Meine Ruh’ ist hin,
Mein Herz ist schwer ;
Ich finde sie nimmer
und nimmermehr.

My heart’s so heavy,
My heart’s so sore,
How can ever my heart
Be at peace any more?

Une amoureuse flamme
Consume mes beaux jours ;
Ah ! la paix de mon âme
A donc fui pour toujours !

Goethe

Ludwig van Beethoven

String Quartet Op. 130

Most of us have felt at some point caught in the gap between feeling and expression, inchoate thought and language. Anyone feeling profound love or pain has likely searched in vain for words to convey the truest essence of those states. Even describing to another just why you find something amusing can be a challenge. It is by no means clear to what extent we need language to think, or whether there can be meaning in thoughts that transcends what can be translated into a formal language. When I write about music (including right now) I often feel I know just what I want to say until the moment comes when words must be found. The moment of writing sees the certainty of the thought evaporate. Was that certainty real or illusory? Does this suggest that there are thoughts that have a shape no word can fit?

The relationship between form or language and meaning is one that seems an obsession in Beethoven's *Quartet in B-flat Major*, Op. 130. Pushing at the boundaries of what music can or perhaps can't do, Beethoven wrestles with these question in ways that at times have the nature of curious puzzles, and at other times profoundly grapple with the association between intimate experience and art. As Wittgenstein investigates the link of language and thought, as Gödel asks what truths may escape any given formal system, so Beethoven uses music to refer to and ask questions of itself, writing in Op. 130 a precarious piece that investigates and attempts to define the limit of what can be expressed.

The piece begins and certainties based on usually reliable assumptions quickly dissolve. A slow introduction leads, as expected, into a quicker main section, yet this is in turn interrupted by the introduction's return, and by the time the main section reasserts itself the doubling of the normal juxtaposition has thrown the claim to primacy of both types of music into doubt. In fact, their playing off each other remains a central issue in the movement, and the development section manages to create an undulating continuity out of the two note figure in the introduction which connotes only punctuation and closing. The repeated note motive that first appears in the second violin at the start of the *Allegro* completely subverts normal musical grammar: the two pitches are in the relationship of dominant to tonic, the strongest cadential formula in Western music, and yet instead of having the dominant fall to its tonic with a sense of finality (in accordance with gravity, as it should) Beethoven chooses to lift it upwards, deprive it of its expected harmony and introduce a sudden hush. Somehow this is music about the language of music, the composer playing with form and material, performing a balancing trick in coaxing the movement toward coherence, inventing as he goes principles of some non- Euclidean geometry governing a world that might or might not be able to exist.

Beethoven plays at testing the limits of musical language by refusing traditional rules and relationships. In many of the late works we come across music where we feel the logical working out of the

proceedings in real time, a sense of living within the composerly mindset. This piece seems to be special in using that process to challenge or question the potency of music itself as an explanatory art form.

From the second movement through the fifth Beethoven writes a set of character pieces, in some sense in two pairs. This subverts the expected four movement set up of the string quartet, and sets forth the challenge of creating a convincing large structure out of miniatures, balancing unlike parts in preference to creating interlocking pieces. The music leans away from the sophisticated reasoning of most of his quartet writing toward the world of caricature and masks, each movement affording a differing exaggeration of character and mode of expression. And in the sense that tribal masks sometimes protect the wearer who intones sacred words and names from divine retribution, Beethoven's masks allow him to play at games of rhetoric otherwise far from the composer's usual relationship with larger forms. In writing music that is in many ways tongue-in-cheek he enters a sort of metamusical world, being at once composer and commentator. The quicksilver *Presto* investigates the extremes of contrast between its scurrying, furtive outer sections and the wild bombast of the intervening trio. In between is an odd passage in which the first violin line hovers three times above a moat of snapping crocodiles, the crocodiles taking the form of a minor second, motivically important throughout the work. The music teases with the idea of escape from motivic, rational writing, farther and farther away until it is pulled irrevocably downward back into the obsession of the opening section, decorated to become almost comically hyperbolized. The small movement teeters on the edge of rupture due to the highly stylized, almost farcical contrast of its sections. Its companion movement, provocatively marked "poco scherzoso" ("slightly joking") explores the possibility of mating two character piece to produce a hybrid. Instead of separating out the elements as he does in the *Presto*, Beethoven blends together a tender, somewhat amorous Andante with a witty mechanical evocation of a clock (a popular musical trope of the period). For good measure he throws in, as well, a somewhat portentous figure, heard at the very opening, which shares the figuration of the amoroso theme, a sort of musical pun. Throughout it becomes difficult to know whether the music is heartfelt or silly; it is as if the movement is a precarious emulsion of oil and vinegar, able to stay together only for as long as it takes to hear it, a sleight-of-hand.

The succeeding pair of movements balance caricature against deep introspection. The "Alla dansa tedesca" ("in the style of a German dance") is a kind of manic waltz, a parody of rustic, unsophisticated style. Performance directions push the simple tune to the brink of the grotesque, and there are games played with awkward, almost absurd figuration, fitting the wrong rhythmic accompaniment to the first violin filigree, and bars in which the tune starts to go backwards before correcting itself. Just before the ending of the movement there is the briefest flirtation with something more loving and inward which is cast aside almost immediately as the movement ends rather abruptly, naive and pompous. The par-

ody tests how much it is possible for music to make fun of itself, to contain both the underlying form and the commentary on this form at once. It is as if we meet an older person for the first time and detect at once his earlier self and the magnification of his personality traits that time has wrought, at once the prototype and the distortion. The *Alla dansa tedesca* also serves as a powerful foil for the ensuing movement. Its key is a rude shock after the preceding moment, challenging the gods of cohesion with such a harmonic rift, but somehow its keynote then becomes harmonically a link into the inner sanctum of the work, the fifth movement. (And then into the finales, as if the piece needs to step outside of itself to find a way forward.)

