

# Quatuor Lontano

Sommer  
Janáček  
Dvořák



VEL 1691

 CASCABELLE





## Bohême, Moravie et exil

Il est certainement inutile de souligner l'importance des cordes dans les univers musicaux d'Europe centrale, et l'on ne connaît pas un seul compositeur, même familier du clavier, qui n'ait démontré dans ce domaine une exceptionnelle maîtrise d'écriture. Une telle affinité, à l'évidence, plonge très loin ses racines dans la mémoire des peuples qui constituaient l'empire austro-hongrois. La famille des violons, depuis longtemps déjà, y régnait en maître, que ce soit dans le champ des traditions populaires ou dans celui des plus hautes formes de la musique savante, deux sphères qu'elle n'a jamais voulu opposer, jusqu'à les fondre naturellement dans un creuset commun. La richesse singulière de chants et de danses d'origines très variées explique ceci, quand le rayonnement de Vienne explique cela (ville d'épanouissement, si ce n'est de naissance, du quatuor à cordes).

On ne dira jamais assez à quel point cette formation, portée sur les fonts baptismaux par Joseph Haydn, a très vite conquis une place unique, tant il est vrai que l'épure parfaite de son équilibre en a fait un refuge privilégié où semblent s'être donné rendez-vous toutes les forces de l'esprit. Lieu de la plus haute exigence pour les compositeurs, il l'est aussi pour les interprètes qui, depuis plus de deux siècles - c'est bien connu - entrent en quatuor comme on entre en religion. Comment s'en étonner quand on contemple le legs de la première École de Vienne ? Chemin ô combien glorieux qui va de Haydn et Mozart aux pages immortelles de Beethoven et Schubert ; héritage écrasant, intimidant au plus haut point pour les continuateurs, mais dont les vertus furent aussi d'offrir généreusement à la fois une énergie spirituelle et une science compositionnelle arrivée à son apogée. À ce titre, on peut penser qu'elles n'ont cessé d'encourager à poursuivre sur la voie royale tracée à l'orée des Temps modernes. De la première École de Vienne à la seconde, en passant par Kodály, Bartók, Szymanowski, Enesco ou Janáček (pour rester dans ce terreau

fertile), la flamme n'a jamais faibli, quit-tant rarement les sommets, sous l'ombre portée du testament beethovénien.

Pourtant, durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, nombreux sont les musiciens qui ont cherché à quitter l'orbite de la planète germanique, à s'émanciper progressivement, et plus ou moins radicalement, de l'irrésistible attraction beethovénienne puis wagnérienne. Ce fut certainement le cas des Russes, des Hongrois, des Polonais, des Roumains, des Tchèques et des Slovaques, désireux plus que jamais de chanter dans leur propre arbre généalogique. Par-delà l'émergence de ce qu'on a appelé les nationalismes musicaux, c'est bien une sorte d'hégémonie musicale (attisée par la montée en puissance de l'unification allemande) qui, soudain, a semblé terriblement pesante ; une hégémonie dont on a remonté le courant jusqu'au choral luthérien, et qui a posé la question de la forme, entre autres éléments de composition, avec une autorité sans appel. Les Français, et Debussy au premier chef (pour qui chaque œuvre devait créer sa propre forme), ont sonné l'heure de la révolte, et on ne peut tenir

pour un fait contingent l'attraction exercée par la place de Paris au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Le compositeur tchèque Otto Tichý, qui fut 30 ans Cantor de la cathédrale de Prague et qui vint étudier à la Schola Cantorum aux côtés de son compatriote Bohuslav Martinů, ne parlait-il pas alors de la France comme d'une terre de liberté ? Et il faut entendre le propos d'un point de vue strictement musical, en dehors (si la chose est possible) de toute considération politique. L'exemple tchèque, et aussi le cas hongrois, sont des plus intéressants à observer, car, quels que soient les désirs d'évasion, il nous faut constater que la relation avec le monde germanique est restée ambiguë, et pas seulement pour des raisons géographiques. Si un Janáček a délibérément renié sa « période allemande » pour ne plus écouter que la voix « enracinée » de sa propre liberté, il n'en a pas moins sous-titré son premier quatuor La Sonate à Kreutzer, certes en référence directe à Tolstoï, mais aussi - il est difficile de ne pas le voir - comme une allusion à peine dissimulée à une autre leçon de liberté : celle du Beethoven questionneur « talmudique », à la fois constructeur

et déconstructeur de la grande forme classique. Quant à Dvořák, qui marche dans les traces de Schubert autant que dans celles de Smetana, et qui a noué une amitié féconde avec Brahms, il n'a jamais, en vérité, manifesté le désir de sortir de la constellation germanique. Certes, il a écrit une Suite hussite, tribut versé à une mouvance associant le protestantisme tchèque et un mouvement national de libération, anti-catholique et anti-autrichien, mais sans pour autant s'enrôler sous une bannière ouvertement militante ou résistante.

