



la dolce volta



# Ludwig van Beethoven

1770 – 1827

## Quatuor Ysaÿe

Guillaume Sutre  
Luc-Marie Aguera

*violons, violins*

Miguel da Silva

*alto, viola*

Yovan Markovitch

*violoncelle, cello*

**String Quartet in B flat major / Si bémol majeur, op.130**

**37'05**

弦楽四重奏曲第13番変口長調 作品130

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | Adagio ma non troppo – Allegro アダージョ・マ・ノン・トロツポ - アレグロ                              | 9'19 |
| 2 | Presto プレスト  | 1'49 |
| 3 | Andante con moto, ma non troppo. Poco scherzando アンダンテ・コン・モート・マ・ノン・トロツポ、ポコ・スケルツァンド | 6'18 |
| 4 | Alla danza tedesca (Allegro assai) アラ・ダンツァ・テデスカ(アレグロ・アッサイ)                         | 3'14 |
| 5 | Cavatina (Adagio molto espressivo) カヴァティーナ(アダージョ・モルト・エスプレッシーヴォ)                    | 7'05 |
| 6 | Finale (Allegro) フィナーレ(アレグロ)   | 9'20 |

**String Quartet in C sharp minor / Ut dièse mineur, op.131**

**39'24**

弦楽四重奏曲第14番嬰八短調 作品131

- |    |   |       |
|----|---|-------|
| 7  | Adagio ma non troppo e molto espressivo アダージョ・マ・ノン・トロツポ・エ・モルト・エスプレッシーヴォ | 8'23  |
| 8  | Allegro molto vivace アレグロ・モルト・ヴィヴァーチェ                                   | 3'02  |
| 9  | Allegro moderato アレグロ・モデラート   | 0'45  |
| 10 | Andante ma non troppo e molto cantabile アンダンテ・マ・ノン・トロツポ・エ・モルト・カンタービレ    | 12'55 |
| 11 | Presto プレスト   | 5'26  |
| 12 | Adagio quasi un poco andante アダージョ・クァジ・ウン・ポコ・アンダンテ                      | 2'22  |
| 13 | Allegro アレグロ  | 6'31  |

**TT': 73'36**

# « Quatre hommes sans qualité »

Un titre en forme de clin d'œil sans prétention au roman de Robert Musil, mais aussi l'amorce d'une courte réflexion sur les facettes de la qualité du Quartettiste.



## Au commencement était le 4.

Au commencement de notre vie de musicien en tout cas.

Avez-vous été amenés à réfléchir à la symbolique des nombres ?

J'avoue que pour ma part, je n'y étais guère porté.

Mais j'ai vécu pendant trente ans des circonstances si particulières, qu'il m'est arrivé de me pencher sur cette question et d'associer en esprit les diverses formes que peut prendre ce que je nommerai « la Quaternité » :

Les quatre éléments, les quatre points cardinaux, les quatre évangélistes, etc...

Mais au-dessus de tout cela, le suprême mystère :

« Le quatuor à cordes »

C'est au cœur de cette sibylline formation que j'ai vécu quotidiennement. Oui ! J'ai vécu mon quotidien à quatre et il me venait quelques fois l'idée plaisante que lorsque vous croyez voir un homme en entier, vous ne faites réellement face qu'au quart d'une voix.

Quatre voix donc, et en fin de compte un seul chant.

Des qualités et une qualité.

Pour y parvenir, combien de silences se sont glissés entre les notes, combien de tempi se sont effacés, combien d'accents ont été gommés !

Les rebelles ont appris à canaliser leur bouillonnement, les placides à presser le pas, les élégants à se dépouiller de leur parure.

Pour se fondre dans le tout, il a fallu s'imposer d'être un musicien sans qualité.

Miguel da Silva

« Bienheureux celui qui, ayant appris à triompher de toutes les passions, met son énergie dans l'accomplissement des tâches qu'impose la vie sans s'inquiéter du résultat. Le but de ton effort doit être l'action et non ce qu'elle donnera. Ne sois pas de ceux qui, pour agir, ont besoin de ce stimulant : l'espoir de la récompense. »



Ces phrases que Beethoven note pour lui-même dans ses Carnets intimes pourraient s'appliquer au travail que présente ici le Quatuor Ysaÿe, pris en tant qu'entité unie, un « bienheureux » collectif. Car si les quatre musiciens savent emprunter mille voix dans ce jardin aux sentiers qui bifurquent, à mesure que Beethoven l'érige en un ineffable monument, ils peuvent aussi respirer comme un seul, offrant de façon visible le mystère d'une unité jamais atteinte dans une autre combinaison instrumentale. Mais cette unité ne s'offre jamais comme une uniformisation.

Dans une attitude que l'on se hasarderait à qualifier de latine, les musiciens ne cherchent pas l'homogénéité du son, mais l'unité de l'expression. Ceci est particulièrement sensible dans le format concert – le geste est unique, sans retour en arrière possible.

C'est une approche extrêmement moderne de la beauté, envisagée non pas comme un but en soi, mais comme le résultat d'un processus qui déploie la pensée musicale, comme l'effet secondaire de « l'accomplissement des tâches qu'impose la vie » de la partition.

Aujourd'hui, les musiciens bougent trop, versent à l'excès dans la contemplation de leur propre beauté. Réussissent-ils un arpège ? Ils tiennent à le faire sentir. Un accord vibre-t-il de façon particulièrement photogénique ? On s'accorde un petit arrêt selfie avec pour « profiter du paysage ». Cela est impossible aux Ysaÿe. Ils sont du côté d'un Brendel qui a des tessons de bouteille à la place des lunettes et joue du Beethoven sans le secours d'un circassien qui dompterait un tigre en même temps, ou d'une équilibriste en plumes d'autruche qui ferait du hula hoop pour « actualiser » ces musiques, supposément insuffisantes en soi. Sans fard ni artifice, le Quatuor Ysaÿe aborde l'un des sommets les plus aboutis de l'esprit humain. Et franchir ce pas, c'est sortir de l'élégance.

Car chez Beethoven la pulsation fait partie de la musique. Elle impose le cadre de la rigueur et un inconfort qui crée la musique en devenir de manière objective, indépendante des soupirs personnels, des retards « divins », de la pâmoison facile qui surjoue l'émotion.

Gardant le tempo, les musiciens situent Beethoven exactement là où il est – hors du temps.

Ce parti pris assure une cohérence à l'ensemble et permet une vue panoramique sur les trois grandes périodes créatrices de Beethoven dans le domaine du quatuor.

Les six premiers quatuors opus 18 ont été composés entre 1798 et 1800, alors que Beethoven est accueilli chez l'un de ses mécènes, le Prince Lichnowsky. Leur ordre chronologique est différent de la numérotation, et se présente ainsi : 3, 1, 2, 5, 6, 4.

Six ans après, et sur une période allant de 1806 à 1810, Beethoven composera les cinq quatuors de sa période médiane : les trois Quatuors opus 59 dédiés au Prince Razoumovsky (7,8 et 9), l'opus 74 (10) et l'opus 95 (11). Cet âge « classique » est caractérisé par une tonalité « héroïque » et la démonstration de force, dans un climat d'une certaine fierté.

Dans l'opus 59, n°1, le premier des trois Razoumovsky, les quatre mouvements sont bâtis sur le premier mouvement de la forme sonate, avec le principe hégélien de thèse, antithèse et synthèse, c'est-à-dire un premier thème exposé dans la tonalité principale, un deuxième dans une tonalité contrastée, ensuite le développement où les éléments des deux thèmes sont mis en combat fertile, et enfin la réexposition conciliatrice où les deux thèmes sont exposés dans la tonalité principale. Beethoven renoue presque avec les premiers quatuors de Boccherini, avec leur goût pour l'ornementation post-baroque (m.66-71), et la partie « émancipée » du violoncelle qui expose un thème qui semble couler de source. Or les cahiers de Beethoven montrent plus de cent modifications mélodiques et rythmiques de ce thème. Dans cet effort de travail acharné sur le matériau, le compositeur cherche à resserrer son intuition du plus près possible afin d'obtenir une énergie vitale qui va irriguer toute sa musique. Le mouvement motorique allant croissant, Beethoven passe à une pulsation ternaire, mais les musiciens ne surlignent pas les triolets qui amplifient la pulsation. Ils la gomment au contraire – subtilité de l'interprétation qui ménage cet effet d'accumulation énergétique pour mieux exploser lorsque le thème principal se superposera aux triolets et aux notes répétées, créant une sensation rythmique puissante qui ne serait pas reniée par les grands amateurs de hard rock !

