

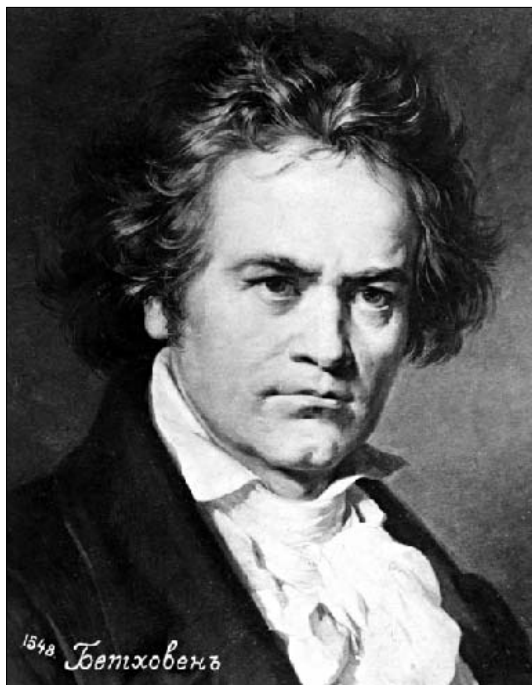
CHAN 10268

CHANDOS

BORODIN QUARTET

BEETHOVEN STRING QUARTETS

VOLUME 3



Ludwig van Beethoven

Lebrecht Music & Arts Photo Library

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

String Quartets, Volume 3

String Quartet, Op. 95 'Quartett serio' 22:18
in F minor • in f-Moll • en fa mineur
To Nik. Zmeskall von Domanovecz

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I Allegro con brio | 4:54 |
| 2 | II Allegretto ma non troppo – | 7:21 |
| 3 | III Allegro assai vivace, ma serio | 4:57 |
| 4 | IV Larghetto espressivo – Allegretto agitato – Allegro | 5:04 |

String Quartet, Op. 131 38:01
in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur
To Baron Joseph von Stutterheim

- | | | |
|----|--|-------|
| 5 | I Adagio, ma non troppo e molto espressivo – | 6:11 |
| 6 | II Allegro molto vivace – | 2:55 |
| 7 | III Allegro moderato – | 0:47 |
| 8 | IV Andante, ma non troppo e molto cantabile – Più mosso –
Andante moderato e lusinghiero – Adagio – Allegretto –
Adagio, ma non troppo e semplice – Allegretto – | 14:06 |
| 9 | V Presto – | 5:09 |
| 10 | VI Adagio quasi un poco andante – | 1:53 |
| 11 | VII Allegro | 7:00 |

12

Grosse Fuge, Op. 133

for string quartet

in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur

Overture: Allegro – Fuga

16:52

TT 77:24

Borodin Quartet

Ruben Aharonian violin

Andrei Abramenkov violin

Igor Naidin viola

Valentin Berlinsky cello

Beethoven: Quartets, Opp. 95, 131 and 133

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 Andrei Abramenkov 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.

As a renowned soloist, Aharonian 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.

Abramenkov 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 Abramenkov 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 Abramenkov 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 Abramenkov 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 is unable to 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.) Abramenkov 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 awestruck 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 Abramenkov'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'.

© 2004 David Nice

Of the two striking quartets which sit so tantalisingly between middle-period and late Beethoven, cellist Valentin Berlinsky finds Op. 74 (featured on CHAN 10191) a consolidation of the adventurous Rasumovsky quartets which precede it, while the **Quartet in F minor, Op. 95**, composed just over a year later in 1810, borders for him on the world of the late quartets. Like each of them, Op. 95 makes a challenge not to be repeated – in this case in a supremely condensed examination of, and around, the same F minor Beethoven had recently faced in the more public, heroic tragedy of his overture to Goethe's *Egmont*. Unlike his other commissioned quartets, Op. 95 bore the composer's unprecedented veto 'never to be performed in public' – though during his lifetime it was, not least in 1825 as a substitute for the not-quite-ready Op. 127, and by that time had long been in print. Unique, too, is the fact that the subtitle is by the composer himself; '*Quartett serioso*' appears in his hand on the manuscript.

Each movement of the quartet is seared by ideas way ahead of their time. Berlinsky sang for me a fascinating connection between the abrupt F minor unison of the opening bars and the signature turn-of-phrase which begins Op. 18 No. 1. True, both ideas are

never absent for long; but after a silence more dramatic than the equally daring voids in the E minor Rasumovsky Quartet, this one immediately comes up against a contrasted, leaping figure – it will energise the short, stormy development of this three-minute movement – and an unexpected transformation into a briefly lyric G flat major.

