



CHANDOS

BORODIN QUARTET

BEETHOVEN STRING QUARTETS

VOLUME 4



Lebrecht Collection

Ludwig van Beethoven

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

String Quartets, Volume 4

String Quartet, Op. 127 37:22

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

- | | | | |
|---|-----|-----------------------------------------------------------------|-------|
| 1 | I | Maestoso – Allegro | 6:47 |
| 2 | II | Adagio, ma non troppo e molto cantabile – Andante
con moto – | 15:40 |
| 3 | III | Scherzando vivace – Presto – Tempo I | 7:31 |
| 4 | IV | Finale | 7:23 |

String Quartet, Op. 130 42:11

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

- | | | | |
|----|-----|------------------------------------|-------|
| 5 | I | Adagio ma non troppo – Allegro | 13:50 |
| 6 | II | Presto | 1:59 |
| 7 | III | Andante con moto, ma non troppo | 6:26 |
| 8 | IV | Alla danza tedesca (Allegro assai) | 3:28 |
| 9 | V | Cavatina (Adagio molto espressivo) | 6:40 |
| 10 | VI | Finale. Allegro | 9:45 |

TT 79:39

Borodin Quartet

Ruben Aharonian violin

Andrei Abramenkov violin

Igor Naidin viola

Valentin Berlinsky cello

Beethoven: Quartets, Opp. 127 and 130

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.

Abramov 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 Abramov 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 Abramov 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

In discussing possible interpretations of the late Beethoven quartets, the players of the Borodin Quartet have been struck by one word especially in the Russian translation of Berlioz's Memoirs – *nepostizhimii* or 'unfathomable'. There is a strong sense that the deaf composer was listening more than ever to his inner voice, a vein of fantasy which resulted in the astonishing songs, multiple voices and disruptions of these ineffable masterpieces; the result is that each interpreter, in Ruben Aharonian's words, 'thinks about the meaning in a different way as he plays'. Beethoven clearly felt the significance of what he was doing when he spoke of a 'new manner of voice-leading' and when he prepared for his final creative flourishes with the announcement:

Before my departure to the Elysian fields I must leave behind what the Spirit inspires and bids me complete.

Yet, to start with at least, the last phase in Beethoven's quartet-writing odyssey was

rooted in the real world, with a commission for three quartets from an old admirer, the cello-playing, St Petersburg-based Prince Nikolay Golitsin, and another link with the past in the shape of first violinist Ignaz Schuppanzigh, who had played the Op. 18 quartets and now tried his bewildered best with the **Quartet in E flat major, Op. 127**. Golitsin's request came in late 1822, when Beethoven was still working on the Ninth Symphony, and the composer finally turned to the quartet in the second half of 1824. Although its fundamentally serene nature makes it a richly adorned gateway to subsequent mysteries (and suggests why second violinist Andrei Abramakov prefers it as a matter of temperament) Beethoven took some time to settle on the key and the outwardly conventional form of four movements. The finished product is full of anomalies, beginning with the dislocated rhythms of the *Maestoso* chords at the start. They appear three times throughout the first movement in different keys, each time articulating a new section and melting into the smooth *Allegro* theme, which clearly had a special significance for Beethoven; he marked it both *dolce* (gently) and *teneramente* (tenderly). There is little struggle here; the minor-key sadness of the second subject is

banished by its ultimate return in the major, and the tender theme rocks the movement gently to sleep like a lullaby.

The rapt mood is heightened and held throughout the *Adagio*, Beethoven's most extended to date. Its very start is a kind of variation on Leonora's aria 'Komm, Hoffnung' (the words, 'Come, O hope', may be significant), and it proceeds with further variations unmarked in the score and experienced by the listener more as an intense rhapsody moving through effortless ornamentation to a dance that smiles with a sigh, a sudden change of air as the movement lifts itself from A flat major into a rarefied E major and a consolidation back in the home key with further hints of that heavenly E major region. The extensively explored trills and skips of what starts as an equally happy scherzo, on the other hand, are inexplicably interrupted by solemn unisons from viola and cello, and by a minor-key *Presto* flit of a trio twinned with a rustic dance. Transfigured country music, flowing in a chain of inspired simple melodies, is the terrain of the Finale; but why the lead-in with the twelve notes of the chromatic scale, and what does the will-o-the-wisp coda really mean? The enigmas of late Beethoven begin here.

