



ACD2 2500

QUATUOR ALCAN
LES VENDREDIS



ATMA *Classique*

Alexandre Borodine (1833-1887)

1 ▶ **Scherzo** [11:50]

Alexandre Kopilov (1854-1911)

2 ▶ **Polka** [3:02]

Maximilian d'Osten-Sacken (18??-19??)

3 ▶ **Berceuse** (Variations sur un thème populaire russe) [3:32]

Nikolaï Artciboucheff (1858-1937)

4 ▶ **Sérénade** [4:27]

Nikolaï Sokolov (1859-1922)

5 ▶ **Scherzo** (Thèmes tirés des « Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne ») [6:59]

Felix Blumenfeld (1863-1931)

6 ▶ **Sarabande** [4:15]

Anatoli Liadov (1855-1914)

7 ▶ **Mazurka** [2:34]

Alexandre Glazounov (1865-1936)

8 ▶ **Preludio e Fuga** [9:52]

Joseph Wihtol (1863-1948)

9 ▶ **Menuet** [3:22]

Nikolaï Sokolov

10 ▶ **Mazurka** [1:49]

Nikolaï Sokolov – Alexandre Glazounov –

Anatoli Liadov

11 ▶ **Polka** [5:37]

Nikolaï Sokolov

12 ▶ **Canon** [3:04]

Alexandre Glazounov

13 ▶ **Courante** [1:58]

Anatoli Liadov

14 ▶ **Sarabande** [2:54]

Nikolaï Rimsky-Korsakov (1844-1908)

15 ▶ **Allegro** [12:12]

Anatoli Liadov

16 ▶ **Fuga** [2:50]

Laura Andriani ▶ 1^{er} violon | 1st violin

Nathalie Camus ▶ 2^e violon | 2nd violin

Luc Beauchemin ▶ alto | viola

David Ellis ▶ violoncelle | cello

LES VENDREDIS
Éditeur **M. P. Belaieff**

La Russie du XIX^e siècle fut le théâtre de bien des révolutions tant dans le domaine politique, militaire, économique qu'artistique. L'impulsion donnée par Pouchkine en littérature fera naître les Gogol, Dostoïevski et Tolstoï, pour ne nommer que ceux-là. En musique, même si Dargomyjski (1813-1869) a déjà implanté une certaine forme d'acceptation de l'art de composer praticable en Russie, il faut attendre la réussite de Glinka (1804-1857) pour que s'installe véritablement le sentiment que la terre des tsars peut engendrer ses propres musiciens.

Cela demande mise en contexte. Depuis presque toujours, la Russie – entendre ici l'aristocratie qui peut se payer des musiciens – importe ses musiciens d'Allemagne ou de France, plus souvent qu'autrement d'Italie. La musique « russe » alors est donc soit celle de la liturgie orthodoxe, soit populaire ou folklorique, tandis que la musique savante est celle des trois autres nations. Avec l'avènement de la libéralisation des classes après l'ère de la grande Catherine, une certaine bourgeoisie prend goût à la musique. À l'exemple des autres pays, les gazettes musicales se mettent à apparaître. On n'y publie surtout que des arrangements de mélodies populaires. Le phénomène n'est pas anodin, car ainsi germe la graine de l'idée qu'il existe, ou du moins qu'il peut exister une musique typiquement russe, avec ses modes différents, ses rythmes particuliers, ses couleurs propres. Tout cela baigne dans le courant des nationalismes musicaux qui balaye l'Europe post-napoléonienne.

La tradition aidant, tout passe par le théâtre et c'est à l'opéra que triomphera véritablement l'affirmation de l'esprit slave : *La vie pour le tsar* et *Rousslan et Loudmilla* de Glinka portent haut le drapeau de

cette nouvelle manière d'aborder la composition. Le premier à en profiter sera Tchaïkovski, en qui on reconnaît sans trop errer qu'il est le premier compositeur professionnel du pays et dont la reconnaissance internationale tant dans toute l'Europe que même aux États-Unis, va enfin asseoir le fait qu'on peut être Russe et compositeur.

