



*In Memoriam Friedemann Weigle  
1962 - 2015*

Photo Tim Klöcker. May 2d, 2015

0825646126637

B R A H M S  
S T R I N G   Q U A R T E T S   N O S .   1   &   3  
a R T E M I S  
Q U A R T E T



artemis quartet

JOHANNES BRAHMS 1833 - 1897

**String Quartet No. 1 Op. 51** in C minor . en ut mineur . c-moll

1	I	Allegro	10:21
2	II	Romanze. Poco adagio	6:48
3	III	Allegretto molto moderato e comodo	8:44
4	IV	Allegro	6:10

**String Quartet No. 3 Op. 67** in B flat major . en si bémol major . B-dur

5	I	Vivace	10:26
6	II	Andante	7:09
7	III	Agitato (Allegretto non troppo) - Trio - Coda	8:11
8	IV	Poco Allegretto con Variazioni	10:20

**TT: 68.24**

**Artemis Quartet**

**Vineta Sareika, Gregor Sigl** *violins*

**Friedemann Weigle** *viola* – **Eckart Runge** *cello*

## Johannes Brahms String quartets Op.51 No.1 & Op.67 No.3

In 1853, Robert Schumann introduced the young Johannes Brahms to the musical public with an enthusiastic article in the *Neue Zeitschrift für Musik*, in which he declared that the world had long been waiting for “the One” who was “destined to give ideal expression to the times” - and now that he was here, he had to be acclaimed as “the Chosen One”. Schumann wrote not only about the twenty-year-old’s piano playing, which opened up “wonderful regions”, but also mentioned various works that the young man had performed, including piano sonatas (which Schumann perceived as “veiled symphonies”) and “quartets for string instruments - all so different from each other, that they seemed to arise from different sources”.

Which works might Brahms have performed then, two decades before the publication of his first string quartet? All we know is that Brahms, with his capacity for lacerating self-criticism, set some works aside for years and often destroyed even those works that he had completed. He once admitted that he had composed more than twenty quartets in his youth, but then decided that they were not worth preserving. In 1873, when he dedicated the two Op.51 string quartets (of which the first, in C minor, dates back to 1865) to his

trusted friend, the Viennese surgeon Theodor Billroth, he wrote: “I’m about to publish, not my first string quartet, but a string quartet for the first time...” And in a joking reference to the dedicatee’s profession, he referred to his Op.51 as a “forceps delivery”, implying that medical assistance was required to bring these works into the world. “Composing isn’t difficult. But getting rid of all the unnecessary notes is incredibly difficult,” as Brahms himself once said. The only way to lay claim to a genre in which Haydn, Mozart and Beethoven had set the highest standards was to concentrate on the essentials, and this was the task that Brahms set himself.

However, the times were not especially propitious for the creation of pure chamber music - that is, an “absolute” kind of music that existed for its own sake. Music inspired by literature (opera, music drama, symphonic poem) then held sway pretty much everywhere. But for Brahms, programmatic content and the expression of feeling were less important than the purely musical considerations of rigorous construction and compositional logic. For many of his contemporaries, this came across as a reactionary approach. It was not until much later than Arnold Schoenberg proposed a different way of looking at things: “It is important to clarify that, at a time when all believed in ‘expression’, Brahms, without renouncing beauty and emotion, proved to be a progressive

in a field that had not been cultivated for half a century” (Brahms the Progressive, 1933). Schoenberg had in mind not only Brahms’s recourse to historical models, but - stemming from this - a new, free approach to composition that could be defined as “musical prose”, in which the individual elements (themes, phrases, etc.) no longer take their place within a predetermined symmetrical system (similar to verse and rhyming schemes in poetry), but are shaped according to the demands of the individual work. This leads to the creation of a unique musical language that is ripe with possibilities - a living, freely evolving and fluid musical diction. Again in the words of Schoenberg: “*The sense of logic and economy and the power of invention which create melodies of so much natural fluency deserve the admiration of every music lover who expects more than sweetness and beauty from music*” - which is not to say that in Brahms the structural aspect takes precedence over the sensuous, for melting melodic phrases and voluptuous harmonies can be heard everywhere in his music.