As the composer approached the last of the three quartets commissioned by Prince Golitsin in the summer of 1825, he must have realised that here was a chance for an even more spectacular and original end to crown the set than the unprecedented conclusion to Count Rasumovsky's set of three nearly two decades earlier. Sketches reveal that a 'serious and heavy-going Introduction' was to be the starting-point for the **Quartet in B flat major, Op. 130**, as in Op. 59 No. 3, and that once again there would be a fugal finale – though in the end the movement we know as the *Grosse Fuge* (already featured on the Borodins' third volume, CHAN 10268) perplexed Schuppanzigh and his fellow players, annoyed the critics and was prised away from the end product six months after the first performance of 21 March 1826.

Valentin Berlinsky and his colleagues remain convinced that if the B flat major Quartet is to be given as a one-off presentation, and not as part of a cycle, then it is

undoubtedly to be played with the *Grosse Fuge* as the finale. There is an extremely good balance between the huge first and last movements, with four characteristic movements in between: the very quick second; an *Andante*

of genius which is extremely difficult to play; the wonderful *Alla danza tedesca* and the absolutely miraculous *Cavatina*.

After these the replacement finale, Beethoven's last quartet movement composed in the troubled autumn of 1826 in the country air of Gneixendorf, maintains the divertimento-like feel of the inner movements rather than crowning a work that is more in the tradition of a seventeenth-century suite with a fugue as its cornerstone. Berlinsky feels this alternative is still 'complicated in all senses', requiring absolute rhythmic and ensemble precision. The way it approaches its B flat major goal via a popular tune in C minor may remind us of the evasive whistle at the start of the finale to the E minor Rasumovsky Quartet (Op. 59 No. 2); this rather classical tune is also stretched to the limits, though Beethoven restores the overall balance with an extended dose of lyricism.

Bigger issues are at stake in the opening movement. Like the last in the Rasumovsky sequence, its slow introduction darkly reminds us of the quartet's predecessor – in this case the A minor Quartet for Golitsin, ultimately given the later opus number of 132 – though this time the sombre echo is confined to the chromatic line of the first

phrase. The *Allegro* takes two attempts to get off the ground, and as in Op. 59 No. 3 the convalescent quality – this time reflecting a real recent illness – reveals itself in the quieter passages of the development, worked through with even greater subtlety.

The rapid, fantastical shadowlands of the B flat minor *Presto* contrast abruptly with the over-emphatic major strains of its trio that collapse with weird vocalisations from the first violin. Equanimity is restored with the garland of song in the surprisingly whimsical, occasionally old-fashioned *Andante con moto* (the complex ornamentations the Borodins have rehearsed so thoroughly need to seem absolutely natural here) and the slightly off-kilter folksiness of the *Alla danza tedesca*, a movement which Beethoven had originally earmarked for the first of the quartets on this disc. Nothing could at first seem more simple or sublime than the *Cavatina*. A consciously operatic echo of Florestan's meditation on the past in *Fidelio* to balance the paraphrase on Leonora's aria in Op. 127, it seems rooted in its rapt E flat major until suddenly the violin gasps out of kilter with its colleagues in a passage marked *beklemmt* (anguished). Ruben Aharonian does not dismiss the legend that Beethoven's doctor had diagnosed a faltering heartbeat, which is perhaps represented here,

but in any case it's a mysterious and absolutely unprecedented idea: a human voice not healthy but helpless, very hard to rehearse and play because you have to establish its character immediately while trying to play equal to the bass accompaniment.

It is, perhaps, this uneven pulse which the replacement finale needs to work with such dogged evenness to put right.

© 2005 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 Abramenkov 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 celebrates its sixtieth anniversary

season in 2004–05, Beethoven has become an increasingly dominant theme in its concert programmes, with performances of the complete Beethoven quartet cycle at venues including the Amsterdam Concertgebouw, Vienna Musikverein and at the City of London Festival.