Mais la grandeur de Beethoven consiste dans l'art d'aménager les contrastes, parfois brutaux – encéphalogramme de son tourment intérieur ?

Ainsi, à la m.85, le compositeur offre un passage minéral qui explore des combinaisons de l'extrême aigu et du grave, comme les rochers escarpés contemplés dans leur temporalité longue. Le scintillement de ces âges de sédimentation est encore plus saisissant, aux m.144-151 où les musiciens rallongent leurs archets et ajoutent un soupçon de vibrato dans une respiration commune.

Après les contemplations du premier violon qui crée un sentiment d'espace par la différence de l'articulation dans ses phrases aux croches ininterrompues, avec les couleurs harmoniques de plus en plus affirmées aux sons tenus par les autres, la musique redevient aimable, viennoise et à l'élégance ordinaire, avant que la deuxième partie du développement, avec un thème secondaire en fugato, ne vienne instaurer l'ordre minéral, celui de la pure abstraction chère à Bach de *L'Art de la fugue*, et du Beethoven exalté de la *Grande Fugue* (m.185).

Ici, la rythmicité devient quasi percussive, grâce aux coups d'archet du violoncelle où l'on entend presque l'air comprimé de l'attaque.

Dans le second mouvement les musiciens se meuvent dans un parfait jeu de relais que Beethoven impose à contre-courant de la barre de mesure, et deviennent un seul instrument, qui se diffracte en plusieurs voix. L'essaim besogneux des doubles croches qui tend le ressort se dissipe en élancements voltigeants et légers (m.404-419).

Dans le troisième mouvement, les musiciens offrent un autre avatar de la pensée beethovénienne. Ils jouent ici comme s'ils dévoilaient un mystère, baignés dans les lumières avant-coureuses de la *Cavatine* de l'opus 130. Ce vers de Pasternak vient à l'esprit à l'écoute de cette musique nocturne : « Je traverse cette nuit comme on entre dans une religion inouïe. »

Avec un grand naturel, les instruments évoluent vers un espace où chacun trouve sa propre cohérence, vivant dans une rythmicité différente – l'alto évolue en blanches, le premier violon en croches, le violoncelle en doubles croches et le second violon en ponctuations par groupes de triples croches (à partir de la m.26). C'est comme si ensemble ils devaient prendre soin de quelque chose de naissant, d'extrêmement fragile et de précieux, emblème d'une révélation nouvelle.

Dans le quatrième mouvement un thème russe, ramolli dans la forge du compositeur qui s'en est fait un matériau brut, revient à son image d'origine. L'espace d'un instant, Beethoven redevient pleinement russe, ce qui n'a pas dû déplaire à son commanditaire Razoumovsky (m.177), mais aussi prémonitoirement schubertien (m.226), ce que les Ysaÿe savent être et devenir aussi. Ils savent être emportés par le tourbillon de la pensée directionnelle de Beethoven, tout en gardant le gouvernail d'un navire sciemment mené à travers les flots et l'étourdissement des éléments déchaînés.



Après cette deuxième manière, il faudra attendre quatorze ans avant que Beethoven ne revienne au quatuor à cordes, mais pour en faire cette fois-ci son genre de prédilection : les dernières années de sa vie, le compositeur écrira des quatuors à cordes de façon quasi exclusive, les enchaînant d'ailleurs par une sorte de tuilage, où le début de l'un commence alors que le précédent n'est pas achevé. Il s'agit chronologiquement des quatuors opus 127 (12), opus 132 (15), opus 130 (13), *Grande Fugue* opus 133 (initialement envisagée comme le final du Treizième Quatuor), opus 131 (14) et opus 135 (16) composés entre 1824 et 1826. Cette période que Romain Rolland appelle « chant de résurrection » est un moment prodigieux où un imaginaire sans limites se déploie à chaque page, les formes se réinventant constamment et Beethoven montrant une capacité d'invention à chaque instant absolument extraordinaire.

Les sanglots longs des violons de l'automne qui blessent son âme sont l'icône paradoxale d'un radieux printemps spirituel où Beethoven se hisse au niveau des dieux olympiens qu'il tutoyait déjà, plus jeune.

Dès le début de l'opus 127 il est saisissant de voir que Beethoven, atteint d'une surdité complète, éprouve à ce point le désir de la sonorité la plus charnelle qui soit, faite d'accords en doubles ou quadruples cordes. Le mélange des cordes à vide, des positions aux sonorités optimales, avec leurs sixtes résonnantes et juteuses, dit le corps désirant du compositeur qui vit pleinement à travers une jouissance sonore imaginaire, malgré l'absence et l'interdit de toute joie plus incarnée ici-bas.

Le contraste avec l'*Adagio* qui suit est alors total – si l'on écoute les vingt premières secondes, qui ajoutent contemplation et incertitude à l'attente, on peut se demander dans quelle époque nous sommes ici. Réflexion postérieure sur *L'Or du Rhin*, avec le même Mi bémol à la basse (qui s'étend chez Wagner sur près d'une demi-heure) ? Une œuvre contemporaine ? Le quatuor prend le parti de l'étonnement, et les musiciens étirent la sensation de l'étrange, l'entretiennent subtilement en suspendant les certitudes par des articulations qui prolongent le doute bienfaisant.

Dans le premier mouvement du magistral opus 130, les musiciens sont animés par la même conviction qui produit en passant un petit miracle – comme dans le gamelan javanais, les ralentis et les accélérations collectives se font avec l’unanimité d’un seul, parce qu’elles se tendent ou se détendent autour d’un fil invisible – cette pulsation qui organise tout, qui guide et autorise en même temps une véritable liberté, parce que celle-ci n’est pas fondée sur des ressentis personnels plus ou moins subjectifs, mais sur le sentiment intérieur d’une nécessité, et sur l’humilité d’obéir à un élan impérieux que la musique elle-même impose. La musique et pas notre goût, notre regard, nos petits ou grands malheurs. C’est par ce refus de sensiblerie surannée que paradoxalement les musiciens parviennent à nous toucher vraiment, à partager avec nous l’ampleur de ce geste compositionnel, la vraie nouveauté arrachée au difficile rocher des banalités antérieures.

Ils ne surjouent pas ce qui ne doit pas être surjoué, mais ils donnent du sens aux éléments répétés, par exemple en introduisant une hiérarchie différente dans le poids des accents. Cela permet d’entrevoir de longues phrases, de considérer les répétitions non pas comme des redites, mais des grands arcs qui construisent la forme.

Le *Presto* de ce 13<sup>e</sup> Quatuor est pris à l'extrême limite du tempo, un tournoiement furieux que les nombreuses reprises ne font que tendre comme un ressort – la houle des trois accompagnateurs ne fait qu'alimenter les vagues de l'énergie accumulées du premier violon qui s'agite et s'amplifie jusqu'à en perdre l'expression – mais jamais la vitesse, jamais le tempo, ni la maîtrise qui force la nuance à redescendre au niveau qu'indique le compositeur. Les inattendus pizzicati au second violon à la 96<sup>e</sup> mesure, soit dix mesures avant la fin, trouvent alors leur cohérence : ils soulignent cet impératif de freiner un élan irrépressible, de le dompter.

Dans l'*Andante* où ils naviguent entre une extrême sensibilité, l'élan et un goût constant, les musiciens restent extrêmement attentifs à la remarque *sempre pp*, comme pour retenir cette énergie plus pleine, et ne pas gonfler l'épisode à l'excès – juste renouveler notre écoute, la revigorer dans cette réexposition qui redevient lyrique et revient aux textures du début.

