

CHAN 10178



BORODIN QUARTET



CHANDOS

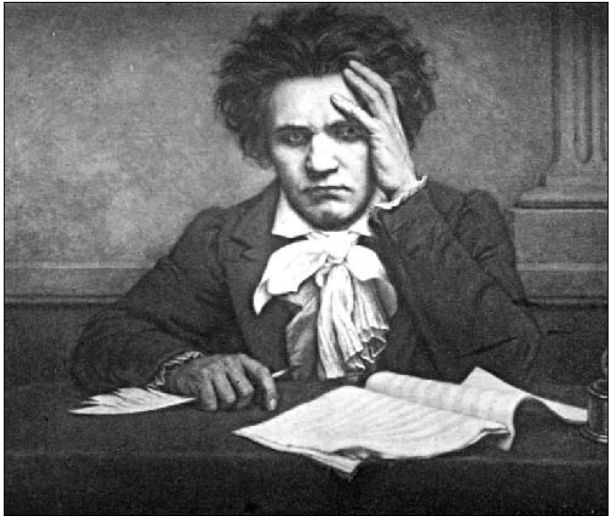
BEETHOVEN



STRING QUARTETS, VOL. 1

Quartets Op. 59 Nos 1 & 3

BORODIN QUARTET



Ludwig van Beethoven

Lebrecht Collection

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

String Quartets, Volume 1

String Quartet, Op. 59 No. 1 39:57
in F major • in F-Dur • en fa majeur
To Count Andreas Rasumovsky

- | | | | |
|---|-----|---------------------------------------|-------|
| 1 | I | Allegro | 10:31 |
| 2 | II | Allegretto vivace e sempre scherzando | 8:40 |
| 3 | III | Adagio molto e mesto | 12:09 |
| 4 | IV | Allegro. Thème russe | 8:34 |

String Quartet, Op. 59 No. 3 32:58
in C major • in C-Dur • en ut majeur
To Count Andreas Rasumovsky

- | | | | |
|---|-----|---|-------|
| 5 | I | Introduzione. Andante con moto – Allegro vivace | 10:58 |
| 6 | II | Andante con moto quasi allegretto | 10:02 |
| 7 | III | Menuetto. Grazioso | 5:23 |
| 8 | IV | Allegro molto | 6:30 |

TT 72:59

Borodin Quartet

Ruben Aharonian violin
Andrei Abramnikov violin
Igor Naidin viola
Valentin Berlinsky cello

Beethoven: Quartets Op. 59 Nos. 1 and 3

Beethoven and the Borodin Quartet

In a great trajectory which cellist Valentin Berlinsky calls 'not so much an evolution as a revolution', Beethoven turned to the challenging genre of the string quartet when he was twenty-seven, and created the last chapters of his astonishing cycle some twenty-eight years later, shortly before his death. The Borodin Quartet's record-breaking career spans twice that length of time, and yet it has only recently realised what Berlinsky – the one constant member of the Quartet from its formation in 1945 and its benign patriarch – calls 'the great dream of my life: to play all Beethoven's quartets from first to last'.

In the beginning, there was little time for so vast and serious a project. Personnel changes affected the stability of the Quartet even before it was granted its present name of Borodin by the Soviet authorities in 1955. Then there was the commitment to the contemporary repertoire, Soviet or otherwise. Beethoven did feature regularly in the Borodins' programmes, of course – they plunged in at the deep end with the

lightning-streak F minor Quartet, Op. 95, in 1946, and one curious party-piece of the 1950s was the first movement of the C minor Quartet, Op. 18 No. 4 – but there were gaps; Berlinsky recalls that they never performed the last quartet, Op. 135, while Rostislav Dubinsky was the first violinist. Not that Dubinsky was unenthusiastic; Berlinsky remembers how he wanted them to play all six of Beethoven's early Op. 18 quartets in a single evening,

but we said it was like Rostropovich playing all six Bach cello suites one after the other and then having a heart attack!

Dubinsky's replacement from 1976 until 1995, Mikhail Kopelman, according to Berlinsky, 'simply didn't want to play a whole Beethoven cycle – why hide the fact?' But with the advent of Ruben Aharonian and of Igor Naidin as viola-player to join second violin Andrey Abramnikov and Berlinsky, the cellist's dream began to take shape. He was sure that

to begin at the beginning with Opus 18 was the right way to study. I'm convinced that young quartets who play Beethoven early

simply don't have the life experience for the later works: you have to be psychologically prepared for the late quartets.

Work was slow and intense; as Aharonian notes:

each quartet is a universe of its own, you can't achieve the right results on two or three rehearsals. Among our colleagues we have a term, 'festival-quality', which means mastering something quickly, coming together and having a jolly time. That's not suitable for Beethoven, to say the least.

The first challenges, Aharonian found, were technical. As a renowned soloist, he had recorded the most difficult of Paganini's violin music for the Russian label 'Melodiya' and had played a great deal of Beethoven including the sonatas for violin and piano, the Triple Concerto and the Violin Concerto.

But when I joined the Quartet, I realised that the part of first violin in Beethoven, especially in the middle-period Rasumovsky quartets and the late quartets, is superior to anything demanded by any trio or concerto. For the Beethoven Violin Concerto, there are different psychological challenges to do with convincing your orchestra and conductor, and from there the public. But in such quartets as the Twelfth in E flat major (Op. 127), the Fourteenth in C sharp minor (Op. 131) and the Fifteenth

(Op. 132), I realised that I have to practise and practise to reach the highest level.

Abramnikov and Naidin are in agreement, though both deeply grateful that Beethoven's later style sets them equal challenges of a kind found nowhere else in the repertoire. As Abramnikov points out:

the dialogues in the early quartets are those of a composer of genius, but in the last quartets, there's something cosmic and extra-terrestrial; you just simply can't believe that a human being could achieve such effects. How far he had come in developing the quartet from Haydn, where the first violin leads and the rest accompanies; eventually, he reaches absolute symphonism, where the quartets are like chamber symphonies. The four parts are completely equal, and this is the difficult and responsible task we face.

The early quartets certainly bring with them different problems; Berlinsky observes that the classical style 'doesn't allow you to seek refuge in emotions. When you look at the score, it seems so transparent; but you cannot hide anywhere.' Yet at least, as Abramnikov says:

when we started with Op. 18 we gradually sought the meaning and got to the bottom of each quartet. It's important for each player to know what he has to say in his own part. But

the older Beethoven is writing about very private things, and it's not always easy to know what your colleagues are thinking.

He notes a difference with Shostakovich, whose fifteen quartets offered a change of style and mood when the Borodins first embarked on parallel cycles, with each concert offering a balance of Beethoven and Shostakovich, in 2000: 'Shostakovich offers a philosophic context, and Beethoven has his philosophy, too, but it's always changing.'

Each player sees part of the difficulty as being the fact that Beethoven changes mood and meaning so quickly without giving his strings a chance to breathe; and the essence of the Borodins' style has always been its absolutely natural, organic fluidity. Perhaps for this reason, Aharonian notes something special from the Borodins:

in all the slow movements, whether early, middle or late, we breathe more freely; for us it's like swimming in God's music. I remember when we recorded the quartets, we had many takes for the fast movements of the Rasumovsky quartets; but for the slow movement of the F major we simply played it twice, each time from beginning to end. Simply because, unlike some musicians who are just good virtuosi or good technicians, we know what we have to say.