Pour toutes les raisons que nous avons dites, on peut se demander s'il n'était pas dans la nature même du quatuor de rester en dehors de tels conflits, comme si le berceau qui l'avait vu naître ne permettait en aucun cas de sortir d'un cadre fixé pour toujours. Cependant, c'est bien l'élargissement du spectre des variations qu'il autorisait qui a ouvert de nouvelles perspectives, garantes d'une évolution dont on n'aperçoit pas les limites.

La forme ramassée du premier quatuor de Janáček (approximativement 15 minutes)

ne saurait mieux illustrer notre propos, car elle contraste avec une richesse foisonnante de l'écriture et une intensité dramatique qui rejoint d'emblée les plus grandes pages du genre. Commande du Quatuor de Bohême, l'œuvre entière fut composée en un mois (novembre 1923), comme obéissant à une urgence émotionnelle, un état d'âme que l'on ressent de manière presque palpable dès les mesures introductives (Adagio). Librement inspirée de la nouvelle homonyme de Léon Tolstoï, elle développe une des théories fondamentales de son auteur : la musicalité de la langue parlée ; ou plus précisément l'idée que le sens ultime d'un langage est contenu plus sûrement dans l'intonation que dans les mots eux-mêmes. De fait il aborde le quatuor comme un opéra dans lequel chaque instrument serait non seulement une voix mais aussi et surtout un personnage, dont on ne saurait dire s'il chante ou parle directement par le truchement de la prosodie. Bien loin d'une simple évocation romantique de la passion amoureuse, il dépeint celle-ci de manière directe sous l'éclairage cru et sombre du malheur absolu, à travers l'enchaînement fatal de quatre mouvements qui se

présentent comme les quatre actes d'un drame. Prenant parti, contre Tolstoï, pour la femme, dont il exalte la puissance des sentiments pouvant aller jusqu'au sacrifice, l'auteur expose dans le premier mouvement (con moto) les principaux traits de caractère de l'héroïne, confiant à l'alto le soin de traduire la pitié déchirante qu'elle lui inspire. Le second mouvement donne libre cours à l'action séductrice et vile de l'amant de passage, lourde de funestes présages, tandis que le troisième con moto exaspère les passions sous l'emprise de la musique de Beethoven. Enfin, le quatrième con moto donne à entendre « come un lamento » l'étendue de la souffrance, jusqu'à l'apaisement inattendu d'un Maestoso dont les accents rédempteurs n'en portent pas moins la tragédie à son comble.

Le compositeur Vladimír Sommer (né le 28 février 1921) est une des personnalités les plus attachantes et les plus en vue de la scène musicale tchèque dans l'après-guerre. Après des études au Conservatoire et à l'Académie de Prague, il se distingue aussi bien dans le domaine de la musique vocale que dans les pièces instrumentales, parmi lesquelles

on compte, dès 1950, une sonate et un concerto pour violon, ainsi que le quatuor en ré mineur présenté ici (une œuvre qui sera profondément remaniée en vue de sa création quatre ans plus tard par le Quatuor Fok). En se situant d'emblée dans une lignée authentiquement slave, le jeune compositeur subit principalement l'influence de Prokofiev, dont le langage épris de clarté, en équilibre constant entre audace et classicisme, l'a vite séduit. Nous sommes bien loin de la matière fragmentée et kafkaïenne du discours de Janáček, et, de fait, le quatuor en ré, parcouru de passages emportés et de rythmes mouvementés, n'en maintient pas moins les trois piliers de son arche de construction dans un ensemble parfaitement proportionné. Gravitant autour du noyau central de l'Adagio, un premier mouvement (Allegro moderato melancolico) est une sorte d'introduction annonciatrice du triptyque. Un grand solo d'alto, très expressif, ouvre le second mouvement, qui, repris par le premier violon puis par l'ensemble des instruments, décrit une large courbe, toujours montante et couvrant pas moins de 58 mesures. La tension est maintenue sans faiblir jusqu'à une fin plus apaisée. Le Vivace

final, en forme de rondo, donne à ressentir, à travers divers épisodes, un sentiment de révolte, avant que le dernier motif du premier mouvement ne vienne calmer, avec une grande mélancolie, le cours agité des sentiments. Une coda, selon les mots de l'ivan Vojtěch, clôt la composition sans affectation «comme un discret départ».

