

EDITIONS

AMBRONAY

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

CON INTIMISSIMO SENTIMENTO

Op. 18 n°6, Op. 132

QUATUOR TERPSYCORDES



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827) - CON INTIMISSIMO SENTIMENTO

QUATUOR TERPSYCORDES

Quatuor en *si* bémol majeur, op. 18 n° 6

1	Allegro con brio	8'51
2	Adagio ma non troppo	7'05
3	Scherzo (Allegro)	3'00
4	<i>La Malinconia</i> Adagio - Allegretto quasi allegro	7'47

Quatuor en *la* mineur, op. 132

5	Assai sostenuto - Allegro	9'24
6	Allegro ma non tanto	7'55
7	<i>Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit in der lydischen Tonart</i> Molto adagio	14'26
8	Alla marcia, assai vivace	2'09
9	Allegro appassionato	6'42

TOTAL TIME CD 67'19

Quatuor Terpsycordes

Girolamo Bottiglieri, Raya Raytcheva **violons**
Caroline Cohen-Adad **alto**
François Grin **violoncelle**



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)



Vingt-cinq années séparent le quatuor en *si* bémol majeur (opus 18 n° 6) de celui en *la* mineur (opus 132) et permettent de mesurer la trajectoire singulière d'un compositeur hors norme, qui laissa son empreinte sur chacun des genres qu'il illustra. Ainsi qu'il fut maintes fois observé, le domaine du quatuor à cordes ne fut pas d'un accès aisé à Beethoven. Il fut même à l'origine d'un étonnant paradoxe : le musicien n'aborda en effet le genre que tardivement avant de se concentrer presque exclusivement sur lui dans les dernières années de sa vie. Durant ses premières saisons viennoises, il s'essaya continûment à des genres nouveaux, cherchant à maîtriser chacun des domaines existants dans la musique de chambre... à l'exception du quatuor. Il montra ainsi quelque réticence à écrire pour la formation jusque vers 1798, se sentant peut-être inhibé par les parutions récentes des séries de Haydn (les opus 64, 71, 74

ou 76) ou par la difficulté d'assimiler et de dépasser le legs mozartien... Il serait faux, toutefois, de prétendre que le genre ne l'intéressait pas. Au début des années 1790, il rédigea pour s'entraîner un menuet dans une version double – pour piano puis pour quatuor à cordes (*Menuet* Hess 33). Lors de ses études de contrepoint auprès d'Albrechtsberger, il écrivit différents préludes et fugues pour quatuor (Hess 30-31) avant de transcrire la *Fugue en si mineur* du premier livre du *Clavier bien tempéré* de Bach. Lorsqu'il s'attela à la composition de son opus 18, il recopia des œuvres de Haydn (opus 20/1) et de Mozart (K. 387, 464) afin de parfaire sa connaissance du genre. À cette occasion, il renouvela son mode de composition, adoptant les cahiers d'esquisses de préférence aux feuilles volantes, dans le dessein de veiller à la continuité de la pensée et à l'unité interne de chaque ouvrage. Son exigence était alors sans limites : « Maintenant seulement je sais écrire des quatuors corrects » écrit-il à Karl Amenda, au mois de juillet 1801.

Constitué de six quatuors, l'opus 18 est probablement le projet le plus ambitieux de ses premières années viennoises. Commencée en 1798, la série est achevée deux ans plus tard puis publiée en 1801 chez l'éditeur Mollo. Elle comprend deux cahiers de trois quatuors et est dédiée au prince Lobkowitz, l'un des mécènes les plus puissants de Beethoven. Les trois premiers quatuors sont imprimés en juin 1801, les trois derniers au mois d'octobre suivant, avec « beaucoup de fautes et d'*errata* – en grand et en petit format – qui grouillent comme fretins dans l'eau ». L'auteur ajoute : « À la vérité, ma peau est criblée par ces piquûres et gerçures qui parent les éditions de mes Quatuors ». Quelques pages sont remaniées mais beaucoup de fautes subsistent, faisant dorénavant partie de l'œuvre...

Le quatuor en *si* bémol est sans doute le plus original des six ouvrages. Les esquisses retrouvées n'apparaissent pas dans les cahiers contenant le travail préparatoire mais dans des feuilles séparées, mêlées aux thèmes de la *Sonate* opus 22 pour piano. Elles révèlent ainsi que l'œuvre fut composée à part, ce que confirme aisément la présence d'un mouvement porteur de titre (*La Malinconia* - La Mélancolie) et à la forte expressivité émotionnelle.

L'*Allegro con brio* initial révèle l'influence de Haydn, dont Beethoven fut l'élève, par l'équilibre du tissu, la clarté mélodique et l'absence de toute surcharge expressive. Les proportions demeurent classiques, la forme symétrique, le développement relativement bref. L'écriture privilégie les dessus en tierces et les imitations par couples opposant les violons aux basses, montrant ainsi une assimilation de la tradition viennoise. À un premier thème malicieux, caractérisé par le *gruppetto*,

les arpèges brisés en *staccato* et la réponse spirituelle du violoncelle, répond un second élément plus solennel, faisant alterner le majeur et le mineur. Le développement dramatise le discours en fragmentant les thèmes et en les échangeant en imitations brèves dans des tonalités contrastantes, à la manière haydnienne.

L'Adagio ma non troppo est une forme ternaire fondée sur un tissu sans cesse renouvelé. Le thème principal est progressivement agrémenté d'un contre-chant, de rythmes pointés, de hachures de silences, de colorations mineures puis de contretemps lors de la reprise. La partie centrale se déroule entièrement dans les demi-teintes malgré la multiplication des accents expressifs et dynamiques. Le ton mineur, les unissons, l'écriture des deux violons à l'octave ou les accords de sixte napolitaine assombrissent le tissu sans jamais sombrer dans le pathétique. L'émotion affleure jusque dans la coda, marquée par des accords joués subitement fort, comme des cris longtemps retenus.

Le *Scherzo* est un mouvement allant, pourvu d'accents à contretemps et de syncopes perturbant avec humour la continuité du récit. Le *Trio* (la partie centrale) prolonge le caractère insouciant et volubile instauré depuis le début par une texture légère, animée par les rythmes de danses et la présence d'un premier violon dominant.

L'introduction lente au final – *La Mélancolie* – est le mouvement le plus original. « Ce passage doit être joué avec la plus grande délicatesse » indique le compositeur en tête du mouvement. La mélancolie beethovénienne s'exprime ici à travers un thème funèbre entendu dans des tonalités fortement éloignées. Le sentiment d'errance harmonique qui en découle suggère l'idée d'une *désorientation* autant physique que mentale. La prégnance des tons mineurs, le chromatisme des parties extrêmes, les résolutions des dissonances sur d'autres dissonances ou les contrastes abrupts d'octaves et de nuances renforcent le sentiment d'accablement.

L'Allegretto qui suit est une forme sonate sans développement, fondée sur la succession d'un thème enjoué et d'un second élément confié aux deux violons dialoguant avec l'alto. Le retour de l'introduction lente vient suspendre le discours, faisant office d'intermède avant la coda. Le thème principal essaie de redémarrer mais est de nouveau interrompu comme si la mélancolie appelait l'idée d'un morcellement formel, en lien avec la rhétorique baroque. La longue coda, conséquence d'un développement qui n'est pas intervenu auparavant, marque une nouvelle interruption du discours par l'intégration d'un épisode *Adagio* dessinant une dernière fois l'image d'une âme en fragments.