Beethoven: Quartette op. 127 und 130

Beethoven und das Borodin-Quartett

Mit einem großen Wurf, den der Cellist Walentin 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 Primegeiger 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,

das 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, das 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 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. 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 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 Abramow,

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,

nämlich 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 schmerzlich 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 Primgeiger 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

In der Diskussion möglicher Interpretationen der späten Beethoven-Quartette fiel den Spielern des Borodin-Quartetts besonders ein Wort in der russischen Übersetzung von Berlioz' Memoiren auf – *nepostizhimii* oder „unbegreiflich“. Es entsteht der starke Eindruck, als habe der taube Komponist mehr denn je auf seine innere Stimme gehört, eine Quelle der Fantasie, die jene erstaunlichen Melodien, jene Vielfalt der Stimmen und jene Zerrissenheit dieser unbeschreiblichen Meisterwerke hervorbrachte; das Ergebnis ist, daß – in Ruben Aharonians Worten – jeder Interpret

„während des Spielens unterschiedliche Gedanken über die Bedeutung dieser Stücke entwickelt“. Beethoven war sich offensichtlich der Bedeutung seines Tuns bewußt, als er von einer „neuen Art der Stimmführung“ sprach und als er sich auf seine letzten schöpferischen Leistungen mit der Ankündigung einstimme,

vor meinem Abgang zu den elysischen Gefilden muß ich zurücklassen, was der Geist mir eingibt und zu vollenden gebietet.

Doch zunächst zumindest war die letzte Phase der Odyssee von Beethovens Quartettschaffen in der realen Welt verankert, zum einen durch einen Auftrag für drei Quartette, den er von einem alten Bewunderer erhielt, dem cellospielenden, in St. Petersburg ansässigen Fürsten Nikolai Golitsin; eine weitere Verbindung mit der Vergangenheit bestand in der Gestalt des Pringeigers Ignaz Schuppanzigh, der die Quartette op. 18 gespielt hatte und nun auch mit dem verwirrenden **Quartett in Es-Dur op. 127** sein Bestes zu geben versuchte. Golitsins Auftrag kam gegen Ende des Jahres 1822, als Beethoven noch an der Neunten Sinfonie arbeitete, und der Komponist wandle sich dem Quartett in der zweiten Hälfte des Jahres 1824 zu. Obwohl sein im Grunde heiterer Charakter das Werk zu

einem reichgeschmückten Portal zu nachfolgenden Mysterien macht (und erklären könnte, warum der zweite Geiger Andrej Abramenkow es temperamentshalber bevorzugt), benötigte Beethoven einige Zeit, sich auf die Tonart und die nach außen hin konventionelle viersätzig Form festzulegen. Das fertige Produkt steckt voller Anomalitäten, angefangen bei den verschobenen Rhythmen der einleitenden *Maestoso*-Akkorde. Diese erscheinen im ersten Satz dreimal in unterschiedlichen Tonarten, jeweils den Beginn eines neuen Abschnitts verkündend und jedes Mal mit dem glatten *Allegro*-Thema verschmelzend, das für Beethoven offensichtlich eine besondere Bedeutung barg; er versah es sowohl mit der Spielanweisung *dolce* (sanft) als auch mit *teneramente* (zärtlich). Das Stück enthält kaum musikalische Konflikte; die in Moll gefaßte Traurigkeit des zweiten Themas wird von dessen letzter Wiederkehr in Dur verbannt, und das zärtliche Thema wiegt den Satz einem Wiegenlied gleich in den Schlaf.

Die verückte Stimmung wird auch im gesamten *Adagio* – Beethovens bis dahin längstem Satz dieses Typs – beibehalten und noch vertieft. Schon der Beginn ist eine Art Variation von Leonores Arie “Komm,

Hoffnung” (diese Worte könnten von Bedeutung sein), und der Satz fährt mit weiteren Variationen fort, die in der Partitur nicht als solche vermerkt sind und vom Hörer eher als ein intensives rhapsodisches Fortschreiten durch mühelose Verzierungen zu einem Tanz hin empfunden werden, der mit einem Seufzer lächelt, ein plötzlicher Stimmungswechsel, indem der Satz sich von As-Dur zu einem erlesenen E-Dur emporschwingt und anschließend zurück in der Grundtonart konsolidiert, verbunden mit weiteren Andeutungen jener himmlischen E-Dur-Region. Die ausführlich verwendeten Triller und Sprünge des ebenso fröhlich beginnenden Scherzo hingegen werden unerklärlicherweise unterbrochen von feierlichen Unisoni in Bratsche und Violoncello sowie von dem in Moll stehenden *Presto*-Gehusche eines mit einem bäuerlichen Tanz gepaarten Trios. Verklärte ländliche Musik, die als eine Kette inspirierter und zugleich einfacher Melodien dahinfließt, ist das Terrain des Finale; doch warum die Einleitung mit den zwölf Tönen der chromatischen Tonleiter, und was soll die irrlchthafte Coda wirklich bedeuten? Die Geheimnisse des späten Beethoven beginnen genau hier.