Dans le vaste corpus des œuvres de musique de chambre de Dvořák, les quatuors à cordes – nul ne s'en étonnera – se taillent la part du lion. Le compositeur, altiste ayant joué sous la direction de Smetana, a véritablement élu domicile dans une formation qui contient et concentre la quasi intégralité de ses amours musicales et de ses influences marquantes. Et s'il prend toute la mesure des enjeux de l'écriture pour quatuor, il n'en aborde pas moins le genre avec une parfaite simplicité d'attitude, celle qu'on accorde aux affaires de famille.

La popularité du quatuor « Américain » 12<sup>e</sup> de la série, ne s'est jamais démentie jusqu'à aujourd'hui (et il en va de même pour la célébrisissime Symphonie du Nouveau Monde). Si le public l'a immédiatement adopté comme l'une des

plus belles pages de son auteur, on a pu compter aussi sur quelques esprits forts pour boudier une telle faveur, qui verserait selon eux dans le sentimentalisme et la facilité. Il est certainement vain de tenter de les persuader qu'ils sont passés à côté d'une chose précieuse: une candeur schubertienne d'une eau très limpide, vierge de toute complaisance et exprimant rien de moins qu'une sorte d'Innocence en majesté. Cette référence à l'esprit d'enfance (« jouer naïf », injonction de Milan Kundera confiée à son ami Alain Deguernel), qui se donne à voir et à entendre sans la moindre afféterie et que l'on retrouve chez tous les musiciens tchèques, quelles que soient l'ambition et la complexité de leur langage, a quelque chose d'unique, et sans doute faut-il y voir une manière singulière de souligner les pouvoirs de la musique dans un domaine précis, celui de l'évocation. Nous pourrions y adjoindre une fidèle compagne, la nostalgie, non pas dans les sens d'un simple appel aux souvenirs privés, mais dans un sens plus général, celui qui fait écho à un exil fondamental qui serait le propre de la nature humaine. A ce titre, on peut légitimement se demander pourquoi un Ländler

ou une danse slave entrent en résonance intime, aux quatre coins du globe, avec les affects de populations géographiquement et culturellement éloignées. Tout se passe, en effet, comme si une musique étrangère soudain cessait de l'être dès qu'elle se propage dans l'intériorité de l'être qui la reçoit. Et plus la musique est enracinée plus elle paraît tendre vers l'universel. Sans doute est-ce là le privilège des mélodies populaires, anonymes ou réinventées, roulées et polies comme des galets par les vagues du temps, d'être comme ces histoires racontées mille fois mais qui, entendues pour la première fois, se rattachent immédiatement à une mémoire individuelle, à une histoire unique, celle de chacun d'entre nous. Et c'est bien là, dans le sanctuaire de la vie intérieure, que l'art de la musique reste sans rival.

Les thèmes de l'enracinement et de l'exil prennent plusieurs sens quand on fait référence au séjour de Dvořák aux Etats-Unis, entre 1892 et 1895. A la nostalgie existentielle, caractéristique des airs bohémiens et moraves, on peut superposer celle de l'expatrié et aussi celle, plus directement reliée au tragique, des

chants religieux des Noirs américains, qui avaient vivement ému le compositeur (la partition originale porte le qualificatif d'« américain » ou de « nègre »). Les analyses des sources diverses ayant nourri la sève du quatuor sont souvent divergentes ou contestées, tant les influences s'entremêlent dans le tissu mélodique et rythmique. On peut certainement repérer les valeurs pointées et syncopées, où les traditions tchèques rejoignent celles des Afro-américains, l'usage du mode pentatonique dans les gammes mineures, l'accompagnement scandé du premier thème du final qui évoque les tambours indiens, d'autres choses encore... jusqu'à l'imitation d'une fauvette rouge et noire, typique d'une région, qui donne de la voix dans le Scherzo.

L'œuvre fut composée en juin 1893 lors d'un séjour dans la communauté tchèque de Spilville, dans l'Iowa. Aux sources que nous venons d'énumérer brièvement et superficiellement, il convient certainement d'ajouter la place éminente qu'occupait au cœur de la cité l'église Saint-Venceslas où se produisait une belle chorale. On a pu voir dans le *Meno mosso* du *Vivace* final, une réminiscence d'un

moment vécu dans ce lieu : un cantique solennel entonné par le violoncelle.

