

GOUNOD

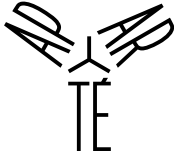
INTÉGRALE DES
QUATUORS À CORDES

QUATUOR
CAMBINI-PARIS

AD
TE



PALAZZETTO
BRU ZANE
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE



Enregistré par Little Tribeca dans la Galerie dorée de la Banque de France du 14 au 17 février puis du 16 au 19 octobre 2017.

Direction artistique, prise de son, montage et mastering : Ignace Hauville

Nous remercions chaleureusement pour leur soutien à l'enregistrement : Monsieur François Villeroy de Galhau, Gouverneur de la Banque de France, Monsieur Emmanuel Rocher, ainsi que toutes les équipes de la Banque de France ; pour le prêt des instruments : Monsieur Giovanni Accornero ; pour l'accompagnement de ce projet Gounod : toute l'équipe du Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française, Gérard Condé, Nicolas Bartholomée ; pour leur soutien à nos activités : le Professeur Yves Pouliquen de l'Académie Française, Président de la Fondation Singer-Polignac, Monsieur Yves Petit de Voize, les 24 mécènes particuliers membres du Club Olympe, notamment les grands donateurs et les fondateurs Anthony Béchu, Michaël Fouilleroux, Jeanne-Marie Lecomte, Gilles Pirodon, Madame Elizabeth du Chaffaut et Madame Josie Péron Lavergne.

Text by Gérard Condé

Translation by Charles Johnston

Partitions © Walter Wollenweber Verlag (CG.561), Éditions Choudens (CG.562)

et Éditions Delatour (CG.563 ; 564 ; 565)

Photos © Franck Juery - Design © 440.media

AP177 Little Tribeca © 2017 © 2018

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

CHARLES GOUNOD

(1818-1893)

Les Quatuors à cordes

Première intégrale sur instruments d'époque

QUATUOR CAMBINI-PARIS

JULIEN CHAUVIN violon

KARINE CROCQUENOY violon

PIERRE-ÉRIC NIMYLOWYCZ alto

ATSUSHI SAKAÏ violoncelle



Quatuor en sol mineur, CG.565

- | | |
|--|------|
| 1. <i>Allegro non troppo ma energico</i> | 6'17 |
| 2. <i>Adagio</i> | 6'10 |
| 3. <i>Scherzo</i> | 3'51 |
| 4. <i>Allegro</i> | 4'33 |

Quatuor en fa majeur, CG.563

- | | |
|------------------------------------|------|
| 5. <i>Largo – Allegro moderato</i> | 7'49 |
| 6. <i>Scherzo</i> | 5'33 |
| 7. <i>Andante quasi adagio</i> | 4'40 |
| 8. <i>Scherzo</i> | 3'19 |
| 9. <i>Allegretto</i> | 3'39 |

Quatuor en la mineur, CG.564

- | | |
|--------------------------------------|------|
| 10. <i>Allegro</i> | 3'23 |
| 11. <i>Allegretto quasi moderato</i> | 5'35 |
| 12. <i>Scherzo</i> | 3'30 |
| 13. <i>Finale : Allegretto</i> | 4'37 |

« Petit Quatuor » en ut majeur, CG.561

- | | |
|--------------------------------------|------|
| 14. <i>Adagio – Allegro moderato</i> | 7'02 |
| 15. <i>Andante con moto</i> | 5'24 |
| 16. <i>Scherzo : Presto</i> | 3'50 |
| 17. <i>Finale : Allegro vivace</i> | 7'26 |

Quatuor en la majeur, CG.562

- | | |
|-------------------------------|------|
| 18. <i>Allegro moderato</i> | 5'24 |
| 19. <i>Allegretto</i> | 6'45 |
| 20. <i>Minuetto : Allegro</i> | 3'23 |
| 21. <i>Allegro moderato</i> | 4'08 |

Premier enregistrement sur instruments d'époque
de l'intégrale des quatuors de Charles Gounod

Gounod et le quatuor à cordes

Gounod aimait les cordes et regrettait d'en trouver toujours si peu dans les fosses d'opéras ; à la Scala de Milan il s'émerveilla de leur nombre et de leur qualité. Elles l'intimidaient aussi... Au retour d'un de ses hivernages en Afrique du nord (1891 ? 1892 ?), Saint-Saëns lui rendit visite : « Je lui demandai ce qu'il avait produit pendant mon absence. "J'ai écrit des quatuors, me dit-il ; ils sont là. Et il me montrait un casier placé à portée de sa main. – Je voudrais bien savoir, lui répliquai-je, comment ils sont faits. – Je vais te le dire. Ils sont mauvais, et je ne te les montrerai pas." On ne saurait imaginer de quel air de bonhomie narquoise il prononçait ces paroles. Personne n'a vu ces quatuors : ils ont disparu, comme ceux qui avaient été exécutés l'année précédente et dont j'ai parlé plus haut. » Malheureusement, Saint-Saëns, dans cet article ému de *La Revue de Paris* du 15 juin 1897, ne précise ni le ton des quatuors qu'il a entendus, ni en quelle année... Hypothèse : « l'année précédente » serait 1890, les quatuors seraient ceux en *la mineur* et *fa majeur*.