Als der Komponist im Sommer 1825 das letzte der drei von Fürst Golitsin in Auftrag gegebenen Quartette in Angriff nahm, muß er erkannt haben, daß sich hier die Chance für einen noch spektakuläreren und originelleren Abschluß zur Krönung dieser Werkgruppe auftat, als bei dem unvergleichlichen Ende der Graf Rasumowsky gewidmeten Serie von drei Quartetten, die er fast zwei Jahrzehnte zuvor geschrieben hatte. Skizzen ist zu entnehmen, daß das **Quartett in B-Dur op. 130** genau wie op. 59 Nr. 3 mit einer "ernsthaften und schwerfälligen Einleitung" beginnen sollte und daß es auch hier wieder ein fugiertes Finale geben würde – obwohl der uns als *Große Fuge* bekannte Satz (der schon auf der dritten CD des Borodin Quartetts CHAN 10268 zu hören ist) letztlich Schuppenzigh und seine Mitspieler verwirrte und die Kritiker verärgerte, so daß er sechs Monate nach der Erstaufführung am 21. März 1826 von dem fertigen Quartett abgetrennt wurde.

Walentin Berlinski und seine Kollegen sind weiterhin davon überzeugt, daß das B-Dur-Quartett, wenn es als Einzelwerk und nicht als Teil eines Zyklus dargeboten wird,

unbedingt mit der *Großen Fuge* als Finale gespielt werden muß. Es besteht eine ausgezeichnete Balance zwischen den enormen Ecksätzen und den vier charaktervollen Sätzen

dazwischen – dem sehr schnellen zweiten Satz, dem genialen und technisch äußerst anspruchsvollen *Andante*, dem wunderbaren *Alla danza tedesca* und der absolut zauberhaften *Cavatina*.

Nach diesen Sätzen behält das Ersatzfinale, das Beethoven im schwierigen Herbst des Jahres 1826 in der ländlichen Atmosphäre von Gneixendorf als letzten Quartettsatz überhaupt komponierte, die divertimentohafte Stimmung der Binnensätze bei, anstatt, wie ursprünglich intendiert, ein Werk, das eher in der Tradition einer Suite aus dem siebzehnten Jahrhundert steht, mit einer Fuge als Eckstein zu krönen. Berlinski empfindet diese Alternative immer noch als "in jeder Hinsicht kompliziert", da sie absolute rhythmische Präzision und exaktes Ensemblespiel verlangt. Die Art, wie der Satz sich seiner Zieltonart B-Dur über eine populäre Melodie in c-Moll annähert, könnte uns an die ausweichende Melodie zu Beginn des Finales des Rasumowsky-Quartetts in e-Moll (op. 59 Nr. 2) erinnern; auch diese recht klassische Weise wird bis an ihre Grenzen ausgelotet, allerdings stellt Beethoven mit einem gehörigen Schuß Lyrik insgesamt das Gleichgewicht wieder her.

Um größere Dinge geht es im ersten Satz. Wie auch im letzten Rasumowsky-Quartett

erinnert dessen langsame Einleitung dunkel an das Vorgängerwerk – in diesem Fall das a-Moll-Quartett für Golitsin, das letztlich die spätere Opuszahl 132 erhielt – obwohl das düstere Echo sich hier auf die chromatische Linie der ersten Phrase beschränkt. Das *Allegro* unternimmt gleich zwei Startversuche, und wie in op. 59 Nr. 3 zeigt sich auch hier die Atmosphäre der Genesung – die dieses Mal tatsächlich eine soeben überstandene Krankheit reflektiert – in den ruhigeren Passagen der Durchführung, die hier mit noch größerer Subtilität ausgearbeitet ist.