In the first movement of the C minor quartet, though the basic metre is 3/2, the metrical relationships are disturbed by the superimposition of a variety of rhythmic units, and different “paces” determine the passage of time. The movement is recognisably in traditional sonata

form, but here this is less of a predetermined scheme than a framework within which musical ideas are freely unfurled. There is a clear sense of form: rising and falling figures emerge from the texture and create a wave-like narrative flow. Propelled by an inner pulsation, the emotionally charged arc of the music suddenly comes to a halt and then sets off once more before finally taking flight in a soaring cantabile melody. The music is now driven, now pleading in character, but also has moments of sadness and consolation. The development section is short and to the point, and brings into play various contrapuntal devices (augmentation, diminution, stretto, etc.) Compositional techniques more often associated with development sections can also be found in other parts of the movement. The extensive recapitulation begins almost imperceptibly, before giving way to a coda in which the gloomy mood is lifted by a transition to C major and a sense of emotional reassurance. Here, the pulsation that has underpinned the music until now is still present, but is slowed down through the use of longer note-values.

The second movement, to which Brahms gave the title *Romanze*, is more restrained in terms of its dynamics. The finely graded homophonic voice-leading (in which melody and accompaniment alternate between the upper and lower parts) and calm step-wise motion (with its blurring of rhythmical accents) create a sequence

of lyrical mood-pictures that vacillate between melancholy and a more cheerful atmosphere suggestive of a serenade.

The 3rd movement, marked *Allegretto molto moderato e comodo*, is a scherzo in 4/8-time that never strays for long from the material of the opening bars. But it is still typical of the composer in the way in which it makes great play with metrical relationships, so that it comes across as a sedately trotting yet at the same time strangely urgent march, which is then interrupted by an insinuating lyrical episode marked *lusingando*. A more genuine contrast is provided by the trio section, marked *Un poco animato*, which takes the form of folk-like serenade with a delicate guitar-like accompaniment.

Elements of sonata, rondo and variation all play a part in the form of the finale, which harks back to the emotionally heightened character of the opening movement. Not only that, it also quotes the theme of the first movement, thus creating a cyclic relationship - a trend that can also be detected in and between the other movements and makes the work the embodiment of a modern aesthetic ideal, one that epitomises the connection between diversity of content within an all-encompassing motivic and structural coherence.

The B flat major quartet op. 67 (1875) was also dedicated to a doctor - in this case, to Professor Theodor Wilhelm Engelmann, who lived in

Utrecht. But as far as Brahms was concerned, there was a clear difference: "It's no longer a question of a forceps delivery, but of simply standing by", he wrote. In fact, the work comes across almost as a cheerful epilogue to Op.51, as the quotation of Mozart's "Hunt Quartet" KV458 right at the beginning makes clear. Yet for all the B flat quartet's ease and playfulness, the work has to be treated on its own terms, as can be heard from its contrapuntal textures, bold harmonies and in particular its creative use of different metres: rhythmic devices such as syncopation, offbeat accompanying figures and typically Brahmsian "cross-rhythms" (tension generated by the simultaneous use of duple and triple time).

The first movement, marked *Vivace*, alternates between 6/8- and 2/4-time (these two metres are associated with the hunting motif and a polka rhythm respectively); in addition to this basic juxtaposition, accents, tied notes and changes of rhythmic emphasis within the bar (with the result that the music is heard as being simultaneously in 6/8 and 3/4) are also used to generate different metrical patterns. Brahms derives an enormous wealth of ideas from such elaborate combinations.

The second movement, marked *Andante*, is a kind of "song without words" evolved from a long-drawn-out lyrical melody. The middle section introduces several contrasting ideas - a Baroque-like dotted rhythm, followed by a

*tranquillo* passage in which gently undulating figurations are passed between the instruments - before the return of the opening cantabile, which this time is subjected to extensive variations. In the *Agitato* third movement, the viola initially takes the lead, while the other instruments provide a muted accompaniment. This movement also features a range of rhythmic devices: dovetailed rhythms, accents that fall alternately on strong and weak beats, accompanying figures that echo the main themes. The textures range from parts in which the spotlight falls on individual instruments to quasi-orchestral *tutti* passages. The sombre colours of this music gives it a nocturnal quality that puts one in mind of the demonic aspects of the work of E.T.A. Hoffmann (a writer whom Brahms loved). The finale is a set of variations on a graceful, gavotte-like theme that undergoes various melodic and textural transformations during the course of which the main theme is spun into ever finer patterns and shown in a new light. In his own inimitable way, Brahms here too introduces a cyclical element and weaves together the threads of the whole quartet by bringing back the main theme of the opening movement, which then continues in tandem with the variation theme for the rest of the work.