That bittersweet quality and the harmonic uncertainty persist in the *Allegretto ma non troppo*, announced by the cello in a portion of a D major scale, only for the collective quartet to settle more sensitively on G minor. Even more remarkable is the timeless chromatic fugal passage at the centre of the movement, which challenges the simple scales and clears the air for a gentler, more transfigured return of the opening song. F minor is bluntly reasserted in the Scherzo (note the curious instruction '*vivace ma serioso*'), only for Beethoven to cut us loose again in the distant keys of the trio, with its strange harmonic progressions in the lower strings observed by the restless activity of the first violin. After an anguished slow introduction, the home key again imprisons and harasses the finale. Here Beethoven saves his shock until the end. Classical precedent might have prepared us for a resolution in

F major, but the coda's supernatural grace and airiness are light years away from the victory-charge in the *Egmont* Overture. Miraculous on its own terms, it also prepares us for the unbearable lightness of being which will bring Op. 127 to a close.

'He soared into regions where one breathes with difficulty' wrote Hector Berlioz on hearing the **Quartet in C sharp minor, Op. 131** for the first time in Paris, four years after Beethoven composed it in 1826. Op. 131 holds a unique and disturbing fascination for performers and public, and its difficulties merely begin with the technical. Ruben Aharonian outlines two of the problems. The first is that C sharp minor – an unusual key shared with the earlier but equally revolutionary *Moonlight* Sonata – is very difficult for intonation, which is something you try not to think about in performance, because there's no open string you can use to relieve the pressure, and it's impossible to adjust or tune between movements in this enormous quartet with no interruption...

– which is the second problem. Uniquely, Beethoven wrote directions for seven interlinked musical numbers, two of which (three and six) are, properly speaking, introductions rather than movements.

As so often in the different universes of his late quartets, Beethoven began with many different sketchbook ideas about what progress his work would take, though he was always clear about his starting-point: in this case a slow, unearthly C sharp minor fugal movement, the introspective polar opposite of the *Grosse Fuge* with which he had just concluded his mighty sequence of three quartets for Prince Galitzin. It was after this introspective first movement had been composed, though before the completion of the quartet in the autumn of 1826, that Beethoven's fragile health was knocked off balance by the attempted suicide of his troubled nineteen-year-old nephew Carl, triggered in part by his own possessive demands on the young man. Beethoven's influential friend Stephan von Breuning turned a potentially irresolvable situation to the good by finding Carl a place in the regiment of Baron Joseph von Stutterheim, the unlikely dedicatee of a quartet which, like the *Serioso*, marks a turn towards complete privacy. The C sharp minor Quartet's publication was similarly at odds with its nature; Beethoven entrusted it to a favoured candidate, Schott, who paid more for it than Prince Galitzin had offered for each of his commissions.

Nothing quite like the beginning had ever been heard in quartet music: the chromatic fugue theme, with its startling accent on the fourth note which spreads downwards from the first violin, will cast its shadow subtly across much of this ruthlessly interconnected work; and the high A major plateau at the centre of the movement anticipates the oddly weightless and not-quite-human variations at the very centre of the quartet. Around these, the smoothly flowing D major *Allegro molto vivace*, its brief exploratory sequel and the chatterbox *Presto*, unstoppable even with a hand over its mouth as the strings play *sul ponticello* (close to the bridge), are similarly new and strange territory for Beethoven. It is almost a relief when the sixth movement sings out its sorrow and unleashes a more angry C sharp minor finale – not so far from the opening bark of the F minor Quartet, but connected to the notes of the opening fugue. A heart-easing countersubject and the final, abrupt glare of C sharp major are not quite enough to banish a concentrated tragedy which has at least given us a sense of catharsis by dropping its mourning veils and coming out in the open.

Difficult decisions had confronted Beethoven in the summer of 1826, his last:

what to do with his nephew, how to finish his final F major Quartet, Op. 135 and whether or not he should sever the massive *Grosse Fuge* from its place as the finale of the B flat Quartet, Op. 130, providing instead a substitute finale and gaining into the bargain more money from his publishers. All three problems seemed to be resolved by an autumn break at his brother's country estate in Gneixendorf, where family disputes eased a little and Beethoven brought to a fascinating close his quartet-writing career with the rest of Op. 135 followed by the new finale to the B flat major Quartet. Shortly after his death the following March, Artaria published Op. 130 with its new finale and the *Grosse Fuge* separately as Op. 133, along with its four-hand arrangement made by Beethoven the previous April in protest at an unsatisfactory attempt by someone else.

