



DAVID OISTRAKH
STRING QUARTET

MENDELSSOHN

String Quartet No. 1

GRIEG

String Quartet No. 2

muso

EDVARD GRIEG (1843-1907)

String Quartet No. 1 in G minor, Op. 27 (1877-1878)

- | | | |
|-----|--|-------|
| ✓ 1 | I. Un poco andante - Allegro molto ed agitato | 11'44 |
| ✓ 2 | II. Romanze: Andantino - Allegro agitato | 5'49 |
| ✓ 3 | III. Intermezzo: Allegro molto marcato - Più vivo e scherzando | 6'24 |
| ✓ 4 | IV. Finale: Lento - Presto al saltarello | 7'58 |



FELIX MENDELSSOHN (1809-1847)

String Quartet No. 2 in A minor, Op. 13 (1827)

- | | | |
|-----|---|------|
| ✓ 5 | I. Adagio - Allegro vivace | 7'23 |
| ✓ 6 | II. Adagio non lento | 8'09 |
| ✓ 7 | III. Intermezzo: Allegretto con moto - Allegro di molto | 4'33 |
| ✓ 8 | IV. Presto - Adagio non lento | 8'22 |

2

NICCOLÒ PAGANINI (1782-1840)

- | | | |
|-----|---|------|
| ✓ 9 | Caprice for violin solo No. 20 in D major, Op. 1
(Transcription for string quartet by Fedor Belugin) | 3'44 |
|-----|---|------|

Total time: 64'37

Adagio.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Allegro vivace.

DAVID OISTRAKH STRING QUARTET

Andrey Baranov, 1st violin

Rodion Petrov, 2nd violin

Fedor Belugin, viola

Alexey Zhilin, cello

DE LA MÉLODIE À LA « SONATE À QUATRE » : MÉTAMORPHOSES 19^{ÈME}

Adagio.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Allegro vivace.

Edvard Grieg a composé deux quatuors (trois, en réalité : un premier, de jeunesse, a été perdu), mais seul l'opus 27 fut achevé ; le dernier, longtemps connu pour ses deux seuls mouvements terminés par Julius Röntgen, a connu plus récemment une reconstitution complète par Levon Chilingirian. Seul le Quatuor en *sol* mineur doit être considéré comme étant complètement de la main du compositeur norvégien, et c'est une œuvre majeure du répertoire.

Nous sommes en 1878. Grieg est en pleine possession de son talent et pratique un langage moderne, nourri de sources populaires nationales, immédiatement reconnaissable : il a défini un style, qui s'exporte de manière spectaculaire. Pour lui, aborder la forme du quatuor est un immense défi : sa notoriété s'est constituée sur les petites formes - au piano, mais aussi dans les mélodies. Le Quatuor op. 27, élaboré à Hardanger, va jouir rapidement d'une belle popularité, influencer de nombreux compositeurs et prouver que Grieg, s'il l'avait voulu, aurait pu s'imposer davantage sur ces terrains « formels ». Il choisit comme thème principal une de ses mélodies les plus connues, *Spillamæd* (*Ménestrel*, op. 25/1, sur un poème d'Ibsen), et le traite à travers toute l'œuvre selon les principes de la forme cyclique. Le compositeur norvégien suit en cela une tendance majeure qu'on retrouve aussi bien en France qu'en Allemagne ou en Russie à l'époque, nourrie des souvenirs de Schumann et de Mendelssohn qui l'avaient initiée, et de l'actualité de Wagner qui règne sur l'avant-garde. Mais le principe de la grande variation amplificatrice de Beethoven nourrit aussi les développements : Grieg, à la vérité, assoit sa réalisation sur d'excellents modèles.

L'écriture est particulièrement exigeante et expressive à la fois ; unissons puissants et larges accords à doubles, triples et même quadruples cordes sont légion (elles motiveront l'éditeur de Grieg, Peters, à refuser dans un premier temps l'œuvre, qui sera publiée par un petit éditeur indépendant avant d'être récupérée par cette grande maison). Ils alternent avec des chromatismes saisissants. Tout cela fait allégrement éclater le cadre un peu restreint du quatuor à cordes comme, une décennie plus tard, ce sera le cas chez César Franck ou Claude Debussy, admirateur de cet op. 27. Mais Grieg n'oublie pas pour autant les qualités de légèreté et de transparence du medium, créant ainsi des contrastes d'une vivacité remarquable entre les différents passages. Une autre caractéristique - générale à toute sa musique - est la part décisive prise par la danse : comme dans les célèbres recueils