As for the rest, it has simply been a matter of 'disputing and discussing over many rehearsals, finally reaching a compromise about tempi and characteristics'. But as Abramenzov adds:

maybe we have different images about what this painfully private music is saying. To bring it together is one of the most complicated problems – playing as one quartet, and convincing the public, but maybe each feeling a little bit differently inside about the meaning.

The obstacles and enigmas are not, of course, exclusive of intense love: Naidin cites a personal favourite as the C sharp minor Quartet – 'I adore it. I can't quite say why, because I personally face many difficulties and it's so hard to play all the movements in a row, without a break.' (Berlinsky can't resist interjecting an amusing anecdote about Shostakovich, who frequently made the same demands on his quartet as those made by Beethoven; the composer joked that he only wrote several of his quartets to be played straight through to stop the senior Beethoven Quartet's first violinist, Dmitri Tsyganov, tuning up between movements.) Abramenzov loves the E flat major Quartet, Op. 127, but has a special fondness for the Op. 18 quartets, 'maybe because the slightly older-fashioned character, where

there are none of the cosmic problems we face in the late quartets, is closer to my personality'; while Aharonian remains awe-struck by the demands of the first, F major Rasumovsky quartet. Berlinsky wryly responds, when asked to choose a special favourite, that it is always 'the one I happen to have on the music stand before me'.

Now that Berlinsky has reached a lifetime's goal as he approaches his eighties, shedding Shostakovich and shining a questioning light on Beethoven alone, we can be sure that serenity will not be the overriding feature of the Borodins' Beethoven cycle. One thing is clear: Beethoven hurts. As Aharonian points out:

when you play Shostakovich or another composer alongside Beethoven, you can change your angle of concentration in the same way as you change your clothes; and we breathe more easily. To listen to Beethoven is so joyful and pleasurable; but after playing two or three Beethoven quartets in a single concert, we feel absolutely devastated and exhausted.

The task, to use Abramenzov's image, is like the toil of Sisyphus, forever rolling his stone uphill; but it remains, in the words of all four, 'a responsibility and a privilege'.

Beethoven: Quartets Op. 59 Nos. 1 and 3

Occasion and opportunity coincided for Beethoven in the spring of 1806. For the Borodin Quartet, it is cause for wonder that a mere commission from the Russian ambassador in Vienna, Count Andreas Rasumovsky, should have given birth to three outright masterpieces within six months; but perhaps the time was right, too, for Beethoven to return to the string quartet after several years' rest, and then to break all bounds. No other composer, perhaps, would have thought to apply the revolutionary grandeur and mighty span Beethoven had in the meantime achieved in the Third Symphony (*Eroica*), the first version of the opera we know as *Fidelio*, and the 'Appassionata' Piano Sonata, to an essentially intimate form. Predictably enough, players and public alike were as shocked and puzzled by the Rasumovsky quartets as they had been delighted and charmed by the set of six that constitute Op. 18.

The first, F major, work in the widely contrasting set of Op. 59 is hardly discreet about its ambitions; Ruben Aharonian declares that

the full range of difficulties for the players in this absolute masterpiece of ensemble meant that [they] never worked harder on any of the

other Beethoven quartets. If you play the F major Quartet at a high level, you are by definition a very high-level quartet.

But Beethoven begins by unfolding a new breadth with disarming modesty. One of Rasumovsky's apparent conditions was that Beethoven introduce a traditional Russian theme in each quartet. Although the cello's gently lyrical opening melody is not one of them, Valentin Berlinsky stresses how important it is to give it room to breathe:

right from the start it should be as broad as the river Volga, and that Russian feeling helps us to establish what we feel is the right kind of mood immediately.

The sense of space, continuing with a slow-burn crescendo and the violin taking the theme to the top of the register, marks the textures rather than the relatively concise span of the exposition, but the development is big even by symphonic standards and centres on a rigorous *fugato* sequence. What prevents the rest of the movement from a sense of anticlimax are the various new approaches to the opening theme, ultimately clinched in the highest register by the first violin.

No wonder Beethoven's cellist acquaintance from Bonn, Bernhard Romberg, was bewildered by his repeated-

note figure at the start of the next movement. It gives rise to all manner of rhythmic and melodic variations as well as dislocations in harmony and register as it flits between the four players, though two other more centred ideas provide sufficient contrast in this oddest and most intricate of all Beethoven's scherzos. The *mesto* ('mournful') in the *Adagio*'s title is perhaps a conscious throwback to the equally pathetic *appassionato* slow movement of Beethoven's first F major Quartet. Here light takes even longer to penetrate the tragedy: the second theme is heard in the major only second time around, and a D flat melody makes a belatedly radiant appearance.

The Russian theme adopted for the finale at Rasumovsky's request was also a minor-key lament in its original form, but Beethoven turns it into a thing of grace, again introduced by the cello. According to Aharonian, whose cadenza leads us into the new dawn, the players

disputed long and hard about whether it should be faster or slower, lighter or more *pesante* – because Russian themes, too, can mean very different things according to circumstance.

Through the course of the finale, it relishes Beethoven's new found experiments in spatial effects, being finally subjected to a sweet,

high-register *Adagio* reflection before the robust conclusion.

That the three Rasumovsky quartets constitute one mighty trilogy becomes abundantly clear with the third, in a clinching C major. Its responsibility in re-asserting the certainties of No. 1 and embracing the darkness of No. 2 is not an easy one, and it is not until the finale – Beethoven's most demanding movement in terms of sheer dynamic contrast, as far as Valentin Berlinsky is concerned – that the victory becomes an assertive one, a genuine if hard-won celebration of C major. The third of the Rasumovsky quartets begins with the most suspenseful of all chords, the diminished seventh, throwing us back to the uncertain world of the previous quartet three harrowing times in the slow introduction before the *Allegro vivace* can launch itself upon us. This, too, makes ambiguous progress despite its rhythmic vigour, and it is not until its later stages that the exposition wholesomely celebrates its return to health. A convalescent mood dogs the quieter stretches of the development, and a long crescendo back to normality is capped by a very soft, cadenza-like celebration from the first violin in place of the familiar *vivace* theme. In the closing bars the newly-found

strength almost ebbs away before the final assertion.

An almost monotonously gentle melancholy fastens on one of Beethoven's most original slow movements, its 6/8 flow most striking in the pizzicato strains of the cello. The folk-like contours and intervals have been claimed by Russian musicologists as specifically Ukrainian, and the Borodins find it useful to understand much of the movement as the specific kind of lullaby known in their language as a *kolibel'naya*. Its curiously oppressive lilt is broken only twice by a C major theme marked *dolce* which makes a transfigured reappearance in a high register E flat towards the end of the development, not to reappear again.

After this the *Menuetto*, a simple diet of familiar classical gestures seems just right. Beethoven had sketched it some years earlier, but now adds a surprise link to the finale starting, again very quietly, in C minor. What emerges, in broad C major, is one of Beethoven's most tumultuous *fugatos*. The viola launches it, and in Igor Naidin's experience

you need a special approach to establish everything – tempo, character – as quickly as possible, in a very short time; then the whole movement should be a success.

Even then, not everything is plain sailing; for Berlinsky, the sheer range of dynamics goes so far in the *ff* attack and double-stopping of the development that 'to play too strong, cracking a little, is not a sin'. Then something like a classical grounding is restored as the fugue theme returns with broader counterpoint. Towards the end, Beethoven cannot resist a little joke of his own by repeating the theme with its first note missing; but the demands remain good-humoured to the last – in as dazzling a conclusion to the Op. 59 sequence as the finale of Mozart's *Jupiter* is to his last three symphonies.