Die flinken phantastischen Schattenwelten des *Presto* in b-Moll bilden einen abrupten Kontrast zu den überemphatischen Durklängen des Trio, die mit eigenwilligen Vokalisierungen in der ersten Violine in sich zusammenfallen. Eine ausgeglichene Stimmung stellt sich wieder ein mit dem Liederkranz des überraschend launigen und gelegentlich altmodischen *Andante con moto* (die vom Borodin-Quartett so überaus gründlich einstudierten komplexen Verzierungen müssen hier absolut natürlich klingen) und dem etwas ungeordnet wirkenden folkloristischen Gepräge des *Alla danza tedesca* (diesen Satz hatte Beethoven ursprünglich für das erste der auf der vorliegenden CD eingespielten Quartette

vorgesehen). Nichts könnte auf den ersten Blick einfacher und zugleich erhabener wirken als die *Cavatina*. Mit seiner bewußt opernhafte Reminiszenz an Florestans Meditation über die Vergangenheit in *Fidelio*, die zu der Paraphrase von Leonoras Arie in op. 127 einen Gegenpol bildet, scheint dieser Satz in seinem verzückten Es-Dur verwurzelt zu sein, bis plötzlich die erste Violine in einer mit “beklemmt” markierten Passage sich aufseufzend aus dem Verbund ihrer Kollegen herauslöst. Ruben Aharonian nimmt die Legende einer von Beethovens Arzt diagnostizierten und hier möglicherweise dargestellten Herzrhythmusstörung ernst,

in jedem Fall aber ist dies ein mysteriöser und absolut bahnbrechender Einfall – die Darstellung nicht einer gesunden, sondern einer hilflosen menschlichen Stimme, sehr schwer zu proben und auszuführen, da man ihren Charakter unmittelbar erfassen und zugleich auf die Baßbegleitung abgestimmt zu spielen versuchen muß.

Vielleicht ist es dieser unregelmäßige Pulsschlag, den ins Lot zu bringen das Ersatzfinale sich so sehr anstrengen muß.

© 2005 David Nice

Übersetzung: Stephanie Wollny

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 antrat. Primarius ist seit 1996 Ruben Aharonian, der aus mehreren internationalen Wettbewerben (Enescu, Montréal, Tschaikowski 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. Als es seiner sechzigsten Jubiläumssaison 2004/05 feiert, gewinnt Beethoven für das Borodin-Quartett in den Konzertprogrammen zunehmend an Bedeutung, mit Aufführungen des gesamten Beethoven-Quartettzyklus im Concertgebouw Amsterdam, beim Wiener Musikverein und beim City of London Festival.

Beethoven: Quatuors, op. 127 et op. 130

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 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.

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”.

© 2004 David Nice

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Discutant des interprétations possibles des derniers quatuors de Beethoven, les membres du Quatuor Borodine ont été particulièrement frappés par un terme de la traduction russe des Mémoires de Berlioz: *nepostijimy*, ou “inintelligible”. Le sentiment prédominant est que le compositeur, atteint de surdité, a plus que jamais écouté sa voix intérieure, une veine de fantaisie d’où naissent les mélodies, les multiples voix et les ruptures saisissantes de ces chefs-d’œuvre ineffables; le résultat est que chaque interprète, dans les termes de Ruben Aharonian, “songe à la signification de manière différente pendant qu’il joue”. Beethoven avait manifestement conscience de l’importance de ce qu’il faisait lorsqu’il parlait d’un “nouveau genre de conduite des parties” et qu’il annonçait, pour préparer à ses derniers élans créateurs:

Il faut, avant que je ne passe aux Champs Élyséens, que je laisse après moi ce que l’Esprit m’inspire et m’ordonne d’achever.

Pourtant, au début du moins, la dernière

phase de l’odyssée des quatuors beethovéniens est ancrée dans le monde réel, avec une commande de trois quatuors émanant d’un vieil admirateur, le prince Nicolai Galitzine, violoncelliste résidant à Saint-Pétersbourg, et un autre lien avec le passé incarné par le premier violon Ignaz Schuppanzigh, qui a joué les quatuors de l’opus 18 et qui tente, perplexe, d’interpréter de son mieux le **Quatuor en mi bémol majeur, op. 127**. La requête de Galitzine arrive à la fin 1822, alors que Beethoven travaille toujours à sa Neuvième Symphonie, et c’est au second semestre 1824 que le compositeur se met enfin au quatuor. Bien que sa nature essentiellement sereine en fasse une introduction richement ornée aux mystères à venir (et suggère pourquoi le second violon Andrei Abramenkov lui accorde par tempérament sa préférence), Beethoven met un certain temps à décider de sa tonalité et de sa forme apparemment traditionnelle en quatre mouvements. Le produit fini regorge d’anomalies, à commencer par les rythmes disloqués des accords *Maestoso* du début. Ceux-ci apparaissent trois fois, dans différentes tonalités, au cours du premier mouvement, chaque fois introduisant une nouvelle section et se fondant par la suite dans le thème délié

de l'*Allegro*, qui compte manifestement beaucoup pour Beethoven; il est marqué à la fois *dolce* (doucement) et *teneramente* (tendrement). Il y a peu de conflit ici; la tristesse de la tonalité mineure du deuxième sujet est bannie par sa dernière apparition en majeur, et le thème plein de tendresse imprime au mouvement un doux balancement conduisant au sommeil, telle une berceuse.