Adagio.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Allegro vivace.

de *Pièces lyriques*, les *Springdans*, *Halling* et autres valse se retrouvent ici, mais s'associant à la grande forme ; et dans le finale, c'est une saltarelle napolitaine qui achève d'exprimer cette joie continue du mouvement dansé, d'une nouveauté frappante pour l'époque et pour le genre. Pour le reste, la forme respecte la tradition en quatre mouvements : preuve que celle-ci ne freinait pas les innovateurs les plus intrépides. On ne s'étonnera pas que Franz Liszt lui-même, pourtant si instinctivement éloigné des formes de la « musique pure », y ait vu une des compositions les plus frappantes de l'époque avec les quatuors de Smetana, autre agent d'éclatement du genre à l'époque.

Comme beaucoup de ses contemporains, Felix Mendelssohn fut profondément marqué par Beethoven. Du vivant de celui-ci, le jeune compositeur était déjà devenu un maître, ayant composé avant ses 18 ans des chefs-d'œuvre immortels comme l'*Octuor* ou l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*. Il composera son quatuor op. 13 (appelé 2^{ème}, mais composé avant le 1^{er}, op. 12) sous l'emprise de la nouvelle de la mort du maître allemand en 1827 : il était pétri d'admiration pour ses quatuors, et particulièrement les cinq derniers qui venaient de paraître. Comme Grieg, Mendelssohn s'inspire d'un de ses propres thèmes pour structurer l'œuvre : son lied *Frage* (*Question*, op. 9/1, texte d'un certain « Voss »... qui s'avéra être Mendelssohn lui-même) se retrouve dans le magnifique *Adagio* introductif et dans le *Finale*, mais on en trouve également des éléments dans les deux mouvements centraux.

Le deuil de Beethoven engendre une œuvre extraordinairement mûre et tempétueuse à la fois - même si elle se termine dans la sérénité. Comme Grieg, Mendelssohn introduit le quatuor par une préface lente, élégamment pensive, débouchant sur un allegro agité et virtuose d'une maîtrise étourdissante. Le mouvement lent, d'une originalité très marquée, mêle à l'atmosphère d'une cavatine beethovénienne une fugue très curieuse, avec un sujet de carrure asymétrique en sept mesures. Le troisième mouvement place Mendelssohn en maître de l'intermezzo féérique : un scherzo capricieux, aérien, plein de surprises et de grâce. Le finale est introduit par un récitatif, comme Beethoven en avait souvent montré l'exemple, puis se développe en un tourbillon de références aux événements passés (les trois premiers mouvements). Il se termine par une citation finale de la mélodie *Frage* dont le texte est tout un programme, enfin révélé : « Was ich fühle, das begreift nur, / Die es mit fühlt, / Und die treu mir ewig / Treu mir ewig, ewig bleibt » (Ce que je ressens, seule celle qui le res-

Michel Stockhem

Un peu d'Andante. I. Edward Grieg, op. 9.

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

pp

cresc.

4 3

rit.

a tempo

FROM SONG TO THE 'SONATA FOR FOUR': METAMORPHOSES IN THE 1800s

Edvard Grieg composed two quartets (three in fact: a first, from his youth, has been lost), yet only the opus 27 was completed; the last, long known for its mere two movements completed by Julius Röntgen, has more recently been totally reconstructed by Levon Chilingirian. Only the Quartet in G minor should be considered as being wholly by Grieg, and it is a major work in the repertory.

1878. Grieg is in full possession of his talents and uses a modern language, nourished by traditional national sources, and it is one that is immediately recognisable: he defined a style that could be exported in spectacular manner. For him, tackling the form of the quartet was a huge challenge: his fame had been built on small forms – on the piano, yet also on songs. The Quartet Op. 27, written in Hardanger, rapidly gained notable popularity, influencing many composers, and proving that Grieg, had he wanted to, could have established himself to a greater extent in this 'formal' terrain. For the main theme he chose one of his best-known songs, *Spillamæd* (*Minstrel*, Op. 25/1, to a poem by Ibsen), and subjects it throughout the work to the principle of cyclical form. In this Grieg follows a major trend that can be found in France, Germany and Russia at that time, nourished by memories of Schumann and Mendelssohn who had first used it, and by the reality of Wagner's sovereignty over the avant-garde. Yet the principle of Beethoven's grand amplifying variations also inspired the developments: Grieg, in truth, based his achievement on excellent models.