Ces différentes interruptions du récit ou « solutions de continuité » anticipent sur le temps musical des derniers quatuors où les combinaisons de climats différents, les recherches de texture, la mise en valeur de l'unicité de l'instant et le pouvoir de la digression dominant. « Des œuvres tardives de Beethoven émane un sentiment d'effort intérieur et d'instabilité que l'on ne trouve pas dans les œuvres antérieures » écrit avec justesse Edward Said dans son essai posthume intitulé *Du Style tardif*. L'opus 132 répond assez bien à cette définition. L'œuvre est esquissée au mois de janvier 1825 puis achevée à la fin du mois de juin. La distance de temps qui la sépare de l'opus 18 montre une évolution impressionnante, mesurable à travers la variabilité extrême du nombre de mouvements (cinq dans l'opus 132), le délaissement des architectures connues, l'évitement des symétries classiques, l'imprévisibilité des événements et l'impression d'accomplir un voyage philosophique du début à la fin. Le quatuor révèle une trajectoire menant de la souffrance (le morcellement formel du premier mouvement), à la convalescence (le troisième mouvement intitulé « Chant d'action de grâce »), au retour des forces (partie centrale de l'*Adagio* et quatrième mouvement) puis à l'apothéose (coda du *Finale*). Le premier *Allegro* transgresse les lois habituelles de la forme sonate en proposant une exposition en fragments. Le gauchissement des arêtes formelles – l'impression de ne pas savoir où commencent l'exposition puis la réexposition –, le déséquilibre interne des proportions (la longue coda) et le retour très retardé dans la tonalité de départ dissolvent les repères traditionnels. La trajectoire tonale fantasque, le goût pour l'invention locale et la combinaison de matériaux hétérogènes – ébauches de canons, cadence du violon, aria en forme de marche, récitatif, mélodie organisée – distillent un esprit de fantaisie tout en dévoilant un mal-être sensible.

Le deuxième mouvement est un *Scherzo* avec trio faisant office de divertissement. Le matériau, exposé intégralement dans les six premières mesures, est mis en valeur par une surdétermination de la notion de dialogue. Ce ne sont pas seulement les instruments qui concertent entre eux, mais également les thèmes, les membres de phrase et les changements de texture.

Le *Molto adagio* constitue le centre de gravité de l'opus et révèle une conception nouvelle du quatuor, devenu page de journal intime et préfigurant à ce titre les ouvrages futurs de Smetana, Janáček, Schoenberg ou Berg. En intitulant le mouvement « Chant d'action de grâce d'un convalescent à la divinité », Beethoven mêle références autobiographiques – sa propre maladie au mois d'avril 1825 – et dimension religieuse. Il se met lui-même en scène, inaugurant un statut nouveau de l'artiste qui devient le sujet de sa propre création. La forme, en panneaux clairs, fait alterner deux volets. Le premier est fondé sur une absence de contraste auquel se substitue un étonnant travail



de décoration à chaque retour. Le diatonisme pur, sans aucune altération, la modalité ancienne (lydienne) et la proximité du choral confèrent au discours un aspect contemplatif et méditatif. Le second panneau, surmonté de l'indication « En sentant de nouvelles forces », est lié, lui, à l'idée de régénérescence et de retour à la vie après l'appel précédent à la prière.

La *Marche* s'enchaîne au *Finale* par un mouvement de passage – un *Allegro* de quelques mesures consistant en un bref récitatif couronné d'une cadence du premier violon. Le dernier volet est un *rondo* sonate refermé par un *stretto* conclusif. Le discours se développe de lui-même, en faisant dériver les thèmes les uns à partir des autres. Le mouvement, qui n'est que clarté et luminosité, se referme sur une coda radieuse clôturant le quatuor dans un sentiment d'apothéose. L'œuvre – un véritable opéra sans paroles – devient le mécanisme visible d'un processus de sublimation non encore théorisé par Freud. Autant les quatuors opus 18 parachevaient le style classique, autant les derniers dévoilent des chemins nouveaux, résolument modernes.

Jean-François Boukobza



UN DIALOGUE INSTRUMENTAL TOURNÉ VERS L'ABSOLU

ENTRETIEN AVEC LES MEMBRES DU QUATUOR TERPSYCORDES

Que représente ce nouvel enregistrement dans la trajectoire du Quatuor Terpsycordes ?

C'est la suite logique d'une démarche initiée il y a quelques années avec l'enregistrement de l'opus 33 et des *Sept dernières paroles du Christ en Croix* de Haydn, puis de *La Jeune Fille et la Mort* et *Rosamunde* de Schubert. Notre idée ? Aborder ce répertoire à la lumière des instruments montés d'époque, en suivant le fil de l'histoire et des styles. Le monde du quatuor demeure encore fortement ancré dans des références discographiques à l'esthétique datée, et il reste selon nous un important travail à fournir pour bousculer les habitudes de jeu. Ce nouvel enregistrement de l'opus 132 est ainsi le premier à avoir été réalisé sur instruments montés d'époque, tout comme notre version de *La Jeune Fille et la Mort* était, à notre connaissance, la première saisie au disque sur cordes en boyau.

Votre horizon ne se limite pas pour autant à la pratique historique...

En amont de notre réflexion sur les modes de jeu historiques, chacun d'entre nous a suivi un cursus traditionnel. On pourrait dire que Terpsycordes s'intéresse à la confrontation des différents styles, dans une pratique instrumentale judicieusement informée. C'est d'ailleurs parallèlement à plusieurs prix spéciaux pour la musique contemporaine dans les concours internationaux que nous avons commencé à nous plonger dans une démarche philologique sur instruments anciens. Nous revendiquons cet éclectisme, cette osmose des répertoires, et le droit de fréquenter différents styles avec la même crédibilité. Il s'agit d'aborder le texte le plus humblement possible, en nous sentant vierges de tout *a priori*. Une démarche qui a d'ailleurs suscité l'intérêt de compositeurs contemporains. Éric Gaudibert nous a ainsi dédié son deuxième quatuor *Rien, il n'y a rien de plus beau* (2006), dans lequel nous devons jouer en alternance sur les instruments modernes et d'époque.

***Vous jouez quatre instruments Vuillaume datant du milieu du XIX^e siècle.
De quelle manière vous influencent-ils ?***

Ces instruments Vuillaume montés d'origine, prêtés par le Musée d'art et d'histoire de Genève, ont un rôle actif dans notre démarche, que l'on pourrait qualifier à la fois d'avertie et d'empirique. Il y a un échange particulier entre les instruments et nous. Ils établissent une connexion vers le répertoire qui s'intensifie au fur et à mesure que nous les apprivoisons. La part d'instinct musical est donc essentielle. Ce sont les instruments eux-mêmes qui nous guident, nous suggèrent des clés d'interprétation, des solutions. Certaines évidences s'imposent par les gestes auxquels les instruments nous invitent. Nous faisons confiance aux réponses physiques qu'ils nous proposent : le frottement de la corde, le son du boyau, l'inertie dans l'émission, la palette d'articulation. Mais il faut ensuite voir au-delà de ces contingences, particulièrement chez Beethoven. Son écriture visionnaire pousse le musicien vers ses limites physiques. Il s'agit de dépasser les réalités techniques, qu'elles soient modernes ou historiques, pour saisir une dimension « méta-instrumentale ».

Pourquoi avoir couplé ces deux quatuors en particulier ?

Il existe une fascinante parenté entre les deux quatuors, relative aux états d'âme qui les animent. Il y a dans ces œuvres une oscillation entre un état d'exaltation intense, et une profonde mélancolie, cette *Malinconia*, qui donne son titre à l'adagio final de l'opus 18 et à l'ensemble du quatuor. La pièce est introduite par ces mots : *Questo pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza* (« Cette pièce doit être jouée avec la plus grande délicatesse »). Le début, excessivement lent, peut ainsi être associé à un état de détresse psychique, avec ses contrastes entre des nuances extrêmes, ses éclats d'humeur qui s'enchaînent à d'autres accords très *piano*. Quant à l'opus 132, il contient une autre indication autographe apposée en tête du troisième adagio du mouvement central : *Con intimissimo sentimento*. Ce « sentiment le plus intime », comme protégé de l'extérieur, trouve selon nous un écho particulier dans les sonorités dénudées et sensibles des instruments Vuillaume.



À tel point que cet intimissimo sentimento donne son nom à l'album entier ?

Oui. Ce troisième mouvement de l'opus 132 est intitulé *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart* — « Chant de remerciement sacré d'un convalescent à la divinité, dans le mode lydien ». Après l'avoir expérimenté sur instruments anciens en concert, nous nous sommes rendu compte que les cordes en boyau permettent de rendre de façon extrêmement transparente la densité et la complexité polyphoniques de Beethoven, dont ce passage est un exemple tout simplement somptueux. Sa destination divine se reflète dans l'écriture, transcendante, absolue, qui invite à penser le geste interprétatif comme une démarche infinie, sans cesse renouvelée.