In the *Cavatina* (originally a term for a type of operatic aria) the crisis of the piece is reached, the desolation of the inexpressible fully revealed. Our quartet had the privilege of playing this movement at the memorial service for the great astronomer Carl Sagan at the Cathedral of St. John the Divine in New York City. All the music for the service was taken from the selections Carl Sagan chose for the "golden record," included on the *Voyager* spacecrafts, which was meant to represent life on earth and some of the greatest achievements of mankind, sent as a communication and an offering to any intelligent civilization that might intercept it. The prelude to the *Cavatina* on the occasion of the service was a recording of Sagan reading from his book *Pale Blue Dot*, speaking of *Voyager* taking a photograph of the Earth from the edge of the solar system, of the great importance the contemplation of this vantage point holds for all of us. *In Pale Blue Dot*, Sagan writes: "It has been said that astronomy is a humbling and character-building experience. There is perhaps no better demonstration of the folly of human conceits than this distant image of our tiny world." Beethoven's *Cavatina* indeed deals with the folly of human conceits, the frailty and vulnerability of our love and our tenuous ability to communicate it, indeed our deep lack of any true model of our inner states. And it touches on the richness of the human capacity for love as well as the loneliness of isolation in the chasm between feeling and expression. The singing line is shared mostly between the two violins, and although the very first part of the first theme ends with a too-quick, almost stammered half-cadence, as if the right word has escaped the singer's lips even as the song has just started, the line manages to continue and blossoms into an infinitely tender, empathetic exchange. A particularly touching moment comes in the exchange between the violins of the second theme of the movement. Typically a melodic idea first appears in a piece in its most simple version; if it is to be ornamented this happens in later repetitions. Here an idea traded between the violins twice comes in a slightly ornamented version and is only later sung in a more elemental form, as if the second violin reaches backward in time, searching for something more true, more pure, turning eyes inward and refusing any artifice. Painfully, the first violin fails to respond in kind, offering instead the most ornamented version of all, somehow lacking the trust or courage to grasp after the essence of what must be said. The gap in expression is palpable. The incongruity of the utterances opens a space for one of the most unsettling passages in all of music, with the first vio-

lin left in desperate isolation. Beethoven marks the passage *beklemmt*: oppressed, anguished, stifled. Along with a viscerally disorienting shift to a distant tonality the lower voices pulsate in a sort of primal vibration. The first violin is somehow overcome, no longer singing, no longer even able to connect one note to another, voiceless yet desperate to give voice. The line cannot find tears with which to cry, it gropes for language where there is none. Within the world of Op. 130 and its investigation of the limits of musical language and form this is the moment of revelation. The movement which is to sing loses its capacity to do so, or cannot find the inspiration to support it. Exquisite paradox: Music is inadequate to express what pleads to be expressed; this failure is flawlessly expressed by music. The *Cavatina* has an ending, one in which the idea of a fundamental vibration-pulsation meets the initial stammer of the movement and offers uneasy consolation, but there is little stable comfort to be had here. The fissure between depth of feeling and language too feeble to hold it in its entirety is too great for that.

Where to go from here? Perhaps the most obvious symbol of this work's engagement with problems of expression and narrative is the fact that the piece has two possible endings. At the premiere of the work it was performed with the *Grosse Fuge* ("Great Fugue") as its final movement, music of at times terrifying force, teetering at the boundary between chaos and order. In this most rigorous of musical forms Beethoven creates music that threatens at any moment to collapse, even flirting with the edges of madness or incomprehensibility. Having confronted the terror of music's failure in the *beklemmt* section of the *Cavatina*, Beethoven responds by locking himself in mortal combat with musical form and, although it only happens in the final moments, somehow achieving a sense of having been victorious.

Or is he? Bewildered by the *Fugue*, Beethoven's publisher convinced him to remove it from the piece, publish it separately, and write an alternate finale (the last thing he ever wrote). From what we know of Beethoven's personality consenting to such a change seems highly uncharacteristic. Could it be that he welcomed the chance to respond differently to the crisis of the *beklemmt*? The alternate finale is much closer in feeling to Op. 135 (the last of the quartets) than to any of the other late quartets (including Op. 130), representing, perhaps, Beethoven wearing a Buddha's smile. The crisis is acknowledged, accepted, held as it is. Struggle is abandoned, equanimity allowed to blossom without denial of having stared into the abyss. Perhaps at the last moment Beethoven envisaged a different way forward.

Mark Steinberg

Grosse Fuge Op. 133

Beethoven's *Grosse Fuge*, Op. 133, is one of the great artistic testaments to the human capacity for meaning in the face of the threat of chaos. Abiding faith in the relevance of visionary struggle in our lives powerfully informs the structure and character of the music; this is surely one of the composer's most inspiring achievements.

The *Great Fugue* was originally conceived as the final movement of the *Quartet in B-flat Major*, Op. 130. In that work it followed directly the *Cavatina*, one of the most intimate embodiments of the frailty and vulnerability of love ever made audible to human ears (a movement we had the honor of playing at Carl Sagan's memorial service, as he included it among the works sent into space on *Voyager*, representing some of the greatest achievements of humanity). This juxtaposition with the most touching lyricism makes the opening of the fugue shocking, as Beethoven takes the final G of that movement and explodes it into a stark octave passage for the whole quartet. The writing is jagged and austere, then, following the *Overtura* which opens the movement, there is a brief evocation of the wispy, halting breaths of the *Cavatina* in eerie double notes for the first violin alone. The fugue proper then defiantly announces itself with disjunct, painful and completely unvocal leaps, all elbows and knees. Shouting, on the brink of whirling into chaos, the argument of the fugue is actually tightly ordered; of the dual description Beethoven gives for the movement — partly free, partly studied — this is the studied side. It will be the task of the *Grosse Fuge* to make sense of this everpresent possibility of complete collapse, to bring resolve and purpose to the human condition in the midst of uncertainty.