Le *Lento* (2<sup>e</sup> mouvement) est certainement une des pages lyriques les plus belles de toute la production de Dvořák : une lente progression, commencée *pianissimo* au premier violon sur un mode berceur et murmurée comme un blues, jusqu'aux derniers accents, déchirants mais somptueux, du violoncelle. Celui-ci - on est en droit de le penser - n'est-il pas l'instrument élu entre tous par le compositeur en tant que porte-parole des aveux essentiels ? Cependant, l'alto n'est pas en reste, qui ouvre fièrement le premier mouvement dans la tonalité de fa majeur et dont le thème est générateur du développement. Le scherzo, moment de fête, est mené comme il se doit dans un tempo *molto vivace* et le final, emmené par un premier violon éclatant de vitalité, exalte l'âme de la danse. À la fin de l'œuvre, la nostalgie fait un bref retour mais sans annuler l'effet d'une coda ensoleillée et pleine d'espérance.

Le quatuor « Américain » fut créé le 4 janvier 1894 à Boston par le Kneisel Quartet.



## Post scriptum

Il m'importe d'introduire ici une note personnelle à propos du présent enregistrement, qui s'est déroulé dans le cadre ô combien inspirant de l'église Notre-Dame-de-toute-Grâce du Plateau d'Assy. J'assurais la direction artistique aux côtés de Victor Jacquemont et la musique s'élevait dans la lumière des vitraux et autres fresques de Rouault, Chagall, Matisse, Braque ou encore Bonnard... des mondes (à l'exception peut-être de Chagall et ses violonistes itinérants) qu'on pourrait croire étrangers aux musiciens tchèques que nous voulions honorer, mais qui, pour moi, se rejoignaient dans les strates de la mémoire. En effet, quand Pauline Klaus, animatrice exemplaire des Musicales d'Assy et du Quatuor Lontano, me demanda, quelques années auparavant, d'accepter la présidence de son festival, elle m'invita également à évoquer l'amitié qui liait Georges Rouault et mon arrière-grand-père, Léon Bloy. J'avais eu

alors une pensée pour mon grand-oncle tchèque, Otto Tichý (auquel j'ai déjà fait allusion), gendre de Léon Bloy, proche des Rouault et des Maritain. « L'oncle Otto » avait été le premier, dans mon enfance, à me parler de Léos Janáček, qui avait pris son père sous sa protection ; et il aimait à rappeler que Janáček, comme lui, était fils d'instituteur de campagne, découvrant, comme lui, la gloire de l'orgue dans une très humble paroisse de village. Plus tard, lors d'un premier séjour à Prague, je fis la connaissance du gendre d'Otto, Antonin Sum, dernier collaborateur du ministre des affaires étrangère de la République tchécoslovaque, Jan Masaryk, qui périt dans des conditions plus que suspectes peu après la prise de pouvoir par le Parti communiste en 1948. Antonin connut les geôles staliniennes et le hasard voulut qu'il rencontrât Kamila Stösslová, la jeune femme aimée éperdument par Janáček, inspiratrice des Lettres intimes, c'est-à-dire du deuxième quatuor. Je le confesse volontiers : les images de la branche tchèque de ma famille sont revenues en force lors de l'enregistrement, dans un lieu certes propice à la méditation, mais aussi parce que la maison de disques

GALLO et son directeur Olivier Buttex, dans le passé, s'étaient dépensés avec une générosité extraordinaire pour faire connaître l'œuvre d'Otto Tichý (plusieurs CD de musique de chambre et de musique religieuse avaient alors vu le jour). Je m'en serais voulu – on me le pardonnera – de ne pas mentionner ces faits, et ainsi de revenir une dernière fois sur le pouvoir d'évocation que possède la musique, qui permet de tisser, génération après génération, la trame mystérieuse des affinités électives.

Alexis Galpérine

# Bohemia, Moravia and exile

Needless to point out the importance of strings in the musical worlds of Central Europe, nor do we know a single composer, even one familiar with the piano, who has not revealed an exceptional mastery in this field. Such an affinity clearly roots deep in the memory of the peoples making up the Austro-Hungarian empire. There, the family of the violins had long since reigned supreme, be it in the field of popular traditions or in that of the highest forms of learned music, two spheres it has always refused to oppose, up to even merging them into a common melting pot. The unique wealth of songs and dances of varied origins accounts for this when the radiant influence of Vienna explains that too, as the town where the string quartet flourished and even certainly emerged.

It is worth repeating how this formation, founded by Joseph Haydn, has soon won a unique place as it is true that the ideal

pattern of its balance made a privileged sanctuary where all the forces of the mind seem to meet. As the place of the highest requirement level for the composers, it is just as much demanding for the interpreters who, it is well known, for over two centuries, have joined the string quartet just as you enter a religious order. No wonder, when you look upon the legacy of the first Viennese School, a highly glorious path leading from Haydn and Mozart to the immortal scores by Beethoven and Schubert, an overwhelming heritage that intimidates its continuators, though its virtues offered both a spiritual energy and a composing science at its zenith. As such you can say they have continuously encouraged to carry on this royal path at the dawn of the Modern Times. From the first Viennese School to the second, from Kodály, Bartók, Szymanoski, Enesco or Janáček (to stay in this fertile ground), the flame has never dwindled, rarely

wandered from the summits, under the shade of the beethovenian legacy.

