale de toute chose. Il recherche sans cesse l'authenticité, avec une sensibilité à la peine et à la joie qui prime le métier de compositeur. Et chez lui, l'état d'âme est roi et impose sa temporalité fractionnée, sa météorologie toujours changeante. Schubert est né dans les faubourgs, mais il n'est jamais loin de la tradition aristocratique. Rappelons qu'il a notamment étudié avec Salieri. Il faut absolument souligner son génie intellectuel, très loin de l'image bonhomme qu'on a diffusée de lui. Ses dernières œuvres sont monumentales, très complexes et très construites, comme un très grand mathématicien. S'il avait vécu, il aurait sans doute composé les symphonies de Bruckner ! Je ne devine pas chez lui de suicide, de hâte vers la mort. Il n'a pas été soigné, tout simplement. Et il a bien été obligé de voir la mort en face. On ne peut pas remercier le système de l'avoir opprimé. Ce n'est pas vrai qu'on obtient le meilleur des êtres en les épuisant. Mais en les aimant. Que je sache, Bach ne s'est pas consumé par les deux bouts. Il avait une bonne santé que Schubert n'avait pas. Dans sa musique, il n'avait pas le remède que Bach avait dans la sienne. Une cantate par semaine, qu'il neige ou qu'il vente, qu'un enfant naisse ou meure. Schubert n'a pas la colère salvatrice beethovénienne, pas l'humour salvateur de Mozart. Il vit un amour impossible, et ici je ne parle pas de relation amoureuse, mais de quelque chose d'inconsolable, quoi que la vie puisse faire. D'ailleurs sa musique n'embrasse pas de manière cosmique, mais transperce de manière intime. Schubert est désespérément seul et même au ciel il ne trouve pas de consolation. Ce qui a sauvé Janáček et lui a longtemps donné une jeunesse admirable, c'est son attachement à la terre. L'un comme l'autre ont été rejetés par la bourgeoisie comme par l'église. Dans une société fondée sur des habitudes, tout ce qui est subversif est d'abord simplifié et rejeté. Schubert et Janáček sont des anticorps dans une société mortifère. Comme l'orchestre des Dissonances est un anticorps. Leur relation existentielle est à la seule musique, pas à la reconnaissance, encore moins à quelque forme de pouvoir que ce soit.

Christophe Ghrsti est l'auteur de nombreux articles et programmes pour les plus grandes maisons d'opéra. Il a dirigé plusieurs ouvrages collectifs sur la musique et a signé le livret du ballet Akhmatova de Bruno Mantovani. Il a été directeur de la dramaturgie de l'Opéra National de Paris de 2009 à 2014. En 2017, il est nommé directeur artistique du Théâtre du Capitole de Toulouse.

Quatuor Les Dissonances

« C'est peut-être là que réside l'immense talent de ce quatuor, qui oblige chaque auditeur à laisser ses a priori à la porte du théâtre, et invite à redécouvrir certaines pages du répertoire comme si c'était leur première écoute. »

Classicagenda

« Très habiles dans le tissage translucide comme dans les textures troubles, les membres des Dissonances restituent avec bonheur le climat prenant de l'œuvre. »

Le Monde

Quatre individualités musicales - David Grimal, Hans-Peter Hofmann (violons), David Gaillard (alto) et Xavier Phillips (violoncelle) - réunies par l'amitié et la passion, parcourant les routes du monde de la musique et menant leurs vies de solistes, de musiciens d'orchestre et de chambristes, se sont retrouvées pour la première fois autour de Leoš Janáček. Depuis, ils ont cheminé avec Bartók, Mozart, Webern, Beethoven ou Schubert. Le Quatuor Les Dissonances signe leur volonté de se réunir autour d'une activité essentielle, le quatuor à cordes dans l'esprit du collectif « Les Dissonances » fondé par David Grimal il y a une dizaine d'années : exigence débridée, liberté d'affinité, soif inventive.

Fondé en 2012, le Quatuor Les Dissonances s'est déjà notamment produit à l'Opéra de Dijon, l'Opéra Comique, l'Opéra national de Paris, au Théâtre des Bouffes du Nord, au festival Yehudi Menuhin à Gstaad, au conservatoire de Genève, au festival en Franconie (Allemagne), au festival Musika Música (Bilbao).

En 2017, paraît sous le label Dissonances Records leur premier enregistrement consacré aux quatuors « Lettres intimes » de Janáček et « La Jeune Fille et la Mort » de Schubert.

David Grimal - Violon

Violoniste autant investi dans le répertoire soliste que chambriste, David Grimal se produit sur les plus grandes scènes du monde : Suntory Hall de Tokyo, Philharmonie de Paris, Musikverein de Vienne, Concertgebouw d'Amsterdam, Konzerthaus de Berlin, Wigmore Hall de Londres, Tonhalle de Zürich, Lincoln Center de New York, Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, Liszt Académie Budapest, Victoria Hall de Genève, Auditorio Nacional de Madrid, Théâtre des Champs Elysées, National Concert Hall de Taiwan, Bozar à Bruxelles.

De nombreux compositeurs lui ont dédié leurs œuvres : Marc-André Dalbavie, Brice Pauset, Thierry Escaich, Lisa Lim, Jean-François Zygel, Alexandre Gasparov, Victor Kissine, Fuminori Tanada, Ivan Fedele, Philippe Hersant, Anders Hillborg, Oscar Bianchi, Guillaume Connesson, Frédéric Verrières, Richard Dubugnon...

Depuis dix ans il consacre une partie de sa carrière à développer Les Dissonances dont il est le directeur artistique. Fort de cette expérience, David Grimal a su développer le sens du collectif avec d'autres orchestres (Orchestre de la Radio de Bucarest, Orchestre National de Lorraine, Orchestra de Galicia, Taipei Symphony, Budapesti Vonosok, Orchestre de chambre de Cracovie, Orchestre de chambre de Moscou...), qui l'ont invité à la fois comme soliste et comme directeur artistique.

David Grimal a enregistré pour les labels EMI, Harmonia Mundi, Aeon, Naïve, Transart, Dissonances records. Ses enregistrements ont reçu les éloges de la presse : BBC choice, Choc de l'année Classica, Arte selection, ffff Telerama etc...

Chambriste recherché, David Grimal est l'invité des plus grands festivals internationaux et choisit de se produire régulièrement en trio avec piano en compagnie de Philippe Cassard et Anne Gastinel ainsi qu'avec ses amis du quatuor les Dissonances.

Comme un prolongement naturel à ce désir de partage, il a également créé « L'Autre Saison » : une saison de concerts au profit des sans-abris à Paris. David Grimal a été fait chevalier dans l'ordre des arts et lettres en 2008 par le Ministère de la culture français.

David Grimal enseigne le violon à la Musikhochschule de Saarbrücken et joue le Stradivarius « Ex-Roederer » de 1710 avec un archet signé François-Xavier Tourte prêté par la Karolina Blaberg Stiftung.

Hans Peter Hofmann - Violon

Hans Peter Hofmann a commencé à jouer du violon à l'âge de quatre ans. Il a étudié tout d'abord à la Musikhochschule de Saarbrücken avec Heinz Stanske et Ulrike Dierick, puis avec Yfrah Neaman à la Guildhall School of Music de Londres. Encore étudiant, il débute une riche et fructueuse carrière internationale comme violon solo, chambriste et soliste, en tournée en Angleterre, France, Hollande, Espagne et Autriche. Il se produit ainsi dans les plus grandes salles d'Europe comme le Musikverein et le Konzerthaus de Vienne, le Berlin Schauspielhaus ou la Cité de la Musique à Paris. Hans Peter Hofmann a été konzertmeister de la Bavarian Kammerphilharmonie et du Bavarian Chamber Orchestra, de l'Orchestre de Chambre de Berlin et depuis 1998 de l'Orchestre symphonique de Vorarlberg à Bregenz.