La publication posthume d'un *Quatuor n° 3 en la mineur* pouvait faire croire à une vocation tardive et fouettait la curiosité : où étaient les deux premiers ? L'édition d'un *Petit Quatuor en ut majeur*, puis la réapparition progressive de manuscrits apportèrent un peu de lumière et des questions plus précises. Trois brèves esquisses, non datées, sur du papier verdi par le temps, témoignent d'un intérêt ancien – à Vienne, en 1842-1843, Gounod avait suivi les séances hebdomadaires de quatuor à cordes chez Julius Becher – mais le graphisme des clefs de *sol* révèle que ces esquisses sont postérieures : peut-être à Berlin chez Fanny Hensel, plus sûrement au retour à Paris.

Un mouvement complet (mais barré d'une croix) en *ré mineur* offert à un ami vers 1868, trois amorces de quatuors, en *la bémol majeur*, *sol majeur* et *fa majeur*, datant de 1874, un *Vieux Menuet* (publié en 1888) et de nombreuses ébauches passées en vente publique depuis un siècle et dont seuls les catalogues ont gardé la trace (« *Quatuor n° 1 en la majeur* ; *Quatuor n° 2*

en *ré* mineur, soit 26 lignes de musique », etc.) confirment que la tentation revenait régulièrement. Sans presque jamais y céder jusqu'au bout ? C'est ce qu'est venu démentir la vente publique, en 1993, de trois quatuors inconnus et complets : en *la* majeur, portant le n° 2, en *fa* majeur, portant le n° 3 et en *sol* mineur, sans numéro, ainsi que d'autres esquisses plus ou moins avancées dans diverses tonalités. Ce qui portait au moins à cinq le corpus des quatuors achevés et, en l'absence de dates, venait épaissir le mystère puisqu'il y avait désormais deux n°s 3 complets (l'un édité, l'autre inédit) !

De la part de l'auteur de *Faust* (dont le *Quatuor du jardin* pourrait être transcrit pour les archets), ce goût marqué pour l'épure du quatuor n'est pas précisément étonnant, sauf à ignorer l'abondance de sa production chorale (à quatre voix, souvent *a cappella*) qui est l'équivalent vocal du quatuor à cordes. Ce n'est pourtant qu'un aspect de la question : au terme du XIX^e siècle, époque de révolutions techniques (transports, communication, confort domestique) qui mettait en avant l'innovation pour assumer le double héritage berliozien et wagnérien en introduisant dans le quatuor des effets d'orchestre, Gounod s'est délibérément inscrit dans la filiation des maîtres viennois et, plus particulièrement, de Mozart

qu'il vénérât entre tous. Insoucieux du spectre du pastiche car, comme il l'écrivait en 1869, à propos de la crainte irréfléchie des jeunes artistes de se voir absorbés par la personnalité des modèles : « Entre *l'étude* d'un grand maître et *l'imitation* de ce maître il y a l'infini *forcément*. [...] Ce que les maîtres nous communiquent est *impersonnel* et conséquemment *assimilable*. [...] On ne peut pas imiter, on étudie. »

Les cahiers du cours d'écriture dispensés par Gounod au jeune René Franchomme en 1855 s'achèvent par des notions d'orchestration où le quatuor occupe une place particulière : « Tous les maîtres qui ont excellé dans le maniement de l'orchestre sont surtout remarquables par leur manière d'écrire pour le quatuor, et tous en ont fait un travail spécial. » Suit un rapide aperçu des coupes de quatre morceaux d'un quatuor :

Pour le premier morceau, 1° on pose une première idée, 2° on fait un divertissement ou développement soit avec, soit sans la première idée, 3° on arrive à la seconde idée, qui est en général à la dominante, et qui doit être pour l'oreille un point de précision, 4° on fait un second développement qui conduit à ce qu'on nomme la reprise, 5° on entre dans le grand développement du morceau dans

lequel s'agglomèrent et se combinent tous les éléments fournis par l'une ou l'autre des deux idées principales, ou par les deux ensemble ; on entre ensuite, 6° dans l'idée première, 7° on fait un développement, 8° on ramène la seconde idée à la tonique, 9° on fait un divertissement final et une coda. Comme on le voit, cette coupe n'est au fond que celle de la fugue. C'est là la grande coupe mère après tout, la fantaisie de chacun en modifie les détails à son gré ; mais la trame générale doit toujours être reconnaissable. La coupe de l'Andante est la même. La coupe du Menuet ou Scherzo est la suivante (à trois temps en général) : 1° une première idée, 2° un divertissement, 3° reprise de la première idée, 4° une seconde idée qu'on nomme Trio, 5° divertissement, 6° reprise de la seconde idée. La coupe du Final est celle du premier morceau : seulement le caractère est (en général) plus vif.