#### Volker Scherliess

Translation: Paula Kennedy

#### Johannes Brahms, Streichquartette Op.51 Nr.1 & Op.67 Nr.3

Mit einem begeisterten Artikel in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ führte Robert Schumann 1853 den jungen Johannes Brahms in die musikalische Öffentlichkeit ein. Lange habe man auf „den Einen“ gewartet, der „den höchsten Ausdruck der Zeit auszusprechen berufen wäre“ – nun sei er da, bei dem man feststellen müsse: „Das ist ein Berufener.“ Schumann berichtet nicht nur von dem „wunderbare Regionen enthüllenden“ Klavierspiel des Zwanzigjährigen, sondern auch von verschiedenen Kompositionen, die er vorgetragen habe, darunter Klaviersonaten (die Schumann als „verschleierte Symphonien“ empfand) sowie „Quartette für Saiteninstrumente – und jedes so abweichend vom andern, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen.“

Welche Kompositionen mag Brahms damals vorgetragen haben, wo doch die ersten Streichquartette erst zwei Jahrzehnte später publiziert wurden? Wir wissen nichts, außer dass Brahms in seiner quälerischen Selbstkritik an manchen Kompositionen jahrelang feilte und Abgeschlossenes oft wieder vernichtete. So habe er, wie er einmal bekannte, in frühen Jahren über 20 Quartette komponiert, sie aber nicht für wert befunden. Und 1873, als er seinem vertrauten Freund, dem Wiener Chirurgen

Theodor Billroth, die beiden Streichquartette op. 51 widmete (das in c-Moll war schon 1865 begonnen worden), schrieb er: „Ich bin im Begriff, nicht die ersten, aber zum ersten Male Streichquartette herauszugeben...“ Und er nannte das opus angesichts des Widmungsträgers humorvoll eine „Zangengeburt“, bei der ärztlicher Beistand unbedingt erforderlich sei. „Es ist nicht schwer, zu komponieren, aber es ist fabelhaft schwer, die überflüssigen Noten unter den Tisch fallen zu lassen.“ Konzentration aufs Wesentliche also – und dazu der Anspruch gegenüber einer Gattung, in der Haydn, Mozart und Beethoven höchste Maßstäbe gesetzt hatte. Daran wollte Brahms anknüpfen.

Die Zeiten waren mittlerweile der Idee reiner Kammermusik, d.h. einer „absoluten“ Tonkunst um ihrer selbst willen, nicht besonders günstig. Was stattdessen international den Ton angab, war literarisch inspirierte Musik (Oper, Musikdrama, Symphonische Dichtung). Brahms dagegen ging es nicht um programatische Inhalte, weniger um Ausdruck und Gefühl als ums rein Musikalische: strenger Satz, Konstruktivität und kompositorischer Zusammenhang. Das erschien vielen Zeitgenossen als rückschrittlich. Erst sehr viel später veränderte Arnold Schönberg die Betrachtungsweise: „Es ist wichtig, sich klarzumachen, daß Brahms, ohne auf Schönheit und Gefühl zu verzichten, zu einem Zeitpunkt,

als alle an ‚Ausdruck‘ glaubten, sich auf einem Gebiet als fortschrittlich erwies, das seit einem halben Jahrhundert brachgelegen hatte“ (*Brahms, der Fortschrittliche*, 1933). Was gemeint ist, sind nicht nur Rückgriffe auf bestimmte historische Vorbilder, sondern – daraus abgeleitet – eine neue, freie Gestaltung im Sinne „musikalischer Prosa“, d.h. die einzelnen Gestaltungselemente (Themen, Perioden usw.) sind nicht mehr auf eine vorgegebene symmetrische Anlage bezogen (vergleichbar dem Vers- und Reimschema in der Dichtung), sondern richten ihren Bau nach den jeweiligen Gegebenheiten. Dadurch entstehen individuelle, prägnante Formulierungen – mithin ein lebendiger, locker gefügter musikalischer Sprachfluss. Noch einmal Schönberg: „Der Sinn für Logik und Ökonomie und die Entwicklungskraft, die zusammen so natürlich fließende Melodien bilden, verdienen die Bewunderung jedes Musikliebhabers, der von der Musik mehr als Süße und Schönheit erwartet.“ Wobei die sinnlichen Qualitäten gegenüber dem Strukturellen keineswegs zu kurz kommen. Man achte nur auf bestimmte melodische Wendungen oder schwelgerische Harmonien, wie sie sich allenthalben finden lassen.