Comme premier violon de l'ensemble Kontraste Nuremberg et de l'Ensemble Plus Bregenz, il a participé à de nombreuses émissions de radio et de télévision, par exemple sur la Radio de Berlin, Süddeutsche et Südwestfunk en Allemagne, l'ORF en Autriche et la Radio suisse. Sa discographie comprend un vaste répertoire allant du baroque au jazz. Depuis 2006, Hans Peter Hofmann a rejoint Les Dissonances aux côtés de David Grimal. A ses côtés et avec David Gaillard (alto) et Xavier Phillips (violoncelle), il a cofondé en 2011 le Quatuor Les Dissonances.

Depuis 2007, Hans Peter Hofmann joue au poste de violon solo de l'Orchestre de Chambre de l'Union européenne avec lequel il se produit régulièrement en tournées en Europe, en Amérique du Sud. Il est également un pédagogue reconnu et enseigne le violon depuis 1998 à la Musikhochschule de Nuremberg et depuis 2011 à la Musikhochschule de Saarbrücken. Depuis 2013, Hans Peter Hofmann a la chance de jouer sur le « Baillot » violon fait par Stradivarius en 1717 mis à sa disposition par la Karolina Blaberg Stiftung.

David Gaillard - Alto

Fils d'un guitariste rock et d'une conteuse, David Gaillard aborde la musique par la transmission orale et l'improvisation. Enrichissant ce bagage par une formation complète au conservatoire de Mulhouse (premiers prix à l'unanimité de violon, piano, formation musicale, classes d'écriture et direction d'orchestre), il est amené à se produire très tôt sur scène, indifféremment au sein de formations classique, jazz ou rock.

Reçu premier nommé au CNSM de Paris, il y remporte le premier prix d'alto avec les félicitations du jury, ainsi que le premier prix d'harmonie et le deuxième prix de contrepunt, avant d'intégrer le cycle de perfectionnement; ses maîtres sont Jean Sulem, Bruno Pasquier, Hatto Beyerle, Veronika Hagen.

Par la suite, David Gaillard entre à l'Orchestre de Paris au poste d'alto solo et enfin prend la succession de Bruno Pasquier comme professeur d'alto au CNSM de Paris.

Chambriste apprécié, il se produit sur les plus grandes scènes internationales aux côtés d'artistes tels que Menahem Pressler, Christoph Eschenbach... Il est également alto solo de l'ensemble Les Dissonances.

Artiste classique reconnu, David Gaillard n'en a pas pour autant oublié son goût pour toutes les musiques et n'a de cesse d'élargir son horizon.

Membre du Sirba Octet, ensemble yiddish réputé avec à son actif de nombreux enregistrements salués par la presse, il a rejoint Jean-Philippe Viret au sein de son quartet Supplément d'Ame, qui s'est notamment produit au Paris Jazz Festival.

Xavier Phillips - Violoncelle

Xavier Phillips, né à Paris en 1971, débute le violoncelle à l'âge de 6 ans. Il entre neuf ans plus tard au CNSM de Paris dans la classe de Philippe Muller et remporte plusieurs prix internationaux. Sa rencontre avec Mstislav Rostropovitch est déterminante et marque le début d'une longue collaboration au cours de laquelle il se perfectionne auprès du maître.

Il est rapidement appelé à se produire sur les plus grandes scènes internationales avec des orchestres prestigieux : New-York Philharmonic, Mariinsky Orchestra, Washington National Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, Orchestre National de France, Philharmonique de Radio France, le Berliner Symphoniker, Rundfunk Sinfonieorchester Berlin, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestra Filarmonica della Scala, sur l'invitation de chefs illustres tels que son mentor Mstislav Rostropovitch, mais aussi Riccardo Muti, Christoph Eschenbach, James Conlon, Marek Janowski, Valery Gergiev, Vladimir Fedosseyev, Ion Marin, Jesus Lopez-Cobos, Vladimir Spivakov, Kurt Masur.

Il participe avec le pianiste François-Frédéric Guy et le violoniste Tedi Papavrami à l'intégrale des œuvres en duos et trio de Beethoven. Une intégrale de la musique de Beethoven pour violoncelle et piano est parue en 2015 (Evidence Classics) et a été récompensée par les magazines The Strad et Gramophone. Gramophone l'inclut en juin 2016 dans sa liste des « 50 Greatest Beethoven Recordings ». Son enregistrement du Concerto « Tout un monde lointain... » de Dutilleux, avec le Seattle Symphony Orchestra et Ludovic Morlot, a été nommé trois fois aux Grammy Awards 2015. Cette même année, Xavier Phillips est nommé pour un Grammy Award dans la catégorie « Best Instrumental Solo ».

Xavier Phillips participe depuis 2011 aux projets de l'ensemble Les Dissonances, sur l'invitation de son ami et frère d'armes David Grimal.

Parallèlement à ses activités de soliste, Xavier Phillips occupe depuis 2013 un poste de Professeur à la Haute Ecole de Musique de Sion, site de Lausanne. Xavier Phillips joue un violoncelle de Matteo Goffriller de 1710.

L'Opéra de Dijon et Les Dissonances

L'Opéra de Dijon est une maison de production lyrique singulière en France, par la qualité de ses productions régulièrement saluées par la critique, la fidélité d'artistes de tout premier plan, l'encouragement aux jeunes chanteurs et musiciens, ses coproductions avec des grandes salles et festivals européens, mais c'est aussi un lieu musical majeur en Europe grâce à la qualité acoustique et architecturale de son Auditorium (1611 places), et à une politique musicale exigeante qui replace l'artiste, sa démarche et son authenticité au centre des projets.

L'Opéra de Dijon entretient un lien privilégié avec ses artistes en résidence et associés : Jos van Immerseel, Emmanuelle Haïm, Andreas Staier, et bien sûr David Grimal et Les Dissonances.

La résidence des Dissonances a permis au public de redécouvrir le grand répertoire symphonique aux côtés de chefs-d'œuvre méconnus. Ainsi, sans chef, avec un travail sur le texte et en questionnant les sources, ils ont joué les huit premières symphonies de Beethoven, les quatre de Brahms ainsi que plusieurs de Mozart, Haydn et Schubert, mais aussi les Concerto Grosso de Schnittke, des créations de Marc-André Dalbavie, et Brice Pauset,... La résidence de David Grimal permet également une exploration du répertoire concertant pour violon, avec les concertos de Bartók, Beethoven, Berg, Bernstein, Brahms, Mozart, Sibelius, Vasks,...

Des masterclasses ont été régulièrement organisées pour les élèves de la Région. De nombreuses actions de développement culturel ont été menées, de la création des P'titssonnances, aux concerts pédagogiques pour les plus jeunes. La quasi-totalité de leurs concerts sont enregistrés à Dijon et sont disponibles sous leur propre label Dissonances Records.

En abordant des œuvres de plus en plus complexes aux effectifs croissants, les Dissonances ont montré l'intérêt et la pertinence artistiques de leur démarche : une approche d'abord collective, où chaque musicien est plus que jamais responsable et acteur du résultat musical. Le succès et la fidélité grandissante du public, partout en France, montrent également que cette approche signifie aussi un partage plus intense et immédiat entre spectateurs et musiciens, de la musique et des œuvres.