So the long debate, initiated in early 1826 by the dismay of players and critics alike at the superhuman demands of the *Grosse Fuge*, reached an official resolution. It has since been resumed, however, and continues to this day. It is only in the circumstances of a complete cycle that the Borodin Quartet play the *Grosse Fuge* separately; otherwise there would be no home for the replacement

finale. They are also in no doubt that the mighty original is the only way to end their concert cycles of the quartets. As Andrei Abramenkoff sees it,

Here Beethoven outstrips even himself. He jumps in to the twentieth century, for this is definitely not music of his time. Nowadays it sounds like an absolutely contemporary piece, with all its difficulties, complexities and dissonances.

Yet it is also the ultimate destination for Beethoven's love of Bach and his *Well-Tempered Clavier*, a constant companion throughout his life since his early studies. So how do we approach it as listeners, given Tovey's dictum that fugue can only be discussed by analyzing each bar? Fortunately Beethoven is not throughout so strict; this is his own, often fantastic dialogue with the art of fugue. The Overtura poses fragmentary questions of its chromatic eight-note subject; the first double fugue shakes the foundations with a complementary thematic assault of dotted, and later triplet, rhythms, while the second paves the way for reconciliation to come in a calmer G flat major. If, after a march of intermezzo-like charm, the fugal sections become shorter and seemingly more whimsical, varied reprises of sections sounded earlier and a significant truce with the dotted

rhythms play their part in reinforcing the *Grosse Fuge* as a work of colossal consolidation.

© 2004 David Nice

The **Borodin Quartet** was formed in 1945 by students from the Moscow Conservatory; 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 Abramov 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 2004–05, 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. 95, 131 und 133

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 fünfziger-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.

Als renommierter Solist hatte Aharonian 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 beitrug, 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.

Abramenskow und Naidin sind 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. Abramenskow 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 Kammerinstrumenten 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 Abramenskow,

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”.

© 2004 David Nice

Übersetzung: Anne Steeb/Bernd Müller

Von den zwei bemerkenswerten Quartetten, die so spannungsvoll zwischen Beethovens mittlerer und später Schaffensperiode angesiedelt sind, erachtet der Cellist Walentin Berlinski das Quartett op. 74 (CHAN 10191) als eine Konsolidierung der vorhergehenden, gewagten Rasumowsky-Quartette, während das nur etwas mehr als ein Jahr später im Jahre 1810 komponierte Quartett in f-Moll op. 95 für ihn bereits die Welt der späten Quartette vorwegnimmt. Wie auch diese stellt das Quartett op. 95

eine nicht wiederholbare Herausforderung dar – in diesem Falle durch die ausgesprochen geraffte Auseinandersetzung mit dem und um das gleiche f-Moll, mit dem sich Beethoven kurz zuvor in der öffentlicheren heroischen Tragödie seiner Ouvertüre zu Goethes *Egmont* befaßt hatte. Anders als seine anderen Auftragsquartette trug op. 95 das nie zuvor dagewesene Veto des Komponisten, es solle “nie in der Öffentlichkeit aufgeführt werden”. Allerdings wurde dies schon zu Beethovens Lebzeiten nicht respektiert, nicht zuletzt, als es 1825 als Ersatz für das noch nicht ganz fertige op. 127 gespielt wurde – und zu diesem Zeitpunkt befand es sich schon längst im Druck. Ebenfalls einmalig ist die Tatsache, daß der Untertitel vom Komponisten selbst stammt; “Quartett serioso” erscheint auf dem Manuskript in Beethovens Handschrift.

Jeder Satz des Quartetts ist von Ideen durchdrungen, die ihrer Zeit weit voraus waren. Berlinski hat mir eine faszinierende Verwandtschaft zwischen dem abrupten f-Moll-Unisono der Anfangstakte und der signaturähnlichen Figur, mit der op. 18 Nr. 1 beginnt, vorgesungen. Es stimmt schon, daß beide Ideen nie lange auf sich warten lassen, aber nach einer Stille, die noch dramatischer ist, als die ebenfalls gewagten

Leeren des Rasumowsky-Quartetts in e-Moll, stößt die Idee des op. 95 sofort auf eine kontrastierende sprunghafte Figur – sie wird der kurzen, stürmischen Durchführung dieses dreiminütigen Satzes noch Energie verleihen – sowie auf eine unerwartete Verwandlung in ein für eine kurze Weile lyrisches Ges-Dur.