Im 1. Satz des c-Moll-Quartetts herrscht der 3/2-Takt als Grundmaß, aber die metrischen Verhältnisse werden irritiert, indem sich verschiedene Bewegungseinheiten überlagern und

unterschiedliche „Gangarten“ den Zeitverlauf bestimmen. Zwar lässt sich die traditionelle Sonatenform erkennen, aber weniger als vorgegebenes Schema, sondern als Rahmen, in dem sich die musikalischen Gedanken frei entfalten. Sie haben etwas Gestalthaftes: Gesten des Steigerns und Zurücksinkens lösen sich ab und ergeben einen Erzählstrom in Wellen – eine drängende Folge pulsierender, emotional aufgeladener Bögen, die innehalten, sich gleichsam ducken und neu ansetzen, um schließlich kantabel auszuspringen. Wechselnde Charakterbilder des Gehetzten und Flehenden, aber auch Momente von Schwermut und Trost. Die Durchführung – kurz und konzentriert – bringt verschiedenste Praktiken kontrapunktischer Arbeit ins Spiel (Augmentation, Diminution, Engführung usw.). Aber auch in den anderen Formteilen finden sich typisch „durchführende“ Elemente. Die ausgedehnte Reprise beginnt fast unmerklich und mündet in eine Coda, in der sich die düstere Stimmung erhellt – Wendung nach C-Dur und affektive Beruhigung (auskomponierte Verlangsamung der Impulse).

Der 2. Satz, *Romanze*, bleibt dynamisch zurückhaltend. In fein abgestufter homophoner Stimmführung (Melodie und Begleitung wechseln zwischen hohen und tiefen Instrumenten) und ruhig abgesetzten Bewegungen (metrische Schwerpunkte sind verschleiert) entstehen

lyrische Stimmungsbilder. Sie changieren zwischen Melancholie und serenadenhafter Aufhellung.

Der 3. Satz, *Allegretto molto moderato e comodo* im 4/8-Takt, steht an der Stelle und hat die Form eines Scherzo. Aber im Charakter wirkt er, wiederum mit den metrischen Verhältnissen spielend, eher wie ein behäbig trotter, dabei merkwürdig drängender Marsch – unterbrochen von einer schmeichlerischen (*lusingando*) lyrischen Episode. Den eigentlichen Gegensatz aber bildet das Trio (*un poco animato*) – ein volkstümliches Ständchen mit zarter, gitarrenhafter Begleitung.

Im Finale mischen sich, formal gesehen, Sonaten-, Rondo- und Variationsprinzip. Es greift den emotional gesteigerten Charakter des Anfangssatzes auf, und mehr: es zitiert dessen Thema und schafft damit zyklische Bindung – eine Tendenz, die sich auch in und zwischen den anderen Sätzen finden lässt und die das Werk zum Inbegriff eines modernen ästhetischen Ideals macht: der Verbindung von inhaltlicher Vielfalt und übergreifendem Motiv- und Strukturzusammenhang.

Auch das 1875 entstandene B-Dur-Quartett op. 67 war einem Arzt, dem Professor Th. W. Engelmann in Utrecht, gewidmet. Aber Brahms betonte den Unterschied: „Es han-