On pourrait ainsi assimiler les quatuors de Gounod à des études dans le meilleur sens du mot, pour s'approcher d'un idéal intemporel – exactement comme ses dernières messes qui, à la même époque, transcendaient les modèles de la Renaissance et du plain-chant – et non comme des spéculations destinées à flatter le goût de certains auditeurs pour les énigmes.

Il y a toujours, nécessairement, au départ de chaque mouvement, le ferment d'une combinaison abstraite que Gounod mène à son terme avec un mélange de malice et de tendresse, on aimerait dire une espèce de bonhomie féline, qui le rapprocherait de Haydn tandis que le lyrisme de son invention musicale en fait l'héritier de Mozart et de Schubert.

S'il n'a pas cherché à innover on soulignera son souci d'assurer une liaison tangible entre les mouvements : dans les quatuors en *la* majeur, en *fa* majeur et en *la* mineur, le troisième et le quatrième mouvements commencent par des mesures modulantes qui amènent la nouvelle tonalité ; de même pour le finale du quatuor en *sol* mineur ; dans le *Petit Quatuor*, le second mouvement s'enchaîne au premier par des modulations, et de même le quatrième au troisième. C'est aussi une façon, qu'il affectionne, de donner plus de poids à l'arrivée de la tonalité fondamentale du morceau au moment où il choisit de l'affirmer.

La chronologie des cinq quatuors réunis pour la première fois au disque reste hypothétique. S'il est établi qu'un présumé premier a été exécuté à la Société nationale de Musique le 12 décembre 1885, on en ignore encore

l'identité. On peut penser qu'il s'agit du **Petit Quatuor en ut majeur** mais il aurait été écrit (et créé ?) une dizaine d'années auparavant car la dédicace de chaque mouvement à un membre du Quatuor Armingaud (qui semble avoir cessé ses activités en 1876) et la graphie du manuscrit suggèrent de le dater du milieu des années 1870, au retour d'Angleterre où il avait laissé diverses ébauches. La gravité tourmentée de l'*ut* mineur initial, dont l'écho reviendra en conclusion de l'œuvre, jette une lueur sombre sur cette partition qui, dès l'*Allegro moderato*, semblait libérée de ses inquiétudes. Sur un motif obsessionnel passant d'un pupitre à l'autre, l'*Andante con moto* est le mouvement où l'écriture polyphonique offre le plus de variété et de densité, où les voix intérieures sont les plus individualisées. Musique de fées, dont le mode mineur évoque Mendelssohn, le *Scherzo* comporte deux trios contrastants : l'un coule sur une double pédale et, dans l'autre, un curieux effet de brouillage de l'alto rappelle le murmure d'un rouet. Après quelques hésitations, l'*Allegro* final a l'allure d'une tarentelle rehaussée de légers contrepunts. Et cependant la forme sonate, lestement enlevée, débouche inopinément sur la reprise de l'introduction et la conclusion apaisée, en majeur, ne laisse pas d'être mélancolique.

Abruptes, les mesures initiales de l'*Allegro moderato* du **Quatuor n° 2 en la majeur** (hypothétiquement créé à la Société nationale le 19 mars 1887) semblent rappeler qu'un quatuor à cordes est une affaire sérieuse. Le climat plutôt avenant de la suite relativisera cette affirmation. Masquant la forme sonate, un trait rageur de cinq notes descendantes, présent dans toutes les mélodies saillantes, passant sans cesse d'un instrument à l'autre, assure l'unité de cette page effervescente. Dans l'*Allegretto*, la couleur des cordes avec sourdine et le maintien dans le registre grave créent un climat processionnel presque angoissant. À mi-parcours, une sorte de carillon offre l'écho distancié de quelque vieil opéra-comique. Seule la couleur modale du *Minuetto* au parfum d'autrefois justifie le titre de ce scherzo ludique. Le *Trio*, plus lié, renoue avec le style pastoral de l'*Allegretto*. Le *Finale*, alerte, tire la forme sonate vers un dénouement de comédie lyrique dont la tension croissante est renforcée par des trémolos en *crescendo*.