Yet, in the course of the nineteenth century, many were the musicians who tried to leave the orbit of the Germanic planet and emancipate themselves progressively, more or less radically from the irresistible beethovenian and then wagnerian attraction. Thus certainly did the Russians, the Hungarians, the Polish, the Romanians, the Czecks, and the Slovaks eager more than ever to sing in their own family tree. Beyond the emergence of what we called the musical nationalisms, it is indeed a sort of musical hegemony, stirred up by the rise in power of the German unification, which suddenly sounded very oppressive. An hegemony traced back to the lutherian choral that set the question of the form, among other elements of composition, with a final authority. The French, primarily with Debussy (for whom each work had to create its own form) rang the bell of rebellion and the attraction exerted by Paris at the turn of the 20<sup>th</sup> century cannot be held incidental. Did not Otto Tichý, the Czeck composer who was the Cantor of the Prague cathedral

for 30 years and who came to the Schola Cantorum for his studies alongside his compatriot Bohuslav Martinů speak of France as a land of liberty? This remark must be understood as a strictly musical consideration, apart if possible, from any political consideration. The Czeck example just as the Hungarian case are most interesting to observe because, whatever their desires of escaping, it seems obvious that their relationships with the Germanic world remained ambiguous, and so, not only for geographical reasons. If Janáček deliberately denied his «German period» only to listen to the voice, «rooted» in his own liberty, he nonetheless subtitled his first quartet «the Kreutzer Sonata», as a direct reference to Tolstoy but also – it is hard not to see it – plainly alluding to another lesson of liberty, that of Beethoven the Talmudic questioner, both the builder and the demolisher of the great classical form. As for Dvořák who follows into Schubert's steps as well as Smetana's and who maintained a productive friendship with Brahms, he never ever showed any desire of moving out of the Germanic constellation. Indeed he wrote a «Hussite suite» as a tribute to the movement combining the Czeck

protestantism and a national movement of liberation, anti catholic and anti Austrian, yet never enrolling under an openly militant and resistant banner.

For all these reasons mentioned above, we can wonder if it is not the very nature of the string quartet that kept it out of such conflicts as if its birthplace did not allow it to move out of a way forever set. However, it is indeed the possibility of widening the spectrum of variations that opened new perspectives, guaranteeing a limitless evolution.

The condensed form of Janáček's first quartet (around 15 minutes) could not illustrate our statement any better because of its contrast with the prolific richness of the writing and a dramatic intensity which immediately meets the greatest pages of the genre. Ordered by the Quartet of Bohemia, the whole piece was composed within a month (November 1923) as if responding to an emotional urgency, and you can feel this motivation almost in a palpable way as soon as the first bars (Adagio). Freely inspired from Tolstoy's homonym short story, it

develops one of the author's fundamental theories: the musicality of the spoken language, or more exactly the idea that the ultimate meaning of the language is contained in the intonation more than in the words themselves.

He actually considers the quartet like an opera in which each instrument would be not only a voice but also a character above all, and we could not say if he sings or speaks right through the means of prosody. Far from a simple romantic evocation of passionate love, he depicts it directly under the crude and dark light of absolute woe. In opposition to Tolstoy, he sides with the woman, exalting her powerful feelings that can reach self sacrifice. The composer develops the heroine's main personality traits in the first movement (Con moto) entrusting the viola with the expressive task of harrowing pity she inspires. The second movement gives free rein to the passing lover's vile and seductive action, heavy with gruesome omens, when the third Con moto inflames the passions under the spell of Beethoven's music. At last the fourth Con moto releases «like a lamento» the extent of suffering until the unexpected appeasing

Maestoso where, in spite of its redeeming accents, tragedy reaches a peak.