delt sich um keine Zangengeburt mehr, sondern nur um das Dabeistehen.“ In der Tat wirkt dieses Werk geradezu wie ein heiteres Nachspiel zu op. 51. Schon der Beginn, der Mozarts „Jagdquartett“ KV 458 zitiert, macht das deutlich. Aber bei aller Leichtigkeit und Spielfreude hat es die Partitur „in sich“, sowohl was polyphone Satzkunst als auch harmonische Kühnheiten und insbesondere differenzierte Zeitstrukturen betrifft: metrisch-rhythmische Eigenschaften wie die Synkope, nachschlagende Begleitfiguren sowie die für Brahms typischen „Konfliktrhythmen“ (Reibung durch gleichzeitiges Erklingen von Zweier- und Dreiermetrum). Das *Vivace* wechselt zwischen 6/8 und 2/4-Takt (Jagdmotivik und Polka-Rhythmus), aber innerhalb dieser stehen unterschiedliche Betonungen durch Akzente, Überbindungen oder wechselnde Schwerpunkte (etwa wenn die Zählzeiten von 6/8 und 3/4 gleichzeitig erklingen). Aus solchen raffinierten Kombinationen schafft Brahms eine lebendige Fülle von Gestalten.

Der 2. Satz, *Andante*, lässt sich als „Lied ohne Worte“ verstehen, getragen von einer lang ausgesungenen lyrischen Melodie. Im Mittelteil erscheinen freiere Gesten – zunächst in barockisierend punktierten Rhythmen, dann in *tranquillo* und *dolce* schwebenden Figurationen, bis der liedhafte Duktus – mit ausgiebigen Variationen des Anfangsteils –

wieder erreicht wird.

Im *Agitato* gibt die Bratsche den Ton an, während die anderen Instrumente *con sordino* spielen. Auch hier erleben wir eine Kombination verschiedener Zeitstrukturen: ineinandergreifende Rhythmen, differenziertes Wechselspiel von Auf- und Volltakt, nachschlagende Begleitfiguren. Das Stimmgefüge reicht von „durchbrochener Arbeit“ einzelner Instrumente bis zum quasi-orchestralen Vollklang. Im Charakter mag diese Musik mit ihren dunklen Farben nächtliche, an E.T.A. Hoffmann (den Brahms liebte) gemahnende dämonische Assoziationen hervorrufen.

Das Finale ist eine Variationenfolge über ein graziöses, gavotteartiges Thema, das durch verschiedenste figurative und polyphone Maßnahmen bearbeitet, filigran ausgesponnen und in immer neuer Klanggestalt beleuchtet wird. In besonderer Weise schafft Brahms auch hier einen zyklischen Bezug zum Anfang, indem er die Variationskette mit dem Hauptthema des Kopfsatzes kombiniert und beide gemeinsam weiterführt.

### Volker Scherliess

### Johannes Brahms Quatuors à cordes n°1 op. 51 et n°3 op. 67

C'est par un article enthousiaste paru en 1853 dans la *Neue Zeitschrift für Musik* que Robert Schumann fit connaître au public musical le jeune Johannes Brahms. Cela faisait longtemps que l'on attendait « celui qui serait appelé à traduire d'une façon idéale la plus haute expression de l'époque » – et voici qu'il était apparu, force étant de constater : « Celui-là est un élu. » Schumann se fit l'écho non seulement du jeu pianistique, « révélant des régions merveilleuses », de ce musicien de vingt ans, mais aussi des diverses compositions qu'il avait donné à entendre, parmi lesquelles des Sonates pour piano (perçues par Schumann telles des « symphonies déguisées ») et des « Quatuors pour instruments à cordes – et chacun si singulier en regard des autres que chaque œuvre semblait jaillir d'une source différente. »

Quelles sont ces œuvres que Brahms aurait alors fait entendre, dès lors que ses premiers Quatuors à cordes ne furent publiés que deux décennies plus tard ? Nous n'en savons rien, sinon que Brahms, témoignant d'une impitoyable autocritique, peaufina des années durant certaines compositions, allant souvent jusqu'à de nouveau détruire ce qu'il avait achevé. Ainsi aurait-il composé dans ses jeunes années, comme il devait le concéder,

plus d'une vingtaine de quatuors, sans les juger dignes d'être conservés. Et d'écrire en 1873, au moment de dédier à son ami intime le chirurgien viennois Theodor Billroth les deux Quatuors à cordes op. 51 (celui en *ut* mineur avait été commencé dès 1865) : « Je suis sur le point de publier pour la première fois des quatuors à cordes, bien que ces œuvres ne soient pas mes premières du genre... », tout en évoquant, non sans humour compte tenu du dédicataire de cet opus, un « accouchement au forceps » pour lequel une assistance médicale était absolument indispensable. « Ce n'est pas difficile de composer ; ce qui est incroyablement difficile c'est de faire tomber sous la table toutes les notes inutiles. » Se concentrer sur l'essentiel, tel était l'enjeu – sachant les exigences d'un genre pour lequel Haydn, Mozart et Beethoven avait placé la barre on ne peut plus haut. Or c'est dans cette lignée que Brahms entendait s'inscrire.

