



CHANDOS

BORODIN QUARTET

BEETHOVEN STRING QUARTETS

VOLUME 5



Ludwig van Beethoven

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

String Quartets, Volume 5

String Quartet, Op. 132 46:13

in A minor • in a-Moll • en la mineur

- | | | | |
|---|-----|--|-------|
| 1 | I | Assai sostenuto – Allegro | 9:40 |
| 2 | II | Allegro ma non troppo | 9:30 |
| 3 | III | Molto adagio – Andante – Heiliger Dankgesang | 17:34 |
| 4 | IV | Alla marcia, assai vivace | 2:23 |
| 5 | V | Allegro appassionata | 7:06 |

String Quartet, Op. 135 26:24

in F major • in F-Dur • en fa majeur

- | | | | |
|---|-----|--------------------------------------|------|
| 6 | I | Allegretto | 5:49 |
| 7 | II | Vivace | 3:40 |
| 8 | III | Lento assai, cantabile e tranquillo | 7:03 |
| 9 | IV | Grave ma non troppo tratto – Allegro | 9:52 |

TT 72:48

Borodin Quartet

Ruben Aharonian violin

Andrei Abramenkov violin

Igor Naidin viola

Valentin Berlinsky cello

Beethoven: Quartets, Opp 132 and 135

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 Abramenzov 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

It was characteristic of Beethoven in his last years to begin a work without mapping out its entire course, but the turn taken by the **Quartet in A minor, Op. 132** is unique. He had composed the first two movements of this second quartet for Prince Golitsin – traditionally the middle in a set of three was destined to be in the minor, though there is nothing traditional about Op. 132, as it finally became – when in April 1825 he was taken gravely ill with an intestinal inflammation. The 'sacred song of thanks from a convalescent to the Godhead' which beats first slowly then rapturously at the quartet's heart was his testament of recovery. It starts in a Lydian F major, which entails a B natural rather than a B flat in the scale and thus an ambiguity between F and C major; otherwise, nothing could be smoother or 'whiter' than this. Two contrasting variation episodes in D major leap and trill their way to 'new strength' (the movement's second injunction), leaving their mark on two more

new treatments of the song. Andrei Abramenkov, who wonders ‘how a human being could achieve such effects’, finds the new leading role for the second violin in the first of them ‘absolutely unprecedented’; the second and last takes elaborate dialogue for the four players of the quartet as far as it can go.

Not that the movements symmetrically gathered around the ‘Heilige Dankgesang’ are any less remarkable. The four chromatic notes at the start can be traced not only in what follows but also in the two quartets composed after Op. 132; the sands constantly shift between them and the more mobile ideas which propel the movement into *allegro* mode. The first two notes launch the unison rising figure at the start of the gracious *Allegro ma non tanto*, ingeniously explored along with the equally winsome phrase that descends to meet it; a high-lying rustic *musette* of a trio provides longer-breathed relief. So, too, after the great *Adagio*, do the quaint classical turns of the *Alla marcia*; but it barely has a chance to unwind before the first violin interrupts it with an impassioned recitative, as if to say in a very different context from the Ninth Symphony’s finale, ‘O Freunde, nicht diese Töne!’. Here the reminder is that A minor should not be

forgotten, and the finale’s heaving, waltzing song harps on it with great intensity. It seems to be spinning towards an inevitable doom when A major sidles in to enjoy an extended and ultimately emphatic coda.

If the ‘Heilige Dankgesang’ has come, rightly, to be seen as Op. 132’s centre of gravity, Beethoven’s love of captioning has led the finale of the **Quartet in F major, Op. 135** to overshadow the rest of the work in the critical eye, with perhaps less justification. ‘Der schwer gefasste Entschluss’ (The Difficult Decision) originally arose in 1826, the year of the quartet’s composition, in answer to an amateur who wanted to know if fifty florins had to be (‘Muss es sein?’) the subscription price for a performance of Op. 130 in his own home. To which came the retort, set to a musical canon, ‘It must be! Yes yes yes yes! Out with your wallet.’ The deeper significance of the three-note question and its inverted answer, shorn of the jest in the finale of the quartet, have been much debated, but the intensity of ‘Muss es sein?’, grimly demanded five times by viola and cello in the slow F minor introduction, suggests the deepest existential seriousness, and the answer, saved for the two violins in the F major *Allegro*, declares all is right with the world.