During the private premiere of the original version of Op. 130, given by the Schuppanzigh Quartet, Beethoven absented himself, choosing to drink in a local pub instead. It fell to the second violinist of that group, Holz, to go to the pub to report to the composer. He declared the occasion a big success, and recounted how those present asked to have two of the inner movements repeated. Beethoven immediately asked about the fugue, and when he was told that there was no request for a repeat of that he remarked that the audience had been made up of "cattle and asses". The audience as well as the players had in fact had great difficulties with the movement, finding it nearly incomprehensible. It was suggested to the composer that he replace the last movement of the quartet with one which would be more accessible. Certainly Beethoven himself never doubted that the fugue was a masterpiece of great potency. One of the great mysteries of musical history is what could have convinced Beethoven, a quintessentially headstrong man, to agree to remove the fugue from Op. 130 and publish it separately (as Op. 133), writing an alternate finale for the quartet. Today quartets often play Op. 130 in its original incarnation, ending with the *Grosse Fuge*. We have played that piece in both versions, finding the original version the more satisfying of the two, monumental in its scope.

As confrontational and even brutal as the *Grosse Fuge* seems to us today, it is hard to imagine the effect it must have had at that time. Stravinsky was fond of saying of this piece that it will forever be

contemporary. This is perhaps only partly true. The unforgiving, jagged texture of much of the piece certainly brings it close to sounds not heard again for a century hence, and the piece has a raw energy which will never be blunted. Its surface texture in parts could easily be taken out of context as representative of music of our own time. Still, we live now in the age of quantum mechanics, which takes the physical world out of the realm of the completely measurable, and of Godel's *Incompleteness Theorem*, which tells us that no logical system will ever be powerful enough to prove all statements we know to be true. Our faith in the invincibility of human reason and perception for explaining our world has been severely shaken. Much of the art of our era has been devoted to feelings of pessimism and despair. This is not Beethoven's world. He shares our recognition of the vulnerable fragility of man, the inadequacy of the mind to fully ponder all the enigmas of our world. And yet, his view is one which encompasses hope, and the possibility of triumph, a victorious human spirit. The turn to clarity and optimism happens late in the piece, and quickly, but it is unmistakable, regretless, and moving beyond words.

Early in our quartet's relationship with this piece I happened to be reading Norman Maclean's book *Young Men and Fire* and came across a paragraph which I thought captured something of the essential nature of the *Grosse Fuge*. I would like to share that passage with you:

"Far back in the impulse to find a story is a storyteller's belief that at times life takes on the shape of art and that the remembered remnants of these moments are largely what we come to mean by life. The short semi-humorous comedies we live, our long certain tragedies, and our springtime lyrics and limericks make up most of what we are. They become almost all of what we remember of ourselves. Although it would be too fancy to take these moments of our lives that seemingly have shape and design as proof we are inhabited by an impulse to art, yet deep within us is a counterimpulse to the id or whatever name is presently attached to the disorderly, the violent, the catastrophic both in and outside us. As a feeling, this counterimpulse to the id is a kind of craving for sanity, for things belonging to each other, and results in a comfortable feeling when the universe is seen to take a garment from the rack that seems to fit. Of course, both impulses need to be present to explain our lives and our art, and probably go a long way to explain why tragedy, inflamed with the disorderly, is generally regarded as the most composed art form."

Mark Steinberg

Brentano String Quartet

Mark Steinberg, Serena Canin (violins)
Misha Amory (viola)
Nina Maria Lee (cello)

Since its inception in 1992, the Brentano String Quartet has been singled out for its technical brilliance, musical insight and stylistic elegance. Within a year's time, the Brentano String Quartet claimed the distinction of being named to three major awards, winning the first Cleveland Quartet Award, the 1995 Naumburg Chamber Music Award and the 10th Annual Martin E. Segal Award.
For its first appearance in Great Britain at Wigmore Hall the Brentano was awarded with the Royal Philharmonic Society Music Award for the most outstanding debut in 1997. The Quartet became the first quartet-in-residence at Princeton University in 1999, and served as quartet-in-residence at New York University from 1995. In the same year they were chosen by The Chamber Music Society of Lincoln Center to participate in the inaugural season of Chamber Music Society Two - a program designed for outstanding emerging artists and chamber musicians.
The Quartet performs extensively, both in North America where all its members reside, as well as on stages in Europe, Japan and Australia (England, Germany, France, Switzerland, Italy, Nether-lands, Greece) and international festivals like, Edinburgh, Bath, De Divonne, Kuhmo, Mozartwoche in Salzburg and many others. Enjoying an especially close relationship with Mitsuko Uchida they regularly appear with her in the United States, Europe and Japan. Other prestigious artists they have worked with include the soprano Jessye Norman and pianist Richard Goode.
In past seasons it appeared to great acclaim among others at the Carnegie Hall, Wigmore Hall, Barbican Center London, Concertgebouw in Amsterdam, Konzerthaus in Vienna and Berlin, Suntory Hall in Tokyo, Sydney Opera House as well as in Cologne, Hamburg, Basel, Geneva, Madrid and in Copenhagen with Barbara Sukowa and pianist Mitsuko Uchida. They also played with great virtuosity also at Kissinger Sommer, Ludwigsburger Schlossfestspiele, Festival de Fayence, Aspen Festival and Salt Bay Chamber Festival.
Their eclectism and wish to go beyond the boundaries of the standard string quartet repertoire have led the quartet to perform both Renaissance and early music pieces with transcriptions of, for example, Gesualdo and Monteverdi's Madrigals, Fantasias of Purcell and secular works by Josquin des Prés. In the contemporary field, the Brentanos regularly collaborate with living composers among others Elliot Carter and György Kurtág and interpreted commissioned works by Milton Babbitt, Chou Wen-Chung, Charles Wuorinen, Bruce Adolphe, Steven Mackey and Jonathan Dawe. To commemorate their tenth anniversary, the quartet commissioned ten composers who wrote a piece inspired by and to be interwoven with excerpts of Bach's "Art of Fugue".
The Quartet has also worked with the celebrated poet and winner of the Pulitzer-prize Mark Strand, commissioning poetry from him to accompany works of Haydn and Webern. This program was given at the Mozartwoche in Salzburg for the first

time in Europe in the beginning of 2005. For their project called “Fragments” the musicians combine incomplete works by composers such as Mozart, Schubert, Bach and Schostakowitsch with contemporary compositions among others by Sofia Gubaidulina and Bruce Adolphe.