Le sentiment est à son comble dans le quatrième mouvement *Alla danza tedesca*. Si le 3/8 est constamment irrigué par trois croches à tous les étages, Beethoven distingue la troisième, raccourcie en double chez le premier violon, pour donner à ce motif cette différenciation par le souffle, dans une sorte d'apnée. Alors cette respiration ponctuelle indiquée par l'écriture rythmique communique de brèves suspensions qui s'infiltrent chez les autres instruments, donnant l'impression d'évanouissements imperceptibles par surcroît de sentiment. L'effet est véritablement poignant dans ce mouvement où le don mélodique de Beethoven, réputé ingrat, éclate dans toute sa splendeur, ne cédant en rien à la musicalité pure d'un Mozart ou d'un Schubert, mais gardant toujours cette prégnance architecturale, cet esprit du constructeur qui ne peut s'empêcher d'explorer les possibilités d'un tel matériau mélodique par des variations qui chamboulent le rythme par des syncopes insensées.

Le divin *Adagio* est une *Cavatine* dont Beethoven avouait qu'il s'agissait de la musique qui le touchait le plus dans toute sa production. Vers la fin de ce mouvement que les Ysaÿe offrent comme un véritable cadeau, Beethoven marque « Beklemmt » (oppressé) m.42, et cette écriture, en soupirs enchaînés, est exprimée par le Violon I en *sotto voce*, par l'utilisation de la corde de *sol* qui voile le son et l'approche de la voix qui murmure.

Ces trois périodes de Beethoven pourraient trouver un écho dans les trois manières dont Rembrandt peint le Christ. Tout comme Rembrandt dans la joie de sa juvénile puissance des débuts, Beethoven accueille le cadre de ces prédécesseurs, fixé par Haydn et développé par Mozart. Rembrandt peint d'abord le Christ comme personnage des scènes bibliques. Bien qu'il personnalise chacun des aspects, il reprend à son compte toutes les conventions de son époque, car ce n'est pas l'originalité qu'il vise d'abord, mais l'intelligibilité. La seconde manière de Beethoven, œuvre de maturité, fait écho à la seconde manière de Rembrandt où le Christ apparaît comme la figure de l'humain éprouvé. Beethoven aborde cette nouvelle période de composition de quatuors, entamée six ans après le 6e Quatuor, comme l'homme éprouvé qui a déjà fait face à des épreuves variées, à commencer par l'assaut de la surdité. Des chocs extérieurs viennent bouleverser sa représentation du monde, notamment la prise de Vienne par Napoléon en 1809.

Écrit en 1810, l'opus 95 est le dernier de cette série et le plus court des grands quatuors beethovéniens. Conçu à une époque particulièrement troublée (surdité avancée, échec d'un projet de mariage, décès de ses deux principaux mécènes), ce quatuor est le parfait exemple du rôle que le compositeur accorde à la musique, et la foi qui est la sienne dans son pouvoir de surmonter tous les coups du destin par la concentration d'une volonté tellurique. Le troisième mouvement et avant-dernier mouvement de l'œuvre, *Allegro assai vivace ma serioso*, est l'annonceur de folles innovations et du bond cosmique que Beethoven accomplira dans ses derniers quatuors, genre auquel il ne reviendra que quatorze ans après avoir composé ce onzième quatuor.

De même, dans sa seconde manière, Rembrandt déplace son attention de la scène vers le personnage – ce n'est pas l'acteur biblique qui intéresse ici Rembrandt, mais le Christ en tant qu'humain éprouvé. On a peine à le distinguer d'autres personnages justement, il faut le chercher. Par ailleurs tout élément anecdotique semble éliminé, et c'est le visage du Christ qui apparaît, il devient portrait, voire un autoportrait, dans la mesure où le visage exprime le monde intérieur, de même que Beethoven confine le quatuor au domaine de l'intime. Cette tendance s'accroîtra avec l'ultime période beethovénienne, alors que des indications très inhabituelles commencent à apparaître dans les partitions. Il note sur la partition de l'*Adagio* de l'opus 132 ce qu'il avait inscrit dans son carnet le 13 mai 1825 : « Cantique de reconnaissance d'un guéri, à la Divinité » et ajoute « dans le mode lydien ». Et plus loin, lors du changement de mesure en 3/8 : « sentant de nouvelles forces ». Enfin, dans le retour à *Molto Adagio*, on peut lire dans toutes les parties : « Avec le sentiment le plus profond ». La musique dit ce qu'expriment les mots, avec des soufflets crescendo-decrescendo qui affectent un seul accord, une seule note. C'est comme si le temps s'arrêtait au seuil du silence. Dont les indications surabondent dans la partition, emblèmes des mondes possibles, trop vastes pour être exprimés.



Et, dans un nouveau parallèle avec Beethoven, l'ultime manière de Rembrandt consiste à peindre le Christ comme le signe d'un Dieu invisible. Les traits sont estompés, c'est un jeu constant d'ombres et de lumières qui fait apparaître ce qui ne semble pas pouvoir être représenté. Période des ultimes audaces où Beethoven explose complètement le cadre initial du quatuor, le compositeur s'immerge totalement dans l'écoute intérieure, comme Rembrandt contemple la lumière invisible. Beethoven s'approche du silence. Il est dans l'épicentre, dans l'œil du cyclone, avançant par des murmures inexprimables vers ce silence fertile. C'est peut-être l'un des plus beaux achèvements du Quatuor Ysaÿe – faire entendre ce silence, si différent du silence vide de la mort, silence de l'épuisement et du sol tari. Cette tenue volontariste d'une ligne cohérente depuis l'op.18 permet d'observer cette évolution, de déceler aussi tout ce qui, contenu en promesses ou par fulgurances des débuts, se déploie magistralement à la fin.

Par une extrême délicatesse les quatre musiciens nous conduisent vers ce silence comme un désir de l'au-delà du son. Cette remontée vers l'origine hante Beethoven : « Oui, d'en haut vient certainement ce qui doit toucher le cœur ; autrement ce ne sont que des notes – des corps sans âmes... » se confie-t-il en 1824 à Stumpff, un fabricant de harpes résidant à Londres. C'est un véritable parcours de vie que les Ysaÿe nous offrent. Voilà qu'après être devenu un musicien respecté à Vienne Beethoven est saisi par les assauts de la surdité, mal naturellement fatal au musicien et dû probablement à la consommation régulière d'un mauvais vin de Hongrie contenant du plomb. Doit-il se résigner, abandonner, mourir ? Sa musique pose toutes ces questions, et les musiciens du quatuor nous la posent.

C'est une introspection nouvelle que Beethoven se propose, en scrutant son âme qui brille comme l'outre-noir de Soulages. Renonçant à sa carrière de pianiste, c'est vers une écoute intérieure nouvelle qu'il se dirige. Se déconnectant du monde immédiat et éphémère il va accéder à une ouverture vers l'éternité mobile. Victime inconsciente du plomb que son corps a ingurgité, il réalise dans ce corps affecté la transmutation alchimique – de l'or en sortira, l'or immatériel mais plus précieux que l'or périssable. Et le Quatuor Ysaÿe nous rend accessible cette offrande ineffable.

# 'Four men without qualities'

A title in the form of a humble nod to Robert Musil's novel, but also the beginning of a short reflection on the facets of the qualities of the quartet player.



## In the beginning was the 4.

In the beginning of our lives as musicians, at any rate.

Have you ever had occasion to think about number symbolism?

I must admit that I wasn't much interested in it myself.

But for thirty years I lived in such unusual circumstances that I did sometimes think about the matter and associate in my mind the various forms that what I will call 'Quaternity' can take:

The four elements, the four points of the compass, the four evangelists, and so on.

But above all that, the supreme mystery:

'The string quartet'

It was at the heart of this esoteric formation that I lived my daily life. Yes, I lived my everyday existence as one of four, and I sometimes had the amusing idea that when you think you're looking at a whole human being, you're really facing only a quarter of a voice.

Four voices, then, but in the end just one song.

Qualities and one quality.

To achieve this, how many silences slipped between the notes, how many tempi were effaced, how many accents were erased!

The rebels learned to channel their agitation, the placid to quicken their pace, the elegant to strip off their finery.

To blend into the ensemble, you had to force yourself to be a musician without qualities.

Miguel da Silva

‘Blessed are those who have quelled all passions and then direct their energy towards conducting the affairs of life without worrying about the result. Let your motivation lie in the deed and not in its outcome. Do not be one of those whose stimulus for action is the hope of reward.’