Such peace and reconciliation are unexpected and, for the Borodins, enigmatic in the face of Beethoven's final illness, as well as the crisis of his nineteen-year-old nephew Karl's attempted suicide, partly provoked by his uncle's possessive demands. Maybe, Valentin Berlinsky speculates, the F major Quartet represents:

a sudden relief in the face of forthcoming death; after all those sophisticated and difficult quartets, the form is more classical; but the feeling within is very different, and you can feel the disease in the thinking process.

Nothing is quite as simple as it seems: the first movement's Haydnesque walking song is approached by an off-tonic viola phrase traceable to the 'Muss es sein?' question, followed by a longer four-note phrase which soon takes on the chromatic uncertainties dogging all the late quartets from the A minor onwards, and distinguished throughout by the subtlest of dialogues between the four players. The scherzo echoes the syncopations of its father movement in Op. 18 No. 6, but with further disruptions from a grinding E flat and a manically self-repeating figure in the lower strings towards the end of the trio.

Beethoven's last slow movement – 'quite slow, singing and tranquil' – was originally

destined as a 'sweet song of rest' for the C sharp minor quartet, Op. 131, the sadness of which envelops the funereal middle section; it is as directly moving as any of the late *Adagios*. Bigger questions invade the finale: the reiterated 'It *must* be's and a blithe, Bohemian folksong launched by the cello – memories of Rasumovsky? – are not quite enough and (as in the finale of Op. 18 No. 6, another finale with a provocative title, 'La Malinconia') the slow introduction returns to enter into a closer dialogue with its brighter side. After showing us that it, too, knows how to suffer, the *Allegro* music triumphs with an ineffable pizzicato treatment of the folksong and a last, unregretful goodbye that comes not a bar too soon.

© 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 Abramnikov 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: Streichquartette op. 132 und 135

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 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, 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 Kammerinstrumente 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; Berlioz merkt an, dass der Stil der Klassik "einem nicht erlaubt, sich in Emotionen zu flüchten. Wenn man sich die Partitur ansieht, wirkt es 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 Beethovens 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 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 Primgeiger des eminenten Beethoven-Quartetts, Dmitri Tziganow, daran zu

hindern, zwischen den Sätzen nachzustimmen.) Abramowkow 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 Abramenskows 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

Es war für den späten Beethoven typisch, ein Werk zu beginnen, ohne gleich dessen gesamte Entwicklung zu skizzieren; der Verlauf, den das **Quartett in a-Moll op. 132** nahm, ist jedoch einzigartig. Er hatte die ersten beiden Sätze dieses zweiten Quartetts für Fürst Golitsin fertiggestellt – traditionsgemäß sollte das zweite einer Serie von drei Werken in einer Molltonart stehen, allerdings ist nichts an op. 132 (wie es später bezeichnet werden sollte) traditionell –, als er im April 1825 an einer Darmentzündung schwer erkrankte. Der "Heilige Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit", der

zunächst langsam, dann leidenschaftlich als Herzstück des Quartetts schlägt, war das Vermächtnis seiner Genesung. Der Satz beginnt in einem lydischen F-Dur, dessen Tonleiter anstelle eines b ein h enthält und damit eine Ambiguität zwischen F-Dur und C-Dur etabliert; hiervon abgesehen könnte nichts glatter oder "reiner" sein als diese Musik. Zwei kontrastierende Variationsepisoden in D-Dur hüpfen und trillern ihren Weg zu "neuer Kraft" (die zweite Anweisung des Satzes) und hinterlassen ihren Stempel auf zwei weiteren neuen Bearbeitungen des Gesangs. Andrej Abramenkow, der sich wundert, "wie ein menschliches Wesen solche Effekte erzielen konnte", hält die neue Führungsrolle der zweiten Violine bei der ersten Wiederkehr für "absolut vorbildlos"; die zweite und letzte entwickelt den ausgedehnten Dialog der vier Spieler des Quartetts bis in die Extreme.

Nicht daß die symmetrisch um den "Heiligen Dankgesang" versammelten Sätze weniger bemerkenswert wären. Die vier chromatischen Töne zu Beginn lassen sich nicht nur in der nachfolgenden Musik aufspüren, sondern auch in den beiden im Anschluß an op. 132 komponierten Quartetten; der Schwerpunkt wechselt ständig zwischen diesen Tönen und den

