CHAN 10191 Front.qxd 31/1/07 10:58 am Page 1

CHAN 10191

CHANDOS

BORODIN QUARTET

BEETHOVEN STRING QUARTETS

VOLUME 2

CHAN 10191 BOOK.qxd 31/1/07 11:03 am Page 2

Lebrecht Music Collection

Ludwig van Beethoven

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

String Quartets, Volume 2

		String Quartet, Op. 59 No. 2	**44:50**
		in E minor • in e-Moll • en mi mineur	
		To Count Andreas Rasumovsky	
1	I	Allegro	15:52
2	II	Molto adagio	14:07
3	III	Allegretto	8:51
4	IV	Finale. Presto	5:46
		String Quartet, Op. 74 'Harp'	**33:26**
		in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur	
5	I	Poco adagio – Allegro	9:46
6	II	Adagio ma non troppo	10:40
7	III	Presto – Più presto quasi prestissimo –	5:45
8	IV	Allegretto con variazioni	7:06
			TT 78:30

Borodin Quartet
Ruben Aharonian violin
Andrei Abramenkov violin
Igor Naidin viola
Valentin Berlinsky cello

Beethoven: Quartets, Op. 59 No. 2 and Op. 74

Beethoven and the Borodin Quartet

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

In the beginning, there was little time for so vast and serious a project. Personnel changes affected the stability of the Quartet even before it was granted its present name of Borodin by the Soviet authorities in 1955. Then there was the commitment to the contemporary repertoire, Soviet or otherwise. Beethoven did feature regularly in the Borodins' programmes, of course – they plunged in at the deep end with the lightning-streak F minor Quartet, Op. 95, in 1946, and one curious party-piece of the 1950s was the first movement of the C minor Quartet, Op. 18 No. 4 – but there were gaps; Berlinsky recalls that they never performed the last quartet, Op. 135, while Rostislav Dubinsky was the first violinist. Not that Dubinsky was unenthusiastic; Berlinsky remembers how he wanted them to play all six of Beethoven's early Op. 18 quartets in a single evening,

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

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

> to begin at the beginning with Opus 18 was the right way to study. I'm convinced that young quartets who play Beethoven early simply don't have the life experience for the later works: you have to be psychologically prepared for the late quartets.

Work was slow and intense; as Aharonian notes:

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

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

> But when I joined the Quartet, I realised that the part of first violin in Beethoven, especially in the middle-period Rasumovsky quartets and the late quartets, is superior to anything demanded by any trio or concerto. For the Beethoven Violin Concerto, there are different psychological challenges to do with convincing your orchestra and conductor, and from there the public. But in such quartets as the Twelfth in E flat major (Op. 127), the Fourteenth in C sharp minor (Op. 131) and the Fifteenth (Op. 132), I realised that I have to practise and practise to reach the highest level.

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

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

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

> when we started with Op. 18 we gradually sought the meaning and got to the bottom of each quartet. It's important for each player to know what he has to say in his own part. But the older Beethoven is writing about very private things, and it's not always easy to know what your colleagues are thinking.

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

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

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

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

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

The obstacles and enigmas are not, of course, exclusive of intense love: Naidin cites a personal favourite as the C sharp minor Quartet – 'I adore it. I can't quite say why, because I personally face many difficulties and it's so hard to play all the movements in a row, without a break.' (Berlinsky is unable to resist interjecting an amusing anecdote about Shostakovich, who frequently made the same demands on his quartet as those made by Beethoven; the composer joked that he only wrote several of his quartets to be played straight through to stop the senior Beethoven Quartet's first violinist, Dmitri Tsyganov, tuning up between movements.) Abramenkov loves the E flat major Quartet, Op. 127, but has a special fondness for the Op. 18 quartets, 'maybe because the slightly older-fashioned character, where there are none of the cosmic problems we face in the late quartets, is closer to my personality'; while Aharonian remains awestruck by the demands of the first, F major, Rasumovsky quartet. Berlinsky wryly responds, when asked to choose a special favourite, that it is always 'the one I happen to have on the music stand before me'.