The Brentano Quartet has released their first CD featuring Mozart’s quartet K. 464 and his Quintet K. 593 recorded with viola player Hsin-Yun Huang, for the French label AEON, with whom they pursued their collaboration with the recording of the late Beethoven string quartets (November 2011). Prior to this, the quartet had released a CD with Haydn’s Op 71 as well as a recording of Steven Mackey’s music, the latter for Albany records.

The Brentano String Quartet played in the movie “A late Quartet“ (featuring Philip Seymour Hoffmann and Christopher Walken) who was premiered at the Toronto International Film Festival.

From 2014 on, the Brentano String Quartet will be the new Quartet-in-Residence at the Yale School of Music succeeding the Tokyo String Quartet.

The Quartet is named after Antonie Brentano, whom many scholars consider to be Beethoven’s “Immortal Beloved”, the intended recipient of his famous love confession.

www.brentanoquartet.com

Photo : Christian Steiner

Brentano String Quartet

Ludwig van Beethoven

Quatuor à cordes Op. 130

La plupart d'entre nous, à un moment ou à un autre, se sont sentis pris au piège dans le fossé séparant le sentiment de l'expression, la pensée inachevée du langage. Quiconque ayant ressenti une douleur ou un amour profonds a probablement cherché en vain les mots susceptibles d'exprimer la véritable essence de ces états. Même le simple fait de décrire à quelqu'un d'autre pourquoi quelque chose vous amuse relève parfois du défi. Il n'est absolument pas clair en quelle mesure nous avons besoin du langage pour penser, ou s'il y a dans les pensées du sens transcendant ce qui peut qui peut être traduit dans un langage formel. Lorsque j'écris sur la musique (y compris en ce moment même), je sens souvent que je sais exactement ce que je veux dire, jusqu'au moment où il s'agit de trouver les mots pour le faire. Le moment de l'écriture voit s'évaporer la certitude de la pensée. Cette certitude était-elle réelle ou illusoire ? Cela suggère-t-il qu'il existe des pensées dont aucun mot ne peut épouser la forme ?

Dans le quatuor de Beethoven opus 130 en *si b* majeur, cette relation entre forme ou langage et sens semble relever de l'obsession. Repoussant les limites de ce que la musique peut ou ne peut peut-être pas faire, Beethoven aborde ces questions de manières qui tantôt revêtent le caractère d'étranges énigmes, tantôt remettent profondément en question la relation entre l'expérience intime et l'art. Tout comme Wittgenstein explore le lien entre le langage et la pensée, comme Gödel demande quelles vérités pourraient exister indépendamment de tout système formel, Beethoven utilise la musique pour se référer à elle-même et s'interroger sur elle-même, écrivant, avec l'opus 130, une pièce hasardeuse qui explore et tente de définir les limites de ce qu'il est possible d'exprimer.

La pièce commence et les certitudes basées sur des hypothèses généralement fiables ont tôt fait de se dissoudre. Une introduction lente nous mène, comme prévu, vers une section principale plus rapide ; celle-ci est toutefois interrompue à son tour par le retour de l'introduction, et le temps que la section principale se réaffirme, le redoublement de l'habituelle juxtaposition a remis en cause la suprématie de l'un comme de l'autre type de musique. À vrai dire, cette rivalité reste un élément essentiel à travers le mouvement et la section de développement réussit à créer une continuité ondulante à partir du motif de deux notes de l'introduction qui n'évoque que la ponctuation et la clôture. Le motif de notes répété, qui apparaît tout d'abord au premier violon au début de l'*Allegro*, bouleverse totalement la grammaire musicale habituelle : la relation entre ces deux notes est une relation de dominante à tonique – la formule cadentielle la plus forte dans la musique occidentale – et pourtant, au lieu de faire descendre la dominante vers sa tonique, de manière conclusive (conformément à la gravité, comme il se doit), Beethoven choisit de la hisser vers le haut, de la priver de l'harmonie attendue, puis d'introduire un silence soudain.

D'une certaine manière, nous avons ici une musique traitant du langage de la musique, où le compositeur joue avec la forme et le matériau, exécute un numéro d'équilibre en menant habilement le mouvement vers la cohérence, invente au fur et à mesure les principes de quelque géométrie non-euclidienne gouvernant un monde qui pourrait ou pourrait ne pas exister.

Beethoven s'amuse à éprouver les limites du langage musical en refusant les règles et les relations traditionnelles. Dans nombre de ses œuvres tardives, nous rencontrons une musique dans laquelle nous sentons l'élaboration logique des processus en temps réel, comme si nous vivions l'état d'esprit compositionnel de l'intérieur. La particularité de cette pièce semble résider en ce qu'elle utilise ce procédé pour remettre en cause le pouvoir de la musique elle-même en tant que forme d'art explicative.