© 2003 David Nice

The **Borodin Quartet** was formed in 1945 by students from the Moscow Conservatoire; it was originally called the Moscow Philharmonic Quartet before the name was changed in 1955.

Cellist Valentin Berlinsky has been with the Quartet since its earliest days and

violinist Andrei Abramenzov joined in 1974. Igor Naidin learnt the art of quartet playing from previous members of the ensemble, among them violist Dmitri Shebalin, whom he eventually replaced. Ruben Aharonian, who has been leader of the Quartet since 1996, has won prizes at international competitions including the Enescu, Montréal and Tchaikovsky Competitions.

The Borodin Quartet owes its affinity with Russian repertoire to an early close relationship with Shostakovich, who personally supervised the players' study of each of his string quartets. The ensemble has subsequently remained true to the Russian tradition, while at the same time exploring in depth the wider string quartet repertoire. As the Quartet approaches its sixtieth anniversary season in 2004/5, Beethoven becomes an increasingly dominant theme in its concert programmes, with performances of the complete Beethoven quartet cycle planned at venues including the Amsterdam Concertgebouw, Vienna Musikverein and at the City of London Festival.

Beethoven: Quartette op. 59 Nr. 1 und 3

Beethoven und das Borodin-Quartett

Mit einem großen Wurf, den der Cellist Valentin Berlinski "nicht so sehr eine Evolution als vielmehr eine Revolution" nennt, wandte sich Beethoven mit siebenundzwanzig Jahren dem anspruchsvollen Genre des Streichquartetts zu und vollendete die letzten Kapitel seines verblüffenden Zyklus kurz vor seinem Tod, etwa achtundzwanzig Jahre später. Die Rekordkarriere des Borodin-Quartetts umfasst eine doppelt so lange Zeitspanne, und doch hat es erst kürzlich realisiert, was Berlinski – das einzige verbliebene Mitglied seit der Gründung des Ensembles 1945 und sein gütiger Patriarch – "den großen Traum meines Lebens" nennt: "alle Beethoven-Quartette vom ersten bis zum letzten zu spielen".

Anfangs war keine Zeit für ein derart umfassendes und ernsthaftes Projekt. Personalwechsel beeinträchtigten die Stabilität des Quartetts, noch ehe ihm die Sowjetbehörden 1955 den gegenwärtigen Namen "Borodin" zusprachen. Dann war da das Engagement für das sowjetische und

anderweitige Gegenwartsrepertoire ...

Beethoven war natürlich regelmäßig in den Programmen des Ensembles enthalten – es wagte sich gleich 1946 ins tiefe Wasser vor, als es das blitzartige f-Moll-Quartett op. 95 in Angriff nahm, und eine kuriose Besonderheit im Borodin-Repertoire der 50er-Jahre war der erste Satz des c-Moll-Quartetts op. 18 Nr. 4 – aber es blieben immer Lücken; Berlinski erinnert sich, dass sie das letzte Quartett op. 135 nie aufführten, während Rostislaw Dubinski noch als Primgeiger fungierte. Dubinski war dem Komponisten keineswegs abgeneigt; Berlinski weiß noch, wie er vorschlug, alle sechs von Beethovens frühen Quartetten op. 18 an einem Abend aufzuführen,

aber wir meinten, das sei, als spiele Rostropowitsch alle sechs Bachschen Cellosuiten nacheinander, um dann einen Herzanfall zu erleiden!

Dubinskis Nachfolger von 1976 bis 1995, Michail Kopelman, wollte Berlinski zufolge "einfach keinen ganzen Beethoven-Zyklus spielen – warum sollte man das

verschweigen?“ Aber mit der Aufnahme von Ruben Aharonian und von Igor Naidin als Bratschist, die sich zu dem zweiten Geiger Andrej Abramenkow und Berlinski gesellten, begann der Traum des Cellisten Gestalt anzunehmen. Er war sich sicher,

dass es der richtige Weg des Einstudierens war, gewissermaßen am Anfang anzufangen, mit Opus 18. Ich bin davon überzeugt, dass junge Quartette, die Beethoven recht früh spielen, einfach nicht über die nötige Lebenserfahrung für die späteren Werke verfügen: Man muss auf die späten Quartette psychologisch vorbereitet sein.

Die Arbeit ging langsam und intensiv voran; Aharonian bemerkt dazu:

Jedes Quartett ist ein eigenes Universum, man kann das richtige Resultat nicht mit zwei oder drei Proben erreichen. Wir haben unter Kollegen den Begriff “Festspiel-Qualität”, das heißt, man meistert etwas rasch, indem man zusammenkommt und seinen Spaß hat. So ein Vorgehen eignet sich nicht für Beethoven, gelinde gesagt.

Die ersten Herausforderungen waren technischer Art, wie Aharonian feststellte. Als renommierter Solist hatte er für das russische Label Melodija die schwierigsten Violinwerke Paganinis eingespielt und recht viel Beethoven aufgeführt, darunter

die Sonaten für Klavier und Violine, das Tripelkonzert und das Violinkonzert.

Aber als ich dem Quartett beitrat, erkannte ich, dass der erste Geigenpart in Beethovens Werken, insbesondere in den Rasumowsky-Quartetten der mittleren Schaffensperiode und den späten Quartetten, alle Anforderungen eines Trios oder Konzerts übersteigt. Bei Beethovens Violinkonzert gibt es andere, psychologische Herausforderungen, die damit zu tun haben, das Orchester und den Dirigenten zu überzeugen, und dann natürlich auch das Publikum. Aber ich erkannte, dass ich für Quartette wie das Zwölfte in Es-Dur (op. 127), das Vierzehnte in cis-Moll (op. 131) und das Fünfzehnte (op. 132) immer und immer wieder üben musste, um das höchste Niveau zu erreichen.

Abramenkow und Naidin sich sich in dieser Hinsicht einig, auch wenn beide ausgesprochen dankbar sind, dass Beethovens Spätstil beiden gleichermaßen Anforderungen stellt, die sich nirgendwo sonst im Repertoire finden. Abramenkow stellt dazu fest:

Die Dialoge in den frühen Quartetten sind die eines genialen Komponisten, aber in den letzten Quartetten findet man etwas Kosmisches und Außerirdisches; man kann

einfach nicht glauben, dass ein menschliches Wesen zu solchen Effekten fähig ist. Wie weit war er vorgedrungen in der Entwicklung des Quartetts seit Haydn, bei dem die Primgeige führt und der Rest begleitet; schließlich erlangt er absolute Sinfonik, wenn die Quartette Kammerinfonien gleichen. Die vier Stimmen sind vollkommen gleichwertig, und das ist die schwierige und verantwortungsvolle Aufgabe, die sich uns stellt.

Die frühen Quartette bringen in jedem Fall andere Probleme mit sich; Berlinski merkt an, dass der Stil der Klassik “einem nicht erlaubt, sich in Emotionen zu flüchten. Wenn man sich die Partitur ansieht, wirkt sie so durchsichtig; aber man kann sich nirgends verstecken.” Doch zumindest, erzählt Abramenkow,

war es so, dass wir allmählich, angefangen mit op. 18, nach der Bedeutung suchten und ihr bei jedem Quartett auf den Grund gingen. Es ist für jeden Interpreten wichtig, zu wissen, was er mit seiner eigenen Stimme auszudrücken hat. Doch der ältere Beethoven schreibt über ganz private Dinge, und es ist nicht immer einfach, festzustellen, woran die Kollegen denken.