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

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

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

© 2004 David Nice

Following close on the heels of the mighty F major Quartet (featured in the first volume of this series along with Op. 59 No. 3), Beethoven's **Quartet in E minor, Op. 59 No. 2** could not be more different. It was traditional to give minor-key status to one quartet in a set – in this case the group of three commissioned by the amateur violinist and Russian ambassador in Vienna, Count Andreas Rasumovsky – but E minor was an unusual choice for Beethoven, and he faces it (or, in the Finale, tries to evade it) with a high degree of concentration. Where the F major Quartet pursues its course with a leisurely breadth ('as broad as the river Volga', in Valentin Berlinsky's pertinent image), here the cries of the opening chords and the whispers that follow both confront a void. The pregnant pauses intensify as the development progresses, as do the syncopated chords heard towards the end which build twice towards a cascading release of tension.

Yet the real release only comes in the slow movement. Clearly it had strong personal significance for the composer (witness his injunction 'this piece is to be played with great feeling') and his usually reliable friend Carl Czerny tells us that it 'occurred to Beethoven when contemplating the starry sky and thinking of the music of the spheres'.

The movement's concentrated, even-noted opening and utterly natural subsequent elaborations certainly anticipate the otherness of a late *Adagio* like the 'thanksgiving-song' of Op. 132; but here the earthly cares of the opening movement return to trouble the stargazer and the after-tremors in the cello part are not easily dispelled.

The battle of E minor and E major continues in the scherzo; its fractured waltz comes out into the light of the trio with one of the Russian themes Beethoven promised Count Rasumovsky he would insert in each of his quartets. This is none other than the famous 'Slava' hymn to the tsar later immortalised in Mussorgsky's *Boris Godunov* and other Russian operas on an imperial theme, and as Valentin Berlinsky points out, it 'should not be played lightly'. Beethoven's special request that the trio be played again after the repeat of the opening section suggests as much; but to find the right tone was less than easy for the Borodin Quartet:

> it would be too light played western-style with *spiccato*. But at the beginning we played it with the upper part of the bow, too heavily, and now we play it a bit easier, but still with solemnity.

Major-key assurance in the Finale is more equivocal; commentators love to point out the approach to E minor via the initial C major, but not the oddly insouciant quality of the violin tune – a melody to whistle – and its galopping support; it takes on a fierce, head-in-the-sand insistence which only makes the final triumph of E minor all the more inevitable.

The **Quartet in E flat major, Op.** 74 brings us out of darkness into lucidity, if not light; but the circumstances leading up to its composition were far from happy. Vienna had just endured one occupation by the French when Beethoven set about his Rasumovsky quartets under relatively settled circumstances in 1806; the early summer of 1809 was far worse. This time, Napoleon's bombardment and occupation brought 'misery in a most concentrated form', as Beethoven told the publishers Breitkopf and Härtel, and fluent composition work proved temporarily impossible. There was some security, at least, in the shape of the annuity established at the beginning of the year by three concerned patrons, and some continuity in chamber musical evenings with the few old friends still in town. That August, Beethoven quickly completed a string quartet dedicated to one of those patrons, Prince Lobkowitz – none other than the nobleman who had commissioned his first set of six quartets, Op. 18.

Beginning and ending in a firmly rooted E flat major – also the key of the near-contemporary but very different 'Les Adieux' Piano Sonata and the Fifth, 'Emperor', Concerto – the Op. 74 Quartet is not quite the 'open, unproblematic, lucid work of consolidation' some commentators like to hear. For the Borodin Quartet, it not so much consolidates the more settled mood of Op. 18 as affirms the questing spirit of the three Rasumovsky quartets before it, and Ruben Aharonian points out that it poses 'all kinds of difficulties, starting with the technical' for the first violin. The equivocal mood of 1809 is surely hinted at in the *sotto voce* introduction, which presages A flat minor sorrows ahead in the slow movement, while the pizzicato effects that led to the rather misleading nickname (not Beethoven's) of 'Harp' may start out as an insignificant, if aurally arresting bridge between the first main *Allegro* subject-matter and the second, but their role is soon more striking. They follow an urgent dialogue in the development between first violin and cello, charged with tremolo accompaniment in the middle parts, to make a leisurely return in the recapitulation; and they provide the only way out from the drained chords before the coda, the first violin this time elaborating with a frantic, cadenza-like descant. The first movement's point of highest seriousness is here, towards the end.

The radiant song of the A flat slow movement, twice returning with easy ornamentation in a way that looks forward to the late quartets, is unpredictably contrasted; the stricken move to A flat minor only reappears in four quietly resolved bars towards the end, while a new and easier melody takes the place of the first at the centre of the movement. Aharonian describes the unexpectedly fierce C minor scherzo as

> absolutely diabolical for ensemble playing; it's very difficult to obtain real togetherness and not to think about it in the concert, simply to concentrate.

