

BEETHOVEN

TALICH QUARTET

ターリヒ弦楽四重奏団

String Quartet no.13 in B flat major, op.130
Great Fugue in B flat major, op.133



Ludwig van
BEETHOVEN

(1770 - 1827)

1825-1826 Quatuor n°13 en Si bémol majeur, op. 130 38'16
String Quartet no.13 in B flat major, op.130
Streichquartett Nr. 13 B-Dur op. 130

- 1 Adagio ma non troppo - Allegro 12'56
- 2 Presto 2'05
- 3 Andante con moto, ma non troppo 6'01
- 4 Alla danza tedesca (Allegro assai) 3'22
- 5 Cavatina (Adagio molto espressivo) 6'17
- 6 Finale (Allegro) 7'35

1825 7 Grande Fugue en Si bémol majeur, op. 133 15'34
Great Fugue in B flat major, op.133
Große Fuge in B-Dur op. 133

TT' 53'55

Petr Messiereur *violon I / violin I / 1. Geige*
Vladimír Bukač *violon II / violin II / 2. Geige*
Jan Talich *alto / viola / Bratsche*
Evžen Rattay *violoncelle / cello / Cello*

Quatuor n° 13 en Si bémol majeur, opus 130

L'Opus 130 possède six mouvements (chaque nouveau quatuor, entre le *Douzième* et le *Quatorzième*, augmente le nombre de mouvements d'une unité) et, ce qui devient plus remarquable, le rôle dialectique, fécond, des proportions, des contrastes et des irrégularités – aussi bien à l'intérieur même de chacun que dans leur structuration globale – s'amplifie. La musique devient davantage flux, phénomène puissamment narratif, son devenir formel s'oppose de plus en plus radicalement à la logique classique, née avec Haydn.

L'espace de la forme apparaît ici au contraire comme tentative de briser toute structure hiérarchique (entre mouvements vifs et lents) héritée du classicisme viennois. L'extrême puissance d'attraction de chaque transition entre deux formes divergentes (mouvement de danse, mouvement contrapuntique) constitue un nouvel aspect dans la dernière « manière » beethovénienne. Dans les ultimes *Sonates pour piano* Beethoven semblait plutôt transgresser les conventions (syntaxiques et morphologiques) en les exaspérant, en les exacerbant. Dans le *Treizième Quatuor* (peut-être l'œuvre, au sens strict, la plus ouvertement moderne du compositeur) il les isole, les ruine avec un maximum de force et de diversité.

La *Cavatine* est le cinquième temps du quatuor et, cependant, le premier réel pôle d'attraction de la partition ! Elle entraîne tout le poids spécifique vers le premier finale prévu par le compositeur, la *Grande Fugue op.133*.

La Grande Fugue en Si bémol majeur, opus 133 de Beethoven est une lutte de l'esprit sur la matière, un combat sans vainqueur où se chevauche, se marie puis s'exclut une immensité de fantaisie poétique. Elle devient un monde dont la vigueur torrentielle outrepassa sa fonction. C'est la dernière - mais la plus grandiose - confrontation de l'expression et du contrepoint chez Beethoven.

Beethoven avait-il conscience qu'une telle pièce, définitive, d'essence extraordinaire, déplacerait le centre de gravité du *Quatuor* en son entier et que la tension ascendante née avec cet ultime monument ruinerait généreusement toute l'économie d'une partition déjà périlleuse, et, sur le plan formel, fort peu homogène ?

Certainement pas ; c'est, on le sait, son entourage d'amis et d'instrumentistes qui lui proposa, sinon lui imposa une solution de substitution. Pour Beethoven, la fugue est avant tout une technique, une forme évidemment isolée de son contexte historique, qui lui permet de lutter, croit-il, victorieusement contre la déliquescence inévitable de son contraire, la forme-sonate, qu'il pressent déjà caduque.

Un appel à la rigueur d'avant-hier pour rompre avec la convention d'hier... et l'ambition majeure d'inventer un contenu spécifique, libre, épanoui, neuf dans un cadre par essence rigoureux.