The composer Vladimír Sommer (born on February 28th 1921) is one of the most endearing and prominent personalities of the Czech musical stage. After studying at the Music Academy of Prague, he stands out in the domain of vocal music as well as instrumental pieces, among which can be found, as early as 1950 a sonata, a concerto for violin, and also the quartet in D minor played here, a work deeply rewritten four years later for its creation by the Fok Quartet. Placing himself at once in an authentic Slavic lineage, the young composer stands mainly under Prokofiev's influence as he is soon seduced by the clarity of his language, constantly balancing between bold inventiveness and classicism. How far we are from the fragmented and kafkaian matter of Janáček's discourse, and actually, the quartet in D, run with enthusiastic periods and lively rhythms nonetheless maintains the three pillars of its arch of construction in a perfectly proportioned ensemble. Gravitating around the central core of the adagio, a first movement

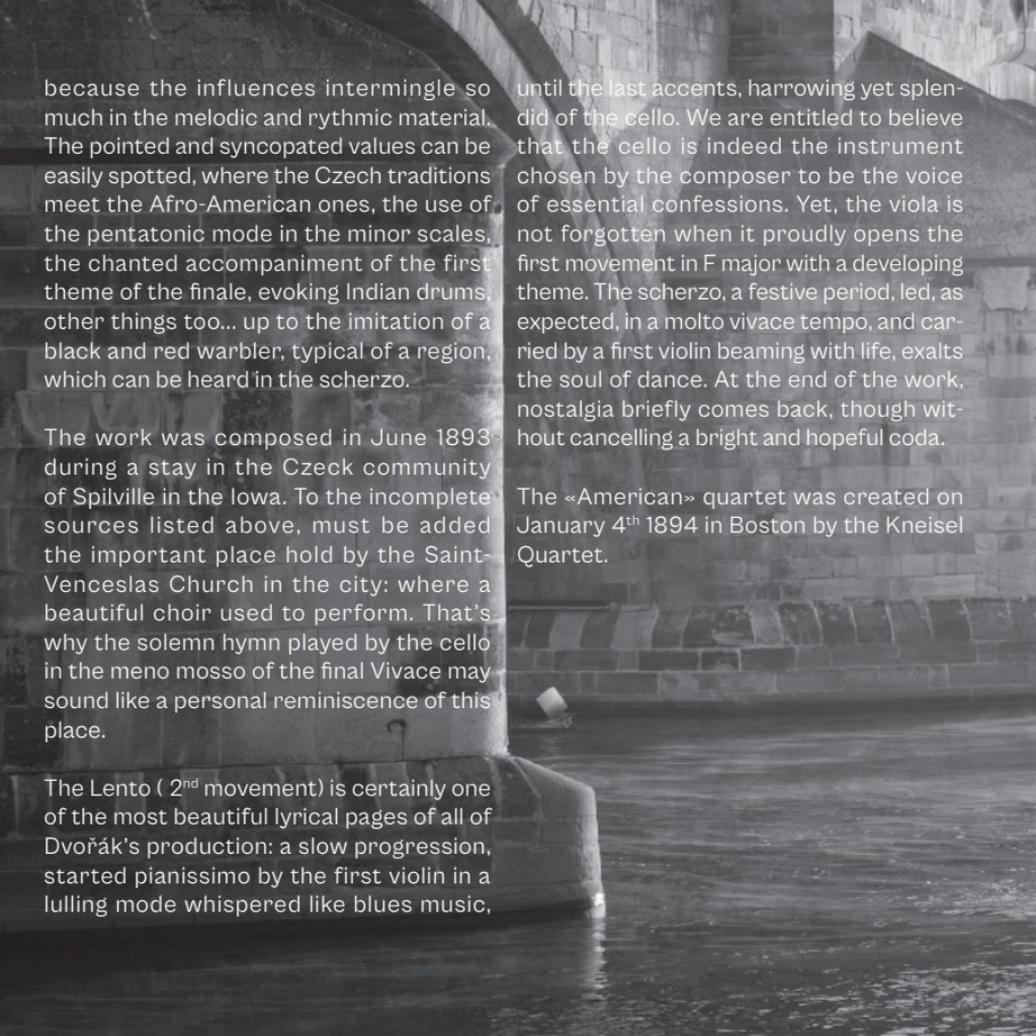
(Allegro moderato melancolico) is a sort of introduction announcing the trilogy. A very expressive long viola solo opens the second movement repeated by the second violin, then by all the instruments, describing a large ever rising curve covering not less than 58 bars. The tension is maintained without abating until a quieter ending. The final Vivace, like a rondo, makes us sense a rebellious atmosphere through various episodes before the last pattern of the first movement manages to calm the course of restlessness with great melancholy. A coda, after Ivan Vojtech's words, closes the composition without any affectation «like a discreet departure».

In the vast corpus of Dvořák's chamber music works, the string quartets, with no surprise, take the lion's share. The composer who played the viola under Smetana's baton, has actually settled in a formation that contains a concentration of the whole of his musical preferences and his marking influences. And if he assesses the quartet writing challenge, he takes to the genre with perfect simplicity, the one you have with family affairs.