Both its reiterated triplet patterns and the cyclopean C major trio, played twice, evoke the world of the Fifth Symphony, composed the previous year. However the outcome this time is not a triumphant finale, but a humble theme with variations simply alternating between the vigorous and the gently flowing. Beethoven briefly enjoys showing his muscle in the coda, only to withdraw with classical sleight of hand.

© 2004 David Nice

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

Cellist Valentin Berlinsky has been with the Quartet since its earliest days and violinist Andrei 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 approaches its sixtieth anniversary season in 2004–05, Beethoven becomes an increasingly dominant theme in its concert programmes, with performances of the complete Beethoven quartet cycle planned at venues including the Amsterdam Concertgebouw, Vienna Musikverein and at the City of London Festival.

Beethoven: Quartette op. 59 Nr. 2 und op. 74

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 beitrat, 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 Kammersinfonien 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, das der Stil der Klassik "einem nicht erlaubt, sich in Emotionen zu flüchten. Wenn man sich die Partitur ansieht, wirkt sie so durchsichtig; aber man kann sich nirgends verstecken." Doch zumindest, erzählt Abramenkow,

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

Er hebt einen Unterschied zu Schostakowitsch hervor, dessen fünfzehn Quartette einen Stil- und Stimmungswechsel boten, als das Borodin-Quartett erstmals im Jahr 2000 parallele Zyklen in Angriff nahm, wobei jedes Konzert ein gleiches Maß an Beethoven und Schostakowitsch enthielt: "Schostakowitsch bietet einen philosophischen Kontext, und auch Beethoven hat seine Philosophie, doch die wechselt ständig."

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

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

Was alles Weitere angeht, ging es bloß darum, "über viele Proben hin zu streiten und zu diskutieren, bis schließlich ein

Kompromiss bezüglich der Tempi und Charakteristika herauskommt." Doch Naidin fügt hinzu:

> Vielleicht haben wir unterschiedliche Vorstellungen davon, was diese 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

Obwohl Beethovens **Quartett in e-Moll op. 59 Nr. 2** in seiner Entstehung dem gewaltigen F-Dur-Quartett (das zusammen mit dem op. 59 Nr. 3 im ersten Teil dieser Reihe erschien) auf dem Fuße folgt, könnte es kaum unterschiedlicher sein. Es war durchaus üblich, daß jeweils einem Quartett pro Gruppe – in diesem Falle eine Dreiergruppe, die von dem Amateur-Geiger und russischen Gesandten in Wien, Graf Andreas Rasumowsky in Auftrag gegeben worden war – eine Moll-Tonart zugeordnet wurde. E-Moll war jedoch für Beethoven eine ungewöhnliche Wahl, die er mit besonderer Konzentration umsetzt (beziehungsweise im Finale zu vermeiden sucht). Während das F-Dur-Quartett seinen Weg in geruhsamer Breite verfolgt (in dem treffenden Bild von Walentin Berlinksi "so breit wie die Wolga"), stehen im hier vorliegenden Werk die Schreie der Anfangsakkorde sowie das darauffolgende Geflüster vor einer Leere. Die bedeutungsschwangeren Pausen werden im Verlauf der Durchführung intensiver, ebenso die synkopierten Akkorde gegen Ende, die sich zweimal aufbauen, um in einer fallenden Spannungsauflösung zu münden.

Dennoch folgt die eigentliche Auflösung erst im langsamen Satz. Dieser war für den Komponisten offensichtlich von großem persönlichen Stellenwert (wie die Vortragsanweisung *con molto di sentimento* nahelegt), und von seinem in der Regel zuverlässigen Freund Carl Czerny erfahren wir, daß diese Musik "Beethoven in den Sinn kam, als er den Sternenhimmel betrachtete und an die Musik der Sphären dachte". Der konzentrierte, gleichmäßige Beginn sowie die völlig natürlich wirkenden anschließenden Ausarbeitungen nehmen die Andersartigkeit

so manchen späten *Adagios* wie etwa des "Heiligen Dankgesangs" des op. 132 vorweg; hier kehren die irdischen Sorgen des ersten Satzes jedoch wieder, um den Sternenseher zu beunruhigen, und das Nachbeben im Cello läßt sich nicht so leicht vertreiben.