La *Grande Fugue*, à la somptuosité sonore quasi orchestrale, s'entend comme un tout, inébranlable, vertigineux, révolutionnaire : Beethoven recule jusqu'au gouffre les limites proprement musicales qu'il s'inflige. C'est une immense progression symphonique, mais point, sans doute, une œuvre de total triomphe, car l'exultation de ses phases d'élan ascensionnel conserve presque toujours un caractère de gravité suprême, une résonance, une couleur profondément tragiques. un geste inflexible, puissant, non grandiloquent, que le recours à la fugue : c'est un coup de génie de Beethoven qui lui fait retrouver, au travers d'une telle « distance » formelle, l'expression même de l'imprévisible, du multiple, de l'autonome.

Son langage spécifique est un langage des limites, il possède le droit suréminent du chef-d'œuvre, celui de s'écouler, de s'interrompre en lui-même.

L'*Allegro* qui conclut l'édition définitive du *Treizième Quatuor* est la dernière œuvre écrite par Beethoven. Elle situe dans un espace beaucoup plus ordonné les discontinuités antérieures de l'ouvrage. Les contrastes violents, les interrogations réticentes qui frappaient auparavant font maintenant place à une course à l'énergie fervente, mais quelque peu extérieure, qui prolonge les ambiguïtés au lieu de les résoudre. Ce mouvement salue, de très loin, Haydn ; il offre une issue d'évidence davantage conventionnelle au quatuor le plus radicalement expérimental de tout Beethoven.

L'aventure de la *Grande Fugue*, avec sa folle tension, avec toute sa réalité disloquée, semble pour beaucoup une meilleure conclusion. La signification moindre, l'apparence tranquille, fragile même de l'*Allegro* donne cependant un sens bien autre à tous les mouvements antérieurs ; il n'est pas sûr qu'il faille totalement négliger cet ultime « point de vue » beethovénien, même si les circonstances anecdotiques, historiques de sa composition nous le rendent aujourd'hui un peu suspect.

LE QUATUOR TALICH

1964 - 2014

Jan Talich, *violin I*

Roman Patočka, *violin II*

Vladimír Bukač, *alto*

Petr Prause, *violoncelle*

Antonio Stradivari (1729) / Giuseppe Gagliano (1780)

Enrico Ceruti (1845)

Santi Lavazza (1725) / Lorenzo Guadagnini (1775)

Giovanni Grancino (1710)

Violon I

Jan Talich Sr. (1964 - 1975)

Petr Messiereur (1975 - 1997)

Jan Talich Jr. (depuis 1997)

Violon II

Jan Kvapil (1964 - 1993)

Vladimír Bukač (1994 - 2000)

Petr Maceček (2000 - 2011)

Roman Patočka (depuis 2012)

Alto

Karel Dolezal (1964 - 1975)

Jan Talich Sr. (1975 - 2000)

Vladimír Bukač (depuis 2000)

Violoncelle

Evžen Rattay (1964 - 1997)

Petr Prause (depuis 1997)

Le Quatuor Talich évolue depuis cinquante ans dans une prestigieuse lignée de musiciens tchèques.

« **Talich** ». Ce nom évoque les bords de la Moldau, chère à Smetana et aux Pragoïis. Jan Talich Senior, le créateur du Quatuor, était le neveu de Václav Talich, maître de l'Orchestre Philharmonique de la ville de 1919 à 1939. C'est lui qui avait porté la formation au plus haut niveau avant que Karel Ančerl ne recueille ses fruits patiemment cultivés.

Depuis 1997, le dernier musicien de la famille, Jan Talich Jr, a repris de son père les rênes du Quatuor avec autour de lui de talentueux musiciens. L'avenir leur appartient désormais, un avenir qu'ils ne peuvent envisager sans tenir compte de la tradition.