En septembre 1889, Gounod séjourna près de Bolbec chez M^{me} Desgenétais ; ayant en chantier le **Quatuor n° 3 en fa majeur**, il l'y aurait achevé et dédié à son hôtesse chez qui il a pu être créé car, si l'existence d'un matériel laisse supposer une exécution, on n'en a encore

trouvé aucune trace. Les chromatismes pathétiques d'un *Largo* solennel se résoudre dans l'*Allegro moderato*. Le premier thème s'inscrit dans un intervalle de quarte descendante et le second, miroir ascendant du premier, vient en apaiser les tensions. Le premier *Scherzo* est d'une obstination beethovénienne : le motif, réduit à une succession d'intervalles conjoints, agit par la variété des angles d'attaque. La bonhomie terrienne du *Trio* est compensée par le mystère de ses chromatismes. L'*Andante* introverti, contraste : chromatismes et retards se dédramatisent jusqu'au diatonisme d'une lumineuse envolée de violon suivie d'un retour à la mélancolie songeuse. Dans le second *Scherzo* les brusqueries mettent en valeur la galanterie de l'inspiration. L'introduction du *Finale*, coupée de silences interrogateurs, précède un quasi-développement serré sur un motif alerte. Un deuxième thème, à peine distinct, n'intervient que comme un élément de résolution. Quand le dénouement est en vue, la musique se cabre et ne revient en *fa* majeur qu'à la dernière mesure.

Le *Quatuor en la mineur*, créé (?) le 27 février ou début mars 1890 par le(s) quatuor(s) Nadaud (ou/et) Laforge, à la Société des Compositeurs (salons Pleyel) est peut-être le plus personnel des cinq connus à ce jour, et le plus abouti. Les

idées sont fortes, nettes sans sécheresse et l'énergie ne faiblit pas. Seul quatuor publié, il a été doté par l'éditeur d'un n° 3 qui ne s'expliquerait que par le fait d'avoir été le troisième créé publiquement à Paris. L'*Allegro* commence par un claquement de porte, matrice du thème principal. À son comble, le bouillonnement polyphonique débouche sur le second thème détendu, en valeurs longues. Le développement procède par oppositions et par emboîtements de cellules, de blocs, de dynamiques. Les cordes voilées par la sourdine de l'*Allegretto*, les pizzicatos du violoncelle tombant comme des larmes rappellent Dante : « Nulle pire douleur, dans la détresse, que le souvenir du bonheur » car la tristesse envoûtante des répétitions obsessionnelles d'un motif doucement désespéré revient comme un refrain de part et d'autre des éclaircies. Quasi-valse, le *Scherzo* semble sortir de l'abîme. Le *Trio*, rustique, ne s'appesantit pas et le ton alerte de son fugato ramènera la valse. Charles de Lassus (deux ans) a soufflé à son grand-père le motif assez banal de l'*Allegretto*. Gounod compense par un thème de pont si gracieux qu'on le prendrait pour le second (qui passera presque inaperçu). Le développement très serré, cultivant d'abord un certain vague tonal, exclut la palpitation des doubles croches gardée pour la réexposition.

L'écriture tremblée du manuscrit du **Quatuor en sol mineur** le situe en 1891-1892 ; l'existence d'un matériel suggère une création. On y sent une volonté de radicaliser l'écriture confinant parfois à la sèche abstraction, comme si Gounod voulait éradiquer la fibre mélodique du compositeur d'opéra encore sensible dans les quatuors précédents. Ici le modèle beethovénien règne despotiquement. Le premier thème, moteur, de l'*Allegro* semble placé sous le signe d'une colère qui empêcherait d'atteindre la tonique. Un *fugato* aux chromatismes glissants témoigne ensuite de la difficulté de parvenir au relatif majeur. Le développement est le théâtre d'une lutte entre ouverture et fermeture. Le chromatisme initial de l'*Adagio* prépare l'émergence d'un thème consolateur, d'une retenue pénétrante. Il sera le refrain-réponse de cette page dont les questions inquiètes, altérées, de plus en plus lyriques, forment les trois couplets. Le *Scherzo* est d'une grande simplicité. Un motif diatonique de deux mesures en noires, alternant, piqué et lié, cinquième et premier degrés, y est soumis à des changements progressifs ou soudains et passe d'un pupitre à l'autre sans se lasser. Le *Finale* fait entendre immédiatement le motif principal qui possède l'énergie d'une formule de cadence et l'emportera sur le second plus riche en chromatismes et plus placide. L'œuvre

finit en majeur sur un claquement sec, comme si elle échappait *in extremis* aux assauts du mineur. Henri Büsser, dans son livre de souvenirs, cite les dernières œuvres de Gounod pour l'année 1893 dont « deux ravissants quatuors à cordes conçus dans un esprit mozartien ». S'agit-il de ceux que Saint-Saëns aurait voulu voir ? Les quatuors en *sol mineur* et *la mineur* ne semblent pas répondre à cette description. Retrouvera-t-on un jour ces ultimes productions ?