These words which Beethoven noted as advice for himself in his diary (*Tagebuch*) might well be applied to the interpretation presented here by the Quatuor Ysaÿe, taken as a unified entity, a 'blessed' collective. For if the four musicians are capable of following a thousand routes through this garden of paths that diverge as Beethoven gradually erects it into an ineffable monument, they can also breathe as one, visibly offering the mystery of a unity never achieved in any other instrumental combination. Yet that unity never becomes uniformity.

In an attitude that one might venture to describe as typical of Latin culture, the musicians do not seek homogeneity of sound, but unity of expression. This is particularly noticeable in the concert hall – the gesture is unique, with no possibility of retracing one's steps.

This is an extremely modern approach to beauty, seen not as an end in itself, but as the result of a process that deploys the musical thought, as the side effect of 'conducting the affairs of life' imposed by the score.

Nowadays, musicians move around too much, contemplating their own beauty to excess. Do they perform an arpeggio nicely? They want you to make sure you notice. Does a chord vibrate in a particularly photogenic way? They allow themselves a selfie break to 'enjoy the scenery'. This is impossible with the Ysaÿe. They are on the same side as Brendel, who wears bottle-glass spectacles instead of designer frames and plays Beethoven without the help of a circus performer taming a tiger at the same time, or a tightrope walker in ostrich feathers twirling a hula hoop to 'update' this music, which such musicians suppose to be insufficient by itself. Without pretence or artifice, the Quatuor Ysaÿe tackles one of the most perfect pinnacles of the human spirit. And to take this step is to leave elegance behind.

For Beethoven, the pulse is part of the music. It imposes a framework of rigour and a lack of a comfort zone that creates the burgeoning music in an objective manner, free from personal sighs, 'divine' rallentandos and the facile swooning that overplays emotion.

By maintaining the tempo, the musicians place Beethoven exactly where he is – in a timeless sphere.

This approach ensures the coherence of the whole and permits a panoramic view of Beethoven's three great creative periods in the field of the string quartet.

The first six quartets (op.18) were composed between 1798 and 1800, when Beethoven was living in the house of one of his patrons, Prince Lichnowsky. Their chronological sequence, different from the published order, is as follows: 3, 1, 2, 5, 6, 4.

Six years later, between 1806 and 1810, Beethoven composed the five quartets of his middle period: the three Quartets op.59 dedicated to Prince Razumovsky (nos. 7, 8 and 9), op.74 (no.10) and op.95 (no.11). This 'Classical' phase is characterised by a 'heroic' tone and a display of strength, in a climate redolent of a certain pride.

In op.59 no.1, the first of the three 'Razumovsky' Quartets, all four movements are cast in first-movement (sonata) form, utilising the Hegelian principle of thesis, antithesis and synthesis: a first theme in the tonic key, a second in a contrasting key, then a development in which the elements of the two themes are set in fruitful combat with each other, and finally a conciliatory recapitulation in which the two themes are restated in the tonic. Here Beethoven almost reverts to the style of Boccherini's early quartets, with their taste for post-Baroque ornamentation (bars 66-71), and the 'emancipated' cello part stating a theme that seems to flow with complete naturalness. Yet Beethoven's sketchbooks show more than a hundred melodic and rhythmic modifications of this theme. In thus relentlessly reworking the material, the composer sought to rein in his intuition as tightly as possible in order to obtain a vital energy that would irrigate all his music. As the motoric motion increases in force, Beethoven switches to a ternary pulse, but the musicians of the Ysaÿe do not highlight the triplets that amplify this. On the contrary, they tend to obscure that pulse – a subtle interpretation that holds this effect of accumulation of energy in reserve, enabling it to emerge all the more explosively when the main theme is superimposed on the triplets and repeated notes, creating a powerful rhythmic sensation that would not displease discerning fans of hard rock!

But Beethoven's greatness lies in the art of arranging contrasts, sometimes brutal ones – an encephalogram of his inner torment?

For example, at bar 85 he presents a 'mineral' passage that explores combinations of top and bottom registers, like craggy rocks viewed over the course of their long history. The glint resulting from these ages of sedimentation is even more striking in bars 144-151, where the musicians lengthen their bows and add a hint of vibrato in a shared phrasing.

After the contemplations of the first violin, which creates a feeling of space through the contrast between the articulation of its phrases of uninterrupted quavers and the increasingly assertive harmonic colours in the sustained notes of the other parts, the music once more becomes amiable, Viennese and ordinarily elegant, before the second part of the development, with a secondary theme treated as a fugato, establishes the mineral order of the pure abstraction cherished by Bach in *The Art of Fugue* and by Beethoven in the exalted mood of the *Grosse Fuge* (bar 185). Here, the rhythm becomes quasi-percussive, thanks to the bowstrokes of the cello, in which one can almost hear the compressed air of the attack.

In the second movement, the musicians reproduce perfectly the interplay of motifs, passing from one player to another, that Beethoven imposes against the bar line, and become a single instrument diffracted into several voices. The needy swarm of semiquavers that tensions the spring dissipates into light, fluttering outbursts (bars 404-419).

In the third movement, the members of the quartet offer another avatar of Beethovenian philosophy. Here, bathed in lights foreshadowing the Cavatina of op.130, they play as if unveiling a mystery. A line from Pasternak comes to mind when listening to this nocturnal music: 'I traverse this night as one enters a new religion.' With great naturalness, the instruments evolve towards a space where each of them finds its own coherence, living in a different rhythmic sphere – the viola moves in minims, the first violin in quavers, the cello in semiquavers and the second violin in punctuations of semiquaver groups (from bar 26). It is as if they had to care together for something nascent, extremely fragile and precious, the emblem of a new revelation.

In the fourth movement, a Russian theme, softened in the forge of the composer who turns it into raw material for himself, gradually returns to its original form. For a moment, Beethoven becomes fully Russian, which surely did not displease his patron Razumovsky (bar 177), but also premonitorily Schubertian (bar 226), which the Ysaÿe also know how to be and to become. They show how they can let themselves be swept along by the whirlwind of Beethoven's directional thinking, while at the same time maintaining the course of a ship purposefully steered through the waves and the giddiness of the raging elements.



After this second period, it was fourteen years before Beethoven returned to the string quartet, but this time to make it his genre of choice: in the last years of his life, he wrote almost nothing but quartets, linking them by a process of dovetailing, with the next one beginning while its predecessor was not finished. In chronological order, these late quartets are op.127 (no.12), op.132 (no.15), op.130 (no.13), the *Grosse Fuge* op.133 (initially intended as the finale to no.13), op.131 (no.14) and op.135 (no.16), written between 1824 and 1826. This period, which Romain Rolland called a 'song of resurrection', marks a prodigious moment in the composer's creative life, with boundless imagination deployed on every page and forms constantly recreated as Beethoven displays a quite extraordinary capacity for invention.

The 'long sobs of the violins of autumn' that 'wound [his] soul' (to quote Verlaine) are the paradoxical icon of a radiant spiritual springtime in which Beethoven rises to the level of the Olympian gods with whom he could already converse on familiar terms when he was younger.

From the very beginning of op.127, it is striking to see how Beethoven, by then completely deaf, felt so powerful an urge for the most carnal sound possible, composed of double- or even quadruple-stopped chords. The mixture of open strings, of positions permitting optimal sonorities, with their resonant, juicy sixths, proclaims the desiring body of the composer, who lived to the full through a delight in imagined sound, despite the absence and prohibition in this world of any joy of a more incarnate nature.

The ensuing Adagio presents a total contrast – if you listen to the first twenty seconds, which add contemplation and uncertainty to a feeling of expectation, you might wonder what era we are in. Is this a later reflection on *Das Rheingold*, with the same E flat in the bass (which in Wagner’s case spans almost half an hour)? A contemporary work? The Quatuor Ysaÿe chooses the option of astonishment, and the musicians stretch out the sensation of something strange, subtly sustaining it by suspending certainties through articulations that prolong salutary doubt.