Ce qui ancre vraiment Tchaïkovski dans l'âme de sa nation est naturellement ses opéras sur des sujets nationaux : *Eugène Onéguine*, *La dame de pique*, *Mazeppa*, tous font vibrer une fibre authentique nationale sans rien perdre de leur valeur plus généralement intrinsèque et entière. Moussorgski aura son *Boris*, Borodine son *Prince Igor*... la liste s'allonge. Comme la vie des théâtres se porte bien, des orchestres existent, ce qui engendre bientôt une musique orchestrale. Mais la grande oubliée de tout cela est la musique de chambre russe.

C'est alors l'entrée en scène de Mitrofan Petrovitch Belaïev (1836-1904). Fils d'un plus que très fortuné marchand de bois d'œuvre, enfant remarquablement doué pour la musique, il s'applique avec autant de bonheur au violon qu'à l'alto et au piano. Son goût pour l'art et la culture en général se développe lors de ses nombreux et soutenus voyages en Allemagne, en Angleterre et en France. Sa passion pour la musique est telle qu'il est membre de l'orchestre symphonique du Club allemand de Saint-Pétersbourg. Là, il fait une rencontre décisive : celle d'Anatoli Konstantinovitch Liadov (1855-1914), compositeur proéminent de la « seconde génération » de compositeurs russes qui le mettra en contact avec des créateurs comme Alexandre Borodine (1833-1887), Mily Alexeïevitch Balakirev (1837-1910) et, plus tard, Glazounov, alors qu'il suit l'enseignement de Nicolaï Rimski-Korsakov (1844-1908).

On se trompe si on pense que Belaïev n'est, de prime abord, qu'un riche amateur de musique, doublé d'un admirateur sans limite des compositeurs qu'on appelle le Groupe des cinq et des musiciens qui gravitent dans leur orbite, et surtout de tous ses contemporains. Afin d'aider à la diffusion de leurs œuvres, il décide de fonder une maison d'édition ; la décision se prend lors de la deuxième audition de la *Première*

symphonie, op. 5, de Glazounov. Fin homme d'affaires, plutôt que d'établir son entreprise à Saint-Petersbourg, la vraie capitale musicale et politique de l'époque, ou à Moscou, dont le tout nouveau conservatoire attire de plus en plus l'élite, il l'installe à Leipzig, en 1884, à cette époque capitale européenne de l'édition musicale. Belaïev s'assure donc un excellent réseau de diffusion et, surtout, d'une visibilité qui va permettre la grande diffusion des partitions qu'il éditera. Si la maison M. P. Belaïev ne rivalisera jamais avec ses grands compétiteurs, elle sera bientôt au rang de bonne troisième dans ce monde alors si actif. L'histoire n'est pas sans intérêt non plus pour les compositeurs russes. La Russie d'alors n'a en effet pas encore signé les conventions internationales sur le droit d'auteur et la rémunération des compositeurs par les éditeurs locaux y est plutôt aléatoire et sommaire. En agissant de la sorte, Belaïev offre aux compositeurs non seulement une plus grande présence hors de la Russie, mais il leur garantit des rentrées financières plus fiables et stables.

Parallèlement à ces activités, Belaïev reste un infatigable producteur de concerts. Pour pallier le peu de diffusion de la musique de chambre européenne et russe, surtout pour ses chers instruments à cordes, il fonde une série de concerts se tenant chez lui et qui auront lieu chaque second vendredi. Naturellement, la série porte illico le nom des Vendredis. On y entendra le répertoire des maîtres du passé certes, mais également les créations plus modernes de partout. Bien des amis de Belaïev participent à ces soirées. Borodine y tiendra parfois l'alto, par exemple, Liadov ou Glazounov le violon et, bien sûr, le maître de maison se produira également, dans une atmosphère proche de celle des salons parisiens de quelques années plus tôt où s'exécutaient les Chopin et Liszt.

Pour mieux plaire à leur ami et mécène, les compositeurs de ce cercle composeront à l'occasion des pièces spécifiquement pour ces Vendredis de Belaïev. Et c'est ce qui a provoqué la naissance du recueil ici enregistré qui se compose de deux volumes: un premier de neuf pièces, un second de sept, remis au goût du jour en 2004 en commémoration des cent ans de la mort de Belaïev.