Propos recueillis par Monica Schütz et Jonas Pulver

UN QUATUOR VUILLAUME

Jean-Baptiste Vuillaume (1798-1875) est considéré comme l'un des meilleurs luthiers français du XIX^e siècle. Issu d'une famille de luthiers de Mirecourt, il gagne Paris en 1818 et travaille dans l'atelier de François Chanot. Il ouvre son propre atelier en 1828 au n° 46 de la rue des Petits-Champs. Très rapidement, son atelier devient le plus important et le plus fameux de Paris.

Il acquiert opportunément une centaine d'instruments réalisés par les plus célèbres luthiers italiens. Il en exécute des copies fidèles, avec un soin particulier, à tel point qu'il n'était parfois pas possible de distinguer l'original de la copie. Il construit violons, altos, violoncelles et contrebasses en s'inspirant des grands maîtres de Crémone : Stradivarius, Guarneri del Gesù et Amati. Ses contacts avec Berlioz, Paganini et de très nombreux musiciens, ainsi qu'avec l'acousticien Savart, lui confèrent une grande notoriété.



Le Musée d'art et d'histoire de Genève possède quatre instruments issus des ateliers Vuillaume : deux violons, un alto et un violoncelle. Ils sont en parfait état de jeu. Les deux violons proviennent de la collection du banquier Camille Galopin, léguée au musée en 1908.

Ces instruments ont été remis en état de jeu par André-Marc Huwyler, luthier à Genève. Ils sont actuellement montés avec des jeux de cordes en boyau et les musiciens utilisent des archets dits « classiques », plus légers que les archets modernes.

Violon (093333), Jean-Baptiste Vuillaume, Paris, entre 1850 et 1860

Une des six copies que fit Vuillaume de l'instrument du Guarneri del Gesù qui avait appartenu à Nicolò Paganini. Le Guarneri original se trouve actuellement dans un musée de Gênes.

Violon (018403), Jean-Baptiste Vuillaume, Paris, 1861

C'est une copie du Stradivarius dit « Le Messie » que possédait Vuillaume et qu'il transmit plus tard à son gendre, le violoniste Delphin Alard. L'original se trouve actuellement au Ashmolean Museum d'Oxford.

Alto (BG 0009), Jean-Baptiste Vuillaume, Paris

Il s'agit manifestement de la copie d'un Guarneri del Gesù.

Violoncelle (BG 0010), Nicolas-François Vuillaume, Bruxelles, 1861

Copie exacte du Stradivarius ayant appartenu au violoncelliste français Adrien-François Servais. Construit dans l'esprit de l'atelier de Jean-Baptiste, avec lequel Nicolas-François travaillait avant d'aller s'installer à Bruxelles.

QUATUOR TERPSYCORDES

Prisme des répertoires, multiplicité des approches musicales, kaléidoscope des personnalités. Autant de facettes qui confèrent au Quatuor Terpsycordes son identité unique, à la fois singulière et plurielle. Récompensé lors de nombreux concours internationaux, dont un Premier Prix à Genève en 2001, ce carré d'archets a su faire rayonner un talent multiple de quatre, homogène et complémentaire dans l'alchimie des musiciens, radical et audacieux dans la lecture des œuvres.

À la scène comme au disque, les musiciens de Terpsycordes prônent l'éclectisme. Leurs enregistrements, tous salués par la presse spécialisée, reflètent cette volonté de toucher l'essence du texte, à chaque projet, dans une démarche alliant rigueur et fantaisie. Après l'opus 41 de Schumann et l'opus 33 de Haydn, *La Jeune Fille et la Mort* de Schubert est révélée pour la toute première fois par les instruments d'époque, et on retrouve Haydn dans un album consacré aux *Sept dernières paroles du Christ en Croix*. Terpsycordes s'engage également aux côtés des compositeurs contemporains, avec notamment un disque consacré à Gregorio Zanon.

Fondé en 1997, basé à Genève, le Quatuor Terpsycordes a suivi l'enseignement de Gábor Takács-Nagy, avant de se perfectionner, entre autres, auprès de membres des quatuors Budapest, Hagen, LaSalle ou Mosaiques. Puisant dans la richesse de leurs traditions musicales individuelles (Italie, Bulgarie et Suisse), les musiciens de Terpsycordes conquièrent régulièrement le public des grandes saisons et festivals internationaux en gardant toujours à l'oreille le souffle de la muse Terpsichore, fille de musique, qui relie le geste et l'esprit.

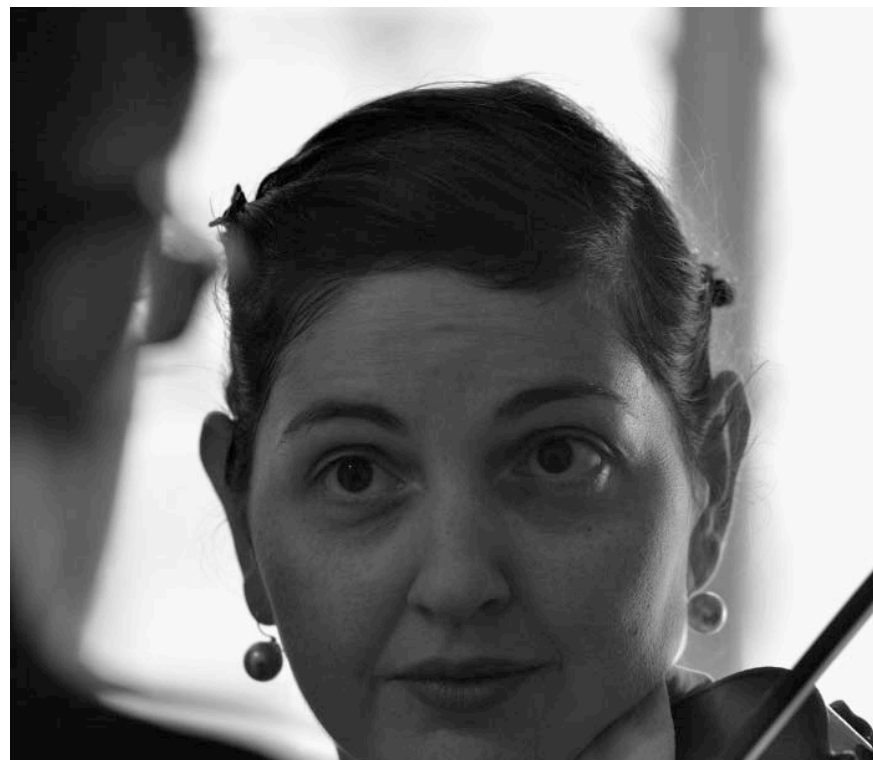
LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)



Separated by some twenty-five years, the Quartet in B flat major (op.18 no.6) and its fellow in A minor (op.132) give an insight into the unique trajectory of an extraordinary composer who left his mark on each of the genres he tackled. As has often been remarked, Beethoven did not find the domain of the string quartet easily accessible. It was even the source of an astonishing paradox, in that the composer came to the genre only relatively late in his creative itinerary, before concentrating almost exclusively on it in the last years of his life. During his first seasons in Vienna, he continually tried his hand at new genres, seeking to master each of the existing fields of chamber music – with the exception of the string quartet. This reluctance to write for the quartet formation continued until around 1798, perhaps because he felt inhibited by the recent publication of several sets by Haydn (opp.64, 71, 74, and 76) or by the difficulty of assimilating and surpassing the legacy of Mozart. But it would be wrong

to claim that the genre did not interest him. In the early 1790s, he wrote a minuet as an exercise in two versions – for piano, then for string quartet (Minuet Hess 33). During his counterpoint studies with Albrechtsberger, he wrote a number of preludes and fugues for quartet (Hess 30-31) before transcribing the Fugue in B minor from Book I of Bach's *Well-tempered Clavier*. When he buckled down to composing his op.18, he copied out works by Haydn (op.20/1) and Mozart (K387, K464) in order to hone his knowledge of the genre. On this occasion, he renewed his mode of composition, adopting sketchbooks in preference to loose sheets, with the aim of ensuring the continuity of thought and the internal unity of each work. He now set himself the most demanding standards: '... only now have I learnt to write quartets', he wrote to Karl Amenda in July 1801.