The popularity of the «American» quartet, the 12<sup>th</sup> one, has remained unflinching to this day, as well as the celebrissime «Symphony of the New World». If the public has right away adopted it as one of Dvořák's most beautiful pages, yet, a few strong-minded people have sulked such a favour that they find too easy and sentimental. It is pointless to try to persuade them they missed a precious thing: a Schubertian candour with a crystal clear texture, without any complacency and expressing nothing less than a sort of majestic Innocence. This reference to the childhood spirit («play naive», Milan Kundera's order intended to his friend Alain Deguernel), displayed without any artifice, that can be observed in all the Czech musicians, however complex and ambitious their language may be, has something unique. No doubt we can see there, a singular way of emphasising the powers of music, in a particular register, that of evocation. A faithful companion could be added, nostalgia, not in private recollections, but to a larger extent, echoing a fundamental exile so peculiar to human nature. For this reason, we can wonder why a Ländler or a slavic dance

respond intimately across the globe to the emotions of geographically and culturally distant populations. It happens as if a music from elsewhere suddenly sounds familiar as soon as it invades the inner self. The more rooted the more it seems this music aims at the universal. No doubt it is the privilege of popular melodies, anonymous or reinvented, rolled and smoothed like pebbles in the waves of time, to sound like these stories told a thousand times but which, at first hearing, connect with an individual memory, a unique story, that of each one of us. And, there, within the sanctuary of inner life, does the art of music remain rival free.

The themes of roots and exile are meaningful when you think of Dvořák's stay in the United States between 1892 and 1895. To the existential nostalgia, typical of bohemian and moravian melodies, the expatriate's homesickness and, more tragically, that of Black Americans' religious songs so deeply moving to him (the original score had the descriptive terms «American» or «nigger»). The analysis of the various sources at the origin of this quartet are often divergent or contested,



because the influences intermingle so much in the melodic and rhythmic material. The pointed and syncopated values can be easily spotted, where the Czech traditions meet the Afro-American ones, the use of the pentatonic mode in the minor scales, the chanted accompaniment of the first theme of the finale, evoking Indian drums, other things too... up to the imitation of a black and red warbler, typical of a region, which can be heard in the scherzo.

The work was composed in June 1893 during a stay in the Czech community of Spillville in the Iowa. To the incomplete sources listed above, must be added the important place held by the Saint-Venceslas Church in the city: where a beautiful choir used to perform. That's why the solemn hymn played by the cello in the *meno mosso* of the final *Vivace* may sound like a personal reminiscence of this place.

The *Lento* ( 2<sup>nd</sup> movement) is certainly one of the most beautiful lyrical pages of all of Dvořák's production: a slow progression, started *pianissimo* by the first violin in a lulling mode whispered like blues music,

until the last accents, harrowing yet splendid of the cello. We are entitled to believe that the cello is indeed the instrument chosen by the composer to be the voice of essential confessions. Yet, the viola is not forgotten when it proudly opens the first movement in F major with a developing theme. The scherzo, a festive period, led, as expected, in a *molto vivace* tempo, and carried by a first violin beaming with life, exalts the soul of dance. At the end of the work, nostalgia briefly comes back, though without cancelling a bright and hopeful coda.

The «American» quartet was created on January 4<sup>th</sup> 1894 in Boston by the Kneisel Quartet.



## Postscript

A personal comment about this recording matters to me. It took place in the remarkably inspiring Notre-Dame de toute Grâce church on the Plateau d'Assy, Haute-Savoie. I was in charge of the artistic conducting along with Victor Jacquemont. The music rose in the light of the stained-glass windows and other frescoes by Rouault, Chagall, Matisse, Braque, or Bonnard... certainly unknown worlds (except maybe for Chagall and his traveling musicians) to the Czech musicians we intended to honour, but worlds that met for me in the layers of the memory.

In fact, when Pauline Klaus, an exemplary artistic director of the Musicales d'Assy and the Lontano Quartet, asked me, a few years ago, to accept the presidency of her festival, she also invited me to evoke the friendship between Georges Rouault and my great grandfather, Léon Bloy. It reminded me of my Czech great uncle,