Der Kampf zwischen e-Moll und E-Dur setzt sich im Scherzo fort; ein fragmentierter Walzer tritt mit einem der russischen Themen, die Beethoven dem Grafen Rasumowsky für jedes seiner Quartette versprochen hatte, ins Licht des Trios hervor. Es handelt sich hierbei um kein geringeres als die berühmte "Slawa"-Hymne an den Zaren, die später in Mussorgskis *Boris Godunow* und in anderen russischen Opern mit kaiserlichem Thema verewigt wurde, und die, so Walentin Berlinski, "nicht zu leichtfüßig gespielt werden sollte". Beethovens besondere Anweisung, das Trio nach der Wiederholung des Anfangsteils noch einmal zu spielen, scheint diesen Interpretationsansatz zu unterstützen; den richtigen Tonfall zu finden fiel dem Borodin-Quartett jedoch nicht leicht:

> Mit einem *Spiccato* nach westlicher Spielart wäre es zu leicht. Aber am Anfang haben wir mit der oberen Bogenhälfte gespielt, also zu schwer, und jetzt machen wir es leichter, aber immer noch mit Feierlichkeit.

Die im Dur begründet liegende Zuversicht des Finales ist doppeldeutiger. Es wird gern betont, daß der Komponist das e-Moll auf dem Weg über das anfängliche C-Dur erreicht, weniger jedoch der seltsam unbekümmerte Charakter der Geigenmelodie (einer Melodie zum Mitsingen) sowie ihre galoppierende Begleitung; sie entwickelt eine grimmige, blinde Beharrlichkeit, die am Ende den Triumph des e-Moll umso unvermeidlicher macht.

Das **Quartett in Es-Dur op. 74** führt uns aus der Dunkelheit zwar nicht ins Licht aber doch in die Klarheit, wobei die Umstände, die die Entstehung des Werkes umgaben, alles andere als glücklich waren. Wien hatte gerade eine Besatzung durch die Franzosen hinter sich, als Beethoven 1806 unter relativ geordneten Umständen mit der Arbeit an seinen Rasumowsky-Quartetten begonnen hatte; im Frühsommer des Jahres 1809 sah die Lage viel schlimmer aus. Diesmal brachten die Bombardements und die Besatzung durch Napoleons Truppen "Leid in höchst konzentrierter Form" mit sich, wie Beethoven dem Verlag Breitkopf und Härtel mitteilte, und kontinuierliche Kompositionsarbeit erwies sich zeitweise als unmöglich. Eine gewisse Sicherheit bestand zumindest in Form einer finanziellen Zuwendung, die zu Beginn des Jahres von drei besorgten Gönnern für

Beethoven eingerichtet worden war, und Kammermusikabende mit den wenigen alten Freunden, die noch in der Stadt waren, sorgten für Kontinuität. Im August jenes Jahres stellte Beethoven schnell ein Streichquartett fertig, das einem dieser Gönner gewidmet war, und zwar dem Fürsten Lobkowitz, eben dem Adligen, der die erste Gruppe von sechs Quartetten op. 18 in Auftrag gegeben hatte.

Beginn und Schluß des Quartetts op. 74 sind fest in Es-Dur verankert, der Tonart, in der auch die fast zur gleichen Zeit entstandene, aber sehr anders geartete Klaviersonate "Les Adieux" sowie das Fünfte Klavierkonzert stehen, und es handelt sich bei diesem Quartett nicht wirklich um das "offene, unproblematische, klare Werk der Konsolidierung", das viele gerne in ihm hören. Für das Borodin-Quartett konsolidiert das Werk nicht so sehr die eher gesetzte Stimmung des op. 18, sondern bestätigt vielmehr den suchenden Geist der drei vorhergehenden Rasumowsky-Quartette, und Ruben Aharonian weist darauf hin, daß es für die erste Violine "allerlei Schwierigkeiten, erst einmal schon technischer Natur" bietet. Die *sotto-voce*-Einleitung weist wohl auf die uneindeutige Stimmung des Jahres 1809 hin, und sie kündigt das leidvolle as-Moll, das im langsamen Satz noch kommen wird, an. Währenddessen treten die *Pizzicato*-Effekte, welche zu dem etwas irreführenden Beinamen "Harfenquartett" (nicht von Beethoven) geführt haben, zunächst als weniger bedeutende, wenn auch akustisch markante Brücke zwischen dem ersten und dem zweiten Hauptthema des *Allegros* auf, doch ihre Rolle nimmt bald an Bedeutung zu. Sie folgen einem dringlichen Dialog zwischen erster Violine und Cello in der Durchführung, mit Tremolo-Begleitung in den Mittelstimmen, um dann in der Reprise geruhsam wiederzukehren; sie stellen auch den einzigen Ausweg aus den erschöpften Akkorden vor der Coda dar, wobei die erste Violine diesmal eine frenetische, kadenzartige Oberstimme ausarbeitet. Hier, gegen Schluß, befindet sich also der ernsteste Moment des ersten Satzes.