Laurent Joyeux, directeur général et artistique de l'Opéra de Dijon













Leoš Janáček (1854-1928) String Quartet no.2 'Intimate Letters'

A century separates the late quartets of Schubert from Janáček's two quartets, both composed in the 1920s (1923 and 1928). Janáček was then a fiery septuagenarian and, paradoxically, these blazing works placed him in the vanguard of the young generation. The first was inspired by his reading of Tolstoy's novella *The Kreutzer Sonata*. The quartet is a sort of plea in favour of the scorned wife murdered by her jealous husband. In point of fact, the feminine condition is at the centre of Janáček's operatic universe (as in *Jenůfa*, *Kát'a Kabanová*, *The Makropulos Case* and *The Cunning Little Vixen*). The second quartet was composed in the final months of Janáček's life and is at once a homage to his last love, Kamila Stösslová, to whom he wrote almost every day, and a reminiscence of his entire life as a composer. The music is unique in its density and profundity: each note seems to be a word, and the four movements, with their violence, their harshness but also their ardent lyricism, are a radiant hymn to existence. In his *Nouvelle Histoire de Mouchette*, Georges Bernanos evokes the singing of the eponymous young girl as the setting for an unconscious and terrible combat. Though filled with a fierce repugnance for music, she is compelled to sing by her schoolteacher: then, from her innermost being, forcing its way through the dross of an ugly, throaty little speaking voice and a deliberately exaggerated accent, there emerges over the 'mournful groan' of the harmonium a 'clear voice, miraculously rediscovered, [which] wavers vertiginously, like a tiny boat on the crest of a mountain of foam'. As if she has betrayed something within herself that she finds unbearable, Mouchette immediately shatters this 'crystal stem' and 'sullenly resumes her husky voice and her Picard accent'. Janáček's lyricism is of this type: it is always the ephemeral apparition of profundity, the supernatural echo of a secret, fragile voice that earthly life is unaccustomed to hearing and conceals beneath its tumult. Forcing past the crushing weight of speech, the first manifestation of earthly gravity, breaking free of its tyrannical power, song regains in Janáček its dimension as an epiphany, a pair of white wings suddenly spread. For years the composer had traversed his native Moravia collecting the songs and dances of towns and countryside, but also noting down the inflections of speech. He had understood the extent to which the melodic cells constantly formed by the spoken word express the truth of living beings, the extent to which, in the words of Alfred de Musset, we constantly have 'our whole life on our lips'. Janáček was one of the first to think that the renewal of musical theatre and of music as a whole, whose well seemed bound to dry up after Wagner and the rise of *verismo*, would depend on utilisation of the modesty of everyday language. It was only in the violent repression of itself that opera would find salvation, refresh its soul, come back to life. For all that, Janáček's prose, so intense and abrupt, makes no claim to be realistic, the mere recording of conversation. Rooted in the land and the people, it nevertheless attains a territory beyond all reality, governed by its own regulations, or rather its own deregulations: repetition taken to the point of obsession is its

most noticeable phenomenon. In this respect, it is similar to Schubert, for whom repetition is a means of saving oneself from losing the world too soon.

Janáček was doubtless driven by the same repugnance as Mouchette – a repugnance not for music, but for the conventions that made it so artificial, a source of entertainment and not of exploration. Nothing in Janáček's instrumentation betrays anything resembling sonic hedonism. Glittering surfaces are proscribed and replaced by economy and meaning: everything in his music speaks, and a simple ostinato takes on the power and gravity of tragedy. The quartet was heard for the first time in the composer's own house on 27 June 1928. The following day, in his daily letter to Kamila, he himself marvelled at the density of his music, at its mingled cries of joy and terror. 'Oh, it's a work as if carved out of living flesh. I think that I won't write a more profound and truer one.'

The life of Leoš Janáček contradicts the myth that the great artist must necessarily be a child prodigy. The son of a modest schoolteacher in Moravia, he pursued until his maturity a busy but fairly anonymous career as a teacher and composer. It was only with the revival of his opera Jenůfa in a revised version in Prague in 1916 that he achieved national recognition; he was already sixty-one. He came to be regarded as a focus for the renewal of Czech music, a figure recognised as a kindred spirit by the young guard, which was then close to the Second Viennese School and the Dada movement and showed an interest in jazz. So much can be seen from the tribute written by the young composer Erwin Schulhoff for his seventieth birthday. The year 1916 was a turning point, for he became infatuated with Kamila Stösslová, a married woman thirty-eight years his junior. He plunged into an obsessive passion and maintained with her until the very end of his life a correspondence of more than 700 letters. Their relationship remained platonic, and the fantasies Janáček entertained concerning this inaccessible muse inspired him in two of the masterpieces of his maturity, the ‘feminine’ operas Kát’a Kabanová and The Makropulos Case. He composed his String Quartet no.2 in the year of his death, thus lifting the veil to some extent on the preceding twelve years of ‘intimate letters’.

Leoš Janáček: remarks on the occasion of his seventieth birthday¹ Erwin Schulhoff (1894-1942)

Anyone who consults Hugo Riemann’s musical dictionary of 1919 will look in vain for the name of Leoš Janáček. He has only become known very recently, for the seventy-year-old Janáček (amazing as this may sound) belongs to the youngest generation of composers, whose fight is his fight too. But while many of these young people renounce that struggle, some because their nerves are not strong enough, others because of failures of a different nature, and frequently become pessimists, this seventy-year-old friend of music, with his resolution and single-mindedness, is a unique case.

All who see his mighty leonine head marvel at the youthful fire of his eyes; there is nothing that appears in the least to resemble an old man, nothing that betrays any kind of mental or physical fatigue. Buoyant movement, animated speech, thoughts filled with boundless youthful optimism – that is Leoš Janáček at seventy, the youngest among the young, the most resolute among the resolute! [...]

¹ This fine tribute by the composer Erwin Schulhoff (1894-1942) was published in May 1925, in a special number of the *Musikblätter des Anbruch* to mark the festival of the International Society for Contemporary Music, given in Prague that year. We express our warm thanks to Mr Eric Marinitich of Universal Edition, Vienna, for providing this important text, which we believe has not been published in English before. Translated from German by Charles Johnston.

The paradox of seeing those curly white locks with those youthful eyes and that supple body amidst the youngest of his colleagues (some of them already with a senile gaze) was peculiarly touching. Janáček exudes something of the rough vitality of his Moravian homeland and, in this sense, may be viewed as purely 'vegetal', as emerging from and passing with that soil. Only when one grasps this is it possible to achieve a closer and more intimate understanding of his primordial being, which conjures up the Moravian landscape in the human imagination. A landscape that breathes a deep and bitter longing which can also be found in Janáček's music. It is not that this music springs from a specific sentiment; it is far removed from any constructivism, but is rooted in the soil, instinctive like vegetal matter, to be perceived as a cosmic unity. Just as Marc Chagall paints his beloved Russian earth in pious simplicity, just as Dostoevsky portrays it in his work, Janáček sets to music his Moravian earth, which for him connotes sound. The way in which he feels himself at one with his homeland is the prerequisite for his healthy perception of music. Earth is always fertile when it is cultivated by the right hands. Janáček's output stems from this feeling for nature, and that is precisely what is so remote from the pathologically complicated sensibility of [western] Europeans and means they lack intimate understanding of such 'pious simplicity'.