His op.18, consisting of six quartets, is probably the most ambitious project of his early Viennese years. Begun in 1798, the set was completed two years later and published by the firm of Mollo in 1801. It comprises two instalments of three quartets each, dedicated to Prince Lobkowitz, one of Beethoven's most powerful patrons. The first three quartets were printed in June 1801, the last three in October of the same year, though the edition was 'full of mistakes and errata – on



a large scale and a small scale. They swarm like little fishes in water'. The composer added: 'to tell the truth, my skin is quite full of pricks and scratches – thanks to the beautiful editions of my quartets'. A few pages were revised but many errors remained, and became an integral part of the work.

The Quartet in B flat is doubtless the most original of the six. The surviving sketches do not appear in the notebooks containing the preparatory work but on loose sheets, mingling with the themes of the Piano Sonata op.22. Thus they reveal that the work was composed apart from its companions, as is clearly confirmed by the presence of a movement bearing a title (*La Malinconia* - Melancholy) and by its powerful emotional expressiveness.

The initial Allegro con brio shows the influence of Haydn, whose pupil Beethoven was, in its balanced texture, its melodic clarity, and the absence of all expressive excess. The proportions remain Classical, the form symmetrical, the development relatively brief. The writing favours the upper voices in thirds and imitations in pairs of instruments, setting the violins against the lower lines, thus displaying Beethoven's assimilation of the Viennese tradition. An impish first theme,



characterised by a *gruppetto*, staccato broken arpeggios, and a witty response from the cello, is answered by a more solemn second idea alternating between major and minor. The development dramatises the discourse by fragmenting the themes and exchanging them in brief imitative passages in contrasting keys, after the manner of Haydn.

The Adagio ma non troppo is in ternary form founded on a constantly renewed texture. The principal theme is progressively embellished with a countermelody, dotted rhythms, rests that chop it into short segments, minor-key colorations, and then offbeats at the reprise. The central section unfolds entirely in subdued tones despite the multiplication of expressive and dynamic accents. The minor key, the unisons, the octaves for the two violins, and the chords of the Neapolitan sixth darken the texture without ever sinking into pathos. The emotion rises to the surface in the coda, marked by chords suddenly played *fortissimo*, like long-restrained cries.

The Scherzo is a brisk movement, brimming with offbeat accents and syncopations that humorously disturb narrative continuity. The Trio (the central section) continues the carefree, voluble character established from the start of the movement with a light texture enlivened by dance rhythms and the presence of a dominant first violin.

The slow introduction to the finale – *La Malinconia* – is the most original movement. ‘This piece must be treated with the utmost delicacy’, the composer marks at its opening. Beethovenian melancholy is expressed here in a mournful theme heard in extremely remote keys. The resulting sense of harmonic wandering suggests the idea of a *disorientation* as much physical as mental. The resonance of the minor keys, the chromaticism, the resolution of dissonances onto other dissonances, and the abrupt contrasts of octaves and dynamics all reinforce the feeling of dejection.

The ensuing Allegretto is a sonata form without development, based on the succession of a cheerful theme and a second idea assigned to the two violins in dialogue with the viola. The return of the slow introduction suspends the discourse, acting as an interlude before the coda. The principal theme tries to take flight again but is once more interrupted, as if melancholy conjured up the notion of a fragmentation of form related to Baroque rhetoric. The long coda, resulting from the introduction of the development which did not appear earlier, marks a new interruption of the discourse by the integration of an Adagio episode sketching out one last time the image of a soul in fragments.

These various interruptions of the discourse or 'discontinuities' foreshadow the musical time of the late quartets, which is dominated by combinations of different moods, textural experimentation, emphasis on the uniqueness of the instant, and the power of digression. 'Beethoven's late works exude a new sense of private striving and instability that is quite different from earlier works', as Edward Said rightly remarked in his posthumous essay *On Late Style*. The Quartet op.132 fits this definition pretty well. The work was sketched in January 1825 and completed at the end of June. The distance in time that separates it from op.18 is reflected in an impressive evolution that may be measured in terms of the extreme variability of the number of movements (five in op.132), the abandonment of familiar architectures, the avoidance of Classical symmetries, the unpredictability of the events, and the impression of having accomplished a philosophical journey between the beginning and the end. The quartet displays a trajectory leading from suffering (the formal fragmentation of the first movement) through convalescence (the third movement entitled 'Heiliger Dankgesang') to the return of strength (the central section of the Adagio and the fourth movement) and finally to apotheosis (the coda of the Finale). The opening Allegro transgresses the customary rules of sonata form by presenting an exposition in fragments. The distortion of the formal outlines (the impression of not knowing where the exposition and then the recapitulation begin), the internal imbalance of the proportions (the lengthy coda), and the extremely delayed return to the initial key blur the traditional points of reference. The whimsical tonal trajectory, the taste for local invention and the combination of heterogeneous materials – sketchy beginnings of canons, a violin cadenza, an aria in the form of a march, recitative, organised melody – distil a spirit of fantasy while revealing a perceptible malaise.

The second movement is a Scherzo with Trio, fulfilling the role of a divertimento. The material, entirely stated in the first six bars, is thrown into relief by an overriding focus on the notion of dialogue. Here it is not only the instruments that are concerted, but also the themes, the phrase units, and the changes of texture.

The Molto Adagio constitutes the work's centre of gravity and unveils a new conception of the quartet, which now becomes a page from a personal diary, thereby prefiguring later compositions by Smetana, Janáček, Schoenberg, and Berg. By entitling the movement 'Sacred song of thanksgiving of a convalescent to the Deity', Beethoven mingles autobiographical references – his own illness of April 1825 – and a religious dimension. He portrays himself in music, inaugurating a new status of the artist, who now becomes the subject of his own creation. The clearly signposted formal design



alternates between two sections. The first is based on an absence of contrast, which is replaced by an astonishing degree of decoration each time it recurs subsequently. The pure diatonicism, without any alterations, the use of an ancient mode (the Lydian), and the proximity of the chorale bestow a contemplative and meditative aspect on the discourse. The second, headed by the marking 'Neue Kraft fühlend' (Feeling new strength), is linked with the idea of regeneration and a return to life after the earlier call to prayer.

The Alla marcia is linked to the finale by a transitional movement – an Allegro of a few bars consisting of a brief recitative culminating in a cadenza for the first violin. The final Allegro appassionato is a sonata rondo concluded by a stretto. The discourse develops from itself, deriving its themes from each other. The movement, all clarity and luminosity, leads to a radiant coda that closes the quartet on a feeling of apotheosis. The work – a veritable opera without words – becomes the visible mechanism of a process of sublimation not yet theorised by Freud. While the Quartets op. 18 brought the Classical style to its perfection, the late quartets open up new and resolutely modern paths.

Jean-François Boukobza

Translation: Charles Johnston

AN INSTRUMENTAL DIALOGUE IN QUEST OF THE ABSOLUTE

AN INTERVIEW WITH THE MEMBERS OF THE QUATUOR TERPSYCORGES

What does this new recording represent in the trajectory of the Quatuor Terpsycordes?

It's the logical consequence of an initiative begun a few years ago with the recording of Haydn's op.33 and *The Seven Last Words of Christ on the Cross*, then Schubert's 'Death and the Maiden' and 'Rosamunde' quartets. Our idea was to tackle this repertoire in the light of instruments set up in a manner corresponding to the period of composition, following the course of history and stylistic development. The world of quartet playing is still strongly rooted in discographical references whose aesthetic is now dated, and in our view a lot of work remains to be done to shake up performing habits. This new disc of op.132 is the first to have been made on instruments set up in period style, just as our version of 'Death and the Maiden' was, as far as we know, the first to have been recorded on gut strings.

But your range isn't limited to historically informed performance practice.

Before we started thinking about historical modes of playing, each of us had received a traditional training. You might say that Terpsycordes is interested in comparing the different styles, in judiciously informed instrumental practice. In fact it was at the same time as we were winning a number of special prizes for contemporary music in international competitions that we started to immerse ourselves in a philological approach using period instruments. We assert this eclectic attitude, this osmosis of repertoires, and our right to frequent different styles with the same credibility. Our idea is to interpret the text as humbly as possible, free of all prejudice. It's an approach that has also aroused the interest of contemporary

composers. As a result, Éric Gaudibert dedicated to us his second quartet, *Rien, il n'y a rien de plus beau* (2006), in which we had to alternate between modern and period instruments.