Diese bitter-süße Qualität wie auch die harmonische Ungewißheit werden im *Allegretto ma non troppo* fortgesetzt, das vom Cello durch einen Teil einer D-Dur-Tonleiter angekündigt wird, bevor sich dann das gesamte Quartett in aller Sensibilität auf g-Moll einigt. Noch bemerkenswerter ist die zeitlose, chromatische, fugierte Passage im Zentrum des Satzes, welche den einfachen Tonleitern Paroli bietet und den Weg für eine sanftere, noch verklärtere Wiederkehr der Anfangsmelodie ebnet. Das Scherzo bringt eine unverblühte Wiedereinsetzung des f-Moll (man beachte die sonderbare Vortragsanweisung "*vivace ma serio*"), nur damit Beethoven den Hörer dann wieder in den weit entfernten Tonarten des Trios, mit seinen seltsamen harmonischen Fortschreitungen in den tieferen Streichern, sozusagen beobachtet von der rastlosen Aktivität der ersten Violine, seinem Schicksal überläßt. Nach einer qualvollen, langsamen

Einleitung wird das Finale wieder von der Haupttonart eingepfercht und schikaniert. Hier hebt Beethoven seinen Schockeffekt bis zum Schluß auf. Von den Konventionen der Klassik ausgehend, hätte man vielleicht eine Auflösung nach F-Dur erwartet, doch die überirdische Anmut und Erhabenheit der Coda sind vom Siegesangriff der *Egmont*-Ouvertüre geradezu Lichtjahre entfernt. Auf ihre ganz eigene Art und Weise wundersam, bereitet sie uns bereits auf die "unerträgliche Leichtigkeit des Seins", mit der op. 127 schließen wird, vor.

"Er stieg in Regionen empor, in denen es sich nur noch schwer atmen läßt", schrieb Hector Berlioz, als er das Quartett in cis-Moll op. 131 zum ersten Mal in Paris hörte, vier Jahre nachdem Beethoven es 1826 komponiert hatte. Sowohl für die Interpreten als auch für den Zuhörer besitzt op. 131 eine einmalige und beunruhigende Faszination, und die technischen Schwierigkeiten bilden hierbei nur den Anfang. Ruben Aharonian beschreibt zwei Probleme. Zum einen ist cis-Moll – eine ungewöhnliche Tonart, die Beethoven schon für die frühere aber genauso revolutionäre Mondscheinsonate benutzt hatte –

für Streichinstrumente, was die Intonation anbelangt, sehr schwierig zu handhaben. Daran

sollte man aber während des Spielens lieber nicht zu denken versuchen, denn es gibt keine leere Saite, die dabei helfen könnte, den Druck zu mildern, und es ist unmöglich, sich zwischen den Sätzen anzupassen oder nachzustimmen, da dieses riesige Quartett ohne Unterbrechung angelegt ist

– was das zweite Problem darstellt. Außergewöhnlicherweise wies Beethoven sieben miteinander verknüpfte musikalische Nummern an, von denen zwei (Nr. 3 und Nr. 6) genau genommen eher Einleitungen sind als Sätze.

Wie so oft in den unterschiedlichen Welten seiner späten Quartette begann Beethoven mit vielen verschiedenen skizzenhaften Ideen, was den weiteren Verlauf seiner Arbeit anging, obwohl der Anfangspunkt von vornherein klar war: in diesem Falle ein langsamer, überirdischer, fugierter Satz in cis-Moll, der introspektive Gegenpol zu der *Großen Fuge*, mit der er gerade seine mächtige Gruppe von drei Quartetten für den Fürsten Galitzin abgeschlossen hatte. Nachdem dieser introspektive erste Satz komponiert war, aber noch vor der Vervollendung des Quartetts im Herbst 1826, wurde Beethovens labile Gesundheit durch den Selbstmordversuch seines verstörten neunzehnjährigen Neffen

Carl, der auch durch Beethovens besitzergreifende Ansprüche an den jungen Mann ausgelöst worden war, aus dem Gleichgewicht geworfen. Es gelang Beethovens einflussreichem Freund Stephan von Breuning, eine potentiell unlösbare Situation zum Guten zu wenden, indem er für Carl einen Platz im Regiment von Baron Joseph von Stutterheim fand, dem unwahrscheinlichen Widmungsträger eines Quartetts, das wie das "Serioso"-Quartett eine Wendung zum absolut Privaten bedeutet. Die Veröffentlichung des cis-Moll-Quartetts stand ebenfalls im Gegensatz zum Wesen des Werks; Beethoven vertraute es mit Schott einem bevorzugten Bewerber an, der mehr dafür zahlte, als Fürst Galitzin für jedes seiner Auftragswerke angeboten hatte.