beweglicheren Gedanken, die den Satz in den *Allegro*-Modus befördern. Die ersten beiden Töne leiten die aufsteigende unisono-Figur zu Beginn des anmutigen *Allegro ma non tanto* ein, die in genialer Weise zusammen mit der gleichermaßen attraktiven Phrase verarbeitet wird, die sich ihr entgegenneigt; eine hoch liegende rustikale *Trio-Musette* verspricht sodann länger andauernde Entspannung. Ähnlich wirken nach dem großen *Adagio* die eigenwilligen klassischen Wendungen des *Alla marcia*; dieser Satz hat jedoch kaum eine Chance, sich zu entfalten, bevor er von der ersten Violine mit einem leidenschaftlichen Rezitativ unterbrochen wird, als wolle sie in einem von der Neunten Sinfonie sehr verschiedenen Kontext sagen, "O Freunde, nicht diese Töne!" Hier soll daran erinnert werden, daß man a-Moll nicht vergessen möge, und das schwellende, walzerhafte Lied des Finale beharrt mit großer Intensität auf dieser Tonart. Der Satz scheint auf ein unausweichliches Schicksal zuzusteuern, als sich A-Dur hereinschleicht, um eine ausgedehnte und letztlich emphatische Coda zu genießen.

Wird der "Heilige Dankgesang" heute zu Recht als das Gravitationszentrum von op. 132 angesehen, so hat Beethovens Vorliebe für erklärende Satzüberschriften –

mit vielleicht weniger Rechtfertigung – dazu geführt, daß das Finale des **Quartetts in F-Dur op. 135** in den Augen der Kritiker den Rest des Werks überschattet. Der Satztitel "Der schwer gefaßte Entschluß" wurde ursprünglich 1826 – in dem Jahr, in dem das Quartett komponiert wurde – als Antwort einem Musikliebhaber gegenüber formuliert, der wissen wollte, ob er als Preis für die leihweise Überlassung von op. 130 für eine Aufführung in seinem Privathaus wirklich fünfzig Gulden zahlen müsse ("Muß es sein?"). Worauf Beethoven in Form eines musikalischen Kanons antwortete: "Es muß sein, ja, es muß sein! Heraus mit dem Beutel!" Die tiefere Bedeutung dieser in drei Noten umgesetzten Frage und ihrer invertierten Antwort im Finale des Quartetts (ohne den Scherz) ist häufig diskutiert worden, die Intensität des von Bratsche und Violoncello in der langsamen f-Moll-Einleitung fünfmal grimmig gefragten "Muß es sein?" suggeriert jedoch eindeutig eine zutiefst existentielle Ernsthaftigkeit, woraufhin die den beiden Violinen im F-Dur-*Allegro* vorbehaltene Antwort lauter, um die Welt stehe es bestens.

Soviel Friede und Versöhnlichkeit sind überraschend und erscheinen den Mitgliedern des Borodin-Quartetts rätselhaft

angesichts von Beethovens letzter Krankheit und der durch den Selbstmordversuch seines neunzehnjährigen Neffen Karl ausgelösten Krise, die zum Teil auch durch die besitzergreifenden Ansprüche des Onkels ausgelöst wurde. Vielleicht, so spekuliert Walentin Berlinski, repräsentiert das F-Dur-Quartett:

ein plötzliches Gefühl der Erleichterung angesichts des bevorstehenden Todes; nach all diesen komplexen und schwierigen Quartetten ist die Form klassischer; doch die dem Werk innewohnenden Empfindungen sind ganz anders, und man kann die Krankheit in der gedanklichen Entwicklung spüren.

Nichts ist so einfach wie es scheint: Das an Haydn erinnernde Spazierlied des ersten Satzes wird von einer außerhalb der Tonika stehenden Phrase in der Bratsche eingeleitet, die auf die "Muß es sein?"-Frage zurückzuführen ist; darauf folgt eine längere viernotige Phrase, die schon bald die chromatischen Unsicherheiten übernimmt, die ab dem a-Moll-Quartett in allen späten Quartetten zu finden sind und immer mit überaus subtilen Dialogen zwischen den vier Spielern einhergehen. Das Scherzo wiederholt die Synkopierungen seines Modells in op. 18 Nr. 6, jedoch mit weiteren Unterbrechungen durch ein bohrendes Es

und eine gegen Ende des Trios sich manisch wiederholende Figur in den tiefen Streichern.