The style is at once particularly demanding and expressive; powerful unisons and broad chords of double, triple even quadruple stopping are legion (they initially caused Grieg's publisher, Peters, to refuse the work, which was published by a small, independent publisher before being recovered by the great house). They alternate with striking chromaticisms. All this leads to a lively shattering of the rather restrained framework of the string quartet as was to be the case a decade later with César Franck and Claude Debussy, who admired this Op. 27. Nonetheless Grieg did not forget the qualities of lightness and transparency of the medium, thus creating contrasts of remarkable vivacity between the different passages. Another characteristic – typical of his music as a whole – is the crucial role played by dance: as in the famous albums of *Lyrical Pieces*, the *Springdances*, *Halling* and other waltzes can be found here, albeit in the context of larger-scale form; and in the finale, a Neapolitan saltarello finishes off the expression of this continual joy

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Adagio.

Allegro vivace.

Adagio.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Allegro vivace.

of the dancelike movement, a striking innovation for the time and for the genre. For the rest, the form respects the traditional four movements, proof that this did not hold back the most intrepid of innovators. It is not surprising that Franz Liszt himself, however instinctively indisposed to the forms of 'pure music', saw in this one of the most striking compositions of the day, along with the quartets of Smetana, another force for the shattering of the genre at that time.

Like many of his contemporaries, Felix Mendelssohn was deeply marked by Beethoven. While the latter lived, the young composer had become a master, having composed before the age of 18 such immortal masterpieces as the *Octet* and the overture to *A Midsummer Night's Dream*. He composed his quartet Op. 13 (labeled Second, yet composed before the so-called First, Op. 12) under the influence of the news of Beethoven's death in 1827: he was full of admiration for his quartets, and in particular the last five that had just been published. Like Grieg, Mendelssohn took inspiration for his work's structure from one of his own themes: his song *Frage* (*Question*, Op. 9/1, with a text by a certain 'Voss'... who was in fact Mendelssohn himself) is found in the magnificent introductory *Adagio* and in the *Finale*, and elements of it also occur in the two central movements.

Mourning for Beethoven produced a work combining extraordinary maturity and turbulence - even though it ends in serenity. Like Grieg, Mendelssohn introduces the quartet with a slow, elegantly contemplative preface, leading into an agitated, virtuosic allegro of stunning mastery. The slow movement, of very marked originality, blends into the atmosphere of a Beethovenian cavatina a most curious fugue, with an asymmetrically-shaped, seven-bar subject. The third movement shows Mendelssohn to be a master of the fairytale intermezzo: a whimsically aerial scherzo, full of surprise and grace. The finale is introduced by a recitative, as Beethoven had often done, then builds itself into a whirlwind of references to past events (the first three movements). It ends with a final quotation of the song *Frage*, the text of which has a complete programme that is at last revealed: "Was ich fühle, das begreift nur, / Die es mit fühlt, / Und die treu mir ewig / Treu mir ewig, ewig bleibt" (What I feel can be understood only by one who feels the same, and who will always, always, be faithful to me). Underneath the homage to Beethoven thus lies a surge of love from a young man out of adolescence, yet an absolute master, already, of his art - one who is ready, it can truly be said, to take up the torch of his great predecessor.

Michel Stockhem

Translation: Jeremy Drake

Adagio.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Allegro vivace.

f

f

f

f

express.

mf

press.

mf



www.oistrakhquartet.com

VON DER MELODIE ZUM STREICHQUARTETT: METAMORPHOSEN IM 19. JAHRHUNDERT

Adagio.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

cresc.

Allegro vivace.

express.

press.

mf.

Edvard Grieg hat zwei Quartette komponiert (eigentlich drei, doch das erste aus Jugendzeiten ging verloren), aber nur Op. 27 ist vollendet. Das letzte, lange wegen seiner zwei einzigen, von Julius Röntgen zu Ende geschriebenen Sätze bekannt, wurde jüngst von Levon Chilingirian komplett wiederhergestellt. Somit darf nur das Quartett in g-Moll als vom norwegischen Komponisten vollständig geschrieben gelten - dafür ist es ein Hauptwerk in diesem Repertoire.