On y trouve d'à peu près tout, du sérieux *Prélude et Fugue* (Glazounov) à d'enjouées polkas (Kopilov, par exemple). Celle écrite conjointement par Sokolov, Glazounov et Liadov montre bien la profonde alchimie artistique de ce milieu: le premier compose une quarantaine de mesures d'introduction, le second, la polka comme telle qui fait une soixantaine de mesures, et le dernier, le trio, également d'une quarantaine de mesures.

Si rien n'aspire au chef-d'œuvre, la haute tenue de plume et l'imagination foisonnent de partout. On le voit même dans la mesure où plusieurs se plaisent à innover véritablement dans l'écriture pour quatuor, en usant de moult effets «orchestaux» si neufs à l'époque. Surtout, ce qui est charmant et aristocratiquement chic, c'est la manière dont parfois une mélodie s'impose longuement soit au violon, soit à l'alto. Ainsi, dans la *Berceuse* de Maximilien d'Osten-Sacken, l'alto tout au long tient le premier plan; ou encore, dans le *Canon à trois voix strict* de Nikolai Sokolov (1859-1922) sur lequel trône librement une mélodie au premier violon. On imagine alors Belaïev lui-même jouant ces parties, sorte de cadeau artistique amical offert par ses compères compositeurs reconnaissants.

Il n'empêche que, à l'instar de n'importe quel corpus, certaines pièces ressortent davantage. Ainsi se révèle ce pur bijou qu'est le *Scherzo*, de Borodine. Le ton y est moulé sur les modes slaves et le rythme à cinq temps colore de toute sa fraîcheur une page aussi virtuose qu'étonnante, qui séduit encore aujourd'hui et qu'on se réjouit spécialement de redécouvrir.

PIERRE VACHON

Nineteenth-century Russia saw not only artistic revolutions, but also political, military, and economic ones. Pushkin's impetus in literature gave birth to, amongst others, Gogol, Dostoyevsky, and Tolstoy. In music, even though Dargomijsky (1813-1869) had already won a measure of acceptance for a kind of music composed in Russia, it wasn't until the success of Glinka (1804-1857) that the idea really took hold that the land of the Tsars could produce its own musicians.

This should be put in context. Russia – by which we mean the aristocracy capable of paying musicians – had almost always imported its musicians from Germany, from France or, more often than not, from Italy. “Russian” music was thus the music of the orthodox liturgy, which is to say popular or folkloric, while art music was that of the three other nations. The new bourgeois class, which came into being with liberalization after the era of Catherine the Great, had a taste for music. As in other countries, musical magazines began to appear. Mostly they published arrangements of popular melodies. This was not a trivial development, for from it sprang the idea that music that was typically Russian, with different modes, particular rhythms, and its own special colors, existed, or at least could exist. At that time waves of musical nationalism were sweeping post-Napoleonic Europe.

It was in the theatre, and especially the opera, that Slavic nationalism first truly and triumphantly affirmed itself in music colored by traditional forms. *A Life for the Tsar* and *Rousslan and Ludmilla*, both by Glinka, were in the vanguard of works heralding this way of approaching composition. The first to profit from this development was Tchaikovsky. Few would dispute the claim that he was the first

professional composer from Russia. By winning international recognition, not just in all of Europe but also even in the United States, he finally and firmly established that one could be Russian and a composer.

What truly anchored Tchaikovsky in the soul of his nation were, naturally, his operas on national subjects: without losing any of their intrinsic and universal musical value, works such as *Eugene Onegin*, *The Queen of Spades*, and *Mazeppa* also made Russians resonate with authentic national spirit. Moussorgsky wrote his *Boris*, Borodin his *Prince Igor*, and the list goes on.

Since theatres were doing well they had orchestras, and this soon led to orchestral music. But there was still a big hole: there was no Russian chamber music.