Er hebt einen Unterschied zu Schostakowitsch hervor, dessen fünfzehn Quartette einen Stil- und Stimmungswechsel boten, als das Borodin-Quartett erstmals im

Jahr 2000 parallele Zyklen in Angriff nahm, wobei jedes Konzert ein gleiches Maß an Beethoven und Schostakowitsch enthielt: “Schostakowitsch bietet einen philosophischen Kontext, und auch Beethoven hat seine Philosophie, doch die wechselt ständig.”

Jeder der Interpreten sieht die Schwierigkeit zum Teil darin begründet, dass Beethoven Stimmung und Bedeutungsinhalt so rasch wechselt, ohne seinen Streichern eine Atempause zu gönnen; und die Essenz des Borodin-Stils ist seit jeher das absolut Natürliche, das organisch Flüssige. Vielleicht ist das der Grund, warum Aharonian eine Besonderheit des Borodin-Quartetts registriert,

namlich dass wir in allen langsamen Sätzen, seien es nun solche früher, mittlerer oder später Werke, freier atmen; für uns ist es, als würden wir in Gottes Musik schwimmen. Ich erinnere mich, dass wir beim Einspielen der Quartette viele Takes für die schnellen Sätze der Rasumowsky-Quartette brauchten; aber den langsamen Satz des F-Dur-Werks spielten wir schlicht zweimal von Anfang bis Ende durch. Einfach deshalb, weil wir im Gegensatz zu manchen Musikern, die ebenso gute Virtuosen oder Techniker wie wir sein mögen, genau wissen, was wir ausdrücken wollen.

Was alles Weitere angeht, ging es bloß darum, "über viele Proben hin zu streiten und zu diskutieren, bis schließlich ein Kompromiss bezüglich der Tempi und Charakteristika herauskommt." Doch Naidin fügt hinzu:

Vielleicht haben wir unterschiedliche Vorstellungen davon, was diese schmerzliche private Musik auszusagen hat. Das auf einen Nenner zu bringen, ist eines der schwierigsten Probleme – wie ein Quartett zu spielen und das Publikum zu überzeugen, aber unter Umständen im Innern jeweils eine etwas andere Sicht der möglichen Bedeutungen zu haben.

Die Hindernisse und Rätsel stehen natürlich keineswegs intensiver Zuneigung entgegen: Naidin nennt als persönliches Lieblingswerk das cis-Moll-Quartett – "Ich liebe es über alles. Ich kann nicht genau sagen, warum, weil ich darin selbst mit vielen Schwierigkeiten konfrontiert bin und es so schwer ist, alle Sätze ohne Unterbrechung hintereinander weg zu spielen." (Berlinski kann es nicht lassen, eine amüsante Anekdote über Schostakowitsch einzuflechten, der oft ganz ähnliche Anforderungen an sein Ensemble stellte wie Beethoven; der Komponist meinte scherzhaft, er habe mehrere seiner Quartette

nur deshalb so geschrieben, dass sie ohne Pause durchzuspielen waren, um den Primeiger des eminenten Beethoven-Quartetts, Dmitri Tziganow, daran zu hindern, zwischen den Sätzen nachzustimmen.) Abramenkow liebt das Es-Dur-Quartett op. 127, hat jedoch auch eine besondere Zuneigung zu den Quartetten op. 18,

vielleicht deshalb, weil sie etwas altmodischer sind und wir keine der kosmischen Probleme haben, denen wir uns bei den späten Quartetten stellen müssen – das kommt meiner Persönlichkeit entgegen.

Aharonian steht nach wie vor den Anforderungen des ersten Rasumowsky-Quartetts in F-Dur voller Ehrfurcht gegenüber. Berlinski antwortet ironisch auf die Frage nach seinem persönlichen Lieblingswerk, es sei immer jenes, das er gerade vor sich auf dem Notenständer habe.

Nun, da er auf die Achtzig zugeht und endlich eines seiner Lebensziele erreicht hat, nämlich Schostakowitsch beiseite zu legen und Beethoven für sich forschend zu durchleuchten, können wir doch sicher sein, dass Gelassenheit nicht zum bestimmenden Faktor im Beethoven-Zyklus des Borodin-Quartetts werden wird. Eines

ist klar: Beethoven tut weh. Aharonian meint:

Wenn man Schostakowitsch oder irgend einen anderen Komponisten zusammen mit Beethoven spielt, kann man seinen Konzentrationsansatz wechseln wie die Kleider; und wir atmen dann auf. Beethoven zu lauschen ist so angenehm und voller Freude; aber nachdem wir zwei oder drei Beethoven-Quartette hintereinander in einem einzigen Konzert gespielt haben, sind wir absolut erschöpft und am Boden zerstört.

Die Aufgabe gleicht, um Abramenkows Analogie zu verwenden, den Mühen des Sisyphos, der seinen Felsen immerfort den Hügel hinaufwälzen muss; aber sie bleibt stets, wie alle vier betonen, "eine Verantwortung und ein Privileg".

Quartette op. 59 Nr 1 und 3

Anlass und Gelegenheit kamen für Beethoven im Frühjahr 1806 zusammen. Nach Ansicht des Borodin-Quartetts ist es ein Grund zum Staunen, dass aus einem schlichten Kompositionsauftrag von Graf Andreas Rasumowsky, dem russischen Botschafter in Wien, binnen sechs Monaten drei wahrhaftige Meisterwerke hervorgegangen sind; doch vielleicht war es für Beethoven gerade der richtige Zeitpunkt,

sich nach mehrjähriger Pause wieder dem Streichquartett zuzuwenden und dann gleich alle Grenzen zu überschreiten. Wohl kein anderer Komponist wäre auf die Idee gekommen, die revolutionäre Erhabenheit und gewaltige Spannweite, die Beethoven zwischenzeitlich in der Dritten Sinfonie (*Eroica*), in der ersten Fassung der Oper, die wir unter der Bezeichnung *Fidelio* kennen, und in der Klaviersonate "Appassionata" gelungen war, auf eine vom Wesen her intime Form anzuwenden. Wie nicht anders zu erwarten, waren sowohl die Musiker als auch das Publikum von den Rasumowsky-Quartetten ebenso erschüttert und verwirrt, wie sie von den sechs Quartetten op. 18 entzückt und bezaubert gewesen waren.

Das erste Werk (in F-Dur) der aus ganz verschiedenartigen Werken zusammengesetzten Reihe op. 59 hält mit seinem Anspruch gewiss nicht hinterm Berg; Ruben Aharonian erklärt dazu:

Die vielen Schwierigkeiten für die Musiker, die in diesem absoluten Meisterwerk der Ensemblesmusik stecken, haben dazu geführt, dass [wir] an keinem anderen Beethoven-Quartett so schwer gearbeitet haben. Wenn man das F-Dur-Quartett auf hohem Niveau spielt, ist man zwangsläufig ein niveauvolles Quartett.

Dabei fängt Beethoven damit an, dass er die neue musikalische Breite mit entwaffnender Bescheidenheit entfaltet. Eine Bedingung, die Rasumowsky gestellt hatte, war offenbar die, dass Beethoven in jedes Quartett ein traditionelles russisches Thema einzubauen hatte. Die zarte, lyrische Eröffnungsmelodie des Cellos ist zwar keines davon, aber Walentin Berlinski betont dennoch, wie wichtig es ist, ihm Platz zum Atmen einzuräumen:

Es sollte von Anfang an breit sein wie die Wolga, und diese russische Atmosphäre hilft uns dabei, die unseres Erachtens richtige Stimmung sofort einzuführen.