Das strahlende Lied des langsamen As-Dur-Satzes, welches zweimal leicht verziert wiederkehrt – ähnlich wie dann auch in den späten Quartetten – wird in unberechenbarer Art und Weise kontrastiert; der schmerzerfüllte Wandel nach as-Moll kehrt nur in vier leise aufgelösten Takten gegen Schluß wieder, während in der Mitte des Satzes eine neue und unbekümmertere Melodie die erste ersetzt. Aharonian beschreibt

das unerwartet grimmige Scherzo in c-Moll als

> geradezu teuflisch, was das Ensemblespiel anbelangt; es ist sehr schwer, richtiges Zusammenspiel zu erreichen, ohne jedoch im Konzert darüber nachzudenken, sondern sich einfach zu konzentrieren.

Sowohl die wiederholten Triolen-Figuren als auch das zweimal gespielte zyklopische C-Dur-Trio beschwören die Welt der im Vorjahr komponierten Fünften Sinfonie herauf. Diesmal mündet das Stück aber nicht in einem triumphalen Finale, sondern in einem bescheidenen Thema mit Variationen, mal kräftig, mal sanft fließend. Beethoven gefällt sich darin, in der Coda kurz seine musikalischen Muskeln spielen zu lassen, um sich dann jedoch mit klassischem Geschick wieder zurückzuziehen.

© 2004 David Nice

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

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

Walentin Berlinski (Violoncello) gehört dem Quartett seit den Anfangstagen an, während Andrej Abramenkow (2. Violine) dem Ensemble 1974 beitrat. 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. An der Schwelle zu seiner sechzigsten Jubiläumssaison 2004/05 gewinnt Beethoven für das Borodin-Quartett in den Konzertprogrammen zunehmend an Bedeutung, und es wird im Concertgebouw Amsterdam, beim Wiener Musikverein und beim City of London Festival den gesamten Beethoven-Quartettzyklus aufführen.

Beethoven: Quatuors, op. 59 no 2 et op. 74

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, Mikhail Kopelman, qui remplaça Dubinski de 1976 à 1995, "ne voulait tout simplement pas jouer un cycle Beethoven complet – pourquoi s'en cacher?" Mais quand Ruben Aharonian et l'altiste Igor Naidin vinrent rejoindre le second violon Andrei 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 Douxième 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.

Abramenkov 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 Abramenkov:

> 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 Meeûs

Talonnant de près le puissant Quatuor en fa majeur (figurant, de même que l'opus 59 no 3, dans le premier volume de cette série), le **Quatuor en mi mineur, op. 59 no 2** de Beethoven ne saurait différer davantage. Il était de tradition de donner une tonalité mineure à l'un des quatuors d'un ensemble – il s'agit dans ce cas du groupe de trois commandé par le comte Andreas Rasumovsky, violoniste amateur et ambassadeur de Russie à Vienne – mais mi mineur s'avérait un choix inhabituel de la part de Beethoven, et il y fit face (ou plutôt, dans le Finale, tenta de s'y soustraire) avec une degré élevé de concentration. Alors que le Quatuor en fa majeur suit son cours avec tranquille majesté ("aussi large que la Volga" pour reprendre l'image pertinente de Valentin Berlinski), ici les cris des accords d'ouverture et les murmures qui suivent s'adressent, les uns et les autres, au vide. Les silences lourds de sens s'intensifient au fur et à mesure de la progression du développement, tout comme le font les accords syncopés entendus vers la fin qui progressent pour amener par deux fois à un relâchement en cascade de la tension.