In the first movement of the magisterial op.130, the musicians are driven by the same conviction that produces a small miracle in passing: as in Javanese gamelan music, the collective rallentandos and accelerandos are achieved with total unanimity, because they tense or relax around an invisible thread – the pulse that organises everything, that guides and at the same time authorises genuine freedom, because it is founded not on more or less subjective, personal perceptions, but on a sense of inner necessity, on the humility of submitting to a compelling momentum that the music itself imposes. The music, not our taste, our perspective, our misfortunes great or small. It is through this refusal of outdated mawkishness that, paradoxically, the musicians succeed in truly touching us, in sharing with us the breadth of this compositional gesture, the real novelty wrested from the resistant rock of earlier banalities.

They do not overplay what should not be overplayed, but they give meaning to repeated elements, for example by introducing a different hierarchy into the relative weight of accents. This makes it possible to glimpse long phrases, to consider repetitions not as idle padding, but as wide-spanned arcs that construct the form.

The Presto of this same Quartet op.130 is taken to the extreme limit of tempo, a furious whirlwind that the numerous repeats only serve to stretch like a spring: the surge of the three accompanying instruments merely nourishes the waves of accumulated energy in the first violin, which becomes so agitated and amplified that it seems to lose its expression – but never the speed, never the tempo, nor the mastery that forces the dynamics back down to the level indicated by the composer. As a result, the unexpected pizzicati in the second violin in bar 96, ten bars before the end, gain their coherence: they underline the need to put the brakes on an irrepressible momentum, to tame it.

In the Andante, where they navigate between extreme sensitivity, élan and unfailing taste, the musicians remain extremely attentive to the *sempre pp* marking, as if to restrain this fuller energy and avoid excessive inflation of the episode – aiming only to renew the way we listen, to reinvigorate it in this recapitulation which becomes lyrical once more and reverts to the textures of the opening.

Feeling is at its height in the 'German dance' of the fourth movement, *Alla danza tedesca*. While the 3/8 time is constantly irrigated by three quavers in every part, Beethoven singles out the third of these, shortened to a semiquaver in the first violin, to differentiate the motif through its phrasing, suggestive of a kind of apnoea. Subsequently, this intermittent breathing, indicated by the rhythmic writing, communicates brief suspensions of the discourse that infiltrate the other instruments, giving the impression of imperceptible swoons brought on by a surfeit of sentiment. The effect is truly poignant in this movement, where Beethoven's melodic gift, often reputed ungrateful, bursts forth in all its splendour, yielding nothing to the pure musicality of a Mozart or a Schubert, yet always retaining that architectural force, that builder's spirit which cannot resist exploring the possibilities of such melodic material through variations that disrupt the rhythm with incredible syncopations.

Then we come to the divine Cavatina (*Adagio molto espressivo*), which Beethoven declared to be the music that moved him most in his entire output. Towards the end of this movement, which the Ysaÿe offer as a veritable gift, Beethoven indicates 'Beklemmt' (oppressed) at bar 42, a marking that is expressed by the first violin in a succession of sighs, then in a *sotto voce* passage played on the G string that veils the sound.

One might find in these three periods of Beethoven an echo of Rembrandt's three successive manners of painting Christ. Like the Dutch artist revelling in his youthful powers, the German composer at first accepted the framework of his predecessors, fixed by Haydn and developed by Mozart. Rembrandt initially depicted Christ as a character in biblical scenes. Although he personalised each aspect, he adopted all the conventions of his time, because he was not aiming to achieve originality, but intelligibility. Beethoven's middle period, the oeuvre of his maturity, echoes Rembrandt's second period, in which Christ appears as the representative of suffering humanity. Beethoven approached this new period, which began (in the domain of the string quartet) six years after his Quartet no.6, as a man afflicted, one who had already faced a range of trials, foremost among them the onslaught of deafness. External shocks, notably Napoleon's occupation of Vienna in 1809, radically shook his view of the world

Op.95, written in 1810, is the last of this series of 'middle quartets' and the shortest of Beethoven's great quartets. Conceived at a particularly troubled period (his deafness reaching an advanced stage, the failure of a marriage project, the death of his two principal patrons), this work is a perfect example of the role he conferred on music, and of his faith in its power to overcome all the blows of fate through the concentration of a telluric willpower. The third and penultimate movement, *Allegro assai vivace ma serio*, heralds the wild innovations and the cosmic leap that Beethoven was to accomplish in his late quartets, on his return to a genre which he abandoned for fourteen years after composing this eleventh quartet.

Similarly, in his second manner, Rembrandt shifts his attention from the scene to the figure – it is not the biblical protagonist that interests the artist here, but Christ as a human being enduring trials. It is hard to distinguish him from the other figures; one has to look for him. Moreover, all trivial elements seem to be eliminated, and it is the face of Christ that appears: he becomes a portrait, even a self-portrait, insofar as the face expresses the inner world, just as Beethoven confines the quartet to the realm of the intimate. This tendency becomes more pronounced in the composer's late period, when highly unusual expression marks begin to appear in his music. On the score of the Adagio of op.132, he wrote a paraphrase of words he had noted in his conversation book on 13 May 1825: 'Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit' (A convalescent's hymn of thanksgiving to the Deity), adding 'in der lydischen Tonart (in the Lydian mode). And farther on, when the time signature changes to 3/8, we read 'Neue Kraft fühlend' (Feeling new strength). Finally, at the return of the Molto Adagio tempo, all the parts are marked 'Mit innigster Empfindung' (With the most inward feeling). The music expresses what the words say, with crescendo-decrescendo hairpin marks that apply to a single chord, a single note. It is as if time stops on the threshold of silence. And indeed, indications of silence abound in the score, emblems of possible worlds too vast to be expressed.



Again paralleling Beethoven's, Rembrandt's final manner consists in portraying Christ as the sign of an invisible God. The features are blurred, and a constant interplay of light and shadow reveals what seems impossible to represent. This was a period of the ultimate audacity for Beethoven, who completely dynamited the existing framework of the quartet, immersing himself in an act of inner listening, just as Rembrandt contemplates invisible light. Beethoven here approaches silence. He is at the epicentre, in the eye of the storm, moving in ineffable murmurs towards fertile silence. This is perhaps one of the finest achievements of the Quatuor Ysaÿe – to make us hear that silence, so different from the empty silence of death, the silence of exhaustion and of soil dried up. Their deliberate maintenance of a coherent line from op.18 onwards allows us to observe this evolution, to perceive everything that, contained in promises or flashes of genius at the start of the cycle, so magisterially unfolds at the end.

With extreme delicacy, the four musicians lead us towards this silence which resembles a desire for what lies beyond sound. A return to the origins that haunted Beethoven: 'It must certainly come from above, that which is to touch the heart; otherwise there are only notes – bodies without souls – is it not so?', he remarked in 1824 to Stumpff, a harp maker visiting him from London. The Ysaÿe offer us a veritable journey through Beethoven's life. After becoming a respected composer in Vienna, he was assailed by deafness, an ailment that was naturally fatal for musicians, and in his case was probably due to the regular consumption of poor-quality Hungarian wine containing lead. Should he resign himself, give up, die? His music asks all these questions, and the musicians of the quartet ask them of us.

Beethoven proposes a new kind of introspection, examining his soul, which gleams like the *ourenoir* (beyond black) of Pierre Soulages's paintings. Renouncing his career as a pianist, he turned to a new form of inner listening. Disconnecting himself from the immediate, ephemeral world, he found the entry point to a shifting eternity. The unwitting victim of the lead his body had ingested, he performed an alchemical transmutation inside that afflicted body – it now yielded gold, immaterial gold that proved 'more precious than gold that perisheth'. And the Quatuor Ysaÿe grants us access to this ineffable offering.