Du deuxième au cinquième mouvement inclus, Beethoven écrit un ensemble de pièces de caractère, en une certaine mesure regroupées en deux paires. Ce faisant, il bouleverse l'organisation habituelle du quatuor à cordes en quatre mouvements et pose le défi de créer une grande structure convaincante à partir de miniatures, préférant équilibrer entre elles des parties contrastées plutôt que créer des pièces s'imbriquant les unes dans les autres. Cette musique s'écarte du raisonnement sophistiqué de la plupart de ses pièces pour quatuor pour s'approcher du monde de la caricature et des masques, chaque mouvement exigeant que son caractère et son mode d'expression soient exagérés d'une manière différente. Et tout comme les masques tribaux protègent parfois de la punition divine celui qui les porte en entonnant des mots et des noms sacrés, ces masques permettent à Beethoven de jouer à des jeux de rhétorique normalement étrangers à la relation qu'entretient un compositeur avec les grandes formes. En écrivant une musique ironique à bien des égards, Beethoven entre dans une sorte de monde méta-musical, où il est à la fois compositeur et commentateur. L'imprévisible *Presto* explore les contrastes extrêmes entre ses sections externes précipitées et furtives et la grandiloquence sauvage de son trio intermédiaire. Entre les deux se trouve un passage étrange où la mélodie du premier violon tourne trois fois au-dessus d'un fossé peuplé de crocodiles faisant claquer leurs mâchoires, les crocodiles prenant la forme d'une seconde mineure, motif essentiel tout au long de l'œuvre. La musique joue avec l'idée d'échapper à l'écriture motivique, rationnelle, s'en éloigne de plus en plus, mais finit par être tirée à nouveau vers le bas, vers l'obsession de la section d'introduction, ornée au point de frôler la caricature. Le petit mouvement, écartelé par le contraste hautement stylisé, presque absurde de ses sections, vacille, au bord de la rupture. Son mouvement compagnon, à l'intitulé provocateur « poco scherzoso » (légèrement badin), tente quant à lui d'accoupler deux pièces de caractère pour produire un hybride. Beethoven, au lieu de séparer les éléments comme dans le *Presto*, les mélange pour en faire un *Andante* tendre, quelque peu amoureux, qu'il agrémente de l'évocation amusante d'une horloge (une figure musicale alors populaire). Pour compléter le tableau, il y incorpore aussi une figure quelque peu sinistre, entendue au tout début de l'introduction et

partageant le profil du thème *amoroso*, créant une sorte de calembour musical. À aucun moment on ne sait exactement si la musique est sincère ou absurde ; c'est comme si le mouvement était une émulsion précaire d'huile et de vinaigre, capable de tenir ensemble tout juste le temps qu'il faut pour l'entendre, une sorte de tour de passe-passe.

La paire de mouvements suivante cherche à établir un équilibre entre caricature et introspection profonde. Le « Alla dansa tedesca » (« dans le style d'une danse allemande ») est une sorte de valse frénétique, une parodie d'un style rustique et sans prétention. Les indications d'interprétation poussent cet air simple aux limites du grotesque, et des jeux avec des figurations maladroites, presqu'absurdes, où le filigrane du premier violon est affublé du mauvais accompagnement rythmique, y côtoient des mesures où la mélodie commence à l'envers avant de se corriger. Juste avant la fin du mouvement, on effleure très brièvement quelque chose de plus aimant et de plus introspectif, qui est écarté presqu'immédiatement lorsque le mouvement s'achève plutôt abruptement, naïf et prétentieux. Cette parodie tente de déterminer en quelle mesure il est possible pour la musique de se tourner elle-même en dérision, de contenir à la fois la forme qui la sous-tend et le commentaire à cette forme. C'est comme si nous rencontrions une personne âgée pour la première fois et détections en elle simultanément son moi antérieur et l'amplification des traits de sa personnalité forgés par le temps, le prototype et sa distorsion. « Alla dansa tedesca » sert également de puissant faire-valoir au mouvement suivant. Sa tonalité tranche violemment avec le moment précédent, créant une rupture harmonique à défier les dieux de la cohésion, mais d'une certaine manière sa tonique constitue par la suite un lien harmonique vers le cœur même de l'œuvre, le cinquième mouvement. (Puis vers les finales, comme s'il fallait que la pièce sorte d'elle-même avant de pouvoir aller de l'avant).

Dans la *Cavatina* (terme désignant à l'origine un type d'air d'opéra), le paroxysme de la pièce est atteint, la désolation de l'inexprimable révélée dans sa totalité. Notre quatuor a eu le privilège de jouer ce mouvement pour la commémoration du grand astronome Carl Sagan à la cathédrale de Saint John the Divine à New York City. Toute la musique jouée lors la commémoration avait été choisie parmi les morceaux sélectionnés par Carl Sagan pour le « Golden Record », un disque embarqué à bord des sondes *Voyager* afin de représenter la vie sur terre et quelques-unes des plus grandes réalisations de l'humanité, envoyé en qualité de message et d'offrande à toute civilisation intelligente, quelle qu'elle fût, susceptible de l'intercepter. Lors de la commémoration, on choisit comme prélude à la *Cavatine* un enregistrement de Sagan lisant un extrait de son livre *Pale Blue Dot* (Un petit point bleu pâle) parlant de *Voyager* photographiant la terre depuis le bord du système solaire, de la grande importance que revêt pour chacun de nous la contemplation de ce point de vue unique. Dans *Pale Blue Dot*, Sagan écrit : « On a dit que l'astronomie est une expérience qui rend humble et forge le caractère. Il n'est sans doute pas de meilleure preuve de la folie des prétentions humaines que cette image lointaine de notre monde minuscule. » La *Cavatine* de

Beethoven traite, en effet, de la folie des prétentions humaines, de la fragilité et de la vulnérabilité de notre amour et de notre faible capacité à le communiquer, de l'absence criante d'un véritable modèle correspondant à nos états intérieurs. Elle évoque aussi la richesse de la capacité d'aimer de l'être humain ainsi que la solitude de son isolement dans le gouffre séparant le sentiment de l'expression. La ligne mélodique est partagée principalement entre les deux violons, et bien que la toute première partie du premier thème s'achève sur une demi-cadence trop rapide, presque balbutiée, comme si le mot exact avait échappé aux lèvres du chanteur alors que la chanson venait à peine de commencer, la ligne mélodique réussit à poursuivre son chemin et s'épanouit en un échange empathique d'une infinie tendresse.