Wir schreiben das Jahr 1878. Grieg hat sein ganzes Talent entfaltet und bringt eine moderne, sofort erkennbare Sprache zum Ausdruck, die von nationalen folkloristischen Quellen zehrt. Er hat einen Stil definiert, der sich hervorragend exportiert. Für ihn ist das Angehen der Quartettform eine riesige Herausforderung. Seine Bekanntheit begründet sich in den kleinen Formen - am Klavier, doch auch in den Melodien. Das in Hardanger komponierte Streichquartett Op. 27 erfreute sich schnell großer Beliebtheit, beeinflusste zahlreiche Komponisten und bewies, dass Grieg sich durchaus auf diesen „formellen“ Gebieten durchgesetzt hätte - er hätte es sich nur vornehmen müssen. Als Hauptthema entschied er sich für eine seiner bekanntesten Melodien, *Spillamæd* (*Spielmannslied*, Op. 25/1, nach einem Gedicht von Ibsen), das er im ganzen Werk nach den Grundsätzen der zyklischen Form bearbeitete. Der norwegische Komponist folgte somit einem allgemeinen Trend, der damals ebenso in Frankreich, Deutschland und Russland anzutreffen war, angefacht von der Erinnerung an seine Initiatoren Schumann und Mendelssohn sowie der Aktualität von Wagner, der über der Avantgarde thronte. Auch das Prinzip von Beethovens großer verstärkenden Variation trieb die Entwicklung an. Alles in allem begründete Grieg seine Ausführung auf großartigen Vorbildern.

Die Musik ist besonders anspruchsvoll und ausdrucksstark zugleich. Kräftige Unisoni und breite Akkorde mit Doppel-, Dreifach- und sogar Vierfachgriffen kommen dabei zahlreich vor. (Sie veranlassten sogar Griegs Verleger Peters, das Werk zunächst abzulehnen, das dann von einem kleinen privaten Verleger veröffentlicht wurde, ehe der erwähnte Großverlag das Werk übernahm.) Die Unisoni wechseln mit ergreifenden Farbklingen ab. All dies sprengt fröhlich den etwas begrenzten Rahmen des Streichquartetts, so wie es

Adagio.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Allegro vivace.

César Franck und Claude Debussy, ein Bewunderer dieses Op. 27, ein Jahrzehnt später auch praktizierten. Dennoch vergisst Grieg nicht die Vorzüge der Leichtigkeit und Transparenz des Mediums, indem er bemerkenswert lebendige Kontraste zwischen den verschiedenen Passagen herstellt. Ein weiterer Wesenszug, der generell für seine gesamte Musik gilt, ist die entscheidende Rolle, die der Tanz einnimmt. So wie in der berühmten Sammlung der *Lyrischen Stücke* sind hier *Springdans*, *Halling* und andere Walzer zu finden, in diesem Fall jedoch mit der großen Form verbunden. Im Finale bringt ein neapolitanischer Saltarello diese ständige Freude des Tanzsatzes zum Ausdruck, der für die Zeit und das Genre eine einschlagende Neuheit war. Ansonsten hält die Form die Viersatz-Tradition ein, was wiederum beweist, dass sie keineswegs ein Hemmnis für die kühnsten Innovatoren war. So soll nicht verwundern, dass selbst Franz Liszt trotz seiner instinktiven Ferne zu den Formen „reiner Musik“ Griegs Quartett gemeinsam mit den Quartetten Smetanas – ein weiterer zeitgenössischer Aufrüttler des Genres – als eines der beeindruckendsten Musikwerke seiner Zeit betrachtete.

Wie zahlreiche Zeitgenossen wurde Felix Mendelssohn von Beethoven zutiefst geprägt. Bereits zu dessen Lebzeiten war der junge Komponist zum Meister aufgestiegen, hatte er noch vor Vollendung seines 18. Lebensjahres unsterbliche Meisterwerke wie das *Oktett* oder die Ouvertüre des *Sommernachtstraums* geschrieben. Sein Quartett Op. 13 (als 2. bekannt, jedoch vor dem 1. Op. 12 komponiert) schrieb er unter dem Eindruck der Nachricht von Beethovens Tod 1827. Er war vor Bewunderung für dessen Quartette versteinert, insbesondere die fünf letzten, die kurz zuvor veröffentlicht wurden. Ebenso wie Grieg inspirierte sich Mendelssohn zur Durchstrukturierung seines Werks in einem seiner eigenen Themen. Sein Lied *Frage* (Op. 9/1 mit Text eines gewissen Voss, der sich als Mendelssohn selbst herausstellte) findet sich so im großartigen einleitenden *Adagio* sowie im *Finale* wieder, während die zwei Mittelsätze ebenfalls Elemente davon beinhalten.