L'époque, cependant, n'était pas particulièrement favorable à l'idée d'une pure musique de chambre, c'est-à-dire d'un art musical « absolu » pratiqué pour lui-même. Ce qui sur le plan international donnait alors le ton, c'était une musique d'inspiration littéraire (opéra, drame musical, poème symphonique). Un contenu programmatique importait peu à Brahms qui se souciait moins, quant à lui, d'expression et de sentiment que de substance musicale pure :



une structure solide, une approche constructive et cohérente de la composition – ce qui à nombre de contemporains apparaissait comme rétrograde. Arnold Schönberg ne modifiera que beaucoup plus tard sa manière de voir : « Il est important de réaliser combien Brahms, sans renoncer à la beauté et au sentiment, à une époque où tous croyait à l'« expression », s'est montré progressiste dans un domaine alors en friche depuis un demi-siècle » (*Brahms, der Fortschrittliche*, 1933 [« Brahms le progressiste »]). Il ne s'agit pas là seulement d'une réappropriation de certains modèles historiques mais – bien qu'en découlant – d'une nouvelle et libre organisation dans l'esprit d'une « prose musicale », ce qui veut dire que les divers éléments constitutifs (thèmes, périodes, *etc.*) ne sont plus conçus en fonction d'un agencement symétrique préétabli (comparable au schéma vers/rime en poésie), mais qu'ils organisent leur propre agencement en fonction de leurs données respectives. Il en résulte des formulations individuelles et pertinentes – s'accompagnant d'une éloquence musicale plus vivante et souplement intégrée. Schönberg de nouveau : « Le sens de la logique et de l'économie ainsi que la capacité de développement qui, ensemble, conduisent à des mélodies s'écoulant de manière si naturelle, méritent l'admiration de tout mélomane attendant de la musique plus que douceur et beauté. » Ce faisant, les qualités de sensualité ne s'en trouvaient nullement négligées en regard des qualités structurelles.

Il suffit d'observer telles tournures mélodiques ou harmonies somptueuses, ainsi que l'on en peut trouver en quantité.

Si dans le premier mouvement du Quatuor en *ut* mineur domine un mètre à 3/2, les relations métriques n'en sont pas moins perturbées du fait des différentes unités de mouvement s'y superposant et des diverses « démarches » conditionnent l'écoulement du temps. Certes, on peut y reconnaître la traditionnelle forme sonate, moins cependant en tant que schéma préétabli qu'en tant que cadre dans lequel les idées musicales s'épanouissent librement. Elles ont quelque chose de morphologique : gestes d'amplification puis de repli s'enchaînent jusqu'à produire un flux narratif procédant par vagues – telle une impérieuse succession d'arcs émotionnels riches d'impulsions qui s'interrompent, se rétractent, pour ainsi dire, puis reprennent, pour finalement vibrer avec lyrisme. Alternent ainsi des moments de tension précipitée et d'imploration, mais aussi de mélancolie et de consolation. La section de développement – brève et concentrée – fait intervenir les pratiques les plus diverses de l'élaboration contrapuntique (augmentation, diminution, strette, *etc.*).

On trouve également dans les autres sections des éléments arborant une fonction spécifiquement « développementale ». L'ample réexposition débute de manière presque imperceptible et débouche sur une coda dans

laquelle le climat sombre finit par s'éclaircir – bifurcation vers *ut* majeur et apaisement émotionnel (ralentissement, en toutes notes, des stimuli).

Le deuxième mouvement, *Romanze*, demeure dynamiquement retenu. Une conduite homophonique des voix évoluant délicatement par paliers (mélodie et accompagnement alternent entre instruments aigus et graves) sous-tendue de mouvements d'une paisible contenance (les accents métriques y sont voilés) y crée des images évocatrices et lyriques. Celles-ci évoluent entre mélancolie et éclaircie d'esprit sérénade.