En cinquante ans, les Talich ont révélé un style, un son, une approche, une philosophie de la musique que les nouveaux membres perpétuent et continuent à nourrir. Ils ont su conserver cette légèreté de ton, autant qu'une densité du propos, cette expression spontanée, autant que celle chargée de vécu musical, ces accents imprévisibles et ceux ancrés dans une grande tradition, ce sens inné de l'allusion populaire mêlé à une culture transmise de génération en génération, qui caractérisaient leurs aînés.

www.talichquartet.com

Quartet no.13 in B flat major, op.130

Op.130 possesses six movements (each new quartet, from no.12 to no.14, increases the total number of movements by one). Even more remarkable is the fact that the fertile dialectical role of proportions, contrasts, and irregularities – both within each individual movement and in their overall structure – is amplified. The music increasingly becomes a flux, a powerfully narrative phenomenon, and its formal destination is more and more radically opposed to the formal logic of Classicism, born with Haydn.

The space of the form appears here, on the contrary, as an attempt to demolish any kind of hierarchical structure (between fast and slow movements) inherited from Viennese Classicism. The extreme power of attraction of each transition between two divergent forms (dance movements, contrapuntal movement) constitutes a new aspect in Beethoven's 'late style'. In the last piano sonatas Beethoven seemed rather to transgress the (syntactic and morphological) conventions by aggravating, exacerbating them. In the Quartet op.130 (perhaps the composer's most overtly modern work, in the strict sense) he isolates them and brings about their downfall with a maximum of force and diversity.

The Cavatina is the fifth movement of the quartet, yet it is the first genuine pole of attraction in the score! It shifts all the specific weight towards the finale initially intended by the composer, the *Great Fugue* op.133.

Beethoven's *Great Fugue* in B flat major, op.133 is a struggle of spirit over matter, a combat without a winner, in which an immensity of poetic imagination overlaps, blends, then is excluded. It becomes a world whose torrential vigour oversteps its function. It is the last – but the most grandiose – confrontation of expression and counterpoint in Beethoven.

Did Beethoven realise that a piece of this kind, definitive, extraordinary by its very essence, would displace the centre of gravity of the quartet as a whole, and that the mounting tension born of this final monument would, in its generosity, ruin all the economy of a work that was already highly dangerous and, in formal terms, strikingly inhomogeneous?

Certainly not; it was, as we know, his entourage of friends and instrumentalists who proposed, if not imposed the solution of substituting an alternative movement. For Beethoven, fugue was above all a technique, a form clearly isolated from its historical context, which allowed him to fight, successfully or so he believed, against the inevitable deliquescence of its opposite, sonata form, which he sensed was already becoming obsolete.

An appeal to the rigour of the day before yesterday in order to break with the convention of yesterday – and the major ambition of inventing a content that would be specific, free, radiant, novel within a framework rigorous by its very nature.

The *Great Fugue*, with the well-nigh orchestral sumptuousness of its sonority, is to be heard as an entity in itself, unshakeable, vertiginous, revolutionary: here Beethoven pushes to the edge of the abyss the strictly musical limits he imposes on himself. It is an immense symphonic progression, but probably not a work of total triumph, for the exultation of its phases of mounting élan almost always retains a character of supreme gravity, a profoundly tragic resonance and colouring. The use of fugue is an inflexible, powerful gesture, but not grandiloquent: it is a stroke of genius on the part of Beethoven, which enabled him to regain, through such formal 'distance', the expression of the unpredictable, the multiple, the autonomous.

Its specific language is a language of limits; it possesses the supereminent right of the masterpiece, the right to melt away, to break off from itself.

The Allegro that concludes the definitive printed edition of the Quartet op.130 is the last completed work Beethoven wrote. It situates the work's earlier discontinuities in a much more orderly space. The violent contrasts, the reticent interrogations that were previously so striking now make way for a fervently energetic, but somewhat superficial race, which prolongs the ambiguities instead of resolving them. This movement is something of a tribute to Haydn, though from a great distance; it offers a manifestly more conventional outcome to the most radically experimental of all Beethoven's quartets.

The adventure of the *Great Fugue*, with its wild tension, with all its dislocated reality, seems to many commentators to form a better conclusion. Nevertheless, the lesser signification, the tranquil, even fragile appearance of the Allegro confer a quite different meaning on all the earlier movements; it is by no means certain that we should totally disregard this ultimate Beethovenian 'point of view', even if the anecdotic, historical circumstances of its composition make it seem slightly suspect to us today.