Today, phrases accompanied by broad gestures are generally taken to signify 'large format'. Janáček's lines are consistently vertical: in his works, the juxtaposition and concatenation of the three basic degrees of our western music, 'One, Four, Five', incorporate harmonic acerbities, whereas in many other composers they remain ineffective. His conception of sound acknowledges the 'treble-bass' framework only as a secondary element, while the melodic line is thrust into the foreground as the primary focus. In this way, Janáček creates homophony, melody, and a return to the linear principle of classical style. This implies sharp dynamic contrasts, but also a synthetic stringing together of the harmonic complexes of major and minor. Therein lies Janáček's personal touch, and he never gives the impression of eclecticism. The diatonic element of his national traditions takes on a peculiar colouring in his music; Janáček is purely instinctive here. The difference in effect of his diatonicism from that of other composers is roughly equivalent to the fundamentally different effect produced by absolute colour in Titian and Rubens.

It is still too early for Janáček's oeuvre to be appreciated in the musical circle of his homeland. The success he now enjoys abroad does not pertain to him as an artistic personality, but rather – from a psychological point of view – as someone of different blood, someone foreign to other races. It is his foreign blood that forms the opposing polarity that attracts listeners abroad and that constitutes the real sensation. At a time when stylistic rejection of Wagner abroad has almost been achieved, Janáček's more confined homeland is

still deeply anchored in the formal tradition whose principal exponent was the German composer's great Czech counterpart Bedřich Smetana, with his output founded on the stylistic principle of the 'New German School' of the fin de siècle. Janáček, for his part, spontaneously broke away from the stylistic principle that had been handed down for decades, like a master outgrowing musical scholasticism and finding a new path in the most natural way. Here lies the real struggle, which in Germany means rejecting Wagner, and among the Czechs means rejecting Smetana.

What nobody had hitherto dared to do in Czech art, Janáček does at a single stroke. His music does not rely on spinning out the lyrical element, but follows the tempo of the psychological events in logical progression. To this one may add the harmonic development of the themes with a view to rapid dramatic escalation and natural effect. [. . .] Through musical abbreviation of the dramatic action, Janáček achieves greater emotional expansion, as a result of which the dramatic explosion gains still greater impact, as opposed to Smetana and Wagner, where with the musical expansion the dramatic explosion tends to recede and the dramatic action loses credibility. In Janáček, acknowledgment of the new stylistic principle springs quite consciously, but never in a constructional sense, from a pure instinct for fidelity to nature and a sure feeling for style.

Janáček's music, therefore, will never seem alien to the receptive listener, one who possesses the necessary capacity for spiritual expansion, as opposed to the average listener, whose sensibility absorbs music but is bloated by it as if by water. [. . .] Janáček's art is a vertical art in every respect, whose structure knows only the concepts of 'top and bottom', characteristic of folk music. If the listener possesses a sensibility to these planes, he is gripped by this approach and senses its elemental force. Janáček's music requires one first of all to adjust to its landscape. The stark instrumental colours in their sharp, almost stern contrasts between strings, woodwind and brass are of course apparent, and are responsible for the total expression of their juxtaposition of overwhelmingly austere beauty and unity. A striking proof that Janáček never constructs, and that so-called 'random instrumentation' is entirely alien to his orchestral music, is the fact that he composes straight into score without making preliminary sketches of instrumentation or using any other sketching procedure. The timbral conception, therefore, is already determined before he begins to write the music down, and does not require any subsequent polishing.

Janáček's time has not yet come in our lands. He struggles – he experiences the fate of great men in their homeland. Leoš Janáček, who has prepared the ground for further development of Czech music – at the age of seventy, still a rebel and the most youthful among our youth!

Letters to Kamila Stösslová²
Leoš Janáček (1854-1928)

Brno, 27 June 1928, at night

My dear Kamila

[...] Today at my place they [the Moravian Quartet] played our quartet *Intimate Letters*. They played it with ardour as if they themselves were writing such ‘intimate letters’.

[...]

I listened to their playing today. I listen. Did I write that? Those cries of joy, but what a strange thing, also cries of terror after a lullaby. Exaltation, a warm declaration of love, imploring; untamed longing. Resolution, relentlessly to fight with the world over you. Moaning, confiding, fearing. Crushing everything beneath me if it resisted. Standing in wonder before you at our first meeting. Amazement at our appearance, as if it had fallen to the bottom of a well and from that very moment I drank the water of that well. Confusion and high-pitched song of victory: ‘You’ve found a woman who was destined for you.’ Just my speech and your amazed silence. Oh, it’s a work as if carved out of living flesh. I think that I won’t write a more profound and a truer one. [...]

Yours for ever,

L.

Hukvaldy, 15 July 1924

[...]

How can one not want you, when one loves you?

But I know, don’t I, that I’ll never have you. Would I pluck that flower, that family of happiness of yours, would I make free with my respect for you, whom I honour like no other woman on earth? Could I look your children in the eye, your husband and parents? Could I walk into your home?

You know, we dream about paradise, about heaven and we never get to it.

So I dream about you and I know that you’re the unattainable sky.

But not to want you, though, that’s an impossibility – I can’t do that. You are entire in my soul, so it’s enough for me to want you always. And to forget you, that would be sad for me and it’s impossible. So I’ll be merry according to your order.

I walk here isolated; the weather’s chilly. Luckily I brought work with me.

Franz Schubert (1797-1828) **String Quartet no.14 in D minor, D810, ‘Death and the Maiden’**

The Quartet ‘Death and the Maiden’ in D minor is one of the peaks of Schubert’s output, and hence of the whole of western music. It is associated with the worst years of his brief existence, 1823 and 1824. Schubert was twenty-six years old and he was ill, struck down by the syphilis that was to be one of the causes of his departure from this world, though probably not the only one. He spent a long spell in hospital, from which he emerged exhausted. His opera *Fierrabras* was a failure. Clearly, at this time, Schubert realised that he was soon to die. Some of his works are linked to this new awareness of and all too premature confrontation with his own mortality. The song cycle *Die schöne Müllerin* – which could with equal legitimacy be called ‘The Young Mill Lad’s Death’ – is one of these; this quartet is another. Significantly, Schubert placed it under the aegis of a lied he had written seven years previously: *Der Tod und das Mädchen* on a poem by Matthias Claudius. Schubert composed so many lieder, and so many marvels, that the fact that he should have gone back to one dating from so much earlier in his career is obviously of crucial significance. Of course, it is Schubert who speaks here, and whom Death answers.

The opening chords of the quartet are highly dramatic, and immerse us at once in a desperate, tragic universe. From beginning to end, the same characteristics will be repeated: first of all extreme tension, abrupt contrasts between *fortissimo* and *pianissimo*, and finally dogged, obsessional motifs, a sign at once of fatality and of fierce resistance to that fatality. It is likely that the first movement bears faithful and terrible witness to Schubert’s mental universe, with its cries of pain, its overwhelming appeals for aid and its sudden moments of exhaustion. The second movement is based on the lied mentioned above: as in the poem, the initial exchanges are calm and reassuring. But here they develop, and throughout the variations the dialogue becomes ever more pressing and anguished before lapsing into a disturbing silence. The last two movements leave no doubt as to the outcome of the combat: the Scherzo has something bitter and demoniac about it, with, as it were, a cruel smile at the corner of the mouth. Is Death perhaps already dancing his victory? The last movement is a frenetic race to the abyss, a breathless rush into oblivion. Schubert composed few pieces that are so obstinately and consistently dark. The quartet was premiered among friends in January 1826, with Schubert playing the viola, and published by Diabelli in 1831, three years after the composer died. Following the sombre days of 1824, having accepted this outstretched hand, Schubert produced in the years up to his death an incredible harvest of masterpieces, the late piano sonatas, the trios, the String Quintet, *Winterreise* . . . All these works contain an element of the supernatural, as if dictated by the angel, and Schubert seems already to be writing from another world. But in ‘Death and the Maiden’, we see our brother fighting and then reaching acceptance – a heartrending experience unique in the history of music.