You play four Vuillaume instruments dating from the middle of the nineteenth century. In what ways do they influence you?

These Vuillaume instruments in their original set-up, on loan from the Musée d'Art et d'Histoire in Geneva, play an active role in our approach, which one might call at once informed and empirical. There's a special kind of exchange between the instruments and us. They establish a connection with the repertoire that becomes increasingly intense as we get to know it better. So the element of musical instinct is essential. It's the instruments themselves that guide us, that suggest keys to interpretation and solutions. Certain things are self-evident from the gestures the instruments invite us to make. We trust the physical responses they offer us: the friction of the string, the sound of the gut, the inertia in the emission, the palette of articulation. But after that one has to see beyond these contingencies, particularly in Beethoven. His visionary writing pushes musicians to their physical limits. One must go beyond the realities of technique, whether it's modern or historical, to grasp a 'meta-instrumental' dimension.

Why did you choose to couple these two particular quartets?

There's a fascinating kinship between the two quartets that's related to the states of mind which form their mainsprings. These works oscillate between a state of intense exaltation and a profound melancholy, the *Malinconia* that gives its name to the final Adagio of the op.18 quartet and the work as a whole. The movement is introduced by these words: *Questo pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza* (This piece must be treated with the utmost delicacy). The exceptionally slow opening can be associated with a state of psychological distress, with its contrasts between extreme dynamics, its angry outbursts that lead to very *piano* chords. The Quartet op.132, for its part, contains another autograph marking placed at the head of the third Adagio section of the central movement: *Con intimissimo sentimento*. In our view, that 'most intimate sentiment', as if protected from the outside, finds a special echo in the bare, sensitive sonorities of the Vuillaume instruments.

To such an extent that this intimissimo sentimento gives its name to the whole album?

23

Yes. The third movement of the op.132 is entitled *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart* – ‘Sacred song of thanksgiving of a convalescent to the Deity, in the Lydian mode’. After trying it out on period instruments in concert, we realised that the gut strings make it possible to convey with extreme transparency the polyphonic density and complexity of Beethoven, of which this passage is a quite simply sumptuous example. Its divine intentions are reflected in the writing, transcendent, absolute, which invites us to conceive the interpretative gesture as an infinite task, constantly renewed.

Interview by Monica Schütz and Jonas Pulver

Translation: Charles Johnston



A VUILLAUME QUARTET

Jean-Baptiste Vuillaume (1798-1875) is regarded as one of the finest French luthiers of the nineteenth century. Born into a family of violin makers from Mirecourt, he settled in Paris in 1818 and worked in the workshop of François Chanot before opening his own workshop in 1828 at no.46, rue des Petits-Champs. It soon became the most important and celebrated centre for string instrument making in Paris.

He was lucky enough to acquire around a hundred instruments made by the most famous Italian luthiers, of which he produced faithful copies with such skill that it was sometimes impossible to distinguish the original from the copy. He built violins, violas, cellos and double basses inspired by the great masters of Cremona: Stradivarius, Guarneri del Gesù, and Amati. His contacts with Berlioz, Paganini and many other musicians, and with the acoustician Savart, brought him a considerable reputation.

The Musée d'art et d'histoire de Genève possesses four instruments from the Vuillaume workshop: two violins, a viola, and a cello. They are in perfect playing condition. The two violins come from the collection of the banker Camille Galopin, bequeathed to the museum in 1908.

These instruments were restored to playing condition by André-Marc Huwyler, luthier in Geneva. They are currently equipped with sets of gut strings, and the musicians use so-called 'Classical' bows, which are lighter than modern bows.

Violin (093333), Jean-Baptiste Vuillaume, Paris, between 1850 and 1860

One of the six copies Vuillaume made of the 'Guarneri del Gesù' instrument which once belonged to Nicolò Paganini. The Guarneri original is now in a museum in Genoa.

Violin (018403), Jean-Baptiste Vuillaume, Paris, 1861

This is a copy of the Stradivarius known as the 'Messiah' owned by Vuillaume, who later passed it on to his son-in-law, the violinist Delphin Alard. The original is now in the Ashmolean Museum in Oxford.

Viola (BG 0009), Jean-Baptiste Vuillaume, Paris

This is clearly a copy of a Guarneri del Gesù.

Cello (BG 0010), Nicolas-François Vuillaume, Brussels, 1861

An exact copy of the Stradivarius that belonged to the French cellist Adrien-François Servais, built in the spirit of the workshop of Jean-Baptiste, with whom Nicolas-François worked before moving to Brussels.

QUATUOR TERPSYCORDES

A prism of repertoires, a multiplicity of musical approaches, a kaleidoscope of personalities: all these facets give the Quatuor Terpsycordes its unique identity, at once singular and plural. After winning awards at numerous international competitions, including a First Prize at Geneva in 2001, this quartet of bows has projected around the world a talent multiplied by four, homogeneous and complementary in the alchemy between the musicians, radical and audacious in their interpretations of the repertoire.

On the concert platform and on disc, the musicians of Terpsycordes are champions of eclecticism. Their recordings, all acclaimed by the specialised press, reflect this determination to touch the essence of the text of each project they tackle, with an approach combining rigour and imagination. After Schumann's op.41 and Haydn's op.33, they revealed the sound of Schubert's 'Death and the Maiden' Quartet for the very first time on period instruments, then returned to Haydn in a recording of *The Seven Last Words of Christ on the Cross*. Terpsycordes has also demonstrated a commitment to contemporary composers, notably with a disc of works by Gregorio Zanon.

Founded in 1997 and based in Geneva, the Quatuor Terpsycordes was taught by Gábor Takács-Nagy before receiving advanced training from members of the Budapest, Hagen, LaSalle, and Mosaiques quartets, among others. Drawing on the wealth of their individual musical traditions (Italy, Bulgaria, Switzerland), the musicians of Terpsycordes regularly conquer audiences in the leading international concert series and festivals, always retaining in their ears the breath of the Muse Terpsichore, daughter of Music, who links gesture and spirit.

Translation: Charles Johnston

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)



Fünfundzwanzig Jahre liegen zwischen den beiden Streichquartetten in B-Dur op. 18 Nr. 6 und a-Moll op. 132. Sie lassen uns die beispiellose Entwicklung eines außerhalb jeder Norm stehenden Komponisten ermessen, der jeder von ihm bearbeiteten Gattung seinen persönlichen Stempel aufprägte. Auch das zu seiner Zeit bereits gut etablierte Streichquartett nahm er nicht auf die leichte Schulter. Im Gegenteil. Er hatte sogar ein ausgesprochen paradoxes Verhältnis zu ihm: Spät erst wagte er sich daran, um sich ihm in seinen letzten Lebensjahren fast ausschließlich zuzuwenden. In seiner ersten Wiener Periode versuchte sich Beethoven kontinuierlich an immer neuen Gattungen, um sie alle zu meistern... mit Ausnahme des Streichquartetts. Bis ungefähr 1798 legte er eine gewisse Scheu an den Tag, sich dieser Besetzung zuzuwenden. Vielleicht hielten ihn die jüngsten Quartett-Veröffentlichungen Haydns op. 64, 71, 74 und 76 ab, vielleicht die Schwierigkeit, sich Mozarts Vermächtnis zu Eigen zu machen und

zu übertreffen... Es wäre jedoch völlig falsch, daraus den Schluss zu ziehen, die Gattung hätte ihn nicht interessiert. Anfang der 1790er Jahre arbeitete er zu Studienzwecken ein Menuett in doppelter Fassung aus: einmal für Klavier und einmal für Streichquartett (Hess. 33). Im Rahmen seiner Kontrapunktstudien bei Albrechtsberger komponierte er mehrere Präludien und Fugen für Streichquartett (Hess 30, 31) und transkribierte die h-Moll-Fuge aus Bachs *Wohltemperiertem Clavier*. Bevor er op.18 begann, schrieb er zunächst Streichquartette von Haydn (op. 20,1) und Mozart (KV 387, 464) ab, um sich in diese Gattung einzuarbeiten. Damals machte er sich auch ein neues Arbeitsverfahren zu eigen, indem er Skizzenhefte - am liebsten mit losen Blättern - verwendete, um die Einheitlichkeit der musikalischen Gedanken und die Geschlossenheit der Form besser unter Kontrolle zu haben. Schon damals war sein Anspruch grenzenlos. Karl Amenda gegenüber bekannte er im Juli 1801, dass «ich erst jetzt recht Quartette zu schreiben weiß».