TALICH QUARTET

1964 - 2014

Jan Talich, *violin I*

Roman Patočka, *violin II*

Vladimír Bukač, *viola*

Petr Prause, *cello*

Antonio Stradivari (1729) / Giuseppe Gagliano (1780)

Enrico Ceruti (1845)

Santi Lavazza (1725) / Lorenzo Guadagnini (1775)

Giovanni Grancino (1710)

Violin I

Jan Talich Sr (1964 - 1975)

Petr Messiereur (1975 - 1997)

Jan Talich Jr. (since 1997)

Violin II

Jan Kvapil (1964 - 1993)

Vladimír Bukač (1994 - 2000)

Petr Maceček (2000 - 2011)

Roman Patočka (since 2012)

Viola

Karel Dolezal (1964 - 1975)

Jan Talich Sr. (1975 - 2000)

Vladimír Bukač (since 2000)

Cello

Evžen Rattay (1964 - 1997)

Petr Prause (since 1997)

For fifty years now, the Talich Quartet has taken its place in a prestigious lineage of Czech musicians.

The very name **Talich** evokes the banks of the Vltava, so dear to Smetana and to the people of Prague. Jan Talich Senior, the creator of the Quartet, was the nephew of Václav Talich, music director of the Czech Philharmonic Orchestra from 1919 to 1939. It was he who made it one of the world's finest orchestras before Karel Ančerl came to harvest the fruits he had so patiently cultivated.

In 1997, the last musician in the family, Jan Talich Jr, took over the reins of the quartet from his father, surrounding himself with three talented musicians. The future is now theirs to mould, a future they cannot envisage without taking account of their tradition.

In their first forty years, the Talich revealed a style, an approach, a philosophy of music that the current line-up perpetuates and continues to nurture. The new members have succeeded in preserving that lightness of tone combined with density of argument, that spontaneity of expression combined with musical experience, those unexpected accents combined with those rooted in an illustrious tradition, that innate feeling for allusions to folk music blended with a culture passed on from generation to generation, which characterised their elders.

www.talichquartet.com





Streichquartett Nr. 13 in B-Dur op. 130

Das Opus 130 besteht aus sechs Sätzen (in jedem Quartett zwischen dem *Zwölften* und dem *Vierzehnten* wird die Zahl der Sätze um einen erhöht) und die dialektische und sehr ergiebige Rolle der Proportionen, Kontraste und Unregelmäßigkeiten wird – was umso bemerkenswerter ist – noch verstärkt, sowohl innerhalb jedes Satzes als auch in ihrer Gesamtstruktur. Die Musik wird noch mehr zu einem Strom – einem mächtigen Narrativ, ihr formales Werden widersetzt sich immer radikaler der formalen klassischen Logik, die mit Haydn entstand.

Hier erscheint der Formenraum wie ein Versuch, jede hierarchische Struktur (zwischen lebhaften und langsamen Sätzen), die Struktur also, die von der Wiener Klassik übernommen wurde, zu zerschlagen. Die starke Anziehungskraft eines jeden Übergangs zwischen zwei abweichenden Formen (Tanzbewegungen, kontrapunktische Bewegung) stellt einen neuen Aspekt in der letzten „Arbeitsweise“ Beethovens dar. In den letzten *Klaversonaten* schien Beethoven die Konventionen (syntaktischer wie auch morphologischer Art) eher dadurch zu durchbrechen, dass er sie schürte und bis zum Äußersten steigerte. Im *Dreizehnten Quartett* (vielleicht das – im engeren Sinne – modernste Quartett des Komponisten) isoliert er sie erst, um sie dann mit maximalem Kräfteinsatz und maximaler Vielfalt zu zerstören.

Die *Cavatina* ist der fünfte Satz des Quartetts und doch der erste Anziehungspunkt der Partitur! Sie schleppt das gesamte Gewicht mit sich bis hin zum ersten, vom Komponisten vorgesehenen Schluss: die *Große Fuge op. 133*.

Die *Große Fuge in B-Dur op. 133* von Beethoven ist der Kampf von Geist und Materie, ein Gefecht ohne Sieger, in dem eine unermessliche dichterische Fantasie sich selbst überlappt, verbindet und ausschließt. Sie wird zu einer Welt, deren reißende Kraft ihre Funktion übersteigt. Es ist die letzte – doch großartigste – Konfrontation von Ausdruck und Kontrapunkt bei Beethoven.