L'échange du deuxième thème du mouvement entre les deux violons constitue un moment particulièrement touchant. Habituellement, une idée mélodique fait sa première apparition dans une pièce sous sa forme la plus simple et n'est ornée, le cas échéant, que lors de répétitions ultérieures. Ici, une idée échangée entre les violons apparaît deux fois dans une version légèrement ornée pour n'être jouée que plus tard sous une forme plus simple, comme si le second violon remontait dans le temps pour chercher quelque chose de plus vrai, de plus pur, le regard tourné vers l'intérieur et refusant tout artifice. Douloureusement, le premier violon échoue à répondre en conséquence, offrant au contraire la version la plus ornée de toutes, comme s'il manquait de confiance ou de courage pour tenter de saisir l'essence de ce qui doit être dit. Le décalage expressif est palpable. L'incongruité des déclarations introduit un des passages les plus troublants de toute la pièce, où le premier violon est laissé dans un isolement désespéré. Beethoven appose à ce passage l'indication *Beklemmt* : angoissé, tourmenté, oppressé. Tout en effectuant un changement de tonalité viscéralement déconcertant, les voix graves pulsent en une sorte de vibration primitive. Le premier violon, pour ainsi dire vaincu, ne chante plus, n'est plus en mesure ne serait-ce que de relier les notes entre elles, aphone et cherchant pourtant désespérément à faire entendre sa voix. La ligne musicale ne trouve pas de larmes pour pleurer, cherche à tâtons le langage là où il n'y en a pas. Dans le monde de l'opus 130 et son exploration des limites de la forme et du langage musicaux, ceci est le moment de la révélation. Le mouvement censé chanter perd sa capacité à le faire, ou ne trouve pas l'inspiration nécessaire pour soutenir son chant. Un paradoxe exquis : la musique ne permet pas d'exprimer ce qui implore d'être exprimé ; mais cet échec est parfaitement exprimé par la musique. La *Cavatine* possède une fin, où l'idée d'une vibration-pulsation fondamentale rejoint le balbutiement initial du mouvement, offrant une consolation fragile ; mais on ne peut guère s'attendre ici à un réconfort plus solide. La faille entre la profondeur du sentiment et le langage trop faible pour saisir cette dernière dans son intégralité est trop grande pour cela.

Où cela nous mène-t-il ? Le signe le plus évident de l'engagement de cette œuvre pour des problèmes d'expression et de narration est sans doute le fait que la pièce ait deux fins possibles. Au moment de

sa création, l'œuvre fut jouée avec la *Grosse Fuge* (« Grande Fugue ») en mouvement final, une musique d'une force parfois terrifiante, chancelant à la frontière entre l'ordre et chaos. Dans cette forme musicale rigoureuse s'il en est, Beethoven crée une musique menaçant de s'effondrer à tout moment, s'aventurant à la lisière de la folie et de l'incompréhensibilité. Après avoir affronté la terreur de l'échec de la musique dans la section *Beklemmt* de la *Cavatine*, le compositeur s'engage dans un combat mortel contre la forme musicale et, bien que cela n'arrive que vers la fin, il nous donne le sentiment d'en sortir, d'une certaine manière, vainqueur.

Où bien l'est-il réellement ? Déconcerté par la fugue, l'éditeur de Beethoven convainquit le compositeur de la retirer de la pièce, de la publier séparément et d'écrire un autre finale (la dernière chose qu'il ait jamais écrite). Que Beethoven ait pu consentir à un tel changement semble toutefois correspondre très peu à ce que nous savons de sa personnalité. Serait-il possible qu'il ait apprécié cette occasion de répondre différemment à la crise du *Beklemmt* ? Le nouveau finale, beaucoup plus proche de l'opus 135 (le dernier des quatuors) qu'aucun autre quatuor tardif (opus 130 inclus), représente peut-être Beethoven arborant un sourire de Bouddha. La crise est reconnue, acceptée, maintenue telle quelle. La lutte est abandonnée, l'équanimité autorisée à s'épanouir sans que ne soit renié pour autant le fait d'avoir regardé l'abîme. Peut-être Beethoven envisagea-t-il, au dernier moment, une autre façon d'aller de l'avant.

Mark Steinberg

Grosse Fuge Op. 133

La *Grosse Fuge* op. 133 de Beethoven est l'un des grands témoignages artistiques sur la capacité humaine à créer du sens face à la menace du chaos. Une foi irréductible en la pertinence d'un combat visionnaire dans nos vies façonne avec force la structure et le caractère de cette musique ; il s'agit là sans aucun doute d'une des réalisations les plus inspirantes du compositeur.

La *Grande Fugue* fut à l'origine conçue comme le mouvement final du quatuor en *si b* majeur op. 130. Dans cette œuvre, elle suivait immédiatement la *Cavatine*, une des incarnations les plus intimes de la fragilité et de la vulnérabilité de l'amour jamais rendues audibles à l'oreille humaine (un mouvement que nous avons eu l'honneur d'interpréter pour la commémoration de Carl Sagan, puisqu'il l'avait incluse parmi les œuvres envoyées dans l'espace à bord de la sonde *Voyager* afin de représenter quelques-unes des plus belles réalisations de l'humanité).