Die Trauer um Beethoven begründete ein außergewöhnlich reifes und zugleich stürmisches Werk, auch wenn es in Besonnenheit endet. Ebenso wie Grieg beginnt Mendelssohn das Quartett mit einer langsamen, elegant nachdenklichen Einleitung, die in ein heftiges, virtuosenhaftes Allegro mit atemberaubendem Geschick übergeht. Der markant originelle langsame Satz mengt der Atmosphäre einer Beethovenschen Cavatine eine recht merkwür-

Adagio.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

mf

cresc.

f

Allegro vivace.

f

ff

express.

mf

press.

mf

dige Fuge mit einem asymmetrisch aufgebauten Thema in sieben Takten bei. Der dritte Satz lässt Mendelssohn zum Meister des märchenhaften Intermezzos aufsteigen – ein launisches, luftiges Scherzo voller Überraschungen und Anmut. Das Finale wird nach einem von Beethoven oft angewendeten Vorbild durch ein Rezitativ eingeleitet, ehe es sich zu einer Kaskade aus Bezugnahmen auf vorige Elemente (die ersten drei Sätze) entwickelt. Zum Abschluss erfolgt ein Zitat aus dem Lied *Frage*, dessen Text – endlich verratenes – Programm ist: „Was ich fühle, das begreift nur, / Die es mit fühlt, / Und die treu mir ewig / Treu mir ewig, ewig bleibt.“ Hinter der Huldigung Beethovens verbirgt sich also der Liebesdrang eines jungen, gerade zum Erwachsenen herangereiften Mannes, der aber bereits ein absoluter Meister seiner Kunst ist – eigentlich bereit, das Zepter seines großen Vorbilds zu übernehmen.

Michel Stockhem
Übersetzung: Gilbert Bofill

**MENDELSSOHN'S
WERKE.**

Kammermusik für Streich-Instrumente

**II
QUARTETTE**

für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell

Nº1. Op. 12. Es dur.	Nº3. Op. 44. Nº1. D dur	Nº6. Op. 80. F moll.
„ 2. – 13. A dur.	„ 4. – 44. „ 2. E moll.	„ 7. – 81. Andante, Scherzo u. Capriccio (unvollendet)
	„ 5. – 44. „ 3. Es dur.	

revidirt, mit Stricharten, Fingersatz und Vortragsbezeichnungen versehen
von

JOSEPH JOACHIM.

End? Stat. Call.

Verlag und Eigenthum
von
N. SIMROCK in BERLIN.

LONDON, STANLEY LUCAS, WEBER & CO

Mit Bewilligung der Original-Verleger.
1876.

Verkauft v. C. B. Neumann, Neudamm

ОТ РОМАНСА К «СОНАТЕ ДЛЯ СТРУННЫХ»: МЕТАМОРФОЗЫ XIX ВЕКА

Adagio.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Allegro vivace.

express.

press.

mf

Эдвард Григ написал три струнных квартета, из которых первый, юношеский, был утерян и до нас не дошёл, а третий, фа мажор, известен как неоконченный (его последние две части были завершены Юлиусом Рёнтгеном, а недавно реконструированы также и Леоном Чилингрянном). Таким образом, лишь квартет соль минор, оп. 27, полностью принадлежит руке норвежского композитора и занимает важное место в мировом камерном репертуаре.

Год 1878. Григ находится в расцвете своего мастерства; он создаёт эффектный, мгновенно узнаваемый стиль, основывающийся на норвежском фольклоре и покоряющий своей зрелищностью. Обращение к форме квартета было для него непростым, ведь славу ему принесли миниатюры – как фортепианные, так и вокальные. Написанный в Хардангере, квартет оп. 27 сразу приобрёл популярность и оказал большое влияние на многих композиторов; что доказывает, что при желании Григ мог бы достичь успеха и в крупных формах. В качестве основной темы он выбирает одну из своих самых известных песен – «*Spillamæd*» («Музыканты», оп. 25 №1, на слова Ибсена) и разрабатывает её в соответствии с принципами циклических форм. Тем самым он следует тенденции, наблюдавшейся во Франции, Германии и России той эпохи, начало которой было положено Шуманом и Мендельсоном и затем уверенно подхвачено Вагнером. Однако, Григ также использует и «бетховенский» тип свободных вариаций: его вдохновляют примеры наивысшего мастерства.