War sich Beethoven dessen bewusst, dass ein solches Stück – so endgültig und von außerordentlicher Kraft – den Schwerpunkt des gesamten *Quartetts* verschieben würde, und dass die wachsende Spannung, die mit diesem letzten Monument ersteht, die gesamte Ökonomie einer bereits heiklen und – formal betrachtet – kaum homogenen Partitur doch ganz ordentlich über den Haufen schmeißen würde?

Sicherlich nicht. Es ist – so viel ist bekannt – das Umfeld von Freunden und Instrumentalisten, die ihm vorschlagen, um nicht zu sagen: auftragen, eine Ersatzlösung zu finden. Für Beethoven ist die Fuge vor allem eine Technik, eine ganz offensichtlich von ihrem historischen Kontext losgelöste Form, die es ihm – so glaubt er – gestattet, siegreich gegen die unabwendbare Dekadenz ihres Gegenteils, der Sonatenform, anzugehen, von der er bereits ahnt, dass sie überholt ist.

Ein Appell also an die Strenge von vorgestern, um mit der Konvention von gestern zu brechen ... Und der Hauptehrgeiz dabei: In einem per Definition strengen Rahmen einen spezifischen Inhalt zu erfinden, der frei und strahlend ist, und neuartig.

Die *Große Fuge*, die eine quasi-orchesterale Klangpracht besitzt, hört man als ein Ganzes, das unerschütterlich ist, und schwindelerregend sowie revolutionär: Beethoven drängt hier die im ganz eigentlichen Sinne musikalischen Grenzen, die er sich auferlegt, bis an den Abgrund. Es ist ein gewaltiges, sinfonisches Fortschreiten, doch zweifellos kein Werk des absoluten Triumphs, denn das Frohlocken seiner im Schwung aufsteigenden Phasen bewahrt fast immer einen Charakter von äußerster Schwere, ein Mitschwingen und eine Farbigkeit, die zutiefst tragisch sind. Eine unbeugsame, mächtige, keineswegs hochtrabende Geste ist dieser Rückgriff auf die Fuge, einer von Beethovens Geniestreichen, mit dessen Hilfe er, durch diese formelle „Distanz“ hindurch, zurückgelangen konnte zum Ausdruck von Unvorhersehbarkeit, Vielgestalt und Eigenständigkeit.

Die ganz eigene Sprache dieses Werks ist eine Sprache der Grenzen. Dieses Werk besitzt das herausragende Recht eines jeden Meisterwerks, das Recht nämlich, in sich selbst zu fließen und zu stocken.

Das *Allegro*, das zu guter Letzt dann die Ausgabe des *Dreizehnten Quartetts* beschließen wird, ist auch das letzte Werk, das Beethoven je schrieb. Es siedelt die vorherigen Sprünge des Werks in einem Raum an, der nun weitaus geordneter ist. Die heftigen Kontraste, die widerstrebenden Fragen, die vormals stark zu Buche schlugen, machen nun einem Wettstreit um die glühende, doch auch ein wenig äußerlich anzutreffende Energie Platz, die die Ambiguitäten fortführt, anstatt sie aufzulösen. Von ferne ist dieser Satz ein Gruß an Haydn. Er bietet diesem radikal experimentellsten aller Beethovenquartette einen naheliegenden und verstärkt konventionellen Schluss.

Das Abenteuer der *Großen Fuge* mit ihrer verrückten Spannung, ihrer ganz und gar zerlegten Wirklichkeit erscheint vielen als der bessere Schluss. Die geringere Bedeutung und die ruhige und zerbrechliche Erscheinung des *Allegro* verleihen jedoch allen vorausgehenden Sätzen einen ganz anderen Sinn. Es ist nicht sicher, ob man diesen letzten „Standpunkt“ Beethovens total vernachlässigen sollte, selbst wenn die anekdotenhaften, geschichtlichen Umstände seiner Entstehung uns das *Allegro* heute ein wenig fragwürdig erscheinen lassen.