Opus 18, ein Zyklus von sechs Streichquartetten, dürfte das ambitionierteste Projekt seiner frühen Wiener Jahre gewesen sein. Die Arbeit begann 1798 und war zwei Jahre später abgeschlossen. Das Werk erschien 1801 in zwei Heften zu je drei Quartetten bei Mollo in Wien und war dem Fürsten Lobkowitz, einem der einflussreichsten Gönner Beethovens, gewidmet. Heft 1 wurde im Juni, Heft 2 im Oktober «voller Fehler und Errata in großer und kleiner Manier herausgegeben», wie Beethoven Franz Hofmeister mitteilte: «sie wimmeln darin wie Fische im Wasser.» Und er fügte hinzu: «Questo è un piacere per un autore – das heiß' ich stechen, in Wahrheit, meine Haut ist ganz voller Stiche und Risse über diese schönen Auflagen meiner Quartetten.» Viele dieser Fehler wurden korrigiert, viele aber blieben auch stehen und wurden von nun an fester Bestandteil der Werke...

Das B-Dur-Quartett ist zweifellos das originellste der sechs. Seine wieder aufgefundenen Skizzen stehen nicht im Skizzenbuch mit den Vorarbeiten zu den anderen Quartetten, sondern auf Einzelblättern neben den Themen der Klaviersonate op. 22. Daraus folgt, dass es unabhängig von den anderen entstand, was die Existenz eines hoch expressiven Satzes namens *La Malinconia – Die Melancholie* in ihm bestätigt.

Der Kopfsatz, ein *Allegro con brio*, verrät den Einfluss von Beethovens Lehrer Haydn: Das Stimmengeflecht ist perfekt ausbalanciert, die Melodik klar, der Ausdruck nicht überladen. Die Proportionen sind klassisch austariert, die Form symmetrisch, die Durchführung relativ kurz. Der Satz liebt Oberstimmen in Terzparallelen oder imitierende Arbeit, in denen jeweils die beiden Oberstimmen und die beiden Unterstimmen gekoppelt sind, folgt also der Wiener

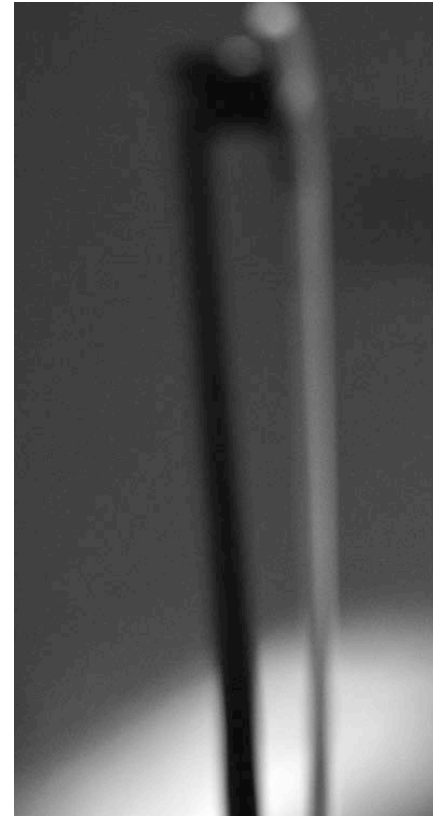
Tradition. Auf ein maliziöses Kopfstück, das durch einen *gruppetto*, *staccato* artikulierte Arpeggien und eine vergeistigte Cello-Replik charakterisiert ist, folgt ein zweites, feierlicheres Element, das zwischen Dur und Moll oszilliert. Die Durchführung erzeugt Dramatik, indem sie die Themen zerstückelt und die Fragmente in Haydnscher Manier imitatorisch in kontrastierenden Tonarten durch die Stimmen führt.

Das dreiteilige *Adagio ma non troppo* basiert auf einem sich permanent erneuernden Stimmengeflecht. Ein «Gegen-Gesang» spinnt das Hauptthema zunehmend ein, punktierte Rhythmen, Pausen und kleinere Verzierungen durchsetzen es, in der Reprise sogar Gegenrhythmen. Der Mittelteil hüllt sich trotz vermehrt expressiver und dynamischer Akzente ganz in fahle Farben. Tongeschlecht (Moll), Unisono, oktavierte Violinen und neapolitanische Sextakkorde verleihen ihm insgesamt eine dunkle Färbung, ohne ein Pathos der Negativität zu erzeugen. Die Emotionalität wird bis zur Coda mit ihren plötzlichen *forte*-Akkorden immer spürbarer, die wie lang unterdrückte Schmerzensschreie klingen.

Das Scherzo ist ein robuster Satz, wenn nicht gerade Gegenrhythmen und Synkopen den Gang des musikalischen Diskurses humorvoll durcheinander bringen. Der Mittelteil, das Trio, setzt das wortreich-leichtsinnige Gepränge fort, das er mit seiner transparent-federnden Leichtigkeit und der liedhaft-führenden Ersten Geigenstimme von Anfang an etabliert hatte.

Die langsame Einleitung zum Finale – *Die Melancholie* – ist der originellste Satz des Werkes. «Dieses Stück soll mit der größten Delikatesse gespielt werden», heißt es in den Vortragsanweisungen des Komponisten. Beethovens Melancholie kommt in einem Trauermotiv zum Ausdruck, das in die entferntesten Tonarten moduliert. Es erzeugt das Gefühl einer harmonischen Irrfahrt, die auf eine sowohl physische als auch mentale Desorientierung hindeutet. Die Prägnanz der Moll-Tonarten, die Chromatik der Außenstimmen, die Auflösung der Dissonanzen in Dissonanzen und die schroffen Kontraste zwischen oktavierten und fein nuancierten Passagen verstärken das Gefühl der Bedrückung.

Das daran anschließende *Allegretto* stellt einen verkürzten Sonatenhauptsatz ohne Durchführung dar, der aus einem auf die vier Stimmen verteilten Thema einerseits und einem Dialog der beiden Geigen mit der Bratsche andererseits besteht. Die Reprise der langsamen Einleitung unterbricht den Fluss und leitet zur Coda über. Das erste Thema nimmt noch einmal Anlauf, wird aber wieder unterbrochen, als ob die Melancholie barocker Rhetorik gemäß die Idee einer Fragmentierung der



Form auf den Plan rufen würde. Aufgrund der ausgebliebenen Durchführung fällt die Coda umso länger aus. Sie unterbricht den Gang des Diskurses noch einmal, zitiert eine Passage des *Adagios* und zeichnet so ein letztes mal das Bild einer zerrissenen Seele.

Diese unterschiedlichen Brüche linearer Erzählstrukturen oder «Lösungen des Kontinuitäts-Problems» nehmen musikalisch die späten Quartette vorweg, in denen unterschiedliche Atmosphären aufeinander prallen, nach verschiedensten Texturen gesucht, der Augenblick aufgewertet und die Macht der Abschweifung dominant wird. «Von Beethovens Spätwerk», schreibt Edward Saïd in seinem posthum erschienenen Essay *Vom Spätstil* zu Recht, «geht eine Aura der inneren Anspannung und Instabilität aus, die man in den früheren Werken nicht findet.» Diese Definition trifft den Kern von op. 132 erstaunlich genau. Es wurde im Januar 1825 skizziert und im Juni abgeschlossen.