Das Gefühl der Weite, das sich mit einem langsam zündenden Crescendo fortsetzt, und damit, dass die Geige das Thema ins oberste Registers entführt, ist für die Strukturen bedeutsamer als die relative Kürze der Exposition; dagegen ist die Durchführung selbst nach sinfonischen Maßstäben umfangreich, und in ihrem Zentrum steht eine strenge Fugato-Sequenz. Was den Rest des Satzes davor bewahrt, wie ein Abstieg zu wirken, sind diverse neue Herangehensweisen an das Eröffnungsthema, die zuletzt im höchsten Register von der ersten Geige zum Abschluss gebracht werden.

Es ist kein Wunder, dass der Bonner

Cellist Bernhard Romberg, ein Bekannter Beethovens, über die Figur aus wiederholten Noten am Anfang des nächsten Satzes verblüfft war. Sie löst alle möglichen rhythmischen und melodischen Variationen sowie Abweichungen im Register und der Harmonik aus, während sie zwischen den vier Interpreten hin und her eilt, obwohl zwei weitere, eher zentrierte Motive in diesem seltsamsten und verschlungensten aller Beethovenschen Scherzi für den nötigen Kontrast sorgen. Der Begriff *mesto* ("betrübt") im Titel des Adagios ist wohl ein bewusster Rückgriff auf den ebenso pathetischen, *appassionato* bezeichneten langsamen Satz in Beethovens erstem F-Dur-Quartett. Hier dauert es länger, bis sich die Tragik lichtet: Das Nebenthema ist erst beim zweiten Durchgang in Dur zu hören, und eine Melodie in Des tritt erst spät in all ihrem Glanz hervor.

Das russische Thema, das auf Rasumowskys Bitte hin ins Finale einbezogen wurde, war in seiner Ursprungsform ein Lamento in a-Moll, doch Beethoven verwandelt es, wiederum vom Cello vorgestellt, in den Inbegriff von Grazie. Laut Aharonian, dessen Kadenz uns dem neuen Morgen entgegen führt, stritten die

Ausführenden lange und heftig darüber, ob es schneller oder langsamer, leichter oder eher *pesante* zu spielen sei – weil auch russische Themen je nach den Umständen ganz unterschiedliche Bedeutung haben können. Über das ganze Finale hinweg schwelgt es in Beethovens neuen Experimenten mit Raumeffekten und wird schließlich vor dem robusten Schluss einer lieblichen Adagio-Bearbeitung unterzogen.

Dass die drei Rasumowsky-Quartette zusammen eine mächtige Trilogie bilden, wird beim dritten Werk in abrundendem C-Dur nur allzu klar. Die ihm auferlegte Verpflichtung, die Gewissheiten der Nr. 1 zu bestätigen, während zugleich die Düsternis der Nr. 2 aufgegriffen wird, ist nicht leicht zu erfüllen, und erst im Finale – Beethovens anspruchsvollstem Satz in Bezug auf den schieren dynamischen Kontrast, wenn man Walentin Berlinski glauben darf – wird der Sieg bestätigt, in einer wahrhaftigen, wenn auch hart erkämpften Verherrlichung von C-Dur. Das dritte der Rasumowsky-Quartette beginnt mit dem spannungsvollsten aller Akkorde, der verminderten Septim, die uns in der langsamen Introduction dreimal voller Grauen in die unsichere Welt des

vorhergehenden Quartetts zurück führt, ehe das *Allegro vivace* auf uns losgelassen wird. Auch dieses macht trotz all seiner rhythmischen Vitalität nur zweifelhafte Fortschritte, und erst in den späteren Stadien kann die Exposition ihre Erholung ungeschmälert genießen. Die stilleren Abschnitte der Durchführung durchzieht eine Stimmung der Rekonvaleszenz, und ein langes Crescendo führt zurück in die Normalität, gekrönt von einer sehr leisen, kadenzierenden Feier der Primegeige anstelle des bekannten *vivace*-Themas. In den letzten Takten ebbt die neu gefundene Kraft vor der abschließenden Beteuerung fast noch einmal dahin.

Eine fast monotone sanfte Melancholie legt sich über einen von Beethovens originellsten langsamen Sätzen, dessen Dahinfließen im 6/8-Takt am bemerkenswertesten im Pizzikato des Cellos hervortritt. Die volkstümlichen Konturen und Intervalle sind von russischen Musikwissenschaftlern als spezifisch ukrainisch identifiziert worden, und die Mitglieder des Borodin-Quartetts finden es nützlich, einen Großteil des Satzes als jene besondere Form des Schlaflieds zu sehen, die in ihrer Sprache *kolibel'naja* heißt. Der seltsam bedrückende Schwung wird nur zweimal durch ein *dolce* bezeichnetes C-Dur-

Thema unterbrochen, das noch einmal gegen Ende der Durchführung im hohen Register in Es aufscheint, um dann nie wieder zu erklingen.

Danach wirkt das *Menuetto* mit seiner schlichten Kost wohlbekannter klassischer Gesten durchaus angemessen. Beethoven hatte es schon Jahre zuvor skizziert, fügt dem Finale, das wiederum ganz leise in c-Moll einsetzt, nun jedoch einen überraschenden Zusatz bei. Was daraus in breit angelegtem C-Dur hervorgeht, ist eines von Beethovens stürmischsten Fugati. Es wird von der Bratsche eingeleitet, und Igor Naidin hat die Erfahrung gemacht, dass man ein besonderes Herangehen braucht, um alles – Tempo, Charakter – so rasch wie möglich zu etablieren, damit der ganze Satz erfolgreich ablaufen kann. Selbst dann ist das Weitere nicht unproblematisch; Berlinski meint, die schiere dynamische Bandbreite gehe im *ff*-Einsatz und den Doppelgriffen der Durchführung so weit, dass es keine Sünde sei, "zu stark, sogar ein wenig gebrochen" zu spielen. Dann kehrt so etwas wie Verankerung in klassischen Techniken zurück, wenn das Fugenthema mit großzügigerem Kontrapunkt erneut einsetzt. Gegen Ende kann sich Beethoven einen kleinen Scherz nicht verkneifen, wenn er das

Thema ohne dessen ersten Ton wiederholt; doch die Anforderungen bleiben bis zum Schluss gut gelaunt – ein ebenso brillanter Ausklang zu der Werkfolge op. 59, wie es das Finale von Mozarts *Jupiter* zu dessen letzten drei Sinfonien ist.

© 2003 David Nice

Übersetzung: Anne Steeb / Bernd Müller

Das **Borodin-Quartett** wurde 1945 von Studenten des Moskauer Konservatoriums als "Quartett der Moskauer Philharmoniker" gegründet, bevor es 1955 den uns heute bekannten Namen annahm.

Walentin Berlinski (Violoncello) gehört dem Quartett seit den Anfangstagen an, während Andrej Abramenkow (2. Violine) dem Ensemble 1974 beitrug. Igor Naidin (Viola) lernte die Kunst des Quartettspiels von früheren Borodin-Mitgliedern wie Dmitri Schebalin, dessen Nachfolge er 1953 antrat.

Primarius ist seit 1996 Ruben Aharonian, der aus mehreren internationalen Wettbewerben (Enescu, Montréal, Tschairowski u.a.) als Preisträger hervorgegangen ist.

Seine Affinität zum russischen Repertoire verdankt das Ensemble der frühen,

langjährigen Zusammenarbeit mit Schostakowitsch, der die Einstudierung aller seiner Quartette persönlich beaufsichtigte. Dieser seiner russischen Tradition ist es treu geblieben, während es zugleich die gesamte Quartettliteratur gründlich erforscht hat. An der Schwelle zu seiner sechzigsten

Jubiläumssaison 2004/05 gewinnt Beethoven für das Borodin-Quartett in den Konzertprogrammen zunehmend an Bedeutung, und es hat im Concertgebouw Amsterdam, beim Wiener Musikverein und beim City of London Festival den gesamten Beethoven-Quartettzyklus aufgeführt.