DAS TALICH QUARTETT

1964 - 2014

Jan Talich , 1. Geige	Antonio Stradivari (1729) / Giuseppe Gagliano (1780)
Roman Patočka , 2. Geige	Enrico Ceruti (1845)
Vladimír Bukač , Bratsche	Santi Lavazza (1725) / Lorenzo Guadagnini (1775)
Petr Prause , Cello	Giovanni Grancino (1710)

1. Geige

Jan Talich Sr. (1964 - 1975)
Petr Messiereur (1975 - 1997)
Jan Talich Jr. (seit 1997)

Bratsche

Karel Dolezal (1964 - 1975)
Jan Talich Sr. (1975 - 2000)
Vladimír Bukač (seit 2000)

2. Geige

Jan Kvapil (1964 - 1993)
Vladimír Bukač (1994 - 2000)
Petr Maceček (2000 - 2011)
Roman Patočka (seit 2012)

Cello

Evžen Rattay (1964 - 1997)
Petr Prause (seit 1997)

Seit nunmehr fünfzig Jahren lebt das Talich Quartett durch eine namhafte Folge tschechischer Musiker.

„**Talich**“. Dieser Name steht für die Moldauufer, die Smetana und alle Prager so schätzten und schätzen. Jan Talich Senior, der Gründer des Quartetts, war der Neffe Václav Talichs, der von 1919 bis 1939 Chefdirigent des Philharmonischen Orchesters seiner Stadt war. Er führte das Ensemble auf höchstes Niveau, bevor dann Karel Ančerl die von ihm geduldig angebauten Früchte erntete.

Seit 1997 leitet Jan Talich Junior, der letzte Musiker der Familie, das Quartett. Er hat um sich eine Reihe hochtalentierter Musiker geschart. Nun liegt in ihren Händen die Zukunft des Quartetts, eine Zukunft, die stets auch der Tradition verbunden bleibt.

In vierzig Jahren Hingabe an die Musik haben die Talichs einen Stil, einen Klang, eine Herangehensweise sowie eine Musikphilosophie hervorgebracht, die die neuen Mitglieder nun fortführen und weitergedeihen lassen. Es gelingt ihnen die Leichtigkeit im Ton ebenso wie die Dichte des Vortrags – jene Ausdrucksspontaneität – und die Dichte der musikalischen Vorgeschichte des Quartetts zu bewahren: Die nicht vorhersehbare Akzentsetzung genauso wie alle jene Akzente, die in der Tradition verankert sind. Die Musiker bewahren selbstverständlich auch den dem Quartett stets innewohnenden Sinn für die Anklänge ans Volkstümliche, das so charakteristisch für ihre Vorgänger war. Diese Anklänge werden von Generation zu Generation weitergegeben.

www.talichquartet.com

ルードヴィッヒ・ヴァン
ベートーヴェン

(1770 - 1827)

1825-1826 弦楽四重奏曲第13番変ロ長調 作品130 38'16

- | | | |
|---|-------------------------------|-------|
| 1 | アレグロ・マ・ノン・トロツポ—アレグロ | 12'56 |
| 2 | プレスト | 2'05 |
| 3 | アンダンテ・コン・モト、マ・ノン・トロツポ | 6'01 |
| 4 | ドイツ舞曲風（アレグロ・アッサイ） | 3'22 |
| 5 | カヴァティーナ（アダージョ・モルト・エスプレッシオーヴォ） | 6'17 |
| 6 | フィナーレ（アレグロ） | 7'35 |

1825 7 大フーガ変ロ長調 作品133 15'34

TT' 53'55

ペートル・メシエルール
ヴラディミール・ブカチュ
ヤン・ターリヒ シニア
エヴジェン・ラッタイ

第一ヴァイオリン
第二ヴァイオリン
ヴィオラ
チェロ

弦楽四重奏曲第13番 変ロ長調 作品130

作品130は6楽章から成っている(第12番から第14番まで、1曲ごとに1楽章増えている)が、さらに見事といえるのは、豊かな音楽論法的な役割が、プロポーション、コントラスト、不規則性において—それぞれの内部でも、全体的な構成面においても—さらに大規模なものとなっていることだ。音楽は、強烈に叙述的な現象としてより流れを増し、形式はハイドンが生んだ古典的な形式論理に、徐々に根本から対立するものとなっていった。