Die zwischen ihm und op. 18 liegende Zeitspanne steht für eine eindrucksvolle Entwicklung, die sich an der variablen Anzahl der Sätze (in op.132 sind es fünf), der Verachtung konventioneller Formen und klassischer Symmetrien, der Unvorhersehbarkeit der musikalischen Ereignisse und dem von Anfang bis Ende stringent durchgehaltenen Eindruck einer inneren Reise ablesen lässt. Letztere besteht aus dem Weg vom Leiden (Zerschlagung der Form im 1. Satz) über Heilung (3. Satz: «Heiliger Dankgesang eines Genesenen») und Rückkehr der Kräfte (Hauptepisode des *Adagios* und 4. Satzes) bis zur Apotheose (Coda im Finale). Das erste *Allegro* überschreitet die gewohnten Formen eines Sonaten-Satzes und bietet stattdessen eine fragmentierte Exposition. Das Gewaltsame der formalen Gratwanderung (das Gefühl, nicht zu wissen, wo die Exposition, wo die Reprise anfängt), die innere Unausgeglichenheit der Proportionen (die lange Coda) und die extrem verzögerte Rückkehr in die Grundtonart sind Zeichen der Auflösung der traditionellen

Eckwerte. Die Modulationen sind abenteuerlich, die Einfälle lokal begrenzt, die kombinierten Formen inhomogen (abgebrochene Kanons, Violinkadenz, eine Arie über einem Marschrhythmus, Rezitative, gegliederte Melodien): Sie alle verraten einen phantastischen Geist in einer unglücklichen, sensiblen Persönlichkeit.

Der 2. Satz, ein Scherzo mit Trio, dient als Divertissement. Sein thematisches Material wird in den ersten sechs Takten vollständig exponiert und in einem Exzess des dialogischen Prinzips durchgearbeitet. Nicht nur die Instrumentalstimmen konzertieren mit einander, sondern auch Themen, Thementteile und Tessituren.

Das *Molto adagio*, das Herzstück des Werkes, führt eine neue Idee in die Gattung ein, auf die sich Nachfolger wie Smetana, Janáček, Schönberg oder Berg berufen werden: Die Idee des Streichquartetts als einer Art intimen Tagebuchs. Schon der Titel des Satzes «Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit» umgibt das Autobiographische – Beethovens Erkrankung vom April 1825 – mit einer religiösen Dimension. Beethoven setzt sich selbst in Szene und läutet damit eine Epoche ein, in der sich der Künstler zum Gegenstand seiner Kunst macht. Es ist ein klar gegliedertes Polyptychon, das abwechselnd zwei unterschiedliche Flügel zeigt. Der eine ist durch die vollständige Abwesenheit von Kontrasten charakterisiert, an deren Stelle bei jedem erneuten Auftreten erstaunlichere Zierfiguren treten. Seine reine Diatonik, bar jeder Alteration oder Verminderung, der alte Modus (lydisch) und seine Nähe zum Choral verleihen ihm etwas Kontemplatives und Meditatives. Der zweite Flügel, «Neue Kraft fühlend» überschrieben, ist dem Gedanken des Wieder zu Kräften Kommens, der Rückkehr ins Leben nach dem vorangegangenen Gebet gewidmet.

Der *Marsch* ist mit dem Finale durch eine Überleitung verbunden, ein *Allegro* von wenigen Takten, die aus einem Rezitativ und einer Kadenz der 1. Violine als krönendem Abschluss bestehen. Der letzte Flügel, ein Rondo in Sonatenform, schließt mit einer Stretta. Der Fluss der Melodie generiert sich selbst, indem aus einem Thema immer das andere abgeleitet wird. Der Satz, der aus nichts als Klarheit und Licht besteht, schließt mit einer strahlenden Coda, die das Werk apothetisch überhöht. Opus 132 ist wahrhaft eine Oper ohne Worte. Es zeichnet fast greifbar die Mechanik der Sublimierung nach, noch bevor Freud diesen Vorgang theoretisch beschrieb. Wie die sechs Streichquartette op. 18 den klassischen Stil vollendeten, so wiesen die späten Quartette der Gattung neue, dezidiert moderne Wege.

VIER STREICHER AUF DER SUCHE NACH DEM ABSOLUTEN

INTERVIEW MIT DEM QUATUOR TERPSYCORDES

Welchen Punkt markiert diese Neueinspielung innerhalb der Entwicklung des Quatuors Terpsycordes?

Die Einspielung ist die logische Folge eines Wegs, den wir vor mehreren Jahren mit der Aufnahme von Haydns op. 33 und *Sieben letzten Worten unseres Erlösers am Kreuz* begannen und mit Schuberts *Rosamunde*-Quartett und *Der Tod und das Mädchen* fortsetzten. Unser Konzept? Das Repertoire, seine musikgeschichtliche Entwicklung und Spieltechniken im Lichte der Instrumente seiner Entstehungszeit zu erkunden. Die Streichquartett-Szene ist immer noch stark in der veralteten Ästhetik klassischer Referenzaufnahmen verankert. Unserer Meinung nach bleibt da noch Wesentliches zu tun, um alte Interpretationsgewohnheiten zu erschüttern. Diese Neueinspielung von op. 132 ist unseres Wissens die erste überhaupt auf historischen Instrumenten, wie zuvor unsere Einspielung von *Der Tod und das Mädchen*: Die erste CD-Aufnahme auf Darmsaiten.

Euer interpretatorisches Spektrum beschränkt sich aber nicht auf historisch informierte Aufführungspraxis?

Jeder von uns hat eine ganz traditionelle Ausbildung genossen, bevor wir uns mit historischen Aufführungspraktiken beschäftigten. Lass es uns so sagen: Terpsycordes interessiert sich für die Unterschiedlichkeit der Spielweisen in unterschiedlichen Epochen, mit denen wir uns intensiv und kritisch auseinandersetzen. Außerdem haben zur selben Zeit, als wir auf verschiedenen internationalen Wettbewerben Interpretationspreise für zeitgenössische Musik gewannen damit angefangen, uns philologisch mit alten Instrumenten zu beschäftigen. Wir bekennen uns zum

Eklektizismus, zur Osmose unterschiedlicher Repertoires, zu unserem Recht, glaubwürdig unterschiedliche Spiel- und Stiltraditionen zu vertreten. Wir möchten einem Notentext einfach so demütig und vorurteilslos, wie möglich gegenüber treten. Dieser unser Zugang interessiert übrigens auch eine ganze Reihe zeitgenössischer Komponisten. Éric Gaudibert hat uns sein 2. Streichquartett *Rien, il n'y a rien de plus beau* (2006) gewidmet, in dem wir abwechselnd moderne und historische Instrumente spielen.

***Ihr spielt vier Instrumente von Villaume aus der Mitte des 19. Jahrhunderts.
Wie haben sie Euer Spiel beeinflusst?***

Diese Instrumente von Villaume, die sich noch im Originalzustand befinden und uns vom Genfer *Musée d'art et d'histoire* zur Verfügung gestellt wurden, spielen eine sehr aktive Rolle. Man könnte sagen, sie leiten uns auf empirische Weise, aber auch durch Warnsignale. Es gibt einen ganz besonderen Austausch zwischen den Instrumenten und uns. Sie stellen eine Brücke zwischen dem Werk und uns her, die in dem Maße tragfähiger wird, in dem wir uns ihre Eigenheiten zu eigen machen. Der musikalische Instinkt spielt dabei eine wesentliche Rolle. Die Instrumente selbst leiten uns, sie geben uns Schlüssel zum Werkverständnis in die Hand, legen durch ihre physikalische Beschaffenheit Lösungsvorschläge nahe. Manches ergibt sich durch die Spielweisen, die uns die Instrumente abverlangen, von selbst. Wir achten darauf, was sie uns vorgeben: auf die Reibung der Saiten, den Klang des Naturdarms, die Verzögerung des Einschwingvorgangs, die Artikulationsmöglichkeiten. Aber dann muss man auch über all diese Äußerlichkeiten hinaus gehen, besonders bei Beethoven. Beethoven war ein Visionär, er trieb die Musiker ständig über ihre physischen Grenzen hinaus. Bei ihm ging und geht es darum, die technischen Gegebenheiten, egal ob modern oder historisch informiert, zu überschreiten und eine «meta-instrumentale» Dimension zu erreichen.

Warum habt Ihr gerade diese beiden Quartette mit einander kombiniert?

Weil es eine faszinierende Verwandtschaft zwischen ihnen gibt: eine Seelenverwandtschaft. Beide oszillieren zwischen einer sehr intensiven gehobenen Stimmung und einer tiefsitzenden Melancholie, jener *Malinconia*, die dem Schluss-Adagio von op. 18 und dem ganzen Quartett ihren Namen gibt.