Gérard Condé

Lire la biographie de Gounod et de nombreuses informations à son sujet sur la base de données en ligne Bru Zane Mediabase.

www.bruzanemediabase.com

Gounod and the string quartet

Gounod liked strings and regretted that there were always so few to be found in opera pits; at La Scala in Milan he marvelled at their number and their quality. They also intimidated him . . . Back from wintering in North Africa (in 1891? 1892?), Saint-Saëns called on him:

I asked him what he had produced during my absence.

'I've written quartets', he told me; 'there they are.' And he showed me a pigeonhole within reach of his hand.

'I'd like to know what they're like', I replied.

'I'll tell you. They're bad, and I won't show them to you.'

It is impossible to imagine the air of ironic bonhomie with which he uttered those words. No one saw these quartets: they have disappeared, like the ones played the previous year which I have mentioned above.

Unfortunately, Saint-Saëns does not tell us, in this poignant article published in *La Revue de Paris* dated 15 June 1897, either the key of the

quartets he had heard or the year in which he heard them . . . One hypothesis could be that 'the previous year' was 1890 and that the quartets in question were those in A minor and F major.

The posthumous publication of a 'Quartet no.3' in A minor might accredit the thesis of a late vocation, and whetted scholarly curiosity: where were the first two? The edition of a *Petit Quatuor* in C major, then the gradual emergence of manuscripts shed a little more light and raised more precise questions. Three brief, undated sketches, on paper that has turned green with age, bear witness to an early interest in the genre – in Vienna, in 1842/43, Gounod had attended the weekly string quartet performances in Julius Becher's home – but the way the treble clefs are drawn reveals that these sketches date from a later period: perhaps from his time in Berlin with Fanny Hensel, more likely from that of his return to Paris.

A movement in D minor (complete, but crossed out with a stroke of the pen) given to a friend

around 1868, three beginnings to a quartet movement, in A flat major, G major and F major respectively, all dating from 1874, a *Vieux Menuet* (published in 1888) and numerous sketches that have been through the sale rooms over the past century and of which only the auction catalogues now conserve a trace (*'Quatuor n° 1 en la majeur; Quatuor n° 2 en ré mineur, soit 26 lignes de musique'*, etc.): all these indications confirm that the temptation recurred regularly. But is it true that Gounod hardly ever yielded to it long enough to finish a quartet? That pervasive idea was contradicted by the public auction, in 1993, of three unknown and complete quartets – in A major, marked 'no.2', in F major, marked 'no.3' and an unnumbered work in G minor – along with several other, more or less advanced sketches in various keys. This brought the corpus of finished quartets to at least five, and, in the absence of dates, further deepened the mystery, since there were now two complete quartets labelled 'no.3' (one published in the composer's lifetime, the other then still unpublished)!

Coming from the composer of *Faust* (the 'Garden Quartet' from which could easily be transcribed for strings), this pronounced taste for the blueprint of the quartet is hardly a surprise, except to anyone unaware of the abundance

of his choral output (in four voices, often a cappella), which is the vocal equivalent of the string quartet. But this is merely one aspect of the question: at the end of the nineteenth century, that age of technical revolutions (in transport, communication, domestic comfort), which promoted innovation as a means of assuming the twin heritages of Berlioz and Wagner by introducing orchestral effects into the quartet, Gounod deliberately placed himself in the line of descent from the Viennese masters, and more particularly Mozart, whom he venerated above all others. In so doing, he paid no heed to the spectre of pastiche, for as he wrote in 1869 concerning the short-sighted fear of young artists that they would be swallowed up by the personality of their models: 'Between *studying* a great master and *imitating* that master there is *necessarily* an infinite difference ... What the masters convey to us is *impersonal* and consequently *assimilable* ... One cannot imitate, one studies.'

The notebooks preserving the theory lessons Gounod gave the young René Franchomme in 1855 end with notions of scoring, in which the quartet occupies a special place: 'All the masters who have excelled in their handling of the orchestra are remarkable above all for the

way they write for the string quartet, and all of them have made a special study of this.' There follows a quick summary of the formal schemes of the four movements of a quartet:

For the first movement, 1° one states an initial idea, 2° one writes a bridge passage [divertissement] or development, either with or without the first idea, 3° one reaches the second idea, which is generally in the dominant, and which must be a landmark for the ear, 4° one writes a second development, which leads to what is called the repeat, 5° one embarks on the large-scale development of the movement, in which all the elements furnished by one or other of the two principal ideas, or by the two together, are fused and combined; then one returns, 6°, to the first idea; 7° one writes a development; 8° one brings the second idea back in the tonic; 9° one writes a final bridge passage and a coda. As will be seen, this scheme is basically just that of the fugue. After all, that is the great matrix of formal frameworks: each composer's imagination will modify the details at will, but the general outline must always be recognisable. The scheme of the Andante is the same. The plan of the Minuet or Scherzo is as follows

(generally in triple time): 1° a first idea, 2° a bridge passage, 3° reprise of the first idea, 4° a second idea known as the Trio, 5° bridge passage, 6° reprise of the second idea. The design of the finale is the same as that of the first movement, except that the character is (generally) livelier.