Otto Tichý (I did allude to him earlier), Léon Bloy's son-in-law, close to the Rouault and the Maritain. «Uncle Otto» had been the first, in my childhood, to mention Leoš Janáček who had taken care of his own father. He liked to recall that both of them were village teachers' sons and had both discovered the organ glory in their very humble parishes. Later on, during a first stay in Prague, I got to know Otto's son-in-law, Antonin Sum, the Czeck Republic's foreign minister's last collaborator, Jan Masaryk, who died in suspect conditions after the communists' takeover. Antonin went through the stalinist jails where he happened to meet Kamila Stösslová, the young woman madly loved by Janáček who inspired «Intimate Letters», that is to say his second quartet. During the recording of this music in the church, I do confess I was suddenly re-minded of these pictures of the Czeck branch of my family. Indeed not only because this place appeals to meditation, but also because, in the past, the recording company Gallo and its director Olivier Buttex, had worked hard with an extraordinary generosity to diffuse Otto Tichý's works (by the means of several chamber music and religious music

CDs). I just would not forgive myself – as you will understand – not to mention these facts, stressing once again the power of evocation peculiar to music that, generation after generation, enables to set up the mysterious framework of elective affinities.

Alexis Galpérine

English translation : V.B.

# Quatuor Lontano

Fondé en 2015 par deux amis dans les couloirs du Conservatoire National Supérieur de Paris – alors sous le premier nom de « Koltès » – le Quatuor Lontano a depuis forgé des liens solides, unis par une attraction toute particulière pour les bouillonnements et les fracas du XX<sup>e</sup> siècle. Le programme de cet album, enregistré dans la merveilleuse église Notre Dame de Toute Grâce du Plateau d'Assy, témoigne de cet amour pour le répertoire de la musique moderne – adossé à la figure du romantique Antonin Dvořák.

Avide de découvertes, le Quatuor continue de se former auprès de musiciens comme Raphaël Merlin (Quatuor Ebène) ou Jeanne-Marie Conquer (Ensemble Intercontemporain) : au bonheur d'interpréter un répertoire sans limite, riche

de chefs-d'oeuvre parfois méconnus, il ajoute un intérêt prononcé pour la création contemporaine, le travail avec les compositeurs, et la conception de projets originaux.

Ces collaborations les amènent par exemple à partager la scène avec des partenaires tels que le clarinettiste Michel Portal, le saxophoniste Vincent Lê Quang, le pianiste Sébastien Vichard, le violoncelliste Dominique de Williencourt, le violoniste Alexis Galpérine, la mezzo-soprane Amaya Dominguez.

Le Quatuor est en résidence régulière au Plateau d'Assy (Haute-Savoie), où il se produit chaque été dans le cadre des Musicales d'Assy.





# Lontano Quartet

Formed in 2015 by two friends in the corridors of the Conservatoire National Supérieur de Musique of Paris – then called «Koltès» at first – the Lontano Quartet has since forged strong ties, united in its particular attraction to the turmoils and clashes of the 20<sup>th</sup> century. The programme of this album recorded in the gorgeous church Notre Dame de Toute Grâce at Assy, shows its preference for the modern music repertoire – built around the figure of the romantic composer Antonin Dvořák.

Eager for discoveries, the Quartet still trains with musicians like Raphaël Merlin (Quatuor Ebène) or Jeanne-Marie Conquer (Ensemble Intercontemporain): to its pleasure of interpreting an infinite repertoire, rich with sometimes little

known masterpieces, the quartet also nourishes a deep interest for creating contemporary music works, rehearsing along composers, and conceiving original projects.

These collaborations actually bring them to share the stage with such partners as the clarinetist Michel Portal, the saxophonist Vincent Lê Quang, the pianist Sébastien Vichard, the cellist Dominique de Williencourt, the violinist Alexis Galpérine, the mezzo-soprano Amaya Dominguez.

The Lontano Quartet has been in regular residency at the Plateau d'Assy (Haute-Savoie) where it performs each summer as part of the Musicales d'Assy Festival.



Enregistrement / Recording :  
27-30 avril 2021,  
Eglise Notre Dame de Toute Grâce,  
Plateau d'Assy

–  
22-23 mai 2021,  
La Seine Musicale,  
Paris

Directeur artistique / Artistic Director :  
Alexis Galpérine

Ingenieur du son / Sound engineer :  
Victor Jacquemont

Photos du Quatuor :  
Chloe Vollmer-Lo  
<http://chloevollmerlo.net>

Eglise Notre Dame de Toute Grâce  
architecte Maurice Novarina

Conception graphique / Design :  
Lou Reichling  
<https://loureichling.com>

Disques VDE-GALLO  
Route d'Oppens 9  
CH-1407 Bioley-Magnoux  
tél. +41(0)21 312 11 54  
fax +41(0)21 312 11 34  
<https://vdegallo.com>  
[info@vdegallo.com](mailto:info@vdegallo.com)

Nos chaleureux remerciements  
à la paroisse Saint-François d'Assise en vallée d'Arve,  
aux studios Riffx (la Seine Musicale), à la mairie  
de Passy, et au G.R.P.