Seine Vortragsanweisung lautet: *Questo pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza* - Dieses Stück soll mit der größten Delikatesse behandelt werden. Der extrem langsame Beginn könnte demnach auf einen Zustand psychischer Not hindeuten mit seinen scharfen Kontrasten, seinen Momenten grellen Humors, die auf sehr leise Akkorde folgen. In op. 132 gibt es innerhalb des zentralen Satzes im 3. Adagio eine andere Vortragsanweisung: *Con intimissimo sentimento*. Dieses nach außen abgeschottete «intimste Gefühl» findet unserer Ansicht nach seinen besonderen Widerhall in den ganz puren und sensiblen Klängen der Vuillaume-Instrumente.

Lautet der Titel Eures Albums deshalb Con intimissimo sentimento?

Ja. Dieser 3. Satz von op. 132 trägt die Überschrift: *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart*. Wir haben in unseren Konzerten mit historischen Instrumenten experimentiert und dabei die Feststellung gemacht, dass Darmsaiten die Dichte und Komplexität der Beethovenschen Polyphonie sehr transparent darstellen können. Dieser Satz ist einfach ein großartiges Beispiel dafür. Dass es sich um ein Gebet handelt, spiegelt sich im Tonsatz wider: Er hat etwas Transzendentes, Absolutes, das einen prinzipiell unabschließbaren, immer wieder neu ansetzenden Interpretationsgestus erfordert.

Die Fragen stellten Monica Schütz und Jonas Pulver

Übersetzung: Boris Kehrmann

EIN VUILLAUME-QUARTETT



Jean-Baptiste Vuillaume (1798-1875) gilt als einer der herausragenden französischen Geigenbauer des 19. Jahrhunderts. Er entstammt einer Instrumentenbauerfamilie aus Mirecourt, kam 1818 nach Paris und trat in die Werkstatt François Chanots ein. 1828 eröffnete er seine eigene Werkstatt in der Rue des Petits-Champs 46, die schnell zu einer der berühmtesten und wichtigsten von ganz Paris wurde. Vuillaume erwarb zum richtigen Zeitpunkt an die hundert Instrumente der berühmtesten Geigenbauer Italiens und stellte mit größter Sorgfalt originalgetreue Kopien von ihnen her. In einigen Fällen waren sie so genau, dass man das Original nicht mehr vom Nachbau unterscheiden konnte. Vuillaume baute Violinen, Bratschen, Celli und Kontrabässe, die sich an den großen Cremoneser Meistern Stradivari, Guarneri del Gesù

und Amati orientierten. Seine Freundschaft mit Berlioz, Paganini und vielen anderen Musikern, aber auch mit dem Akustiker Savart steigerten seinen Ruhm noch.

Das *Musée d'art et d'histoire* in Genf besitzt vier Streichinstrumente aus der Werkstatt Vuillaumes: zwei Violinen, eine Bratsche und ein Cello. Sie sind in exzellentem, spielfähigem Zustand. Die beiden Violinen stammen aus dem Besitz des Bankiers Camille Galopin, der sie dem Museum 1908 vermachte.

Diese Instrumente wurden von dem Genfer Instrumentenbauer André-Marc Huwyler in spielfähigen Zustand gebracht. Sie sind mit Darmsaiten bespannt und werden mit sogenannten «klassischen» Bögen gespielt, die leichter als die modernen sind.

Violine (093333), Jean-Baptiste Vuillaume, Paris, zwischen 1850 und 1860

Eine von sechs Kopien, die Vuillaume nach der Guarneri del Gesù aus dem Besitz Niccolò Paganinis herstellte. Das Urbild befindet sich zur Zeit im Museum von Genua.

Violine (018403), Jean-Baptiste Vuillaume, Paris, 1861

Kopie der sogenannten «Messias»-Stradivari aus dem Besitz Vuillaumes, die er seinem Schwiegersohn, dem Geiger Delphin Alard vermachte. Das Urbild befindet sich heute im Ashmolean Museum Oxford.

Bratsche (BG 0009), Jean-Baptiste Vuillaume, Paris

Es handelt sich offenbar um die Kopie einer Guarneri del Gesù.

Cello (BG 0010), Nicolas-François Vuillaume, Brüssel, 1861

Exakte Kopie eines Stradivari aus dem Besitz des französischen Cellisten Adrien-François Servais. Der Nachbau steht noch ganz im Geiste Jean-Baptistes, unter dem Nicolas-François arbeitete, bevor er seine eigene Werkstatt in Brüssel aufmachte.

QUATUOR TERPSYCORDES

Breites Repertoire, breite Auswahl an musikalisch-stilistischen Zugängen, ein Kaleidoskop starker Musikerpersönlichkeiten: So könnte man das Profil des Quatuor Terpsycordes beschreiben, das unverwechselbar und pluralistisch zugleich ist. Das Quatuor Terpsycordes ist Preisträger zahlreicher internationaler Wettbewerbe (u.a. 2001 beim Concours de Genève) und versteht es, das Charisma seiner Talente mal vier zu multiplizieren: Diese Musiker sind auf geradezu alchemistische Weise absolut homogen und komplementär, radikal und kühn im interpretatorischen Zugriff auf die jeweils gespielten Werke.

Live wie auf CD verfiicht das Quatuor Terpsycordes mit Nachdruck eine Philosophie des Eklektizismus. Seine von der Fachpresse hoch gelobten Aufnahmen zeugen von dem Willen, streng und voller Phantasie immer wieder aufs Neue ins Herz der Werke vorzudringen. Nach Schumanns op. 41 und Haydns op. 33 spielte es Schuberts *Der Tod und das Mädchen* erstmals überhaupt auf historischen Instrumenten ein. Auch Haydns *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz* finden sich in seiner Diskographie. Mit gleicher Intensität widmet es sich dem zeitgenössischen Quartett-Schaffen, wovon eine CD mit Werken Gregorio Zanons zeugt.

Das Quatuor Terpsycordes wurde 1997 gegründet und hat seinen Sitz in Genf. Seine Ausbildung genoss es bei Gábor Takács-Nagy, bevor es sich bei Mitgliedern des Budapest, Hagen-, Lasalle- und Mosaïques-Quartetts den letzten Feinschliff holte. Der Reichtum der unterschiedlichen musikalischen Hintergründe seiner Mitglieder (Italien, Bulgarien, Schweiz) riss das Publikum auf internationalen Festivals und bei regulären Konzertreihen überall auf der Welt immer wieder zu Begeisterungstürmen hin, wobei das Quatuor Terpsycordes sein Ohr stets am Puls der Muse Terpsichore behält, der Tochter der Musik, die Körper und Geist vereint.

Le Centre culturel de rencontre d'Ambronay reçoit le soutien du Conseil général de l'Ain, de la Région Rhône-Alpes et de la Drac Rhône-Alpes.

Cet enregistrement a bénéficié du soutien de la Fondation Hans Wilsdorf et de la République et canton de Genève.

Le Quatuor Terpsycordes remercie le Département de la culture et du sport de la Ville de Genève, le Musée d'art et d'histoire de la Ville de Genève, la Fondation Hans Wilsdorf, la République et canton de Genève, André-Marc Huwyler (luthier), la Fondation de la Ménéstrandie et Jacques Deferne, l'Association des Amis du Quatuor Terpsycordes, et enfin Jean-Christophe de Vries.

Director Alain Brunet

Label Manager Isabelle Battioni

Editorial assistant Charlotte Lair de la Motte

Recorded in La Chaux-de-Fonds, Switzerland — 23rd-27th June 2010

Recording Engineer Ines Kammann

Recording Producer, Editing Johannes Kammann — Nordklang Musikproduktion www.nordklang.de

Cover photograph & design Benoît Pelletier, Diabolus — www.diabolus.fr

Booklet graphic design Ségolaine Pertriaux, myBeautiful, Lyon — www.mybeautiful.fr

Booklet photo credits Bertrand Pichène

Printers Pozzoli, Italy

© 2013 Centre culturel de rencontre d'Ambronay, 01500 Ambronay, France — www.ambronay.org

© 2013 Quatuor Terpsycordes

Made in Europe

Tous droits du producteur phonographique et du propriétaire de l'œuvre enregistrée réservés. Sauf autorisation, la duplication, la location, le prêt, l'utilisation de ce disque pour exécution publique et radiodiffusion sont interdits.

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.