Le troisième mouvement, *Allegretto molto moderato e comodo* à 4/8, prend la place du scherzo et en adopte la forme. Son caractère cependant, jouant une fois encore des rapports métriques, fait davantage l'effet d'une marche au pas mesuré et pesant bien qu'allant curieusement de l'avant – et entrecoupée d'un enjôleur (*lusingando*) épisode lyrique. Le trio en constitue le parfait contraire (*un poco animato*) – sorte de chanson populaire et son tendre accompagnement suggérant la guitare.

Dans la finale se mêlent, sur le plan formel, les principes de la sonate, du rondo et de la variation. S'il s'empare du caractère émotionnel amplifié du mouvement initial, il va toutefois encore plus loin : il en cite le thème, établissant

ainsi une relation cyclique – tendance que l'on relève également dans et entre les autres mouvements, faisant de l'œuvre l'incarnation d'un idéal esthétique moderne : alliance de la diversité en termes de contenu et cohérence globale quant aux motifs et à la structure.

Composé en 1875, le Quatuor en *si* bémol majeur op. 67 fut lui aussi dédié à un médecin : le professeur Th. W. Engelmann d'Utrecht. Brahms insiste cependant sur ce qui fait la différence : « Il n'y est plus question de forceps, mais seulement de présence. » De fait, cette œuvre apparaît tel un joyeux épilogue de l'Opus 51. Ce qui se vérifie clairement dès le début, où le Quatuor K. 458 de Mozart, « la Chasse », est cité. Malgré tant de légèreté et d'enjouement, la partition est plus complexe qu'il n'y paraît, qu'il s'agisse de la conduite polyphonique ou des audaces harmoniques, et plus encore de la différenciation des structures de temps : caractères métriques et rythmiques tels que syncopes ou figures d'accompagnement décalées, ou encore ces « rythmes conflictuels » si typiques de Brahms (frottements résultant de mètres binaire et ternaire sonnante simultanément). Le *Vivace* alterne mesures à 6/8 et à 2/4 (motif de la chasse et rythme de polka), cependant qu'à l'intérieur de ces mètres contrastés s'affirment différents types d'accentuation par le biais d'inflexions, de liaisons (enjambant deux mesures) ou de déplacements du centre de

gravité (ainsi lorsque les temps des mesures à 6/8 et 3/4 retentissent conjointement). Brahms tire de toutes ces combinaisons raffinées une vivante profusion de formes.

Le deuxième mouvement, *Andante*, évoque un *Lied ohne Worte* (« chanson sans paroles »), porté par une mélodie lyrique largement déployée. Dans la section médiane se profile une conduite plus libre – de prime abord sur rythmes pointés d'esprit baroque, puis sur des figures suspendues indiquées *tranquillo* et *dolce*, jusqu'à ce que la ligne de chant initiale – au gré d'amples variations de la section d'introduction – ne soit réexposée.

C'est l'alto qui dans l'*Agitato* donne le ton, cependant que les autres instruments jouent *con sordino*. Ici aussi on relève la présence de différentes structures temporelles : rythmes entrecroisés, jeu alterné et différencié entre temps forts et faibles, figures d'accompagnement décalées. L'agencement des parties va d'interventions individuelles des différents instruments jusqu'à une plénitude sonore quasi orchestrale. Par son caractère nocturne magnifié de couleurs sombres, une telle musique peut faire songer aux évocations démoniaques d'un E.T.A. Hoffmann (que Brahms aimait particulièrement).

Le finale est une suite de variations sur un thème gracieux, façon gavotte, soumis aux

procédés figuratifs et polyphoniques les plus divers, développé en filigrane et sans cesse éclairé par une palette de timbres renouvelée. Brahms, là aussi, introduit une relation cyclique particulière avec le début de l'œuvre en ce qu'il intègre à cette série de variations le thème principal du mouvement initial, avant de les développer l'un et l'autre conjointement.

### **Volker Scherliess**

Traduction : Michel Roubinet

**Recording** : 11 - 13 & 25 – 27. VI. 2014 -

Teldex Studio Berlin

**Executive producer** Alain Lanceron

**Producer** : Christoph Franke

**Recording engineer**: René Möller

Photos : Molina Visuals / Josep Molina

Design : Marc Ribes

© & © 2015 Parlophone Records Ltd, a Warner

Music Group Company

www.erato.com

www.artemisquartet.com