Hence one might compare the quartets of Gounod to studies in the best sense of the word, namely as attempts to approach a timeless ideal – exactly like his late masses, which at the same period transcended the models of the Renaissance and of plainchant – and not speculations intended to flatter certain listeners' taste for puzzles. There is always, necessarily, as the starting point of each movement, the ferment of an abstract combination that Gounod sees through to its conclusion with a blend of mischief and tenderness, one might say a sort of feline bonhomie, which is akin to Haydn, while the lyricism of his musical invention makes him an heir to Mozart and Schubert.

Although he did not seek to innovate, it is worth underlining his concern to provide a tangible link between the movements: in the quartets in A major, F major and A minor, the third and fourth movements begin with bars of modulatory

harmony that lead into the new key, and the same is true of the finale of the Quartet in G minor; in the *Petit Quatuor*, the second movement is linked to the first by modulations, as the last is to the third. This is also a method he is fond of using to give greater weight to the arrival of the work's tonic at the moment when he chooses to assert it.

The chronology of the five quartets that are here recorded together for the first time remains hypothetical. Although it is established that a presumed 'first quartet' was performed at the Société Nationale de Musique on 12 December 1885, we still do not know which one it was. One might perhaps surmise that it was the ***Petit Quatuor in C major***, but it is now thought that this was written (and first performed) around a decade earlier, for the dedication of each movement to a member of the Armingaud Quartet (which seems to have disbanded in 1876) and the handwriting of the manuscript suggest it should be dated to the mid-1870s, when Gounod returned from England, where he may have left a number of sketches. The tormented gravity of the initial C minor, an echo of which will return at the conclusion of the work, casts a sombre light on this score, which nonetheless seems freed of its anxieties

from the Allegro moderato onwards. On an obsessional motif that passes from one desk to another, the Andante con moto is the movement where the polyphonic texture offers the greatest variety and density, where the inner voices are at their most individualised. The Scherzo is fairy music, its minor mode recalling Mendelssohn. It features two contrasting trios: one flows over a double pedal point, while in the other a curious blurring effect on the viola recalls the whirring of a spinning-wheel. After some hesitation, the final Allegro adopts the gait of a tarantella adorned with a few lightly contrapuntal touches. And yet the nimbly handled sonata form unexpectedly ends up with a reprise of the introduction, and the calm conclusion, in the major, does not divest itself of its melancholy.

The abrupt opening bars of the Allegro moderato of the **Quartet no.2 in A major** (hypothetically premiered at the Société Nationale on 19 March 1887) seem to remind us that a string quartet is a serious business. But the relatively amiable mood of what follows will place this statement in perspective. Masking the sonata form, a furious descending run of five notes, present in all the prominent melodies and constantly shifting from one instrument to another, gives this effervescent movement its unity. In the

Allegretto, the timbre of the muted strings and the fact that the instruments are kept in their low register throughout create an almost eerie processional atmosphere. Midway through, a sort of carillon offers an echo at one remove of some old *opéra-comique*. Only the modal colour of the Minuetto, with its flavour of bygone days, justifies the title of this playful scherzo. The Trio, more legato in style, harks back to the pastoral idiom of the Allegretto. The lively finale draws the sonata form towards a denouement in comic opera style, whose growing tension is reinforced by tremolos played crescendo.

In September 1889, Gounod stayed at the house of Mme Desgenétais near Bolbec; it is thought he was then working on the **Quartet no.3 in F major**, which he would then have finished there and dedicated to his hostess, in whose salon it may have been premiered, for if the existence of individual parts suggests a performance, no trace of that execution has yet been found. The pathetic chromaticisms of a solemn Largo will find resolution in the Allegro moderato. The first theme is encompassed in the interval of a descending fourth, while the second, an ascending mirror image of the first, soothes its tensions. The first Scherzo is Beethovenian in its doggedness: the motif, reduced to a succession

of conjunct intervals, makes its effect through the variety of angles from which it is approached. The rustic cheerfulness of the Trio is compensated by the mystery of its chromaticisms. The introverted Andante affords a contrast with this: its chromaticisms and suspensions gradually lose their dramatic force until the movement reaches the diatonicism of a luminously soaring violin line, followed by a return to pensive melancholy. In the second Scherzo, the touches of harshness set off the galanterie of the inspiration. The introduction to the finale, interspersed with interrogatory silences, precedes a tight quasi-development on an agile motif. A barely distinguishable second theme intervenes only as an element of resolution. When the denouement is in view, the music suddenly races off and returns to F major only in the very last bar.