Квартет написан невероятно сложно, и вместе с тем выразительно: перемежающиеся впечатляющими хроматизмами мощные унисоны и бесчисленные аккорды двойными, тройными и даже четверными нотами (из-за них Peters, издатель Грига, отказался его публиковать, и квартет вначале был выпущен в небольшом частном издательстве). Это значительно расширило традиционно строгие границы формы струнного квартета; через десять лет по этому же пути пойдёт Сезар Франк и Клод Дебюсси, большой поклонник данного опуса. Между тем, Григ сохраняет прозрачной фактуру среднего регистра, что приводит к необычайной контрастности пассажей. Значительная роль танца – это ещё одна особенность, характерная и для всего его творчества. Как и в

Adagio.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Allegro vivace.

известном фортепианном цикле «Лирические пьесы» в квартете есть и «*Springdan*», и «*Halling*», и другие вальсы; здесь они являются частью крупной формы. В финале же появляется неаполитанская сальтарелла, завершающая произведение стремительным танцем – поразительное новшество в данном жанре и эпохе! Форма же квартета остаётся четырёхчастной: доказательство того, что традиционная структура не является помехой и для самых бесстрашных новаторов. Неудивительно, что сам Франц Лист, обычно избегающий непрограммной музыки, увидел в квартете Грига ярчайшее произведение своего времени, стоящее в одном ряду с квартетами Сметаны, другого важного представителя этого жанра.

Феликс Мендельсон, как и многие его современники, находился под огромным влиянием творчества Бетховена. Молодой композитор ещё при жизни стал признанным мастером: ещё в юности он создал такие бессмертные шедевры, как октет и увертюра «Сон в летнюю ночь». Квартет op. 13 (называющийся вторым, но написанный ещё до первого, op. 12) создавался под впечатлением известия о смерти Бетховена в 1827 году. Мендельсон восхищался его квартетами, в особенности пятью последними. Как и Григ, Мендельсон использует темы своих собственных произведений: музыка из романа «*Frage*» («Вопрос», op. 9 №1, на текст некоего Восса, которым на самом деле являлся сам Мендельсон) звучит в прекрасном вступительном *Adagio* и в *финале*, а её фрагменты появляются в двух центральных частях.

Траур по Бетховену приводит к созданию Мендельсоном произведения чрезвычайно выдержанного, и в то же время темпераментного – несмотря на умиротворённое завершение. Как и у Грига, квартет открывает медленное, элегантно вдумчивое вступление, ведущее к бурному *Allegro*, созданному с ошеломительным мастерством и виртуозностью. Исключительно самобытная следующая часть сочетает атмосферу бетховенской каватины и фуги с ассиметричной семитактовой темой. В третьей части Мендельсон предстаёт как мастер чарующих интермеццо: причудливое скерцо воздушно, полно неожиданностей и изящества. Как это часто встречается и у Бетховена, финал начинается с речитатива первой скрипки, превращающегося в вихрь ссылок на музыкальные события первых трёх частей. Он заканчивается цитатой финальных строк романа «*Frage*», который, в конце концов, оказывается программным: «Was ich fühle, das begreift nur, / Die es mit fühlt, / Und die treu mir ewig / Treu mir ewig, ewig bleibt» («То,



что я чувствую, может понять только тот, / Кто чувствует то же самое, / И кто верен мне навсегда, / Кто верен мне навсегда, навечно»). В этом посвящении Бетховену видна глубокая привязанность молодого человека, едва повзрослевшего, но уже ставшего большим мастером и готового принять творческую эстафету у великого мэтра.

Мишель Стокхем

Перевод: Полина Богданова



Recorded at the Studio 4 in Flagey, Brussels (Belgium) from 24 to 27 July 2015
Producer, sound engineer & editing: Frédéric Briant
Cover photo: © Frank Toussaint
Booklet photos: © Emil Matveev
Publishers: Editions Peters (Grieg), G. Henle Verlag (Mendelssohn), Belugin Editions (Paganini)
Graphic design: Aurélie Commerce, Michel De Backer (mpointproduction)
(c) - (p) 2017 Off The Records
mu-021
www.muso.mu
Special thanks to Sabine and Olivier de Clippele.