Juxtaposée ainsi au plus touchant des lyrismes, l'ouverture de la fugue prend un caractère choquant lorsque Beethoven prend le *sol* final de la *Cavatine* pour le faire exploser en un saisissant passage en octaves joué par le quatuor tout entier. L'écriture est irrégulière et austère, puis, à la suite de l'ouverture introduisant le mouvement, d'étranges doubles cordes au premier violon seul évoquent brièvement les respirations clairsemées, hésitantes de la *Cavatine*. S'annonce ensuite la fugue à proprement parler, sur un ton de défi, toute en angles, avec des sauts disjoints, douloureux, exempts de

toute vocalité. Hurlant, à deux doigts de se précipiter en tourbillonnant dans le chaos, le sujet de la fugue est toutefois rigoureusement organisé ; de la double indication que nous donne Beethoven pour le mouvement – en partie libre, en partie maîtrisé – ceci est la partie maîtrisée. La tâche de la *Grosse Fuge* sera de conférer un sens à cette possibilité omniprésente d'effondrement total, d'apporter détermination et raison d'être à la condition humaine au milieu de l'incertitude.

Lors de la première privée de la version originale de l'op. 130, donnée par le Quatuor Schuppanzigh, Beethoven s'absenta, préférant aller boire un verre dans un bar du coin. Ce fut au second violoniste de l'ensemble, Holz, d'aller au bar pour présenter au compositeur un compte rendu du concert. Il lui annonça que l'œuvre avait remporté un franc succès, et raconta que les auditeurs présents avaient demandé que deux des mouvements internes fussent répétés. Beethoven demanda immédiatement ce qu'il en avait été de la fugue, et lorsque Holz lui dit que le public n'avait pas demandé de bis de celle-ci, son commentaire fut que le public était composé de « bœufs et d'ânes ».

À vrai dire, le public et les instrumentistes avaient eu de grandes difficultés avec le dernier mouvement du quatuor, le trouvant pratiquement incompréhensible. Il fut suggéré au compositeur de le remplacer par un mouvement plus accessible. Beethoven lui-même ne douta certainement jamais du fait que cette fugue fût un chef-d'œuvre d'une grande puissance. L'un des grands mystères de l'histoire de la musique, toutefois, est ce qui a bien pu convaincre Beethoven, homme opiniâtre s'il en est, d'accepter d'enlever la fugue de l'op. 130, de la publier séparément (comme op. 133) et d'écrire pour le quatuor un autre finale. Aujourd'hui, les quatuors jouent souvent l'op. 130 dans sa version originale, terminant par la *Grande Fugue*. Pour nous-mêmes, qui avons joué les deux versions, la version originale - monumentale dans sa portée - est la plus satisfaisante des deux.

Lorsqu'on considère à quel point la *Grosse Fuge* nous paraît agressive, voire brutale, aujourd'hui, il est difficile d'imaginer l'effet qu'elle a dû faire à l'époque. Stravinsky adorait dire de cette pièce qu'elle resterait à jamais contemporaine. Mais cela n'est peut-être vrai qu'en partie. La texture implacable, déchiquetée, de la majorité de la pièce, la rapproche, certes, de sonorités que l'on n'entendra plus pendant un siècle après sa composition, et la pièce possède une énergie brute qui ne s'émoussera jamais. Extraite de son contexte, certaines parties de sa texture superficielle passeraient facilement pour représentatives de la musique de notre propre temps.

Toujours est-il que nous vivons aujourd'hui à l'ère de la mécanique quantique – qui a sorti le monde physique du royaume de l'entièrement mesurable – et du *Théorème d'incomplétude* de Gödel – qui nous dit qu'aucun système logique ne sera jamais assez puissant pour prouver toutes les affirmations que nous savons être vraies. Notre foi en la capacité illimitée de la raison et de la perception humaines à expliquer notre monde a été sévèrement ébranlée, et la majeure partie de l'art de notre époque a été consacrée à des sentiments de pessimisme et de désespoir.

Mais ce n'est pas là le monde de Beethoven. Il partage, certes, notre reconnaissance de la vulnérabilité de l'être humain, de l'incapacité de l'esprit à appréhender complètement toutes les énigmes de notre monde. Et pourtant, sa vision du monde inclut l'espoir et la possibilité de triompher, la victoire de l'esprit humain. Le passage à la clarté et à l'optimisme survient tard dans la pièce, et rapidement, mais il est sans ambiguïté, sans regrets et profondément touchant.

Au début de notre travail d'ensemble sur cette pièce, il se trouve que je lisais le livre de Norman Maclean *Young Men and Fire* (La part du feu), où je suis tombé sur un paragraphe qui, me sembla-t-il, capturait un peu de l'essence de la *Grosse Fuge*. J'aimerais partager ce passage avec vous :

« À l'origine du désir de trouver une histoire, il y a la conviction du conteur que la vie prend parfois la forme de l'art et que les bribes dont nous nous souvenons constituent en très grande partie ce que nous finissons par entendre par « la vie ». Les brèves comédies tragi-comiques que nous vivons, nos longues, authentiques tragédies et nos poèmes et limericks de jeunesse constituent le plus grande partie de ce que nous sommes. Ils finissent presque par devenir la seule chose que nous nous rappelons de nous-mêmes. Bien qu'il serait prétentieux de considérer ces moments de notre vie, en apparence pourvus de forme et de dessein, comme preuves que nous sommes habités par une pulsion artistique, il n'en est pas moins vrai qu'il existe, aux tréfonds de nous-mêmes, une pulsion s'opposant au « ça » ou à ce qui - quel que soit le nom qu'on lui donne aujourd'hui - est désordonné, violent, catastrophique, tant en nous qu'à l'extérieur de nous. En tant que sentiment, cette contre-pulsion est une sorte de soif irrésistible de bon sens, de choses s'accordant les unes avec les autres, qui se traduit par un sentiment de réconfort lorsqu'on voit enfin l'univers prendre de la penderie un vêtement qui semble lui aller. Bien entendu, les deux pulsions doivent être présentes pour expliquer nos vies et notre art, et contribuent sans doute grandement à expliquer pourquoi la tragédie, exacerbée par le chaotique, est généralement considérée comme la forme artistique la plus aboutie. »