形式スペースは、ここでは逆に、ウィーン古典主義から受け継いだ（緩急楽章の間における）あらゆる構造的ヒエラルキーを壊す試みとして現れる。対立する2つの形式（舞踏楽章、対位法楽章）の間にみられるそれぞれの推移部がもつ極限までの牽引力は、ベートーヴェンの最後の「マチエール」のなかで新しい様相をつくりあげている。最後のピアノソナタ群ではむしろ、（統辞的および形態的な）慣習をいらいらだつほどに激化させることによって、その慣習に背いているようだ。弦楽四重奏曲第13番（おそらく厳格な意味でベートーヴェンの作品中もっとも現代的な作品であろう）では、それらの慣習を切り離し、力と多様性を最大限に駆使して慣習を破壊しているのである。

カヴァティーナは第5楽章におかれているが、なんとこれが作品の最初の本格的な吸引極なのだ。つまり、ベートーヴェンが最初に描いたフィナーレ、すなわち、『大フーガ』作品133にすべての重心が向かうように作られているのである。

ベートーヴェンの『大フーガ』作品133は、物質に対する精神の闘争であり、無辺なる詩的幻想が重なり合い、結合し合い、そして抜け出してゆく、勝者のない戦いなのである。それは一つの世界となり、そこでは、ほとぼしる活力がその役割限界を超えている。これは、ベートーヴェン最後の、最も偉大なる、表現行為と対位法の対峙である。

見事な真髓をそなえた終局的なこのような楽章が、この弦楽四重奏曲全体の重心を移動させ、さらに、最後のモニュメントとともに生まれた上昇し続ける緊張は、形式的に非常に不均質で、すでに危険をはらんでいる音楽の構造を惜しまなく破壊してしまうということを、ベートーヴェンは意識していたのだろうか。

答えは恐らく否である。よく知られているように、代わりとなる解決策を提案、というより強要したのは、周囲の友人や音楽家たちだったのだ。ベートーヴェンにとって、フーガとは何よりも技術であり、当然ながらその歴史的背景から切り離された形式であって、彼がすでに時代遅れだと感じていた、フーガの対立項であるソナタ形式が、免れがたく頹廢してゆくことと戦い勝利を得る—と彼は信じていた—ことを可能にするものだったのだ。

昨日の慣習を破るために、過去の厳格さに訴えること……そして、自由で斬新な、花開いた特有の内容を、本質的に厳格な枠の中で発明するという大きな野望。

『大フーガ』は、管弦楽的ともいえる豪華さで、揺るぎない、目がくらむほどの、革新的なひとつの総体となっている。ベートーヴェンはこの曲で、自ら科した音楽的な限界をぎりぎりまで押し広げた。それは途方もない交響樂的前進だった。しかしおそらく、総合的な勝利の作品では全くないだろう。というのも、天に向かっていくような勢いのフレーズにある狂喜にも、至極重みのある性格や、全く悲劇的な響きや色彩が常に保たれているからである。フーガに頼ることは、頑固で、強力で、もったいぶらない行為だ。このような形式的な「距離」を通して、予測できないもの、多種多様なもの、独立したものの表現そのものを再び見いだすとは、ベートーヴェンの天才のなせる業である。

ベートーヴェン独特の音楽語法とは、限界の語法である。彼は、傑作を生み出す傑出した権利を、自らの音楽を聴く権利を、自らの中でこれを中断する権利を持っているのだ。

弦楽四重奏曲第13番の最終版の最終章である「アレグロ」は、ベートーヴェンが最後に作曲した楽曲である。この楽章では、それまでの不均一さを、より秩序のある音楽スペースに位置づけている。この楽章に至るまでに聞かれた激しいコントラストやためらうような問いは、熱気を帯びた、しかし少々外的なエネルギーのほとぼしりに取って代わった。しかしこれは、曖昧さを解決するというより、その曖昧さを長引かせるものとなった。この楽章は遠いハイドン賛である。ベートーヴェンの作品の中でも徹底して実験的なこの弦楽四重奏曲に、より明白に型にはまった解決策を提供しているのがこの「アレグロ」なのである。