So etwas wie den Anfang dieses Stückes hatte man in der Welt des Streichquartetts noch nie zuvor gehört: Das chromatische Fugenthema mit seinem überraschenden Akzent auf dem vierten Ton, der sich von der ersten Violine ausgehend nach unten fortsetzt, wird auf subtile Art und Weise noch seinen Schatten über große Teile dieses schonungslos verknüpften Werks werfen; und das hohe A-Dur-Plateau in der Mitte des Satzes nimmt die seltsam schwerelosen und nicht ganz menschlichen A-Dur-Variationen

im Herzen des Quartetts vorweg. Um diese herum bilden das sanft fließende *Allegro molto vivace* in D-Dur, sein kurzer, sondernder Nachfolger sowie das plaudernde *Presto* – unaufhaltsam selbst mit der Hand vor dem Mund, denn die Streicher spielen *sul ponticello* (am Steg) – alle drei ebenfalls neues und seltsames Terrain für Beethoven. Man ist fast erleichtert, wenn der sechste Satz beginnt sein Leid zu verkünden und ein noch wütenderes Finale in cis-Moll entfesselt – nicht so weit von der an ein Bellen erinnernden Eröffnung des f-Moll-Quartetts entfernt, jedoch mit den Tönen der Anfangsfuge verbunden. Ein erleichterndes Gegenthema sowie ein letztes und plötzliches Aufflammen von Cis-Dur reichen nicht ganz aus, um eine gedrängte Tragödie zu vertreiben, die uns aber wenigstens ein Gefühl von Katharsis gegeben hat, indem sie ihre Trauerschleier fallenließ und ans Licht trat.

Im Sommer 1826, seinem letzten, wurde Beethoven mit schwierigen Entscheidungen konfrontiert: Was sollte er mit seinem Neffen tun, wie sollte er sein letztes Quartett in F-Dur op. 135 beenden, und sollte er die riesige **Große Fuge** von ihrem Platz als Finale des B-Dur-Quartetts op. 130 abtrennen oder nicht, und stattdessen ein anderes Finale

liefern und obendrein dafür mehr Geld von seinem Verleger bekommen. Durch einen Herbsturlaub auf dem Landgut seines Bruders in Gneixendorf schienen sich alle drei Probleme gelöst zu haben, der Familienstreit ließ etwas nach, und Beethoven vermochte mit der Vollendung des op. 135 und dem anschließenden neuen Finale für das B-Dur-Quartett seine Karriere als Komponist von Streichquartetten auf faszinierende Art und Weise zum Abschluß zu bringen. Kurz nach seinem Tod im folgenden März veröffentlichte Artaria op. 130 mit dem neuen Finale und die Große Fuge separat als op. 133, zusammen mit einer vierhändigen Bearbeitung, die Beethoven im vorhergegangenen April aufgrund seiner Unzufriedenheit mit dem Versuch eines anderen Bearbeiters angefertigt hatte.

So kam die lange Debatte, die schon früh im Jahre 1826 aufgrund der Bestürzung von Musikern wie auch Kritikern ob der übermenschlichen Anforderungen der Großen Fuge begonnen hatte, zu einem offiziellen Abschluß. Sie ist seitdem jedoch wieder aufgeflammt und reißt bis zum heutigen Tag nicht ab. Das Borodin-Quartett spielt die Große Fuge nur im Zusammenhang eines vollständigen Zyklus

als separate Einheit – sonst gäbe es keinen Platz für das neue Finale. Es besteht für diese Musiker auch kein Zweifel, daß nur das mächtige Original geeignet ist, ihre Konzertzyklen der Quartette zu beenden. In den Augen von Andrej Abramenkow

übertrifft sich Beethoven hier sogar selbst. Er nimmt das zwanzigste Jahrhundert vorweg, denn es handelt sich hierbei definitiv nicht um Musik seiner Zeit. Heute klingt es wie ein ganz und gar zeitgenössisches Stück mit allen dazugehörigen Schwierigkeiten, Komplexitäten und Dissonanzen.

Dieses Werk markiert aber auch den endgültigen Zielpunkt, an den Beethovens Liebe zu Johann Sebastian Bach und besonders dessen *Wohltemperiertem Klavier*, das ihm schon seit frühesten Studienzeiten sein ganzes Leben hindurch ein steter Weggefährte gewesen war, führte. Wie findet man also als Zuhörer einen Zugang, wenn man an Toveys Diktum denkt, man könne eine Fuge nur besprechen, indem man jeden Takt analysiere? Zum Glück ist Beethoven nicht immer so streng; so handelt es sich hier eher um seinen eigenen, oft fantastischen Dialog mit der Kunst der Fugenkomposition. Die Overtura stellt ihrem chromatischen achtstönigen Thema fragmentarische Fragen; die erste Doppelfuge rüttelt mit einem ergänzenden