That's when Mitrofan Petrovich Belaiev (1836-1904) came onto the scene. The son of a very wealthy timber merchant, he showed a remarkable gift for music as a child, and happily studied the violin, the viola, and the piano. On numerous and extended trips to Germany, England, and France, he developed his taste for music and for culture in general. His passion for music was such that he became a member of the symphony orchestra of the Saint Petersburg German Club. It was here that he had a decisive encounter with Anatoly Konstantinovich Liadov (1855-1914), a prominent member of the second generation of Russian composers, who put him in touch with creators such as Alexander Borodin (1833-1887), with Alexeievich Balakirev (1837-1910) and, later, with Glazunov when the latter was studying with Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908).

It would be a mistake to think of Belaiev as just a very wealthy amateur musician, and as just an enthusiastic admirer of the composers in what known as the Group of Five, of those in the circle surrounding this group, and of all the composers of his day. In order to help diffuse their works, he decided to found a publishing house. (He made the decision on hearing for the second time Glazunov's *Symphony No 1*, Op. 5.) He was an astute business man, so rather than establishing his venture in Saint Petersburg, the real musical and political capital of the time, or in Moscow, whose new conservatory was attracting more and more of the

elite, he established it in Leipzig which was then, in 1884, the European capital of music publishing. By doing so, Belaiev assured access both to an excellent distribution network and, especially, to the visibility that would allow wide diffusion of the scores he was to publish. Though the publishing house of M. P. Belaiev would never compare in scale with those of his biggest competitors, it did soon rise to become the third largest in a very active field.

This story is not without concrete interest for Russian composers. Russia at that time had not yet signed international copyright agreements and the local publishers only remunerated composers in a haphazard and cursory manner. By doing what he did, Belaiev offered composers not only a significant presence outside Russia; he also guaranteed them more reliable and stable financial returns.

In parallel with his publishing activities, Belaiev was also an indefatigable producer of concerts. To make up for the lack of diffusion of both European and Russian chamber music, especially for music for his beloved string instruments, he founded a series of concerts given in his home every second Friday. Naturally, the series became known right away as Fridays (*les Vendredis*) at Balaiev's. At these concerts one could, of course, hear the repertoire of the old masters, but also more modern creations from everywhere. Many of Belaiev's friends participated in these evenings. Borodin sometimes played viola at these concerts, for example, Liadov or Glazounov played violin and, of course, the master of the house performed too, all in an atmosphere close to that of the Parisian salons in which, some years earlier, Chopin and Liszt had played.

To please their friend and patron, the composers of this circle would, from time to time, compose pieces specifically for Friday evenings at Belaiev's. This is the origin of the two-volume collection of music recorded here. The first volume comprises nine pieces, and the second seven. They have been performed in a style appropriate to the tastes of 2004 in order to commemorate the 100th anniversary of the death of Belaiev.

There's a bit of just about everything here, from Glazunov's serious Prelude and Fugue to playful polkas by, for example, Kopilov. The polka written jointly by Sokolov, Glazounov, and

Liadov clearly shows the deep artistic bonds that united this world. The first composer wrote the 40 bars of introduction; the second wrote the polka itself, which takes up 60 bars; and the third wrote the trio, which also occupies some 40 bars.

Though none of these pieces pretends to be a masterpiece, they do abound in high-level skill and imagination. One sees this even in the way several of these composers take pleasure in using many orchestral effects in ways that were novel at the time when writing string quartets. What is especially charming and aristocratically chic in these pieces is the way in which a melody emerges for long spells either on the violin or on the viola. Thus the viola has the lead throughout the *Lullaby* by Maximilien d'Osten-Sacken, and the first violin's melody freely lords it over the *Strict Canon in Three Voices* by Nikolai Sokolov (1859-1922). One can imagine Belaiev himself playing these parts that were written as a kind of friendly and artistic gift to him from his grateful composer comrades.

As in any body of work, of course, some pieces stand out. The *Scherzo* by Borodin is a little jewel. With its pitch contours steadfastly following the Slavic modes and its five-beat rhythm it has color and freshness. Its astonishing virtuoso writing can still seduce us today, and we are especially glad to have rediscovered it.