The two texts chosen here shed light on the paradoxical relationships that the Romantic aesthetic maintained between youth and death, insouciance and tragedy. Matthias Claudius belongs to the generation of Goethe, which inaugurated the Romantic era. He was the author of numerous poems and songs, including Der Tod und das Mädchen, published in 1775, which Schubert turned into a lied in 1817. The darkly ironic atmosphere of this text was to nurture the inspiration of his String Quartet no.14 and give it its famous nickname. The theme of the maiden face to face with Death, derived from the iconography of the Renaissance danse macabre, runs through Romantic literature, notably the works of Goethe and Hölderlin. It is also a prominent motif in several texts from Des Knaben Wunderhorn, the famous anthology of some 700 folksongs from the German-speaking world collected by Clemens Brentano and Achim von Arnim.

Bettina Brentano, sister of Clemens and wife of von Arnim, was a major but sometimes neglected figure of the same generation. She seems to have recognised that this theme was embodied in the singular destiny of her friend Karoline von Günderode, another Romantic poet and muse, who killed herself in July 1806 at the age of twenty-six. Bettina Brentano drew a fictional correspondence, Die Günderode, from her tragic recollections of her friend, and described the circumstances of her death in a letter to Goethe's mother, published in 1835, which combines violence and naïveté, ghostly utterances and Rhenish mythology.

Death and the Maiden³

Matthias Claudius (1745-1815)

The Maiden:

Pass by, ah, pass by!
Go, fierce skeleton!
I am still young! Please go
And do not touch me.

Death:

Give me your hand, you fair and tender creature!
I am a friend, and do not come to punish.
Be of good cheer! I am not cruel;
You will sleep gently in my arms.

Letter to Goethe's mother concerning the death of Karoline von Günderode⁴ Bettina Brentano von Arnim (1785-1859)

It is quite impossible for me to write of Günderode on the Rhine: it is not that I am so sensitive, but I am on a spot not far enough removed from the occurrence, for me perfectly to review it. Yesterday I went down yonder where she had lain; the willows are so grown, that the spot is quite covered; and when I thought how she had run here, full of despair, and so quickly plunged the violent knife into her breast, and how long this idea had burned in her mind and that I, so near a friend, now wandered in the same place, along the same shore, in sweet meditation on my happiness, – all, even the slightest circumstance seeming to me, to belong to the riches of my bliss – I do not feel equal, at such a time to arrange all, and pursue the simple thread of our friendship's life from which I might yet spin the whole. – No! it distresses me and I reproach her, as I used to do in my dreams, that she has left this beautiful earth: she had yet to learn that Nature is possessed of spirit and soul, holds communion with man and cares for him and his destiny, – that 'promises of life' float around us in the air: – yes! She used me ill! She fled from me in the moment when I would have imparted to her every enjoyment. [...]

As I once came to her, she showed me a dagger with silver hilt, which she had purchased at the mart; she was delighted with the beauty and sharpness of the steel, I took the blade and tried it on my finger, blood followed directly and she started. I said, 'O Günderode, thou art so timid and canst not look on blood and constantly cherishest an idea, implying the firmest courage! – but I am fully persuaded that I am, rather of the two, capable of daring something, although I would not kill myself; but I have courage to defend myself and thee in the hour of peril; and when I now press on thee with this dagger – see! How art thou terrified!' – She retreated in alarm; my old rage was again roused, under the mask of maddest wilfulness; I pressed more and more earnestly upon her, and ran into her bed-chamber and took refuge behind a leathern chair. I buried the dagger in it and tore it to pieces by repeated stabs; the horse-hair flew about the room; she stood supplicating behind the chair and begged me not to hurt her, I said 'Rather than suffer thee to kill thyself, I myself will do it.' 'My poor chair', said she. – 'What! Your chair indeed! It shall serve to make the dagger blunt'; therewith I gave it without mercy stab on stab, till the whole room was one cloud of dust; then I flung the weapon far away, that it flew ringing under the sofa. I took her by the hand and led her to the garden, into the vine-bower; I tore off the young grapes and threw them before her feet and trod on them and said: 'Thus dost thou abuse our friendship.' I showed her the birds in the branches and that we like them had till now, lived sportively, but constant to one another; I said 'Thou mayst depend upon me, there is no hour of the night which, if thou wert to utter a wish, would make me hesitate for a moment – come to my window at midnight and whistle,

and I will without preparation go round the world with thee; and what I would not dare for myself, that I dare for thee. But thou – what right hast thou to cast me off? How canst thou betray such truth? And now promise me that thou wilt no more intrench thy timid Nature behind such cruel, vaunting notions.’ I looked at her, – she was ashamed and hung her head and looked away and was pale; – we were both a long time still. ‘Günderode,’ said I, ‘if thou art in earnest, give me a sign’ – she nodded.

[...]

A fortnight passed and then Fritz Schlosser came; he asked me for a line to Günderode, as he was going to the Rheingau and wished to make her acquaintance. I said we had quarrelled, but begged him to speak of me, and mark what impression it made upon her. ‘When do you go?’ said I; ‘to morrow?’ ‘No, in a week.’ ‘Oh do go to morrow, or you will find her no more – it is so melancholy on the Rhine’, said I jestingly, ‘she may do herself some mischief.’ Schlosser looked at me anxiously. ‘Yes! Yes!’ I said petulantly, ‘she will plunge into the water, or stab herself out of mere caprice.’ ‘Do not libel her’, said he; and now I began to do so in right earnest. ‘Take heed Schlosser – you find her no more if you delay according to your old custom; and I tell you go rather to day than to morrow and save her from her unreasonably melancholy humour;’ – and in jest I describe how she would kill herself, in a red gown, with loosened boddice, and close beneath her breast, the wound: this was called wanton wildness in me, but it was unconscious excitement, in which I described the truth with perfect accuracy. – On the next day Francis came to me and said: ‘Girl, we will go to the Rheingau; there thou canst visit Günderode.’ – ‘When?’ I asked. ‘To morrow’, he said; – ah! I packed up with such precipitation; I could hardly wait for going; everything I met, was pushed hastily out of the way; but several days passed and the journey was still put off; at last my desire for the journey, was changed into deep mournfulness, and I had rather have stayed behind. When we arrived in Mittelheim, where we put up for the night, I lay at the window and looked on the moonlit water; my sister-in-law Antonia sat by the window; the maid who laid the cloth, said: ‘Yesterday a young and beautiful lady, who had been residing here for six weeks, made away with herself at Winkel: she walked a long time by the Rhine, then ran home and fetched a handkerchief: in the evening she was sought in vain, the next morning she was found on the bank among the willow-trees; she had filled the handkerchief with stones and tied it around her neck, probably because she intended to sink in the Rhine, but as she stabbed herself to the heart, she fell backwards, and a peasant found her thus lying under the willows by the Rhine, in a spot where it is deepest. He pulled the dagger from her breast and flung it full of horror far into the Rhine; the sailors saw him flee the spot, and so came up and brought her into the town.’ – At first I had not attended, but at last, listened with the rest and cried: ‘That is Günderode!’ They talked me out of my belief, and said it must certainly be some other, since they were so many from Frankfort in Rheingau. I allowed myself to be convinced and thought. Exactly which one prophesies, is generally not true. At night I dreamt, she came to me in a boat adorned with garlands, to be reconciled with me; I sprang out of bed and into my brother’s room, and cried: ‘It is all false, I have just had so vivid a dream!’ ‘Oh’, said my brother, ‘do not build upon dreams.’ I again dreamed, that I rapidly crossed the Rhine in a boat to seek for her; the water was troubled and weedy, and the air was dark and