Beethovens letzter langsamer Satz – *lento assai, cantabile e tranquillo* (recht langsam, singend und ruhig) – war ursprünglich als "süßes Ruhelied" für das cis-Moll-Quartett op. 131 bestimmt, dessen Traurigkeit den begräbnishaften Mittelteil umhüllt; es ist genauso unmittelbar anrührend wie jeder andere der späten *Adagio*-Sätze. Größere Fragen wirft das Finale auf; die wiederholten Zitate von "Es muß sein" und ein vom Violoncello angestimmtes fröhliches böhmisches Zigeunerlied – Anklänge an Rasumovsky? – reichen nicht wirklich aus, und die langsame Einleitung kehrt zurück (wie im Finale von op. 18 Nr. 6, einem weiteren Schlusssatz mit einem provokanten Titel, "La Malinconia"), um mit ihrer eigenen helleren Seite einen engeren Dialog zu führen. Nachdem sie uns gezeigt hat, daß auch sie des Leidens fähig ist, triumphiert die *Allegro*-Musik mit einer unbeschreiblichen *Pizzicato*-Behandlung des Volkslieds und einem letzten, nichts bedauernden Lebewohl, das nicht einen Takt zu früh erscheint.

© 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, opp. 132 et 135

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 lancent 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.

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 anéantis 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 Meeüs

À la fin de sa vie, Beethoven avait l'habitude de commencer une œuvre sans en planifier l'intégralité, mais la tournure prise par le **Quatuor en la mineur, op. 132**, est unique. Beethoven avait déjà composé les deux premiers mouvements de ce deuxième quatuor pour le prince Galitzine – traditionnellement, celui du milieu dans un recueil de trois devait être en mineur, bien que l'op. 132 (tel qu'il est finalement devenu) n'ait rien de traditionnel – lorsqu'en avril 1825 il tomba gravement malade à la suite d'une inflammation intestinale. Le “chant sacré de remerciements d'un convalescent à la divinité”, qui s'impose d'abord lentement puis avec frénésie au cœur du quatuor, est son témoignage de guérison. Il commence dans un mode lydien en fa majeur, qui implique un si bécarre à la place du si bémol de la gamme et donc une ambiguïté entre fa majeur et ut majeur: sinon, rien ne saurait être plus fluide ou plus “blanc”. Deux épisodes de variations contrastés en ré majeur bondissent et trillent

jusqu'à trouver une “force nouvelle” (la seconde jonction du mouvement), marquant de leur influence deux autres nouveaux traitements de la mélodie. Andréï Abramenkov, qui se demande “comment un être humain a pu obtenir de tels effets”, trouve le nouveau rôle directeur du second violon dans le premier d'entre eux “absolument sans précédent”; le second et dernier mène aussi loin que possible un dialogue élaboré des quatre instrumentistes du quatuor.

Les mouvements regroupés symétriquement autour du “Heilige Dankesang” ne sont pas moins remarquables. On peut trouver des traces des quatre notes chromatiques du début non seulement dans ce qui suit, mais également dans les deux quatuors composés après l'op. 132; ces quatre notes et les idées plus mobiles qui propulsent le mouvement dans le mode *allegro* évoluent sur un terrain constamment fragilisé. Les deux premières notes lancent la figure montante à l'unisson au début du gracieux *Allegro ma non tanto*, ingénieusement exploré avec la phrase toute aussi charmante qui descend à sa rencontre; un trio, *musette* rustique dans l'aigu, offre une diversion dans un souffle très ample. Ainsi, après le grand *Adagio*, les tournures

classiques et pittoresques de l'*Alla marcìa* jouent un rôle analogue; mais il n'a pratiquement aucune occasion de détente avant que le premier violon ne l'interrompe avec un récitatif passionné, comme pour dire dans un contexte très différent de celui du finale de la Neuvième Symphonie, "O Freunde, nicht diese Töne!". Ici le propos vise à ne pas oublier la tonalité de la mineur, et le chant haletant, valsant du finale y revient toujours avec beaucoup d'intensité. Il semble se précipiter vers une catastrophe inévitable lorsque la tonalité de la majeur paraît furtivement pour jouir d'une coda prolongée et, en fin de compte, énergique.

Si le "Heilige Dankgesang" en est venu à être considéré, à juste titre, comme le centre de gravité de l'op. 132, le goût de Beethoven pour les sous-titres a amené le finale du **Quatuor en fa majeur, op. 135**, à éclipser le reste de l'œuvre aux yeux des critiques, avec peut-être moins de justification. "Der schwer gefasste Entschluss" (La Décision difficilement prise) date de 1826, année de la composition du quatuor, en réponse à un amateur qui voulait s'assurer que Beethoven lui demandait bien cinquante florins pour lui laisser exécuter l'op. 130 à son propre domicile ("Muss es sein?"). Question à laquelle vint la riposte, mise en musique en canon, "Il le faut! Oui,

oui, oui, oui! Sors ta bourse." La signification plus profonde des trois notes en forme de question et de leur réponse inversée, dénuée de toute plaisanterie dans le finale du quatuor, a été très controversée, mais l'intensité de "Muss es sein?", répété avec acharnement et à cinq reprises par l'alto et le violoncelle dans la lente introduction en fa mineur, évoque un sérieux existentiel très profond, alors que la réponse, jouée par deux violons dans l'*Allegro* en fa majeur, déclare que tout va bien dans le monde.