Cependant le véritable relâchement ne survient qu'au mouvement lent. Il revêtait manifestement une importante signification personnelle pour le compositeur (comme en témoigne sa stipulation que la pièce fût jouée avec grande émotion); d'ailleurs son ami Carl Czerny, qui se révèle généralement digne de foi, nous dit qu'elle "vint à Beethoven alors qu'il contemplait le ciel étoilé en songeant à la musique des sphères célestes". L'ouverture du mouvement, pleine de concentration et marquée de notes égales, ainsi que les élaborations entièrement naturelles qui suivent, annoncent certainement l'altérité d'un *Adagio* tardif comme le "chant d'action de grâce" de l'op. 132; mais ici les préoccupations terrestres du mouvement d'ouverture reviennent inquiéter le rêveur, et leurs répercussions, entendues dans la partie de violoncelle, ne se dissipent pas aisément.

La lutte que se livrent le mi mineur et le mi majeur se poursuit dans le scherzo; sa valse fracturée paraît à la lumière du trio avec un des thèmes russes que Beethoven avait promis au comte Rasumovsky d'introduire au sein de chacun de ses quatuors. Ce thème n'est autre que "Slava", le célèbre hymne à la gloire

du tsar devant être plus tard immortalisé dans le *Boris Godounov* de Moussorgski et d'autres opéras russes écrits sur un thème impérial et, comme le fait remarquer Valentin Berlinski, il "ne devrait pas être joué avec légèreté". C'est d'ailleurs ce que suggère la demande expressément faite par Beethoven que le trio soit rejoué après la répétition de la section d'ouverture. On ne saurait pourtant dire qu'il fût facile pour le Quatuor Borodine de trouver le ton approprié:

> il aurait eu trop de légèreté, joué *spiccato* dans le style occidental. Au début nous le jouions en haut de l'archet, de façon trop pesante, mais maintenant nous y allons plus en douceur tout en conservant une certaine solennité.

Au cours du Finale la stabilité de la tonalité majeure s'avère plus équivoque; les commentateurs adorent montrer la façon dont on aborde le mi mineur par l'intermédiaire du ut majeur initial, mais ont plus de réticence à signaler le caractère curieusement insouciant de la mélodie au violon – un air que l'on sifflerait volontiers – et de son accompagnement qui semble galoper; elle prend une insistance acharnée et aveugle qui ne rend le triomphe final du mi mineur que plus inévitable.

Le **Quatuor en mi bémol majeur, op. 74** nous fait sortir de l'obscurité pour nous amener, sinon à la lumière, au moins à la clarté, mais les circonstances ayant précédé sa composition furent loin d'être heureuses. Vienne venait de subir une période d'occupation par les Français lorsque Beethoven se mit à composer ses quatuors Rasumovsky à la faveur d'une phase de stabilité relative en 1806. Le début de l'été 1809 s'avéra bien pire. Cette fois, comme l'affirma Beethoven aux éditeurs Breitkopf et Härtel, l'occupation et les bombardements napoléoniens amenèrent "la misère sous une forme des plus concentrées", et tout travail de composition suivi s'avéra temporairement impossible. Le compositeur jouit tout au moins d'une certaine sécurité financière grâce à une rente annuelle constituée au début de l'année par trois protecteurs inquiets, et bénéficia d'une certaine continuité de ses soirées de musique de chambre grâce à quelques amis de longue date séjournant encore en ville. Durant le mois d'août, Beethoven écrivit rapidement un quatuor à cordes dédié à l'un de ces protecteurs, le prince Lobkowitz – qui n'était autre que l'aristocrate lui ayant commandé son premier ensemble de six quatuors, op. 18.