thematischen Angriff auf punktierten und später auch triolischen Rhythmen an den Fundamenten, während die zweite den Weg für die kommende Versöhnung in ruhigerem Ges-Dur ebnet. Wenn die fugierten Teile nach einem Marsch mit dem Charme eines Intermezzos immer kürzer und scheinbar wunderlicher werden, so tragen doch diverse Wiederholungen von zuvor erklangenen Abschnitten sowie eine bedeutungsvolle Waffenruhe der punktierten Rhythmen dazu bei, die Große Fuge als ein Werk kolossaler Konsolidierung zu bestätigen.

© 2004 David Nice

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

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.

Valentin 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 antrat. Primarius ist seit 1996 Ruben Aharonian, der

aus mehreren internationalen Wettbewerben (Enescu, Montréal, Tschaiowski 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 wird im Concertgebouw Amsterdam, beim Wiener Musikverein und beim City of London Festival den gesamten Beethoven-Quartettzyklus aufführen.

Beethoven: Quatuors, opp. 95, 131 et 133

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 Andreï Abramenkov 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.

En tant que soliste de renom, Aharonian 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.

Abramov 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 Abramov:

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 Abramov:

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 épuisés.

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".

© 2004 David Nice

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Pour le violoncelliste Valentin Berlinski, l'opus 74 (CHAN 10191), premier des deux remarquables quatuors à cordes situés d'une manière si énigmatique entre la période médiane et la fin de la vie de Beethoven, est une consolidation des audacieux quatuors Rasumovsky qui le précèdent, alors que le **Quatuor en fa mineur, op. 95**, composé juste un an plus tard, en 1810, se rapproche à son avis du monde des derniers quatuors. Comme chacun d'entre eux, l'opus 95 est un défi qui ne s'est pas renouvelé par la suite – ici un examen extrêmement condensé de cette même tonalité de fa mineur, et de son environnement, à laquelle Beethoven avait été récemment confronté dans la tragédie héroïque plus publique de son ouverture pour l'*Egmont* de Goethe. Contrairement aux autres quatuors qu'on a commissionné à Beethoven, l'opus 95 portait l'interdit sans précédent "à ne jamais jouer en public" – mais il le fut de son vivant, entre autres en 1825 pour remplacer l'opus 127 qui n'était pas tout à fait prêt, et à cette époque il était publié depuis

longtemps. Chose exceptionnelle également, le sous-titre est le fait du compositeur lui-même; "*Quartett serioso*" apparaît de sa propre main sur le manuscrit.

Chaque mouvement du quatuor est marqué au fer rouge par des idées très en avance sur leur temps. Berlinski chanta pour moi une relation passionnante entre le brusque unisson en fa mineur des premières mesures et la tournure de phrase indicative qui commence l'opus 18 no 1. Il est vrai que les deux idées ne sont jamais très longtemps absentes; mais après un silence plus dramatique que les vides tout aussi audacieux du Quatuor Rasumovsky en mi mineur, celui-ci se heurte immédiatement à une figure bondissante contrastée – qui stimulera le développement court et houleux de ce mouvement de trois minutes – et une transformation inattendue en un sol bémol majeur brièvement lyrique.

Cette qualité douce-amère et l'incertitude harmonique persistent dans l'*Allegretto ma non troppo*, annoncé par le violoncelle dans un fragment de gamme en ré majeur, seulement pour que l'ensemble du quatuor s'installe avec plus de délicatesse dans la tonalité de sol mineur. Le passage chromatique fugué sans fin au centre du mouvement, qui défie les simples gammes et

apaise les tensions pour un retour plus doux, plus transfiguré du chant initial, est encore plus remarquable. La tonalité de fa mineur est franchement réaffirmée dans le Scherzo (noter la curieuse indication “*vivace ma serio*”), mais Beethoven nous détache à nouveau dans les tonalités éloignées du trio, avec ses étranges progressions harmoniques aux cordes graves observées par l’activité agitée du premier violon. Après une introduction lente et angoissée, la tonalité d’origine emprisonne et harcèle à nouveau le finale. Ici Beethoven sauve son effet jusqu’à la fin. Le précédent classique aurait pu nous préparer à une résolution en fa majeur, mais la grâce et l’insouciance surnaturelles de la coda sont à des années-lumière de la charge victorieuse de l’ouverture d’*Egmont*. Prodigieuse en elle-même, elle nous prépare aussi à l’insupportable légèreté d’être qui amènera l’opus 127 à une conclusion.