⁴ Undated letter [October 1808], published in Bettina von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (1835) and translated by the author herself in *Goethe's Correspondence with a Child* (London: Longman etc., 1837).

it was very cold:- I landed on a swampy shore; there was a house with damp walls, from which she floated forth, and looked anxiously at me, signifying to me, that she could not speak: - I ran again to the room of my brother and sister and cried 'No! It is surely true! For I dreamed, that I saw her and asked: "Günderode, why hast thou done this to me," and she was silent and sunk her head mournfully and could not answer.' Now in bed I reflected on all, and bethought me, that she had formerly said, she would break with me, before she completed her purpose; (now our separation was explained), and that she would give me a sign, when her resolution was fixed; this then was the story of her dead sister, which she had imparted to me half a year ago; her determination was then already taken. - O! tell me ye lofty souls, what mighty power moved this lamb in innocence, this timid heart, thus to act? - The next morning we proceeded at an early hour further up the Rhine. Francis had ordered the boat to keep on the other side, to avoid coming too near to the spot; but there stood Fritz Schlosser on the bank, and the peasant who had found her was showing him where the head had lain and where the feet, and that the grass was still laid; - and the boatman steered involuntarily in that direction, and Francis unconsciously repeated after the peasant all that he could hear at that distance; and thus I was compelled to listen to the dreadful fragments of the story, about the red gown, unlaced, - of the dagger, which I knew so well, and the handkerchief of stones about her neck, and the gaping wound:- but I did not cry - I was silent. Then my brother approached me and said "Take courage, girl!" - We landed at Rüdesheim; the story was in every one's mouth. I ran past all, with the speed of wind, and up Ostein a mountain a mile high without stopping; - when I came to the top, my breath was gone and my head burned; - I had far outstripped the rest. - There lay the splendid Rhine with his emerald island gems; there I saw the streams descending to him from every side, and the rich peaceful towns on either bank, and the blessed lands on either side: than I asked myself, if time would not wear out my loss, and then I resolved to raise myself above grief, for it seemed to me unworthy, to utter grief which the future would enable me to master. [...]

An interview with David Grimal

by Christophe Ghristi

Schubert and Janáček are brothers, there's no doubt about it. With them, music gushes forth. We're not in the domain of formal music. Both of them were music, quite simply, passionately. What links them is the flood of music that streams out of them. And there is a struggle to reconcile that flood with form. In a sense, these pieces are programme music. Poetry and vitality come first, and the musical language comes afterwards. In the case of Janáček, it's amazing to see how clumsy he is when it comes to notation. He can't convey the vitality of his musical intentions without betraying them. He is a visionary craftsman, but a fairly rustic one. The work he did with the Moravian Quartet and its leader František Kudláček indicates the way his quartet should be performed, but that edition is almost inaccessible. The recently published Urtext edition, by contrast, is a complete betrayal of its spirit. With Schubert, we are clearly caught up in something that is beyond our strength. And it is almost impossible to allow ourselves to be swept along by the wildness of his music as much as it demands. I'm thinking notably of the quartet's finale, its frantic dance with Death. What Schubert found in the last three years of his life, when he had succeeded in mastering large-scale form, is a telluric energy that is capable of surviving the constraints of Classical form. Large-scale form in German music was also to be the focus of Schoenberg's combat. We must always bear in mind that a work like 'Death and the Maiden' is still a youthful composition, as is the Ninth Symphony, written almost at the age when Beethoven wrote his First. In Schubert, the presence of Death is vertiginous: it is still on the prowl in the middle movements, even as the music seems to evoke the cafes frequented by the composer. Listen to how tense the Scherzo is, extremely vibrant, too intense, too sensitive, too lyrical, in comparison with the convention-bound world of Classical music.

Yes, they are two brothers in suffering. Another link between Schubert and Janáček is Vienna, the heart of the Empire and the historical centre of music. Vienna has always been the yardstick for music: the successive schools, the opera, the tradition of *Hausmusik* . . . It's the capital of the world, as it were. But, when you think about it, Vienna didn't recognise Mozart's genius, it was deaf to Schubert, it regarded Janáček as a folklorist . . . It dismissed Mahler, it didn't understand Schoenberg . . . Vienna has the schizophrenic attitude of a city of conservatism of all kinds that nevertheless enabled all these subversive personalities and movements to emerge from it. Paradoxically, the Viennese prison generated talents that were in constant opposition to it. And, later on, it invariably based its reputation on their corpses . . . Let's put a cliché to rest: the violence unleashed by society has never turned anyone into a genius. Genius comes from living a real life, not from surviving life. That sort of violence discourages vitality; it doesn't nurture it. I am totally hostile to the idea of the torturer who can at one and the same time be a muse. In the case of Schubert especially, we're really looking at something like manslaughter. How can one imagine that in a city with such a high degree of musical education, Schubert virtually never had his music performed by professionals? Janáček too was swept aside, which is incomprehensible when you look at the quality of his operas.

So they both threw bottles into the sea, but not bottles of despair; bottles of love. Between them, of course, a century went by. Schubert was still in the Classical straitjacket. His model was not late Beethoven but the young Beethoven, in the direct line of descent from Haydn and Mozart. So Schubert is writing in a quartet genre that was in the process of formation. Of course, he carries within himself the spirit of song, that indefatigable song that runs through his mind perpetually; a sort of yearning. Not dialectics, as in Beethoven, but contemplation. He stretches time out as long as he can. He doesn't want to come out of his world. In concert, we don't trust that sort of powerlessness enough, we always overdo things.

A century later, the history of the quartet had greatly evolved. It had become a terrain for freedom and audacity. The music of Janáček doesn't subscribe to any sort of Classicism. He went out looking for music where it was to be found, in the villages of his country and on the faces of the people he met. He went looking for the lava under the earth, the vital energy of all things. He ceaselessly sought authenticity, with a sensitivity to pain and joy that took precedence over the composer's trade. In his music, mood reigns supreme and imposes its fragmented temporality, its ever-changing meteorology.

Schubert was born in the outer suburbs, but he was never far from the aristocratic tradition. Let's not forget that he studied with Salieri, among others. It's vital to emphasise his intellectual genius, very far from the jovial image of him that has been so widely diffused. His late works are monumental, very complex and highly structured, as if produced by a very great mathematician. If he had lived, he would probably have composed the symphonies of Bruckner! I don't perceive any sign in him of suicide; he wasn't rushing towards death. He just wasn't properly treated by his doctors, that's all. And he was forced to look death in the face. You can't thank the system for having oppressed him. It isn't true that you get the best out of people by exhausting them. You do that by loving them. As far as I'm aware, Bach didn't burn the candle at both ends. He enjoyed good health, which Schubert didn't. Schubert didn't have in his music the remedy that Bach had in his. A cantata every week, come rain or shine, whether a child was born or died. Schubert didn't have the rage that was the salvation of Beethoven, or the humour that was the salvation of Mozart. He experienced an impossible love, by which I don't mean an amorous relationship, but something inconsolable, whatever life might do to him. And I'd add that his music doesn't embrace in cosmic fashion, but pierces in an intimate way. Schubert is desperately alone, and doesn't find consolation even in heaven. What saved Janáček and long gave him an admirably youthful outlook was his attachment to the soil. Both men were rejected by the bourgeoisie and by the Church. In a society founded on habit, anything that is subversive is initially simplified and rejected. Schubert and Janáček are antibodies in a lethal society. Just as the orchestra Les Dissonances is an antibody. Their existential relationship is to music alone, not recognition, still less any conceivable form of power.