PIERRE VACHON
TRANSLATED BY SEAN McCUTCHEON

QUATUOR ALCAN

Formé des violonistes Laura Andriani et Nathalie Camus, de l'altiste Luc Beauchemin et du violoncelliste David Ellis, le Quatuor Alcan jouit d'une réputation d'excellence sans équivoque au Canada et à l'étranger. Son originalité, son enthousiasme communicatif, sa sonorité unique et sa remarquable cohésion ont contribué à lui bâtir une renommée enviable, tant sur scène qu'au disque.

Après seize ans d'existence, le Quatuor Alcan est aujourd'hui à l'apogée de son art. Le bilan ses réalisations est impressionnant : presque mille concerts en Europe, en Asie et en Amérique du Nord, une centaine d'émissions radiophoniques (Société Radio-Canada, Canadian Broadcasting Corporation, Public Broadcasting System [É.-U.], Radio France, etc.), de nombreuses apparitions à la télévision, une dizaine de disques, et de fréquentes créations d'oeuvres.

La riche discographie du Quatuor Alcan regroupe des oeuvres majeures du répertoire pour quatuor à cordes ; y figurent Haydn, Mozart, Schubert, Dvorak, Debussy, Borodine, etc. Les enregistrements du quatuor ont reçu les éloges de la critique, notamment aux États-Unis et en Europe. Le quatuor s'est vu décerner le Prix Opus du "disque de l'année" en reconnaissance de son disque consacré aux *Quatuors* de Schubert.

Couronnant cette solide carrière internationale, l'enseignement universitaire fait désormais partie intégrante des activités du Quatuor Alcan, qui est régulièrement invité à enseigner dans les universités, conservatoires et académies d'été du Québec et d'ailleurs. Depuis 1997, l'ensemble occupe un poste de professeur invité à la Faculté de musique de l'Université de Montréal.



Le Quatuor Alcan est enraciné à Chicoutimi (Québec) depuis sa formation en 1989 et peut évoluer grâce au support précieux de l'Orchestre symphonique du Saguenay - Lac-St-Jean et à une aide financière de la multinationale Alcan. Il reçoit également l'aide du Conseil des Arts et Lettres du Québec (CALQ) et du Conseil des Arts du Canada (CAC).

ALCAN QUARTET

The Alcan Quartet – violinists Laura Andriani and Nathalie Camus, violist Luc Beauchemin, and cellist David Ellis – is active in Canada and internationally, and has a well-deserved reputation for excellence. The quartet's originality, contagious enthusiasm, unique sonority, and remarkable cohesion have all contributed to its success. Critics agree that, both on stage and in the recording studio, the Alcan Quartet possesses the qualities that characterize the best ensembles: a recognizable personality, a homogeneous sound, and an elegant style.

After sixteen years of performing, the quartet today is at the height of its powers. The ensemble's list of accomplishments is impressive: close to 1000 concerts; over 100 live radio broadcasts (Radio Canada, the Canadian Broadcasting Corporation, National Public Radio in the USA, and Radio France); numerous television appearances; tours throughout North America, Europe, Asia; and a number of commissioned pieces and first performances.

The quartet's discography includes major works from the string quartet repertoire by Haydn, Mozart, Schubert, Dvorak, Debussy, Borodin, and others. These recordings have received adulatory reviews in the United States, Canada, and in Europe. The Quartet won the 1999 Prix Opus in the recording of the year category for its CD of Schubert Quartets.

In addition to performing, the quartet is regularly asked to teach and give master classes at universities, conservatories, and summer camps. The Alcan Quartet has been quartet-in-residence at the Université de Montréal since 1997.

The Alcan Quartet is based in Chicoutimi, Québec, where it was founded in 1989. It receives the unconditional support of the Orchestre Symphonique Saguenay-Lac Saint Jean. It is named after, and financially supported by, the multinational aluminum company Alcan. It also receives support from the Conseil des Arts et des Lettres du Québec, and from the Canada Council for the Arts.

Réalisation / *Produced by:* **Johanne Goyette**

Enregistrement et montage numérique / *Recorded and digitally mastered by:* **Anne-Marie Sylvestre**
Église St-Augustin de Mirabel (Québec, Canada), les 14, 15 et 16 août 2005 / *August 14, 15, and 16, 2005*

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

Photos: **Caroline Bergeron**

Photo de couverture / *Cover photo:* © **Getty Images**