The **Quartet in A minor**, perhaps given its first performance on 27 February or in early March 1890 by the Nadaud and/or Laforge quartet(s) at the Société des Compositeurs in the Salons Pleyel, is perhaps the most personal of the five currently known to us, and the most accomplished. Its ideas are strong, clear-cut yet not lacking in fluidity, and its energy never lets up. This was the only quartet to appear in print in

the composer's lifetime, and its publisher fitted it out with a 'no.3' that can only be explained by the fact that it must have been the third to have been performed publicly in Paris. The Allegro starts with an effect like a slamming door, the matrix of the principal theme. When the seething polyphony reaches boiling point it ushers in the relaxed second theme in long note-values. The development is built on the principle of opposing and interlocking cells, blocks and dynamic elements. The veiled tone of the muted strings in the Allegretto and the cello pizzicatos falling like tears recall Dante's '*Nessun maggior dolore / Che ricordarsi del tempo felice / Nella miseria*',¹ for the bewitching sadness of the obsessive repetitions of a gently despairing motif returns like a refrain on either side of brighter moments. The waltz-like Scherzo seems to emerge from the abyss. The rustic Trio and the lively tone of its fugato lead back into the waltz. The two-year-old Charles de Lassus gave his grandfather the somewhat banal motif for the Allegretto. Gounod makes up for its squareness with a transitional theme so graceful that one might take it for the actual second theme (which passes almost unnoticed). The tightly packed development, initially cultivating a certain tonal

vagueness, excludes the pulsing semiquavers, which are held back for the recapitulation.

The faltering handwriting of the manuscript of the **Quartet in G minor** places it in 1891/92; the existence of performing parts suggests it was played. One senses in this work an urge towards stylistic radicalisation that sometimes verges on dry abstraction, as if Gounod had wished to eradicate the melodic fibre of the operatic composer that is still perceptible in the earlier quartets. Here the Beethovenian model reigns in despotic fashion. The first theme that is the motive force of the Allegro seems to be a prey to rage that prevents it from reaching the tonic. Then a fugato with slithery chromaticisms demonstrates the difficulty of finding one's way to the relative major. The development is the setting for a struggle between the principles of openness and closure. The initial chromaticism of the Adagio prepares the way for the emergence of a consolatory theme, pervasive in its very restraint. It will act as the refrain of this movement, the answer to the anxious, chromatically altered, increasingly lyrical questions formed by the three episodes. The Scherzo is of great simplicity. A two-bar diatonic

1. There is no greater sorrow / than to be mindful of the happy time / in misery.

motif in crotchets, alternating between staccato and legato, between the fifth and first degrees of the scale, is subjected to gradual or sudden modifications and passes indefatigably from one instrument to another. The finale immediately states its principal motif, which possesses the energy of a cadential formula and is destined to prevail over the second theme, richer in chromaticisms and more placid. The work ends in the major with a sharp snap, as if escaping the onslaughts of the minor only *in extremis*.

Henri Büsser, in his book of recollections of Gounod, mentions the composer's last works of the year 1893, including 'two ravishing string quartets conceived in a Mozartian spirit'. Were these the works Saint-Saëns would have liked to see? The quartets in G minor and A minor do not seem to answer to Büsser's description. Will these final products of Gounod's genius be located one day?

Gérard Condé

Translation: Charles Johnston

Biography of Gounod and extensive information about his music available at the online database Bru Zane Mediabase.

www.bruzanemediabase.com



La Banque de France, installée depuis 1806 dans l'hôtel de La Vrillière, renoue depuis plusieurs années avec la tradition musicale attachée à la Galerie dorée, lieu rare et privilégié, chargé d'histoire mais aussi de musique.

Voulue par Louis Phélypeaux de La Vrillière, protecteur et ami des arts, et premier propriétaire de cet illustre hôtel, la Galerie dorée devient en 1713 la propriété du comte de Toulouse, second fils légitimé de Louis XIV et de Madame de Montespan.

Le comte de Toulouse continue d'embellir la Galerie dorée. Musicien, il y apprend l'art du clavecin. Selon Evrard Titon du Tillet (suite de *Parnasse François*, 1743), *Couperin eut l'honneur de montrer à jouer du clavecin à M. Louis Alexandre de Bourbon, comte de Toulouse, qui a continué à lui verser une pension de mille livres jusqu'à sa mort.*

Aujourd'hui, l'extraordinaire acoustique de la Galerie dorée est mise en valeur par l'organisation de concerts privés, qui donnent ensuite souvent lieu à des enregistrements, et qui permettent aux artistes de se produire dans des conditions privilégiées.



quatuorcambiniparis.com

Depuis juin 2016, le Quatuor Cambini-Paris joue sur quatre instruments prêtés dans le cadre du projet « Adopt a Musician », une initiative de MusicMasterpieces à Lugano.