Débutant et se terminant dans la tonalité bien ancrée de mi bémol majeur – qui est aussi la tonalité de deux pièces quasi-contemporaines, mais bien différentes, la Sonate pour piano "Les Adieux" et le Cinquième Concerto, "L'Empereur" – le Quatuor, op. 74 n'est pas à proprement parler cette "œuvre de consolidation, ouverte, lucide et sans équivoque" que certains commentateurs aiment tant y voir. Pour le Quatuor Borodine il ne vient pas tant consolider l'atmosphère plus calme de l'op. 18 qu'affirmer l'esprit de quête des trois quatuors Rasumovsky l'ayant précédé. Ruben Aharonian fait d'ailleurs remarquer qu'il pose "toutes sortes de difficultés, à commencer par des difficultés d'ordre technique" pour le premier violon. C'est sûrement à l'atmosphère équivoque de 1809 que fait allusion l'introduction *sotto voce* présageant les expressions de douleur en la bémol mineur survenant plus tard dans le mouvement lent, et s'il se peut que les effets pizzicato qui lui valurent le surnom plutôt trompeur (et qui n'est pas de Beethoven) de "Les Harpes" soient au début un pont insignifiant, quoique saisissant sur le plan auditif, jeté entre le premier sujet principal de l'*Allegro* et le deuxième, ils trouvent bientôt un rôle bien plus remarquable. Ils suivent un dialogue urgent instauré dans le développement entre le premier violon et le violoncelle, renforcé par un accompagnement de trémolos dans les parties du milieu, pour opérer un retour tranquille dans la récapitulation; ils fournissent aussi le seul moyen d'échapper à l'emprise des accords épuisés avant l'arrivée de la coda, le premier violon se lançant dans de longues élaborations cette fois à l'aide d'une mélodie effrénée à l'aigu, écrite dans le style de la cadence. C'est ici, vers la fin, que le premier mouvement atteint son point le plus extrême de rigueur.

Le chant radieux du mouvement lent en la bémol, qui revient par deux fois avec une ornementation sans complication, d'une façon qui annonce les quatuors tardifs, présente des contrastes imprévisibles; le passage en la bémol mineur, tout empreint d'affliction, ne refait son apparition que vers la fin, au cours de quatre mesures exécutées en douceur, tandis qu'une nouvelle mélodie plus simple prend la place de la première au centre du mouvement. Aharonian qualifie le scherzo en ut mineur, qui est d'une violence inattendue, d'absolument diabolique à jouer pour les ensembles: il est très difficile d'y obtenir une véritable unité et de faire abstraction de ce problème pendant le concert pour se concentrer uniquement sur son jeu. Ses motifs de triolets répétés et le trio cyclopéen en ut majeur, joués deux fois,

évoquent tous deux le monde de la Cinquième Symphonie, composée l'année précédente. Néanmoins, il n'en résulte pas cette fois un finale triomphant, mais un thème sans prétention dont les variations se contentent d'alterner entre vigueur et fluidité. Beethoven se plaît à montrer brièvement sa force dans la coda, mais ce n'est que pour se retirer en ayant recours à un subterfuge classique.

© 2004 David Nice

Traduction: Marianne Fernée

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 approche de 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 prévue au Concertgebouw d'Amsterdam, au Musikverein de Vienne et dans le cadre du City of London Festival.

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

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

Recording producer Edward Shakhnazarian
Sound engineer Vitaly Ivanov
Editors Edward Shakhnazarian and Vitaly Ivanov
Recording venue Small Hall of the Moscow Conservatory, Moscow; March 2003
Front cover Photograph © James Brabazon
Design Tim Feeley
Booklet typeset by Dave Partridge
Booklet editor Elizabeth Long
℗ 2004 Chandos Records Ltd
© 2004 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK
Printed in the EU

CHAN 10191 Inlay.qxd 31/1/07 11:01 am Page 1

CHANDOS DIGITAL CHAN 10191

Printed in the EU | Public Domain

LC 7038 | DDD | TT 78:30

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

String Quartets, Volume 2

		String Quartet, Op. 59 No. 2	**44:50**
		in E minor • in e-Moll • en mi mineur	
		To Count Andreas Rasumovsky	
1	I	Allegro	15:52
2	II	Molto adagio	14:07
3	III	Allegretto	8:51
4	IV	Finale. Presto	5:46
		String Quartet, Op. 74 'Harp'	**33:26**
		in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur	
5	I	Poco adagio – Allegro	9:46
6	II	Adagio ma non troppo	10:40
7	III	Presto – Più presto quasi prestissimo –	5:45
8	IV	Allegretto con variazioni	7:06
			TT 78:30

Borodin Quartet
Ruben Aharonian violin
Andrei Abramenkov violin
Igor Naidin viola
Valentin Berlinsky cello

℗ 2004 Chandos Records Ltd © 2004 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

BEETHOVEN: STRING QUARTETS, VOL. 2 - Borodin Quartet
CHANDOS CHAN 10191

BEETHOVEN: STRING QUARTETS, VOL. 2 - Borodin Quartet
CHANDOS CHAN 10191