# ルートヴィヒ・ヴァン ベートーヴェン

1770-1827

## イザイ弦楽四重奏団

ギヨーム・シュートル  
リュック=マリー・アグェラ

ヴァイオリン

ミゲル・ダ・シルヴァ

ヴィオラ

ヨヴァン・マルコヴィッチ

チェロ

# “特性のない4人の男たち”

この見出しは、ローベルト・ムージルの[未完の]小説[『特性のない男 Der Mann ohne Eigenschaften』]への控え目な“目配せ”であり、カルテット奏者の特性の諸相をめぐるささやかな思索の出だしでもある。



初めに4があった。

いずれにせよ、私たちの音楽家人生の初めには。

貴方は、数字の象徴性について考えたことがあるだろうか？

…実を言えば私は、さほど強い興味を抱いたことはない。

それでも私は、30年にわたり特殊な状況に身を置いたがゆえに、時折この問題と対峙し、「四物」とでも呼べるものが取りうるさまざま  
な形体を脳内で結びつけた：

四大元素[地・水・風・火]、四方位[東・西・南・北]、四人の福音史家、などなど……

しかし、何をも凌ぐ至高の神秘、それは：

“弦楽四重奏”

まさに私は、この深遠なる編成の中で毎日を生きた。そう！ 私は私の日常を、4人の一人として過ごした。誰かが自分を丸々一人の人間として扱うとき、ほんとうは“4分の1の声”と向き合っているのだという愉快的考えが、頭に浮かぶこともあった。

四つの声をもちながら、うたう歌はただ一つ。

複数の特性と、一つの特性。

そこに至るために、どれほど多くの休符が音符の間に滑り込み、どれほど多くのテンポが消え去り、どれほど多くのアクセントが消されたのだろう！

反抗的な者たちは激昂を制御するすべを学び、おっとりした者たちは歩調を速めるすべを学び、きらびやかな者たちは装飾を取り払うすべを学んだ。

アンサンブルの中に溶け込むためには、“特性のない音楽家”になることを自らに強いる必要があった。

ミゲル・ダ・シルヴァ



「あらゆる激情を抑えながら、結果を憂慮せず、自らのエネルギーを人生の使命の遂行に注ぐ者こそ幸いである。努力の目的は、成果ではなく行為そのものであるべきだ。褒美への期待という刺激なしに行動できる者にならなくてはならない。」

ベートーヴェンが自身への戒めとして手記につづったこの言葉は、一致団結した「幸い」なアンサンブル——イザイ弦楽四重奏団——が本盤に収めた演奏にも通じるだろう。4人の音楽家たちは、この庭園——ベートーヴェンが言語に絶する金字塔として打ち建てていくにつれ、小道が分岐していく庭園——の中で、無数の経路を辿ることができる。同時に彼らは、一人の奏者のごとく呼吸し、他の楽器編成では決して至れない一体性の神秘を明示することもできる。しかも、その一体性が画一性として現出することは決してない。

イザイ四重奏団のメンバーたちは、サウンドの同質性ではなく、表現の一体性を追求している。あえて言えばラテン的なその姿勢は、とりわけコンサート場で浮き彫りにされる——彼らの振る舞いは都度ユニークで、“もと来た道へ戻る”ことはしない。このような、美に対する極めてモダンなアプローチにおいて、美は目的それ自体ではなく、音楽的思想を展開するプロセスの結果とみなされる。つまり美は、楽譜が課す「人生の使命の遂行」の副産物というわけだ。

昨今の演奏家たちは、自分自身の美しさを過度に見つめて過剰に動き回る。アルペッジョは立派に奏でられているだろうか？ 彼らは、聞き手が漏れなくそれに気づくことを望んでいる。和音は、とりわけフォトジェニックに(写真写りよく)響いているだろうか？ 彼らは「その光景を味わう」ための一瞬のセルフイー・ブレイク(自撮り休憩)を自身にゆるす。これらは、イザイ四重奏団の演奏中には起こりえない。彼らはブレンデルの側にいるのだ。ブランド物の眼鏡の代わりにガラス瓶のような眼鏡をかけたブレンデルは、ベートーヴェンを奏でる時、虎を手なずけながら芸をするサーカス団員の助けは借りず、この音楽を——それだけでは物足りないと主張して——「時流に乗せる」べく、ダチョウの羽根をまとめてフラフープをする綱渡り師の助けを借りることもない。イザイ四重奏団は付加や装飾を排して、人間の精神が到達した極致の一つに迫る。そのような企ては、エレガンスから逸脱することを意味する。

なぜならベートーヴェンの作品において、律動は音楽の一部であるからだ。律動は、コンフォート・ゾーン(快適な領域)の欠如や、厳格な枠組みを強いる。そのなかで生まれる音楽は、個人的な溜め息や、「神がかった」ラレントや、大げさな感情の吐露による安易な陶醉とは無関係に客観的に発展していく。

4人の音楽家たちはテンポを維持しながら、ベートーヴェンを、まさしく彼がいるべき場所——時間を超越した空間——に置く。

このアプローチこそが、全曲の一貫性を確かなものにし、ベートーヴェンが弦楽四重奏曲を書き進めた三つの創作期の全景を見わたすことを可能にする。

最初の六つの弦楽四重奏曲(作品18)は、1798年から1800年にかけて生まれた。この頃ベートーヴェンは、庇護者の一人であるリヒノフスキー侯爵の家に下宿していた。6曲は出版時の番号とは異なり、第3番・1番・2番・5番・6番・4番の順に作曲された。

6年後の1806年から1810年にかけて、ベートーヴェンは中期の弦楽四重奏曲を手がけた：ラズモフスキー伯爵に献呈された作品59(第7番・8番・9番)、そして作品74(第10番)と作品95(第11番)の計5曲だ。この「古典的な」創作期を特徴づけているのは、「英雄的な」曲調、ある種の誇り高い雰囲気の中で誇示される力強さである。

ラズモフスキー伯爵に捧げられた《弦楽四重奏曲第7番作品59-1》の四つの楽章は、いずれも、ヘーゲルの定立・反定立・総合にならったソナタ形式(第1楽章形式)で書かれている。すなわち、第1主題が主調で提示され、第2主題が対照的な調性で現れると、展開部で2つの主題の諸要素が豊かにせめぎ合い、ついには“和解”の再現部において両主題が主調で回帰する。ここでベートーヴェンは、ボッケリーニの初期の四重奏曲に見られるバロック時代後期の装飾法への嗜好と(第66~71小節)、主題を提示する「型破りな」チェロ・パートを、ほぼ受け継いでいる。この主題は実に自然に流れ出てくるような印象を与えるが、ベートーヴェンのスケッチ帳には、主題の旋律的・リズム的な変形が100以上も書き留められている。ベートーヴェンは、このように根気よく音素材を加工するにあたり、自らの勘を出来るだけ抑制しながら、音楽全体に生き生きとしたエネルギーが供給されるよう努めた。運動が力を増していくなか、ベートーヴェンは律動を3拍子へと移行させるが、イザイ四重奏団は、これを誇張する3連符を強調しない。むしろ彼らは、律動をぼやかせる——その繊細な演奏は、蓄積されるエネルギーの効果を蓄えておく。それによって、主要主題が3連符および反復音と重なり合い、明敏なハードロック・ファンをも唸らせるパワフルなリズム的興奮を生み出す瞬間に、よりいっそう大きな爆発がもたらされる!

しかしベートーヴェンの偉大さは、コントラスト——時に粗暴なコントラスト——をもたらす手腕の中に見出される。そこには彼の内なる苦悩が投影されているのだろうか？

たとえば第85小節で、ベートーヴェンは極端な高音と低音の組合せを探る“ミネラルな”パッセージを聞かせる——それは、長い歴史をもつ切り立った岩を彷彿させる。長年にわたる堆積によって得た輝きは、第144～151小節でいっそう際立つ。そのときイザイ四重奏団は、弓の運びを遅め、共通のフレージングの中に僅かにヴィブラートを加えている。

第1ヴァイオリンが沈思に浸る。8分音符が並ぶフレーズのアーティキュレーションと、他の楽器パートの保続音が次第に鮮明にしていく和声的な色彩は、そのコントラストによって空間感覚を生み出す。その後に音楽は、ウィーン的な愛らしさと凡庸なエレガンスを再び帯びるも、やがて展開部の後半が、副次主題をフガートとして扱いながら、あの純粋な抽象性の“ミネラルな”側面を確立する——それはバッハの《フーガの技法》とベートーヴェンの《大フーガ》の意気揚々としたムード(第185小節)に通ずる。このときリズムが打楽器的な性質を帯びるのは、チェロの運弓が圧縮された空気のようなアタック音を聞かせるからだ。