Julien Chauvin

violon Giuseppe Antonio Rocca, Turin, 1839

Karine Crocquenoy

violon Francesco Pressenda, Turin, 1841

Pierre-Éric Nimyłowycz

alto Giuseppe Antonio Rocca, Turin, 1855

Atsushi Sakaï

violoncelle Antonio Guadagnini, Turin, 1881

Julien Chauvin, qui a été victime d'un vol en septembre 2017 de plusieurs de ses instruments et notamment du violon de Giuseppe Rocca de 1839, remercie chaleureusement Giovanni Accornero de lui avoir prêté un violon du même luthier et de la même année afin de terminer la réalisation de cet enregistrement.

PALAZZETTO BRU ZANE

CENTRE DE MUSIQUE ROMANTIQUE FRANÇAISE

Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française a pour vocation de favoriser la redécouverte du patrimoine musical français du grand XIX^e siècle (1780-1920) en lui assurant le rayonnement qu’il mérite. Installé à Venise, dans un palais de 1695 restauré spécifiquement pour l’abriter, ce centre est une réalisation de la Fondation Bru. Il allie ambition artistique et exigence scientifique,

The vocation of the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is to favour the rediscovery of the French musical heritage of the years 1780-1920 and obtain international recognition for that repertory. Housed in Venice in a palazzo dating from 1695, specially restored for the purpose, the Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française is a creation of the Fondation Bru. Combining

reflétant l’esprit humaniste qui guide les actions de la fondation. Les principales activités du Palazzetto Bru Zane, menées en collaboration étroite avec de nombreux partenaires, sont la recherche, l’édition de partitions et de livres, la production et la diffusion de concerts à l’international, le soutien à des projets pédagogiques et la publication d’enregistrements discographiques.

artistic ambition with high scholarly standards, the Centre reflects the humanist spirit that guides the actions of that foundation. The Palazzetto Bru Zane’s main activities, carried out in close collaboration with numerous partners, are research, the publication of books and scores, the production and international diffusion of concerts, support for educational projects and the production of recordings.

bru-zane.com

Bru Zane Classical Radio – the French Romantic music webradio:

classicalradio.bru-zane.com

Bru Zane Mediabase – digital data on the nineteenth-century French repertory:

bruzanemediabase.com





Il Tempo che rapisce la Verità, Sebastiano Ricci – Palazzetto Bru Zane © ORCH_Chemollo



Pour cet enregistrement, le Quatuor Cambini-Paris joue sur quatre instruments, prêtés dans le cadre du projet « Adopt a Musician », une initiative de l'association MusicMasterpieces, basée à Lugano en Suisse, qui offre à des musiciens de jouer des instruments anciens italiens d'exception.

« Adopt a Musician » souhaite créer des liens entre de jeunes musiciens de talent en recherche d'un instrument et des mécènes et des collectionneurs. Ce projet s'emploie également à soutenir le savoir-faire de la lutherie qui a été inscrit par l'UNESCO au patrimoine culturel immatériel de l'humanité.

Giovanni et Giulia Accornero sont les fondateurs et les promoteurs du projet « Adopt a Musician ».

For this recording, the Cambini-Paris Quartet plays on four instruments loaned as part of the 'Adopt a Musician' project, an initiative of the MusicMasterpieces association, based in Lugano, Switzerland, which offers musicians the opportunity to play old Italian instruments of outstanding quality. 'Adopt a Musician' aims to create links between talented young musicians in search of an instrument and patrons or collectors. This project also seeks to support the skills of the art of lutherie, which has been inscribed by UNESCO in the Intangible Cultural Heritage of Humanity Register.

Giovanni and Giulia Accornero are the founders and promoters of the 'Adopt a Musician' project.

QUATUOR CAMBINI

P A R I S

Le Quatuor Cambini-Paris bénéficie du soutien du ministère de la Culture et de la Communication, de la Caisse des Dépôts (mécène principal), de la Caisse d'Épargne Île-de-France, de la Banque de France et du Fonds de dotation Françoise Kahn Hamm.

Il est en résidence à la Fondation Singer-Polignac à Paris.

The Quatuor Cambini-Paris is supported by the Ministry of Culture and Communication, by the Caisse des Dépôts (principal sponsor), by the Caisse d'Épargne Île-de-France, the Banque de France and by the Fonds de dotation Françoise Kahn Hamm.

It has a residency at the Singer-Polignac Foundation in Paris.



apartemusic.com