Beethoven: Quatuors opus 59 no 1 et no 3

Beethoven et le Quatuor Borodine

Dans la longue trajectoire que le violoncelliste Valentin Berlinski décrit “moins comme une évolution que comme une révolution”, Beethoven s’orienta, à vingt-sept ans, vers un genre qui était une véritable gageure, celui du quatuor à cordes, et il composa les derniers chapitres de ce cycle étonnant environ vingt-huit ans plus tard, peu avant son décès. La carrière du Quatuor Borodine, qui bat tous les records, couvre un nombre d’années double, et cependant, il vient à peine de réaliser ce que Berlinski – le seul membre du Quatuor qui y participe depuis sa formation en 1945, et son bienveillant patriarche – appelle “le grand rêve de ma vie: jouer tous les quatuors de Beethoven, du premier au dernier”.

Au début, le temps faisait défaut pour mener à bien un projet aussi vaste et important. Des changements de personnes affectèrent la stabilité du Quatuor avant même que lui fût attribué son appellation actuelle par les autorités soviétiques en 1955. En outre les Borodine ont fallu aborder le

répertoire contemporain, soviétique ou non. Beethoven figurait régulièrement, bien sûr, au programme du Quatuor – ils se jetèrent en eau profonde avec, en 1946, le Quatuor en fa mineur, opus 95, rapide comme l’éclair, et une étrange pièce de base des années 1950 fut le premier mouvement du Quatuor en ut mineur, opus 18, no 4 –, mais il y avait des brèches; Berlinski rappelle qu’ils n’ont jamais joué le dernier quatuor, opus 135, quand Rostislav Dubinski était premier violon. Et, cependant, Dubinski ne manquait pas d’enthousiasme; Berlinski évoque son souhait de jouer les six quatuors de l’opus 18 de Beethoven en une seule soirée,

mais nous avons dit que c’était comme si Rostropovitch jouait d’affilée les six suites pour violoncelle de Bach, puis était victime d’une crise cardiaque!

Selon Berlinski, Mikhaïl Kopelman qui remplaça Dubinski de 1976 à 1995, “ne voulait tout simplement pas jouer un cycle Beethoven complet – pourquoi s’en cacher?” Mais quand Ruben Aharonian et l’altiste Igor Naidin vinrent rejoindre le second violon Andrei Abramnikov et Berlinski, le rêve du

violoncelliste commença à prendre forme.

Il était certain que:

commencer par le commencement, avec l’Opus 18, était la bonne approche. Je suis convaincu que les jeunes quatuors qui, très tôt, jouent Beethoven n’ont tout simplement pas l’expérience de vie pour les œuvres tardives: il faut être psychologiquement préparé pour les derniers quatuors.

Le travail était lent et ardu; comme le fait remarquer Aharonian:

chaque quatuor est un univers propre, et on ne peut atteindre un résultat parfait en deux ou trois répétitions. Nous utilisons, entre collègues, l’expression “qualité festival”, qui signifie maîtriser quelque chose rapidement, se retrouver et passer un moment agréable. Ce n’est pas ce qui convient à Beethoven, c’est le moins qu’on puisse dire.

Les premiers défis auxquels Aharonian fut confronté étaient d’ordre technique. En tant que soliste de renom, il avait enregistré les œuvres pour violon les plus difficiles de Paganini sous le label russe “Melodiya” et avait joué une grande partie des œuvres de Beethoven, notamment les sonates pour violon et piano, le Triple concerto et le Concerto pour violon.

Mais, en me joignant au Quatuor, je me suis rendu compte que la partie du premier violon

dans Beethoven, particulièrement dans les quatuors Rasumovsky de la période intermédiaire et dans les derniers quatuors, est plus exigeante que n’importe quel trio ou concerto. Le Concerto pour violon de Beethoven lance différents défis psychologiques: il faut convaincre son orchestre et son chef, et, à partir de là, le public. Mais dans des quatuors comme le Douzième en mi bémol majeur (opus 127), le Quatorzième en ut dièse mineur (opus 131) et le Quinzième (opus 132), j’ai réalisé que je devais m’exercer et m’exercer encore pour atteindre le plus haut niveau.

Abramnikov et Naidin sont du même avis, bien que tous deux soient profondément heureux que le style tardif de Beethoven leur lance des défis d’une complexité sans pareille dans le répertoire. Comme le souligne Abramnikov:

les dialogues dans les premiers quatuors sont ceux d’un compositeur de génie, mais dans les derniers quatuors, il y a quelque chose de cosmique et d’extraterrestre; on ne peut tout simplement pas imaginer qu’un être humain ait pu obtenir de tels effets. Il développe à un point extraordinaire le quatuor de Haydn dans lequel le premier violon est au premier plan et les autres accompagnent; finalement, il parvient à un “symphonisme” absolu, les quatuors étant comme des symphonies de chambre. Les quatre

parties sont tout à fait équivalentes, et c'est en cela que notre tâche est complexe et comporte des responsabilités.

Les premiers quatuors posent certes des problèmes différents; Berlinski remarque que le style classique "ne vous autorise pas à chercher refuge dans les émotions. Quand on regarde la partition, elle semble si transparente; mais on ne peut se dissimuler nulle part." Au moins, comme le dit Abramenkov:

lorsque nous avons abordé l'opus 18, nous avons progressivement cherché à en percevoir la signification et avons pénétré au plus profond de chaque quatuor. Il importe que chaque interprète sache ce qu'il doit dire dans sa propre partie. Mais Beethoven, avançant en âge, compose en se référant à des choses très personnelles, et ce n'est pas toujours facile de savoir ce que pensent vos collègues.

Il note une différence avec Chostakovitch dont les quinze quatuors offraient un changement de style et d'atmosphère lorsqu'en 2000, les Borodine s'engagèrent dans des cycles parallèles, chaque concert proposant un programme dans lequel s'équilibraient Beethoven et Chostakovitch: "Chostakovitch offre un contexte philosophique; Beethoven a sa philosophie aussi, mais elle change constamment."

Chaque interprète attribue une partie de la difficulté au fait que le climat et le sens changent si rapidement chez Beethoven, sans qu'il donne aux cordes une chance de respirer; et l'essence du style du Quatuor Borodine a toujours été sa fluidité absolument naturelle, organique. C'est pour cette raison peut-être que Aharonian souligne un trait particulier aux Borodine:

dans tous les mouvements lents, des premiers aux derniers, nous respirons plus librement; pour nous, c'est comme nager dans une musique divine. Je me souviens que lorsque nous avons enregistré les quatuors, il y a eu de nombreuses prises pour les mouvements rapides des quatuors Rasumovsky; mais le mouvement lent du quatuor en fa majeur, nous ne l'avons joué que deux fois, chaque fois du début jusqu'à la fin. Tout simplement, car, contrairement à certains musiciens qui sont seulement de bons virtuoses ou de bons techniciens, nous savons ce que nous devons dire.

Quant au reste, la question a simplement été de "confronter nos points de vue et de discuter au cours de nombreuses répétitions, pour finalement atteindre un compromis en ce qui concerne les tempos et les caractéristiques". Mais Naidin ajoute:

peut-être avons-nous des images différentes au sujet de ce que cette musique, douloureusement personnelle, signifie. Les rassembler est un des problèmes les plus complexes – jouer en quatuor, et convaincre le public, alors que chacun a peut-être au fond de lui-même une perception un peu différente du sens.