L'ambiance extatique est renforcée et maintenue tout au long de l'*Adagio*, le plus long qu'ait écrit Beethoven jusque-là. Le début est une sorte de variation sur l'air de Léonore, "Komm, Hoffnung" (les paroles, "Viens, espoir", sont peut-être significatives), et le mouvement se poursuit par de nouvelles variations non marquées dans la partition et ressenties par l'auditeur plus comme une intense rhapsodie évoluant, au travers d'ornementations fluides, vers une danse souriante ponctuée d'un soupir, un soudain changement de climat tandis que le mouvement s'élève de la bémol majeur vers un mi majeur raréfié, et une consolidation avec un retour dans la tonalité de départ ménageant de nouvelles allusions aux espaces célestes de mi majeur. Les trilles et bonds intensivement explorés de ce qui commence comme un scherzo tout aussi heureux sont,

en revanche, inexplicablement interrompus par de solennels unissons à l'alto et au violoncelle, et par une escapade *Presto* en mineur d'un trio couplé avec une danse rustique. Une musique campagnarde transfigurée, coulant en une série de mélodies simples et inspirées, constitue le matériau du Finale; mais pourquoi cette introduction constituée des douze notes de la gamme chromatique, et que signifie exactement le feu follet de la coda? Ici commencent les énigmes du dernier Beethoven.

Lorsque le compositeur s'attaque au dernier des trois quatuors commandés par le prince Galitzine à l'été 1825, il réalise sans doute qu'il a là l'occasion de couronner le recueil par une fin encore plus spectaculaire et plus originale que celle, sans précédent, concluant les trois quatuors dédiés au comte Rasumovsky, près de vingt ans auparavant. Des esquisses révèlent qu'une "Introduction grave et pesante" doit être le point de départ du **Quatuor en si bémol majeur, op. 130**, comme pour l'opus 59 no 3, et qu'une fois encore le finale doit être fugué – bien qu'en définitive le mouvement que nous connaissons sous le titre de *Grosse Fuge* (et qui figure déjà dans le troisième volume des Borodine, CHAN 10268) ait plongé Schuppanzigh et les autres musiciens dans la

perplexité, irrité les critiques, et ait finalement été détaché du reste six mois après la première du 21 mars 1826.

Valentin Berlinski et ses collègues demeurent convaincus que si le Quatuor en si bémol majeur doit être joué isolément et non dans le cadre d'un cycle, alors il doit

sans aucun doute être joué avec la *Grosse Fuge* en guise de finale. Il y a un très bon équilibre entre les colossaux premier et dernier mouvements, séparés par quatre mouvements caractéristiques: le deuxième, très rapide; un *Andante* de génie, extrêmement difficile à jouer; le merveilleux *Alla danza tedesca* et la *Cavatina* absolument miraculeuse.

Après ceux-ci, le finale de remplacement – le dernier mouvement de quatuor de Beethoven, composé en cet automne troublé de 1826 dans l'atmosphère rurale de Gneixendorf – maintient le climat de divertimento des mouvements intermédiaires plutôt que de couronner une œuvre qui est davantage dans la tradition d'une suite du dix-septième siècle par une fugue servant de pierre angulaire. Berlinski a le sentiment que cette alternative reste "compliquée à tous les points de vue", requérant une précision rythmique et d'ensemble absolue. La façon dont ce finale s'approche de son objectif de si bémol majeur via un air populaire en

ut mineur peut évoquer le sifflement évasif au début du finale du Quatuor Rasumovsky en mi mineur (opus 59 no 2); cette mélodie plutôt classique est aussi exploitée au maximum, même si Beethoven rétablit l'équilibre général par une dose importante de lyrisme.