Christophe Ghristi is the author of many articles and programme notes for the leading opera houses. He has edited several collective works on music and wrote the scenario for Bruno Mantovani's ballet Akhmatova. He was director of dramaturgy at the Opéra National de Paris from 2009 to 2014. In 2017 he was appointed artistic director of the Théâtre du Capitole de Toulouse.

Quatuor Les Dissonances

'It is perhaps therein that the immense talent of this quartet resides, obliging each listener to leave his or her prejudices at the door of the concert hall and inviting them to rediscover certain repertory pieces as if listening to them for the first time.'

Classicagenda

'Equally at ease in transparent and dense textures, the members of Les Dissonances skilfully recreate the gripping atmosphere of the work.'

Le Monde

Four musical individualities – David Grimal and Hans-Peter Hofmann (violins), David Gaillard (viola) and Xavier Phillips (cello) – brought together by friendship and passion, roaming the paths of the musical world and pursuing their lives as soloists, orchestral players and chamber musicians, met for the first time in the music of Leoš Janáček. Since then they have travelled in the company of Bartók, Mozart, Webern, Beethoven and Schubert. The Quatuor Les Dissonances indicates their desire to come together in an essential activity, playing string quartets in the spirit of the collective 'Les Dissonances', founded by David Grimal a decade ago: untrammelled high standards, freedom of affinity, a thirst for invention.

Formed in 2012, the Quatuor Les Dissonances has already appeared in such venues as the Opéra de Dijon, the Opéra Comique, the Opéra National de Paris, the Théâtre des Bouffes du Nord, the Yehudi Menuhin Festival in Gstaad, the Geneva Conservatoire, the Franconia Festival in Germany and the Musika Música Festival (Bilbao).

The present recording of Janáček's 'Intimate Letters' Quartet and Schubert's 'Death and the Maiden' Quartet, released on the Dissonances Records label in 2017, is their first.

David Grimal - violin

‘David Grimal has a formidable appetite for music and intellectual and artistic mastery of his chosen repertoires.’
Gilles Macassar - Télérama

The violinist David Grimal, equally committed to the solo and chamber repertoires, appears in the world’s leading venues, including Suntory Hall in Tokyo, the Philharmonie de Paris, the Vienna Musikverein, the Amsterdam Concertgebouw, the Berlin Konzerthaus, the Wigmore Hall in London, the Zurich Tonhalle, Lincoln Center in New York, the Tchaikovsky Conservatory in Moscow, the Ferenc Liszt Academy in Budapest, the Victoria Hall in Geneva, the Auditorio Nacional in Madrid, the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, the National Concert Hall in Taiwan and Bozar in Brussels.

David Grimal performs regularly as a soloist with such orchestras as the Orchestre de Paris, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the Chamber Orchestra of Europe, the Berliner Symphoniker, the Russian National Orchestra, the New Japan Philharmonic, the English Chamber Orchestra, the Mozarteum Orchestra Salzburg, the Jerusalem Symphony Orchestra, the Prague Philharmonia, the Orchestra of the Gulbenkian Foundation Lisbon and Sinfonia Varsovia. Among the conductors with whom he has appeared are Christoph Eschenbach, Heinrich Schiff, Lawrence Foster, Emmanuel Krivine, Mikhail Pletnev, Rafael Frühbeck de Burgos, Peter Eötvös, Andris Nelsons and Jukka Pekka Saraste.

Many composers have dedicated works to him, including Marc-André Dalbavie, Brice Pauset, Thierry Escaich, Lisa Lim, Jean-François Zygel, Alexandre Gasparov, Victor Kissine, Fuminori Tanada, Ivan Fedele, Philippe Hersant, Anders Hillborg, Oscar Bianchi, Guillaume Connesson, Frédéric Verrières and Richard Dubugnon.

For the past ten years he has devoted part of his career to developing Les Dissonances, of which he is artistic director. In this laboratory of ideas, conceived as a collective of musicians, David Grimal and his friends experience music as a joy rediscovered and tackle the symphonic repertory in the spirit of chamber music. The only ensemble that explores the large-scale symphonic repertory without a conductor, Les Dissonances have established residencies in prestigious institutions that offer long-term collaborations, including the Philharmonie de Paris, the Opéra de Dijon and Le Volcan in Le Havre, and appear regularly all over Europe. Since 2013, Les Dissonances have released their recordings on their own label, Dissonances Records, to high critical acclaim.

Armed with this experience, David Grimal has also developed his sense of collective music-making with other orchestras, including the Romanian National Radio Orchestra, the Orchestre National de Lorraine, the Orquesta Sinfónica de Galicia, the Taipei Symphony Orchestra, the Budapest String Orchestra (Budapesti Vonósok), the Kraków Chamber Orchestra and the Moscow Chamber Orchestra.

David Grimal has recorded for the EMI, Harmonia Mundi, Aeon, Naïve, Transart and Dissonances Records labels. His recordings have received acclaim in the press, with such awards as BBC Music Magazine Choice, Choc de l'Année in Classica, Arte Sélection and ffff in Télérama.

A sought-after chamber musician, he is a guest at the leading international festivals and chooses to appear regularly in piano trio formation with Philippe Cassard and Anne Gastinel and in the string quartet repertory with his friends of the Quatuor les Dissonances: Hans-Peter Hofmann, David Gaillard and Xavier Phillips.

As if in natural prolongation of this urge to share with others, he has created 'L'Autre Saison', a season of concerts for the homeless in Paris. David Grimal was appointed Chevalier dans l'Ordre des Arts et Lettres by the French Ministry of Culture in 2008. He teaches the violin at the Musikhochschule in Saarbrücken and plays the 'Ex-Roederer' Stradivarius of 1710 with a bow by François-Xavier Tourte loaned to him by the Karolina Blaberg Stiftung.

Hans Peter Hofmann - violin

Hans Peter Hofmann began learning the violin at the age of four. He initially studied at the Musikhochschule in Saarbrücken with Heinz Stanske and Ulrike Dierick, then with Yfrah Neaman at the Guildhall School of Music in London. While still a student he embarked on a rich and fertile international career as orchestral leader, chamber musician and soloist, touring the United Kingdom, France, Holland, Spain and Austria. This enabled him to appear in the leading halls in Europe, such as the Vienna Musikverein and Konzerthaus, the Berlin Schauspielhaus and the Cité de la Musique in Paris. Hans Peter Hofmann has been Konzertmeister of the Bayerische Kammerphilharmonie and Bayerische Kammerorchester, the Berliner Kammerorchester and (since 1998) the Sinfonieorchester Vorarlberg in Bregenz.

As first violin of the Ensemble Kontraste Nuremberg and the Ensemble Plus Bregenz, he has taken part in numerous radio and television broadcasts, notably for Radio Berlin, Süddeutscher Rundfunk and Südwestfunk in Germany, the ORF in Austria and Swiss Radio. His discography features a vast repertory ranging from Baroque music to jazz. In 2006 Hans Peter Hofmann joined Les Dissonances alongside David Grimal. In 2011, with David Grimal, David Gaillard (viola) and Xavier Phillips (cello), he was a joint founder of Quatuor Les Dissonances.