Les obstacles et les énigmes n'excluent pas, bien sûr, d'intenses sentiments d'enthousiasme: Naidin reconnaît avoir personnellement une préférence pour le Quatuor en ut dièse mineur – "Je l'adore. Je ne sais pas vraiment dire pourquoi, car je m'y heurte à de nombreuses difficultés et c'est si dur de jouer tous les mouvements d'affilée, sans interruption." (Berlinski ne peut résister à l'envie de glisser ici une anecdote amusante au sujet de Chostakovitch qui souvent, dans le quatuor, se montrait très exigeant, assez fort à l'image de Beethoven; le compositeur disait avec ironie qu'il avait écrit plusieurs de ses quatuors afin qu'ils fussent joués d'une seule traite uniquement pour empêcher Dmitri Tsiganov, premier violon du Quatuor Beethoven, d'accorder son instrument entre les mouvements.) Abramenkov adore le Quatuor en mi bémol majeur, opus 127, mais il a une prédilection particulière pour les quatuors de l'opus 18, "peut-être parce que leur caractère légèrement suranné, sans

aucune trace des problèmes cosmiques auxquels nous sommes confrontés dans les quatuors plus tardifs, est plus proche de ma personnalité". Aharonian reste frappé de stupeur face aux exigences du premier quatuor Rasumovsky, en fa majeur. Berlinski répond avec ironie, lorsqu'on lui demande de citer son quatuor favori, que c'est toujours "celui qui se trouve être devant moi sur le pupitre".

Maintenant qu'à l'approche de ses quatre-vingts ans, Berlinski atteint l'objectif de sa vie, prenant ses distances par rapport à Chostakovitch et éclairant Beethoven d'une lumière tout en interrogations, nous pouvons être certains que la sérénité ne sera pas le trait dominant du cycle Beethoven du Quatuor Borodine. Une chose est claire: Beethoven heurte. Comme le souligne Aharonian:

quand on joue Chostakovitch ou un autre compositeur en même temps que Beethoven, il convient de changer son degré de concentration comme on change de vêtements; et l'on respire plus à l'aise. Écouter Beethoven est une telle joie, un tel plaisir; mais après avoir joué deux ou trois de ses quatuors en l'espace d'un seul concert, on se sent absolument anéanti et épuisé.

Pour reprendre la comparaison d'Abramenkov, la tâche est à l'image du

mythe de Sisyphe qui devait éternellement rouler un rocher au sommet d'une colline; mais cela reste, et ce sont les termes des membres du Quatuor: "une responsabilité et un privilège".

Quatuors opus 59 no 1 et no 2

Au printemps de 1806, circonstances et opportunité coïncidèrent pour Beethoven. Qu'une simple commande de l'ambassadeur russe à Vienne, le comte Andreas Rasumovsky, ait donné naissance à trois véritables chefs-d'œuvre en six mois de temps a impressionné le Quatuor Borodine. Mais peut-être le moment était-il venu pour Beethoven de retourner au quatuor à cordes, après une pause de plusieurs années, et de rompre dès lors tous les attaches. Aucun autre compositeur sans doute n'aurait pensé à transposer en une forme essentiellement intimiste la grandeur révolutionnaire et la force dont avaient été imprégnées entre temps la Troisième symphonie (*Eroica*), la première version de l'opéra connu sous le nom de *Fidelio* et la Sonate pour piano "Appassionata". Comme il fallait s'y attendre, les interprètes, et le public, furent aussi heurtés et étonnés par les quatuors Rasumovsky qu'ils furent ravis et charmés par le recueil des six quatuors de l'opus 18.

Le premier quatuor, en fa majeur, dans le recueil très contrasté de l'opus 59 ne dissimule guère ses ambitions; Ruben Aharonian souligne que

la palette très étendue de difficultés qui se présente aux interprètes dans ce chef-d'œuvre absolu sur le plan de l'ensemble signifia qu'[ils] ne consacrent un tel travail à aucun autre quatuor de Beethoven. Si le Quatuor en fa majeur est joué à haut niveau, le quatuor qui le joue est par définition de haut niveau.

Mais Beethoven commence par déployer cette ampleur nouvelle avec une désarmante modestie. Rasumovsky posa apparemment comme condition à Beethoven qu'il introduisit un thème russe traditionnel dans chaque quatuor. Bien que la mélodie introductive délicatement lyrique jouée par le violoncelle n'en fût pas partie, Valentin Berlinski souligne combien il est important de créer l'espace qui lui permette de respirer: dès le début elle devrait être aussi large que la Volga, et ce sentiment russe contribue à établir que ce que nous ressentons est d'embrée l'atmosphère qui convient.

Cette sensation d'espace, se prolongeant par un lent crescendo et une ascension du thème au violon vers le sommet du registre, marque les textures plutôt que l'envergure même de l'exposition qui est relativement concise, mais

le développement est ample, même selon les critères symphoniques, et centré sur un épisode fugué rigoureux. Le reste du mouvement ne donne pas une impression d'anticlimax du fait des approches nouvelles diverses du thème introductif, conclu tout à la fin par le violon dans le registre le plus élevé.

Que Bernhard Romberg, un violoncelliste de Bonn que connaissait Beethoven, se fût montré perplexe face au motif de notes répétées au début du mouvement suivant n'a rien d'étonnant. Il engendre, en oscillant entre les quatre interprètes, toutes sortes de variations rythmiques et mélodiques ainsi que des bouleversements dans l'harmonie et le registre, bien que deux autres idées plus ciblées offrent un contraste suffisant dans ce scherzo, l'un des plus étrange et complexe que Beethoven ait composé. Le *mesto* ("mélancolique") dans le titre de l'*Adagio* est peut-être une référence consciente au mouvement lent *appassionato* tout aussi pathétique du premier Quatuor en fa majeur de Beethoven. Ici la lumière pénètre la tragédie plus lentement encore: le deuxième thème n'est entendu en majeur que la deuxième fois qu'il apparaît, et une mélodie en ré bémol fait tardivement sa radieuse apparition.

Dans sa forme originale, le thème russe choisi pour le finale à la demande de Rasumovsky était aussi une lamentation en mineur, mais Beethoven le métamorphose en un motif gracieux, introduit une fois encore par le violoncelle. Selon Aharonian, dont la cadence nous conduit à une aube nouvelle, les interprètes

ont eu une longue et ardue discussion à propos de la manière de le jouer: plus rapide ou plus lent, plus ou moins *pesante* – car les thèmes russes, aussi, peuvent avoir une signification très différente selon les circonstances.

Il est rehaussé, tout au long du finale, par les nouvelles expériences en matière d'effets spatiaux du compositeur, et est réfléchi en délicatesse et dans le registre élevé, *Adagio*, avant la robuste conclusion.