Une telle paix et une telle réconciliation sont inattendues; et, pour les membres du Quatuor Borodine, elles sont énigmatiques en regard de la maladie finale de Beethoven et de la crise liée à la tentative de suicide de son neveu Karl, alors âgé de dix-neuf ans, crise en partie provoquée par l'attitude excessivement possessive de son oncle. Selon Valentin Berlinski, le Quatuor en fa majeur pourrait représenter:

un soulagement soudain face à la mort prochaine; après tous les quatuors sophistiqués et difficiles qu'il vient d'écrire, la forme est plus classique; mais le sentiment interne est très différent et on peut ressentir la maladie dans le processus de la pensée.

Rien n'est vraiment aussi simple qu'en apparence: le chant de marche à la manière

de Haydn du premier mouvement est abordé par une phrase de l'alto étrangère à la tonique, issue de la question "Muss es sein?"; puis vient une phrase plus longue de quatre notes qui prend vite les incertitudes chromatiques auxquelles sont en proie tous les derniers quatuors à partir du Quatuor en la mineur et que l'on distingue d'un bout à l'autre dans le plus subtil des dialogues entre les quatre instrumentistes. Le scherzo rappelle les syncopes du mouvement de l'op. 18 no 6 qui lui a servi de modèle, mais avec d'autres perturbations d'un mi bémol grinçant et d'une figure répétée de manière obsessionnelle aux cordes graves vers la fin du trio.

Le dernier mouvement lent de Beethoven – "assez lent, chantant et tranquille" – était destiné à l'origine à un "doux chant de repos" pour le Quatuor en ut dièse mineur, op. 131, dont la tristesse enveloppe la section funèbre centrale; il est tout aussi émouvant que n'importe lequel des derniers *Adagios*. Des problèmes plus importants envahissent le finale: le "Muss es sein?" réitéré et un chant bohémien traditionnel et allègre lancé par le violoncelle (réminiscences des quatuors Razumovsky?) ne constituent pas une matière vraiment suffisante et (comme dans le finale de

l'op. 18 no 6, autre finale au titre provocant, "La Malinconia"), l'introduction lente revient pour entamer un dialogue plus étroit avec son côté plus brillant. Après nous avoir montré qu'elle aussi sait souffrir, la musique de l'*Allegro* triomphe avec un ineffable traitement *pizzicato* du chant traditionnel et un dernier adieu sans regret qui vient à point nommé.

© 2005 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 Andrei 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 célèbre son soixantième 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, Volume 4
CHAN 10292

Also available



Beethoven
String Quartets, Volume 3
CHAN 10268

Also available



Beethoven
String Quartets, Volume 2
CHAN 10191

Also available



Beethoven
String Quartets, Volume 1
CHAN 10178

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 venue Small Hall of Moscow Conservatory; 12 & 15 April 2004 (Op. 135), Great Hall of Moscow Conservatory; 13 & 18 July 2004

Front cover Photograph of the Borodin Quartet by Thomas Müller

Design Tim Feeley

Booklet typeset by Dave Partridge

Booklet editor Elizabeth Long

© 2005 Chandos Records Ltd

© 2005 Chandos Records Ltd

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

Printed in the EU

CHAN 10304



Printed in the EU		Public Domain
LC 7038	DDD	TT 72:48

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

String Quartets, Volume 5

String Quartet, Op. 132

46:13

in A minor • in a-Moll • en la mineur

- 1 I Assai sostenuto – Allegro 9:40
- 2 II Allegro ma non troppo 9:30
- 3 III Molto adagio – Andante – Heiliger Dankgesang 17:34
- 4 IV Alla marcia, assai vivace 2:23
- 5 V Allegro appassionata 7:06

String Quartet, Op. 135

26:24

in F major • in F-Dur • en fa majeur

- 6 I Allegretto 5:49
- 7 II Vivace 3:40
- 8 III Lento assai, cantabile e tranquillo 7:03
- 9 IV Grave ma non troppo tratto – Allegro 9:52

TT 72:48

Borodin Quartet

Ruben Aharonian violin

Andrei Abramenkov violin

Igor Naidin viola

Valentin Berlinsky cello