Mark Steinberg
Traduction : Philia Jarrell

Brentano String Quartet

Mark Steinberg, Serena Canin (violons)
Misha Amory (alto)
Nina Maria Lee (violoncelle)

Formé en 1992, le quatuor américain Brentano est connu pour ses interprétations alliant une technique parfaite à une musicalité hors pair. Après seulement un an d'existence, le quatuor obtient les récompenses suivantes : Cleveland Quartet Award, Naumburg Chamber Music Award et Martin E. Segal Award. Suite à leurs magnifiques débuts en Angleterre au Wigmore Hall de Londres, le Quatuor Brentano reçoit le Prix du meilleur récital attribué par la Royal Philharmonic Society Music Award.

Le quatuor est résident des Universités de Princeton, New York et fut choisi par la Chamber Music Society of Lincoln Center pour participer à l'inauguration de leur saison de musique de chambre. En Europe, il a été quatuor résident au Wigmore Hall de septembre 1999 à septembre 2001.

Les salles de concert du monde entier ont accueilli le Quatuor Brentano : Concertgebouw d'Amsterdam, Carnegie Hall, St Luke's Hall de Londres, Philharmonie de Cologne, Royal Festival Hall, Queen Elizabeth Hall, Opéra de Sydney (tournée VIVA en Australie), Festivals de Salzburg, Bath et Edimbourg ainsi que toutes les villes les plus importantes aux Etats-Unis.

Parmi leurs partenaires célèbres de musique de chambre, on compte la pianiste Mitsuko Uchida avec qui ils ont effectué une tournée européenne en mars 2006, le pianiste Richard Goode et la soprano américaine Jessye Norman.

Le répertoire du quatuor est vaste avec une particulière attention à la musique de la Renaissance, période sacrée de la polyphonie que des compositeurs comme Gesualdo, Monteverdi et Josquin des Prés ont transcendée, et la musique de notre temps. Le Quatuor Brentano collabore régulièrement avec des compositeurs comme Elliot Carter ou György Kurtág et ont créé une liste impressionnante d'œuvres de, par exemple, Milton Babbitt, Chou Wen-Chung, Steven Mackey et Bruce Adolphe. Pour commémorer leur dixième anniversaire, le quatuor passa commande à dix compositeurs, dont Sofia Gubaïdulina, dont ils jouèrent les pièces en alternance avec l'*Art de la Fugue* de Bach qui les avait inspirées. Un autre projet « Fragments » combina des œuvres inachevées de Schubert, Mozart, Beethoven, Bach et Chostakovitch avec des œuvres contemporaines de Sofia Gubaidulina, Bruce Adolphe et autres.

Le Quatuor Brentano enregistre pour le label français æon. Leur premier CD est consacré à Mozart (quatuor K. 464 et quintette K. 593 avec l'altiste Hsin-Yun Huang) : « comment ne pas être saisi par la densité du tissu contrapuntique qu'ils tissent dans le premier mouvement du *Quintette* KV 593, ou par la plénitude lyrique qu'ils font jaillir de son poignant *Adagio* » (Diapason (5)), et est suivi de deux enregistrements des quatuors tardifs de Beethoven en novembre 2011 et mars 2013.

Le Brentano String Quartet a réalisé la musique pour le film *A late Quartet* (avec Philip Seymour Hoffmann et Christopher Walken) qui a été montré à l'International Film Festival à Toronto en 2012.

Le quatuor newyorkais succédera au Tokyo String Quartet à Yale comme *quartet-in-residence*.

Le Quatuor Brentano est nommé d'après ce que de nombreux spécialistes s'accorde à penser qu'elle est la 'Lointaine Bien-aimée' à qui Beethoven déclara son amour via un de ses cycles de lieder.

www.brentanoquartet.com

æon

Brentano String Quartet

Ludwig van Beethoven

The Late String Quartets

Op. 127 & Op. 131

Brentano String Quartet

Gramophone Editor's Choice

Ludwig van Beethoven

The Late String Quartets

Op. 135 & Op. 132

Brentano String Quartet

Bande originale du film de Yaron Zilberman

A Late Quartet*, avec Philip Seymour Hoffman,*

Catherine Keener et Christopher Walken...

Ludwig van Beethoven

The Late String Quartets
Op. 130 & Grosse Fuge Op. 133

1-6	**String Quartet Op. 130 No. 13** (1826) in B-Flat Major	45’05
	I Adagio ma non troppo - Allegro	14’32
	II Presto	2’01
	III Andante con moto, ma non troppo	7’10
	IV Alla danza tedesca. Allegro assai	2’58
	V Cavatina. Adagio molto espressivo	7’40
	VI Finale: Allegro	10’44
7	**Grosse Fuge Op. 133** (1825) in B-Flat Major	15’30
	Ouverture. Allegro – Meno mosso e moderato	
	Allegretto – Fuga [Allegro] – Meno mosso e moderato	
	Allegro molto e con brio – Allegro	

Brentano String Quartet

Mark Steinberg (violin) · Serena Canin (violin)
Misha Amory (viola) · Nina Maria Lee (cello)

Recording producer/direction artistique & editing/montage : Alan Bise.
Sound recording/prise de son : Bruce Egre.
Recording/enregistrement : 20-22/12/2012, Richardson Auditorium, Princeton University.
æon producer/production æon : Kaisa Pousset. **Photos :** Dolorès Marat.
æon (Outhere-France) 16, rue du Faubourg Montmartre, 75009 Paris. © 2014. Imprimé en Autriche.

outhere

creating diversity...

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com

AECD 1438