『大フーガ』の冒険は、興奮に満ちた緊張と分解された音楽的現実によって、多くの人々の耳に最高の結論として響いているようだ。『アレグロ』にみられるより小さな意義や、もろいようにさえ感じられる静かな様相はしかし、そこに至る5つの楽章に、全く異なった意味を持たせることとなった。ベートーヴェンのこの最終的な「視点」を完全におろそかにするのはどうだろう。たとえ作曲をめぐるエピソード的・歴史的な状況が、この曲に少々疑いを持たせるようなものであったとしても。

ターリヒ弦楽四重奏団

1964 - 2014

ヤン・ターリヒ	第一ヴァイオリン	アントニオ・ストラディヴァリ (1729) ジュゼッペ・ガリアーノ (1780)
ロマン・パトチュカ	第二ヴァイオリン	エンリコ・チェルーティ (1845)
ウラディミール・ブカチュ	ヴィオラ	サンティ・ラヴァッツァ/ロレンツォ・ ガダニーニ (1725/1775)
ペートル・ブラウセ	チェロ	ジョヴァンニ・グランチーノ (1710)

第一ヴァイオリン

ヤン・ターリヒ シニア (1964 - 1975)
ペートル・メシエール (1975 - 1997)
ヤン・ターリヒ ジュニア (1997 -)

ヴィオラ

カレル・ドレザル (1964 - 1975)
ヤン・ターリヒ シニア (1975 - 2000)
ウラディミール・ブカチュ (2000 -)

第二ヴァイオリン

ヤン・クヴァピル (1964 - 1993)
ウラディミール・ブカチュ (1994 - 2000)
ペートル・マツェチェック (2000 - 2011)
ロマン・パトチュカ (2012 -)

チェロ

エグゼン・ラッタイ (1964 - 1997)
ペートル・ブラウセ (1997 -)

ターリヒ弦楽四重奏団は50年に亘ってチェコの著名な音楽家の系譜の中で発展してきた。

「ターリヒ」という名を聞くと、スメタナやブラハの人々の心のふるさつであるモルダウ川の川辺が思い起こされる。弦楽四重奏団の創設者、ヤン・ターリヒは、ブラハに本拠を置くチェコ・フィルハーモニー管弦楽団の首席指揮者を1919年から39年にかけて務めたヴァーツラフ・ターリヒの甥だった。ヴァーツラフがこのオーケストラを最高峰にのしあげるのだが、彼がじっくりと育てた果実は、その後、カレル・アンチェルが見事に収穫するのである。

1997年、ターリヒ家で最も若いヤン・ターリヒ ジュニアが、有能な音楽家を集めた弦楽四重奏団を父から受け継いで以来、四重奏団の未来は彼らの双肩にかかることになる。そしてその未来は、伝統を無視しては開けないものなのだ。

新メンバーは、かつてのメンバーが50年という時間をかけて世に知らしめてきた独自の様式、アプローチ、音楽哲学を引き継ぎ、より豊かな実を实らせ続けている。彼らは、軽快なトーンと同時に演奏の濃さを、自然な表現と同時に音楽体験に満ちた深い表現を、思いもかけないアクセントや伝統に根ざした抑揚を、そして、先輩たちの演奏の特徴であり、何世代にも渡って伝えられてきた文化に育まれた、生まれつきとも言える大衆音楽へのセンスを、大切に守り続けているのである。

www.talichquartet.com



© La Prima Volta & © La Dolce Volta 2014

Enregistrement Calliope : juin 1977, Paris (Église Notre-Dame-du-Liban)

Prise de son, montage et direction artistique : Georges Kisselhoff

Version remastérisée en février 2014 par François Eckert (Sonomaître)

Photos : © Bernard Martinez, Guy Vivien, collection privée Talich

Livret : Stéphane Friederich

Traduction et relecture : Charles Johnston (GB), Schirin Nowrousian (D),
Victoria Tomoko Okada (JP)

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

Réalisation graphique : www.stephanegaudion.com

www.ladolcevolta.com

LDV278