“Il s’est élevé dans des régions où l’on respire avec difficulté” écrit Hector Berlioz en entendant le **Quatuor à cordes en ut dièse mineur, op. 131**, pour la première fois à Paris, quatre ans après que Beethoven l’eût composé en 1826. L’opus 131 exerce une fascination unique et troublante sur les interprètes et sur le public; les problèmes techniques ne sont que le début des

difficultés. Ruben Aharonian donne un aperçu de deux de ces problèmes. Le premier réside dans le fait que ut dièse mineur – une tonalité inhabituelle partagée avec la Sonate *Au Clair de lune*, antérieure mais tout aussi révolutionnaire – est

très difficile pour l’intonation; on essaie de ne pas y penser pendant l’exécution, parce qu’on ne peut utiliser aucune corde à vide pour soulager la pression, et il est impossible de s’ajuster ou de s’accorder entre les mouvements dans cet immense quatuor ininterrompu...

– ce qui est le second problème. Exceptionnellement, Beethoven écrit des instructions pour sept numéros musicaux enchaînés, dont deux (le troisième et le sixième) sont, à proprement parler, des introductions plutôt que des mouvements.

Comme souvent dans les univers variés de ses ultimes quatuors, Beethoven commença par puiser beaucoup d’idées différentes dans ses carnets d’esquisses pour trouver quelle évolution suivrait son œuvre, mais il fut toujours clair quant à son point de départ: dans ce cas, un étrange mouvement lent fugué en ut dièse mineur, le pôle opposé introspectif de la *Grande Fugue* avec laquelle il venait de conclure son imposante série de trois quatuors pour le prince Galitzine. C’est après la composition de ce premier

mouvement introspectif, mais avant l’achèvement du quatuor à l’automne 1826, que la santé fragile de Beethoven fut ébranlée par la tentative de suicide de son neveu, Carl; celui-ci, âgé de dix-neuf ans, n’était pas très équilibré et les exigences possessives de Beethoven à son égard contribuèrent à cette tentative. L’ami influent de Beethoven, Stephan von Breuning, trouva une solution positive à cette situation potentiellement insoluble en obtenant une place pour Carl dans le régiment du baron Joseph von Stutterheim, dédicataire inattendu d’un quatuor à cordes qui, comme le *Quatuor Serioso*, marque un tournant vers l’intimité totale. La publication du Quatuor à cordes en ut dièse mineur fut aussi en contradiction avec sa nature; Beethoven le confia à un candidat privilégié, Schott, qui le paya plus cher que le prince Galitzine n’avait proposé pour chacune de ses commandes.

Dans la musique de quatuor, on n’avait jamais rien entendu de comparable au début: le thème chromatique fugué, avec son accent saisissant sur la quatrième note, qui se développe dans le grave en partant du premier violon, projette son ombre avec subtilité sur une grande partie de cette œuvre, où tout est lié de manière impitoyable; et le “haut plateau” en la majeur

au centre du mouvement préfigure les variations étrangement aériennes et quasi-inhumaines au milieu même du quatuor. Autour de celles-ci, l’*Allegro molto vivace* très fluide en ré majeur, la brève exploration qui suit et le *Presto*, sorte de moulin à paroles, que rien ne peut arrêter même en le bâillonnant lorsque les cordes jouent *sul ponticello* (près du chevalet), sont également un territoire nouveau et étrange pour Beethoven. On se sent presque soulagé lorsque le sixième mouvement crie son chagrin et déchaîne un finale plus menaçant en ut dièse mineur – pas tellement éloigné de l’abolement initial du Quatuor en fa mineur, mais relié aux notes de la fugue initiale. Un contre-sujet réconfortant et la lumière finale éblouissante et brusque d’ut dièse majeur ne suffisent pas à bannir une tragédie intense qui nous a, au moins, donné une impression de catharsis en lâchant ses voiles de deuil et en s’étalant en plein jour.

Beethoven fut confronté à des décisions difficiles au cours de l’été 1826, son dernier été: que faire de son neveu, comment finir son dernier Quatuor en fa majeur, op. 135, et fallait-il ou non dissocier la *Grande Fugue* massive du Quatuor en si bémol majeur, op. 130, en la remplaçant par un autre finale et en obtenant ainsi plus d’argent de ses

éditeurs? Ces trois problèmes semblèrent résolus par des vacances passées à l'automne dans la propriété de son frère à Gneixendorf, où les conflits familiaux s'atténuèrent un peu et où Beethoven conclut d'une manière fascinante sa carrière de compositeur dans le domaine du quatuor avec le reste de l'opus 135 suivi d'un nouveau finale pour son Quatuor en si bémol majeur. Peu après sa mort au mois de mars suivant, Artaria publia l'opus 130 avec son nouveau finale et la *Grande Fugue* séparément sous l'opus 133, ainsi que son arrangement à quatre mains réalisé par Beethoven au mois d'avril précédent pour protester contre une tentative insatisfaisante émanant de quelqu'un d'autre.