Que les trois quatuors Rasumovsky forment une seule puissante trilogie apparaît très manifestement dans le troisième, conçu en un ut majeur conclusif. La tâche qui lui incombe de réaffirmer les certitudes du premier et d'intégrer l'obscurité du deuxième n'est guère aisée, et ce n'est que dans le finale – le mouvement le plus exigeant de Beethoven en termes de pur contraste dynamique, selon Valentin Berlinski – que la victoire devient certaine, et c'est une véritable célébration en ut majeur, triomphe remporté

de vive lutte. Le troisième quatuor Rasumovsky débute par le plus tourmenté de tous les accords, la septième diminuée, et, trois douloureuses fois, nous projette dans l'univers incertain du quatuor précédant dans la lente introduction avant que l'*Allegro vivace* puisse déferler sur nous. Cet épisode progresse aussi de façon ambiguë en dépit de sa vigueur rythmique, et c'est seulement vers la fin que l'exposition célèbre, comme il se doit, le retour à une atmosphère salubre. Un climat de guérison imprègne les passages plus tranquilles du développement, et un long crescendo, retour à la normale, est couronné par le motif de célébration très délicat et aux allures de cadence du premier violon, au lieu du thème *vivace* habituel. Dans les mesures conclusives, la force à peine retrouvée décline, en quelque sorte, peu avant l'assertion finale.

Une mélancolie, presque monotone par sa douceur, s'accroche à l'un des mouvements lents les plus originaux de Beethoven, et sa progression en 6/8 étonne tout particulièrement dans les accents pizzicato du violoncelle. Certains musicologues russes ont prétendu que ses contours et intervalles inspirés du folklore étaient spécifiquement ukrainiens. Le Quatuor Borodine pense qu'une grande partie de ce mouvement est à

considérer comme représentative du genre de berceuse connue en russe sous le nom de *kolibel'naya*. Son rythme, étrangement oppressant, est rompu deux fois seulement par un thème en ut majeur annoté *dolce* qui réapparaît, transfiguré, en un mi bémol dans les aigus à la fin du développement, pour ne plus être repris ensuite.

Puis, le *Menuetto*, simple enchaînement des motifs classiques habituels, semble venir tout à propos. Beethoven l'avait esquissé quelques années plus tôt, mais il apporte maintenant la surprise d'y ajouter un lien avec le finale, commençant de nouveau très tranquillement en ut majeur. Ce qui émerge, en un ample ut majeur, est l'un des *fugatos* les plus tumultueux de Beethoven. L'alto lui donne son envol, et, selon l'expérience d'Igor Naidin,

il faut une approche particulière pour mettre tout en place – tempo, caractère – le plus vite possible, en très peu de temps; dès lors, le mouvement tout entier devrait être réussi.

Mais, même en ce cas, tout ne coule pas de source; pour Berlinski, le simple éventail de dynamiques va tellement loin dans les attaques *ff* et le jeu en double corde du développement que "jouer trop fort, faillir quelque peu, n'est pas pécher". Puis, quelque chose ressemblant à une assise classique est

restaurée tandis que réapparaît le thème de fugue agrémenté d'un contrepoint plus ample. Vers la fin, Beethoven ne peut résister à l'envie d'un petit clin d'œil ironique lorsqu'il répète le thème sans sa première note; les exigences restent jusqu'à la fin sous le signe de la jovialité – conclusion aussi éblouissante à l'Opus 59 que l'est le finale de *Jupiter* aux trois dernières symphonies de Mozart.

© 2003 David Nice

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Le Quatuor Borodine a été fondé en 1945 par des étudiants du Conservatoire de Moscou. Baptisé à l'origine Quatuor philharmonique de Moscou, il changea le nom en 1955.

Le violoncelliste Valentin Berlinski est membre du Quatuor depuis sa fondation et le violoniste Andrei Abramekov depuis 1974. Igor Naidin étudia l'art du jeu de quatuor auprès de plusieurs membres de l'ensemble,

notamment avec l'altiste Dmitri Chebaline auquel il succéda. Ruben Aharonian, premier violon du Quatuor depuis 1996, a remporté des prix dans des concours internationaux, incluant le Concours Enesco, le Concours de Montréal et le Concours Tchaïkovski.

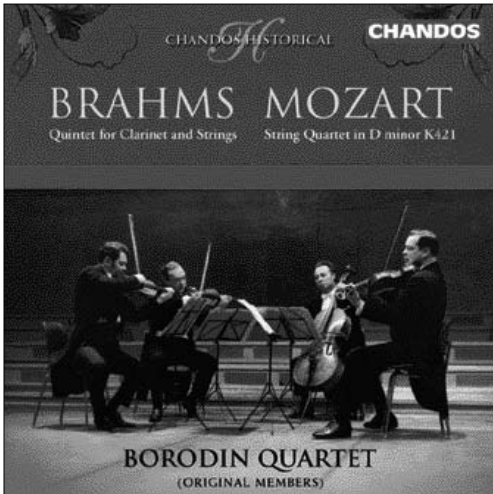
L'affinité du Quatuor Borodine avec le répertoire russe a été stimulé très tôt par son étroite collaboration avec Chostakovitch, qui le supervisa personnellement dans l'étude de chacun de ses quatuors. Depuis lors, le Quatuor a maintenu la tradition russe tout en explorant en profondeur l'ensemble du répertoire pour quatuor. Maintenant que le Quatuor Borodine approche de son sixième anniversaire en 2004/2005, la musique de Beethoven devient un thème de plus en plus dominant dans ses programmes de concert, avec l'exécution intégrale des quatuors de Beethoven prévue au Concertgebouw d'Amsterdam, au Musikverein de Vienne et dans le cadre du City of London Festival.

Also available



Beethoven
String Quartets, Op. 18
CHAN H10009

Also available



Brahms
Quintet for Clarinet and Strings
Mozart
String Quartet in D minor K421
CHAN H10151

Also available



Shostakovich
String Quartets 1-13
CHAN H10064

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201. Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Recording producer Edward Shakhnazarian

Sound engineer Vitaly Ivanov

Editors Edward Shakhnazarian and Vitaly Ivanov

Recording venue Small Hall of the Moscow Conservatory, Moscow; March 2003

Front cover Portrait of Beethoven by Ferdinand Schimon (c. 1818-1819)

Back cover Photograph of the Borodin Quartet by James Brabazon

Design Sean Coleman

Booklet typeset by Michael White-Robinson

Booklet editor Elizabeth Long

© 2003 Chandos Records Ltd

© 2003 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK

Printed in the EU

BEETHOVEN: STRING QUARTETS, VOL. 1 - Borodin Quartet

CHANDOS
CHAN 10178

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10178

Printed in the EU

LC 7038 DDD TT 72:59

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

String Quartets, Volume 1

String Quartet, Op. 59 No. 1 39:57
in F major • in F-Dur • en fa majeur
To Count Andreas Rasumovsky

- | | | |
|---|---|---|
| <div>1</div> <div>2</div> <div>3</div> <div>4</div> | <p>I Allegro</p> <p>II Allegretto vivace e sempre scherzando</p> <p>III Adagio molto e mesto</p> <p>IV Allegro. Thème russe</p> | <p>10:31</p> <p>8:40</p> <p>12:09</p> <p>8:34</p> |
|---|---|---|

String Quartet, Op. 59 No. 3 32:58
in C major • in C-Dur • en ut majeur
To Count Andreas Rasumovsky

- | | | |
|---|--|---|
| <div>5</div> <div>6</div> <div>7</div> <div>8</div> | <p>I Introduzione. Andante con moto – Allegro vivace</p> <p>II Andante con moto quasi allegretto</p> <p>III Menuetto. Grazioso</p> <p>IV Allegro molto</p> | <p>10:58</p> <p>10:02</p> <p>5:23</p> <p>6:30</p> |
|---|--|---|
- TT 72:59

Borodin Quartet

Ruben Aharonian violin
Andrei Abramnikov violin
Igor Naïdin viola
Valentin Berlinsky cello

BEETHOVEN: STRING QUARTETS, VOL. 1 - Borodin Quartet

CHANDOS
CHAN 10178