Since 2007, Hans Peter Hofmann has been leader of the European Union Chamber Orchestra, with which he regularly tours Europe and South America. He is also a noted pedagogue, having taught the violin at the Musikhochschule in Nuremberg from 1998 and since 2011 at the Musikhochschule in Saarbrücken. Since 2013, he has been fortunate enough to play the 'Baillot' violin made by Stradivarius in 1717 and loaned to him by the Karolina Blaberg Stiftung.

David Gaillard - viola

The son of a rock guitarist father and a storyteller mother, David Gaillard came to music through oral transmission and improvisation. Having enriched this experience with a complete course of training at the Mulhouse Conservatoire (Premier Prix by unanimous decision in violin, piano, theory, harmony and counterpoint, and conducting), he began to perform in concert at an early age, in ensembles ranging from classical to jazz and rock.

He achieved the highest marks in the entrance examination for the Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) de Paris, where he went on to win a Premier Prix in viola with the congratulations of the jury as well as a Premier Prix in harmony and Second Prix in counterpoint, before following the postgraduate course; his teachers were Jean Sulem, Bruno Pasquier, Hatto Beyerle, Veronika Hagen.

David Gaillard subsequently joined the Orchestre de Paris as principal viola and finally succeeded Bruno Pasquier as professor of viola at the CNSM in Paris.

An admired chamber music partner, he appears in the leading international concert halls alongside such artists as Menahem Pressler and Christoph Eschenbach. He is also principal viola of the ensemble Les Dissonances.

Though now a widely known classical artist, David Gaillard has not forgotten his taste for all kinds of music and is constantly broadening his horizons. He is a member of the Sirba Octet, a well-known Yiddish ensemble that has made numerous critically acclaimed recordings, and joined Jean-Philippe Viret in his quartet Supplément d'Âme, which has appeared at the Paris Jazz Festival among other venues.

Xavier Phillips - cello

Xavier Phillips, born in Paris in 1971, began playing the cello at the age of six. Nine years later he entered Philippe Muller's class at the CNSM de Paris and went on to win several international prizes. His encounter with Mstislav Rostropovich was of decisive importance and marked the beginning of a long collaboration in the course of which Xavier Phillips rounded off his training with the maestro.

He was soon invited to appear in the leading international venues with such prestigious orchestras as the New York Philharmonic, the Mariinsky Orchestra, the National Symphony Orchestra Washington, the Chicago Symphony Orchestra, the Orchestre de Paris, the Orchestre National de France, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the Berliner Symphoniker, the Rundfunk Sinfonieorchester Berlin, the Orchestre de la Suisse Romande and the Orchestra Filarmonica della Scala, at the request of such eminent conductors as his mentor Mstislav Rostropovich, Riccardo Muti, Christoph Eschenbach, James Conlon, Marek Janowski, Valery Gergiev, Vladimir Fedoseyev, Ion Marin, Jesús López Cobos, Vladimir Spivakov and Kurt Masur.

Alongside the pianist François-Frédéric Guy and the violinist Tedi Papavrami, he takes part in complete concert cycles of Beethoven's duo sonatas and trios, which they have performed at such venues as the Printemps des Arts de Monte-Carlo, the Arsenal de Metz and the Festival Berlioz. A complete recording of Beethoven's music for cello and piano was released in 2015 on Evidence Classics and received distinctions from the magazines *The Strad* and *Gramophone* (Editor's Choice). *Gramophone* included the set in its list of the 'Fifty Greatest Beethoven Recordings' in June 2016.

Xavier Phillips's most recent disc with orchestra is devoted to Dutilleux's Concerto "Tout un monde lointain . . .", with the Seattle Symphony Orchestra and Ludovic Morlot. This recording received three nominations for the Grammy Awards 2015. In the same year, Xavier Phillips was nominated for a Grammy Award in the category 'Best Instrumental Solo'.

Since 2011 Xavier Phillips has participated in the projects of the ensemble Les Dissonances at the invitation of his friend and comrade in arms David Grimal, and the two men have also founded the string quartet Quatuor Les Dissonances with Hans Peter Hoffmann and David Gaillard.

In parallel with his activities as soloist, he has occupied a post as Professor at the Haute École de Musique de Sion (Lausanne campus) since 2013.

Xavier Phillips plays a cello by Matteo Goffriller dated 1710.

The Opéra de Dijon and Les Dissonances

The Opéra de Dijon is a centre of operatic production with a special place in France by virtue of the quality of its stagings, regularly acclaimed by the critics, the fidelity of front-rank artists, its encouragement of young singers and musicians, and its co-productions with leading European opera houses and festivals, but it is also a major musical venue in Europe thanks to the acoustic and architectural quality of its Auditorium (1611 seats) and a challenging musical policy that places the artists, their approach and their authenticity, at the centre of its projects.

The Opéra de Dijon maintains privileged links with its artists in residence and associate artists: Jos van Immerseel, Emmanuelle Haïm, Andreas Staier, and of course David Grimal and Les Dissonances.

The residency of Les Dissonances has given the audience the opportunity to rediscover the mainstream symphonic repertory alongside little-known masterpieces. Hence, without a conductor, working directly on the text and interrogating the sources, the group has played the first eight symphonies of Beethoven, the four of Brahms and several symphonies by Mozart, Haydn and Schubert, but also the Concerti Grossi of Schnittke and new works by Marc-André Dalbavie and Brice Pauset, among others.

The residency of David Grimal also permits the exploration of the solo repertory for violin, with the concertos of Bartók, Beethoven, Berg, Bernstein, Brahms, Mozart, Sibelius, Vasks and others. Masterclasses have been organised regularly for school pupils from the region. Numerous cultural outreach activities have been implemented, from the creation of Les P'titssonnances to educational concerts for very young children. Virtually all the ensemble's concerts are recorded in Dijon and are available on its label Dissonances Records.

By tackling increasingly complex works with ever larger forces, Les Dissonances has demonstrated the artistic interest and relevance of its approach, an approach that is first and foremost a collective one, in which each musician is more than ever responsible for and a protagonist in the musical result.

The success it has encountered and the growing fidelity of the public everywhere in France shows that this approach produces a more intense and immediate experience of sharing of music between spectators and musicians.

Laurent Joyeux, director of the Opéra de Dijon

Les Dissonances is in residence at the Opéra de Dijon.

The ensemble is subsidised by the Ministère de la Culture et de la Communication. Les Dissonances is associated with the music development policy of Le Havre. Les Dissonances receives support from Mécénat Musical Société Générale. The ensemble receives occasional support from Spedidam, and from Adami for Adami 365 project. Caisse d'Épargne Ile de France supports L'Autre Saison.

Acknowledgments / Remerciements

Special thanks go to Christophe Gristi for his invaluable contribution to this publication.

Laurent Joyeux and Opéra de Dijon
Pierre-François Découflé and HélioX Films
Théâtre National de l'Opéra Comique and Olivier Mantei
Michaël Adda

Les Amis des Dissonances for its support.

Les Dissonances board for their commitment: Eric Garandeau, Pierre-Aloïs Lombard, Karolina Blaberg, Christophe Gristi, William Kadouch-Chassaing, Olivier Mantei, Eric Montalbetti, Frédéric Mugnier.

Credits

Editing, mixing, mastering: (Tirsis) Céline Grangey

Photos: Bernard Martinez, Adrien Hyppolyte

Programme notes and text selection: Christophe Gristi

Translation: Charles Johnston