Ainsi, le long débat, né au début de l'année 1826 de la consternation des instrumentistes comme de la critique face aux exigences surhumaines de la *Grande Fugue*, trouva son issue officielle. Depuis lors, il s'est toutefois ranimé et se perpétue jusqu'à ce jour. Le Quatuor Borodine ne joue la *Grande Fugue* séparément que dans le cadre d'une intégrale; sinon il n'y aurait aucune place pour le finale de remplacement. En outre, les membres de ce quatuor sont convaincus que l'original puissant constitue la seule façon de terminer leurs cycles des quatuors en concert. Et pour Andreï Abramov:

Ici, Beethoven se dépasse même lui-même. Il saute dans le vingtième siècle, car ce n'est sûrement pas de la musique de son temps. De nos jours, elle ressemble à une œuvre absolument contemporaine, avec toutes ses difficultés, complexités et dissonances.

Pourtant c'est aussi l'aboutissement suprême de l'amour de Beethoven pour Bach et son *Clavier bien tempéré*, un compagnon éternel tout au long de sa vie depuis le début de ses études. Comment l'auditeur peut-il donc l'aborder, si l'on tient compte de la fameuse phrase de Tovey selon lequel on ne peut parler de fugue qu'en analysant chaque mesure? Heureusement, Beethoven n'est pas toujours aussi strict; c'est son propre dialogue, souvent fabuleux, avec l'art de la fugue. L'Overture pose les questions fragmentaires de son sujet chromatique de huit notes; la première double fugue fait trembler les fondations avec un assaut thématique complémentaire de rythmes pointés, puis en triolets, alors que la seconde ouvre la voie à la réconciliation à venir dans un sol bémol majeur plus calme. Si, après une marche dont le charme fait penser à un intermezzo, les sections fuguées deviennent plus courtes et apparemment plus fantasques, c'est en partie grâce à des reprises variées de sections entendues auparavant et une trêve

importante avec les rythmes pointés que la *Grande Fugue* se renforce comme une œuvre de fusion colossale.

© 2004 David Nice

Traduction: Marie-Stella Pâris

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 Andreï Abramov 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



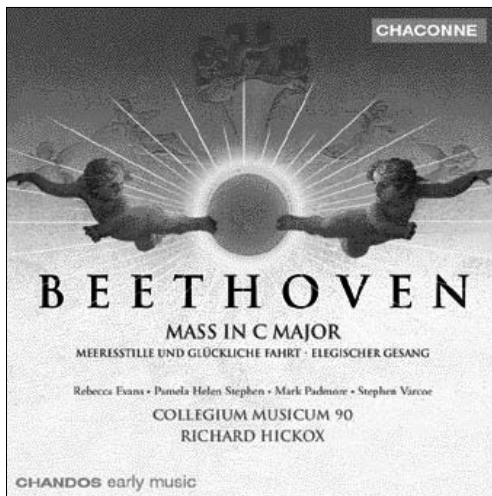
Beethoven
String Quartets, Volume 1
CHAN 10178

Also available



Beethoven
String Quartets, Volume 2
CHAN 10191

Also available



Beethoven
Mass in C major
CHAN 0703

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 Grand Hall of Moscow Conservatory; August 2003

Front cover Photograph of Borodin Quartet by Thomas Müller

Design Sean Coleman

Booklet typeset by Michael White-Robinson

Booklet editor Elizabeth Long

© 2004 Chandos Records Ltd

© 2004 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU

CHANDOS DIGITAL

CHAN 10268

Printed in the EU	Public Domain
LC 7038	DDD TT 77:24

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

String Quartets, Volume 3

- | | | |
|--------|--|----------|
| 1 - 4 | String Quartet, Op. 95 'Quartett serio' | 22:18 |
| | in F minor • in f-Moll • en fa mineur
To Nik. Zmeskall von Domanovecz | |
| 5 - 11 | String Quartet, Op. 131 | 38:01 |
| | in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur
To Baron Joseph von Stutterheim | |
| 12 | Grosse Fuge, Op. 133 | 16:52 |
| | for string quartet
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur | |
| | | TT 77:24 |

Borodin Quartet

Ruben Aharonian violin

Andrei Abramenkoy violin

Igor Naidin viola

Valentin Berlinsky cello