第2楽章においてイザイ四重奏団は、ベートーヴェンが小節線を見捨てて奏者間で引き継がせようとした種々のモチーフの相互作用を完璧に再現し、複数の声をあわせも一つの楽器と化す。ばねを伸張させる16分音符の群れは、軽やかに羽ばたく音の噴出の中に消えていく(第404～419小節)。

イザイ四重奏団は第3楽章で、もう一つのベートーヴェン的な哲学を具現することになる。ここで彼らは、〈カヴァティーナ〉[《弦楽四重奏曲第13番作品130》第5楽章]を予示する光をまといながら、まるで神秘のベールを剥がすように演奏するのだ。この“夜の音楽”を耳にすると、パステルナークの一節が頭に浮かぶ:「新たな宗教に入るかのごとく、この夜を通り抜ける。」弦楽器たちは、各自がそれぞれに異なるリズム的領域を生きながら独自の一貫性を見出す空間へと、実に自然に進展していく——ヴィオラは2分音符、第1ヴァイオリンは8分音符、チェロは16分音符で進み、第2ヴァイオリンの歩みは8分音符のグループによって区切られる(第26小節～)。あたかも全パートが、いま生まれつつあるもの、どこまでも脆(もろ)く貴重なもの、新たな啓示の象徴を、ともに慈しんでいるかのように。



第4楽章では、ベートーヴェンが曲の“原材料”の鍛造の過程で穏やかにしたロシア民謡の主題が、次第に元來のかたちを取り戻す。束の間、完全にロシア人と化したベートーヴェン(第177小節)に、曲の依頼主ラズモフスキー伯爵も悪い気はしなかったに違いない。しかしまたベートーヴェンは、シューベルトを予感させもする(第226小節)。イザイ四重奏団の面々も、これらの変身に巧みに寄り添う。彼らは、荒れ狂う諸要素のうねりと高揚に意図的に操られる船の舵を握るだけでなく、ベートーヴェンの特定の思考の旋風に押し流されることもできるのだ。

中期ののち、ベートーヴェンが次に弦楽四重奏のジャンルを訪れるまでに14年の空白がある。そして彼は、今度はこのジャンルを偏愛する。晩年のベートーヴェンは、僅かな例外を除けばもっぱら弦楽四重奏曲を書き続け、それらを“蟻継ぎ”のように結合させ関連づけた——1曲を書き終える前に、次の1曲を書き始めることによって。これら後期の弦楽四重奏曲は、1824年から1826年にかけて、作品127(第12番)、作品132(第15番)、作品130(第13番)、《大フーガ 作品133》(もともと第13番の終楽章として書かれた)、作品131(第14番)、作品135(第16番)の順に作曲された。この奇跡的な創作期を、かつてロマン・ロランは「復活の歌」と呼んだ。ベートーヴェンが全作品で限りない想像の翼を広げ、途方もない発明の才を発揮しながら、絶えず楽曲形式を刷新していった驚嘆すべき時期である。

「[私の]心を傷つける／秋のヴァイオリンたちの／長いすすり泣き」[ヴェルレーヌ「秋の歌」]は、晴れやかな心の春を逆説的に象徴する。そこでベートーヴェンは、すでに若かりし彼が親しげに語りかけていたオリュンポスの神々と同じ次元にまで、自らを引き上げている。

全聾となったベートーヴェンは、早くも作品127の冒頭から、これ以上ないほどに官能的な響き(2重音ないし4重音の和音から成る響き)を強く求め、私たちの胸を打つ。開放弦、最良の響きを生むポジション、それらの官能的な6度音程の響きが混ざり合うと、脳内で響きの快楽を存分に味わうベートーヴェンの渴望する身体があらわになる——彼の現実世界では、あらゆる具象的な喜びは不在かつ、排除されていたにもかかわらず。

それは、次なる第2楽章〈アダージョ〉と完全なコントラストをなす——〈アダージョ〉冒頭の20秒間に、沈思と半疑をともなう期待感に耳を傾ける私たちは、一体これはどの時代に属す楽曲なのかと自問することになる。同じくバス・パートで響く変ホ音を介して、未来の《ラインの黄金》に思いを馳せているのだろうか？(ワーグナーの場合、変ホ音の持続は約30分にもおよぶ。)あるいは同時代の作品に？ 驚嘆させる道を選んだイザイ四重奏団は、慈悲深い疑念を長引かせるアーティキュレーションによって確信を中断させながら、奇妙な感覚を引き伸ばし、それを巧みに持続させていく。

威厳に満ちた作品130の第1楽章では、イザイ四重奏団のメンバーたちを駆り立てる同一の信念が、道中、小さな奇跡を生む。まるでジャワ島のガムラン音楽のように、4人によるテンポの減速と加速が完全な一体感のもとに実現されるのだ。見えない糸の周りで緊張と弛緩がなされる——この糸、すなわち律動は、全てを有機的に組織し、真の自由を導いて確立する。この自由は、多少なりとも主観的で個人的な感情ではなく、内なる必然性と、音楽それ自体が突きつける抗いがたい勢いに服従する謙虚さを礎に築かれている——私たちの嗜好や、見方や、大小の不幸ではなく、音楽それ自体が。このように、時代遅れな感傷を拒絶することによって、イザイ四重奏団は、かえって私たちを真に感動させ、作品の豊かさを私たちと分かち合うことができる。こうして、前時代的な陳腐さの岩壁からもぎ取った真の斬新さが浮かび上がるのだ。

彼らは、大袈裟に演奏されるべきではないものを大袈裟に演奏することはしない。その代わりに彼らは、反復的な要素に意味を付与する——たとえば、種々のアクセントの重みにヒエラルキーを設定することによって。それによって、長いフレーズを一瞥することが可能になり、反復を、余計な言い直しではなく形式を築き上げる壮大な弧の一部とみなすことが可能になる。

第13番の第2楽章〈プレスト〉は、極限のテンポを取る。多くの繰り返しが、この猛烈な旋回を、もっばらばねのように引き伸ばす。第1ヴァイオリンの蓄積されたエネルギーのうねりを、伴奏を担う三つの楽器の波浪がひたすら煽る。激しく揺り動かされ、増幅された第1ヴァイオリンは、ついにはその表現を見失ったような印象を与える。しかしながら、速さも、テンポも、ベートーヴェンが指示しているレベルにまで強弱表現を戻すように強いる自制心も、決して煽られていない。その結果、第2ヴァイオリンの意外なピッツィカート群(曲尾から10小節前の第96小節)が整合性を得る。それらは、抑えがたい衝動にブレーキをかけて手なずける必要性を強調しているのだ。

イザイ四重奏団は、この上ない感受性と高揚と一貫した嗜好の間を行き来する〈アンダンテ〉において、「センプレ・ピアノッシモ[つねに弱音で]」の指示に非常な注意を払い続ける——この溢れ出るエネルギーを鎮め、エピソードの過剰な膨張を避けようとするかのように。そのねらいは、再び抒情的になり冒頭の響きのテクスチュアに回帰する再現部において、私たちの聴取を一新させ、再び活気づけることにある。

感情は第4楽章〈ドイツ舞曲風〉で極みに達する。8分の3拍子は全声部で3つの8分音符によって絶えず活気づけられているが、ベートーヴェンは、そのうち3つ目の8分音符(第1ヴァイオリン・パートでは16分音符)を抜き出し、無呼吸状態を彷彿させるフレージングの中で、モチーフに差異を与えている。その後、リズム書法によって示される断続的な呼吸が、音楽の流れに一連の短い中断をもたらす。それは他の楽器に浸透しつつ、有り余る感情によって引き起こされるかすかな失神を印象づける。その効果は実に感動的だ。というのもこの楽章において、ベートーヴェンの旋律の才——しばしば報われない才とされる——は、燦然と輝いている。その才は、モーツァルトやシューベルトの作品に見出されるピュアな音楽性に何ら屈することなく、建築的な力を絶えず保持していても——突飛なシンコペーションを用いてリズムを乱す変奏によって、旋律素材の可能性を探らずにはいられない建築家的な精神が垣間見えるのだ。