L'enjeu est plus important dans le mouvement initial. Comme dans le dernier Quatuor Rasumovsky, l'introduction lente rappelle obscurément le quatuor précédent – en l'occurrence, le Quatuor en la mineur destiné à Galitzine, qui recevra en fin de compte le numéro d'opus plus tardif 132 –, bien que cette fois ce sombre écho se limite au contour chromatique de la première phrase. L'*Allegro* ne prend réellement son essor qu'à la deuxième tentative et, comme dans l'opus 59 no 3, l'aspect convalescent – reflétant cette fois une maladie récente réelle – se révèle dans les passages plus tranquilles du développement, élaboré avec encore plus de subtilité.

Les ombres vives, fantastiques du *Presto* en si bémol mineur contrastent âprement avec les accents majeurs, excessivement vigoureux du trio, qui se disloquent avec d'étranges vocalisations du premier violon. L'équanimité est rétablie grâce à la guirlande mélodique de l'*Andante con moto*, étonnamment fantasque

et occasionnellement démodé (les ornements complexes si exhaustivement répétées par les Borodine doivent sembler absolument naturelles ici), et grâce au caractère populaire, légèrement décalé, de l'*Alla danza tedesca*, un mouvement que Beethoven destinait à l'origine au premier des quatuors entendus sur ce disque. Rien ne pourrait au premier abord sembler plus simple ou plus sublime que la *Cavatina*. Écho opératique conscient de la méditation de Florestan sur le passé dans *Fidelio*, pendant de la paraphrase de l'air de Léonore dans l'opus 127, cette cavatine semble ancrée dans sa tonalité recueillie de mi bémol majeur jusqu'au moment où, soudain, le violon suffoque, se démarquant des autres instruments, dans un passage marqué *beklemmt* (oppressé). Ruben Aharonian ne rejette pas la légende selon laquelle le médecin de Beethoven aurait diagnostiqué des palpitations cardiaques, peut-être représentées ici,

mais, quoi qu'il en soit, c'est une idée mystérieuse et absolument sans précédent: une voix humaine non pas saine mais impuissante, très difficile à répéter et à jouer car il faut établir son caractère immédiatement tout en préservant la régularité par rapport à l'accompagnement de la basse.

Peut-être est-ce à ce poux inégal que le finale de remplacement doit essayer de remédier par une régularité aussi acharnée.

© 2005 David Nice

Traduction: Josée Bégau

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 Abramenkov 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 célèbre son sixantième 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 au Concertgebouw d'Amsterdam, au Musikverein de Vienne et dans le cadre du City of London Festival.

Also available

Beethoven
String Quartets,
Vol. 1
Op. 59 Nos 1 & 3
CHAN 10178



Beethoven
String Quartets,
Vol. 2
Op. 59 No. 2 &
Op. 74
CHAN 10191

Beethoven
String Quartets,
Vol. 3
Opp. 95, 131 & 133
CHAN 10268



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

A & R Administrator Charissa Debnam

Recording venues Grand Hall of Moscow Conservatory, 3 & 4 April 2004; Small Hall of Moscow Conservatory, 12 & 15 April 2004

Front cover Photograph of Borodin Quartet by Thomas Müller

Design Sean Coleman

Booklet typeset by Michael White-Robinson

Booklet editor Elizabeth Long

© 2005 Chandos Records Ltd

© 2005 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU



Ludwig van Beethoven (1770–1827)**String Quartets, Volume 4****String Quartet, Op. 127****37:22**

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

- | | | | |
|---|-----|--------------------------------------------------------------|-------|
| 1 | I | Maestoso – Allegro | 6:47 |
| 2 | II | Adagio, ma non troppo e molto cantabile – Andante con moto – | 15:40 |
| 3 | III | Scherzando vivace – Presto – Tempo I | 7:31 |
| 4 | IV | Finale | 7:23 |

String Quartet, Op. 130**42:11**

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

- | | | | |
|----|-----|------------------------------------|-------|
| 5 | I | Adagio ma non troppo – Allegro | 13:50 |
| 6 | II | Presto | 1:59 |
| 7 | III | Andante con moto, ma non troppo | 6:26 |
| 8 | IV | Alla danza tedesca (Allegro assai) | 3:28 |
| 9 | V | Cavatina (Adagio molto espressivo) | 6:40 |
| 10 | VI | Finale. Allegro | 9:45 |

TT 79:39**Borodin Quartet****Ruben Aharonian** violin**Andrei Abramenkov** violin**Igor Naidin** viola**Valentin Berlinsky** cello

Printed in the EU		Public Domain
LC 7038	DDD	TT 79:39