神々しいカヴァティーナとして書かれた第5楽章〈アダージョ・モルト・エスプレッシィヴォ〉について、ベートーヴェンは全ての自作の中で最も自分の心を打つ音楽だと述べた。イザイ四重奏団が贈り物のごとく差し出すこの楽章の終盤に、ベートーヴェンは「Beklemmt(息が詰まるように)」と記している(第42小節)。この演奏指示が付された一続きの嘆息は、第1ヴァイオリンによって、響きをぼかすG線上で「ソット・ヴォーチェ(ひそやかな声)」で奏でられる。

以上で論じたベートーヴェンの三つの創作期は、レンブラントがキリストの描写に順に用いた三つの作風と共鳴し合う。初期作品で自身の若々しい力を満喫したレンブラントと同じように、初期のベートーヴェンも、ハイドンが定着させモーツァルトが発展させた[弦楽四重奏曲の]枠組みを快く受け入れた。まずレンブラントは、キリストを聖書のさまざまな場面の登場人物として描いた。彼は、その各様相を独自のものにしながらも、同時代のあらゆる慣行にならっている。というのも、当時の彼が目指していたのは独創性ではなく、理解されることだった。ベートーヴェンの中期の熟した作風も、レンブラントの中期作品——キリストは受難をこうむる人類の代表者として描かれている——を彷彿させる。《弦楽四重奏曲第6番》から6年の空白を経て、このジャンルに戻ってきたベートーヴェン自身も、すでにさまざまな試練に直面していた。その筆頭が難聴という打撃である。外的な衝撃——とりわけ1809年のナポレオンによるウィーン占領——は、彼の世界観を強く揺さぶった。

中期の6曲の最後を飾る、1810年の作品95(第11番)は、ベートーヴェンの偉大な弦楽四重奏曲のうち最も短い。とりわけ波乱に満ちた時期(難聴の悪化、結婚の破談、2人の庇護者の死)に書かれた同曲は、ベートーヴェンが音楽に託した役割を丸々体現している。そこには、堅固で揺るぎない意志を注ぎ込めば、運命からのあらゆる打撃を乗り越えられるのだという彼の信念もはっきりと見て取れる。第3楽章〈アレグロ・アッサイ・ヴィヴァーチェ・マ・セリオーソ〉は、のちの最晩年の弦楽四重奏曲でベートーヴェンが成し遂げる大胆な革新の数々と宇宙的な飛躍を予示している。彼はこの第11番ののち、14年間、弦楽四重奏曲のジャンルから離れることになる。



中期のレンブラントも、その関心の的を場面から人物へとシフトした。今やレンブラントの興味を掻き立てているのは、聖書の登場人物としてのキリストではなく、数々の試練に耐える人間としてのキリストだ。じっさい当時の彼の絵画の中で、キリストと他の登場人物たちは区別しがたく、鑑賞者は彼を探さなくてはならない。しかも、あらゆる逸話的な要素は除かれているように見える。そのとき現出するのは、キリストの顔だ。それは肖像画となり、さらに——その顔が[作者の]内面世界を表現している限りにおいて——自画像にさえなる。中期のベートーヴェンが、弦楽四重奏曲を、心の内奥の領域内にとどめたのと同じように。この傾向がいつそう顕著になる後期に入ると、譜面には極めて異例な演奏指示が現れ始める。たとえば作品132の第3楽章〈アダージョ〉の冒頭には、ベートーヴェンが1825年5月13日に手記につづった言葉「病から癒えた者の神への聖なる感謝の歌」が書き入れられ、「リディア旋法による」と追記されている。曲中、8分の3拍子に代わる箇所には「新しい力を感じながら」と書かれており、さらに〈モルト・アダージョ〉のテンポに回帰するさいには、全パートに「最も深い感情とともに」と記されている。確かに音楽も、ただ一つの和音や音にかかる吹子(ふいご)の送風のようなクレシェンドとデクレシェンドによって、この言葉が意味するものを表現している。まるで沈黙の戸口で時が止まったかのように……。じっさい楽譜は、表現され尽くすにはあまりに広大な可能世界を象徴するかのよう、沈黙の指示で満ちている。

ベートーヴェンと同様、後期のレンブラントも、キリストを目に見えない神のしるしとして描いている。顔立ちはぼやかされ、光と影の絶え間ない戯れが、“描写され得ないはずのもの”を出現させる。ベートーヴェンは、これ以上なく大胆な様式を探求した晩年に、既存の弦楽四重奏の枠組みを“爆破”し、目に見えない光をじっと見つめるレンブラントと同じように、内なる聴取の中に身を沈めた。そうしてベートーヴェンは、沈黙に接近していった。震央、台風の目の中にいた彼は、言語に絶するささやきを通して肥沃な沈黙へと向かっていく。イザイ四重奏団が聞かせるこの沈黙は、彼らの最たる偉業の一つだろう。4人は、死の空虚な沈黙や、憔悴の沈黙や、干からびた地面の沈黙とはかけ離れた沈黙を、私たちに聞かせる。彼らが作品18以来、一貫した方針を維持しているおかげで、私たちはこの変遷を見届けることができる。初期の弦楽四重奏曲に、萌芽として、あるいは天賦の才のまたたきとして含まれていたあらゆるものが、晩年の弦楽四重奏曲で実に荘厳に展開されるのを、私たちは耳にする。

4人の奏者たちは、これ以上なく繊細に、響きを超えたところに在るものへの希求に似た沈黙へと、私たちを連れていく。ベートーヴェンは、この“起源への遡行”に取り憑かれた。彼は1824年、ロンドンから訪ねてきたハープ製作者シュトゥンプフに、こう伝えている：「心を揺り動かすものは天から降りてこなくてはならない。さもなくばそれらは、魂の抜けた身体のような、ただの音符にすぎない、そうでしょう？」イザイ四重奏団が私たちに差し出すのは、ベートーヴェンの人生を追う旅である。ウィーンで音楽家として名を揚げたベートーヴェンは、やがて難聴に襲われた。いうまでもなく、それは音楽家にとって致命的な病だった。この難聴は、鉛を含んだハンガリーの安ワインを定期的に飲んでいたことに起因すると考えられている。彼は、降参し、諦め、死ぬべきだったのか？——そのようなあらゆる問いを投げかける彼の音楽を通じて、イザイ四重奏団は同じ問いを私たちに投げかける。

ベートーヴェンは、自身の魂を探りながら、新たな種の内省を提案する——彼の魂は、[“黒の画家”ピエール・]スーラージュの絵画「outrenoir(黒の向こう)」のように、きらめいている。ピアニストとしてのキャリアを断念したベートーヴェンは、新しい内なる聴取の形体へ向かっていった。彼は、眼前の儂い世界との関係を断ち、変わりゆく永遠への入り口を見出した。はからずも自らの身体が貪り飲んだ鉛の犠牲となった彼は、内面世界で、錬金術のような変質を成し遂げた——病に冒された彼の身体は、今や金を産出する。だがその金は、「朽ちる外(ほか)ない金よりもはるかに尊(たっと)い」[「ペテロの第一の手紙」1章7節]、非物質的な金だ。そしてイザイ四重奏団は私たちを、このえも言われぬ捧げ物に近づけてくれる。





© Ysaÿe Records 2008 & © La Dolce Volta 2024

Enregistrements public réalisés dans l'Auditorium du Musée d'Orsay  
le 15 mars à 20h et le 16 mars à 16h (Opp. 18/2, 95, 132)  
le 22 mars à 20h et le 23 mars à 16h (Opp. 127, 59/1)  
le 29 mars à 20h et le 30 mars à 16h (Opp. 18/3, 74, 130)  
le 5 avril à 20h et le 6 avril à 16h (Opp. 18/4, 131, 18/1)  
le 12 avril à 20 h et le 13 avril à 16h (Opp. 18/5, 133, 59/2)  
le 19 avril à 20h et le 20 avril à 16h (Opp. 18/6, 135, 59/3)

*Direction de la production* : Miguel da Silva

*Prise de son* : Radio France

*Direction artistique et montage* : Judith Carpentier-Dupont

*Texte* : Michel Petrossian

*Traduction et relecture* : Charles Johnston (GB) et Kumiko Nishi (JP)

*Couverture et illustrations* : © Gérard Rondeau

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions.

*Réalisation graphique* : Stéphane Gaudion (lechienestunchat.com)

[ladolcevolta.com](http://ladolcevolta.com)

LDV516.2

