

BELCEA QUARTET
BEETHOVEN
THE COMPLETE
STRING QUARTETS VOL.1

BELCEA QUARTET

BEETHOVEN

THE COMPLETE STRING QUARTETS VOL.1

L'exploration des richesses musicales que réunit l'œuvre de Beethoven est sans fin ; et pourtant, ce qui est le plus fascinant reste que sa musique nous parle si directement en tant qu'êtres humains. Ce qui semble être l'impulsion prédominante, ce qui semble animer au premier chef cette musique, c'est l'aspiration de l'homme vers la liberté, ce désir insatiable de faire reculer ses limites, et en même temps d'apprendre la vérité sur lui-même.

There is no end to exploration of Beethoven's riches and yet what is most compelling is that his music speaks so directly to us as human beings. What seems to be the predominant impulse driving this music is man's yearning for freedom, the unquenchable desire to expand his limits and to learn the truth about himself in this process.

Belcea Quartet



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

THE COMPLETE STRING QUARTETS vol.1

ZZT
315

DISC 1 :

QUARTET IN B FLAT MAJOR, OPUS 18 NO.6

1 I. ALLEGRO CON BRIO	6'06
2 II. ADAGIO, MA NON TROPPO	6'53
3 III. SCHERZO. ALLEGRO	3'11
4 IV. LA MALINCONIA. ADAGIO	3'21
5 V. ALLEGRETTO QUASI ALLEGRO	4'50

QUARTET IN E FLAT MAJOR, OPUS 127

6 I. MAESTOSO - ALLEGRO	6'50
7 II. ADAGIO, MA NON TROPPO E MOLTO CANTABILE	16'54
8 III. SCHERZANDO VIVACE	7'44
9 IV. FINALE	7'05

DISC 3 :

QUARTET IN F MINOR, OPUS 95

1 I. ALLEGRO CON BRIO	4'26
2 II. ALLEGRETTO MA NON TROPPO	7'10
3 III. ALLEGRO ASSAI VIVACE, MA SERIOSO	4'09
4 IV. LARGHETTO ESPRESSIVO - ALLEGRETTO AGITATO - ALLEGRO	4'42

QUARTET IN C SHARP MINOR, OPUS 131

5 I. ADAGIO MA NON TROPPO E MOLTO ESPRESSIVO	7'14
6 II. ALLEGRO MOLTO VIVACE	3'09
7 III. ALLEGRO MODERATO	0'43
8 IV. ANDANTE MA NON TROPPO E MOLTO CANTABILE	13'24
9 V. PRESTO	4'47
10 VI. ADAGIO QUASI UN POCO ANDANTE	2'03
11 VII. ALLEGRO	6'43

DISC 2 :

QUARTET IN G MAJOR, OPUS 18 NO.2

1 I. ALLEGRO	8'09
2 II. ADAGIO CANTABILE	5'53
3 III. SCHERZO. ALLEGRO	4'27
4 IV. ALLEGRO MOLTO, QUASI PRESTO	5'36

QUARTET IN C MAJOR, OPUS 59 NO.3

5 I. ANDANTE CON MOTO - ALLEGRO VIVACE	10'49
6 II. ANDANTE CON MOTO QUASI ALLEGRETTO	10'07
7 III. MENUETTO & TRIO	5'01
8 IV. ALLEGRO MOLTO	5'52

DISC 4 :

QUARTET IN F MAJOR, OPUS 18 NO.1

1 I. ALLEGRO CON BRIO	9'16
2 II. ADAGIO AFFETTUOSO ED APPASSIONATO	11'18
3 III. SCHERZO. ALLEGRO MOLTO	3'26
4 IV. ALLEGRO	6'17

QUARTET IN C MINOR, OPUS 18 NO.4

5 I. ALLEGRO, MA NON TANTO	8'34
6 II. ANDANTE SCHERZOSO, QUASI ALLEGRETTO	8'17
7 III. MENUETTO. ALLEGRETTO	3'36
8 IV. ALLEGRO	4'35



Nous sommes particulièrement heureux de nos « retrouvailles » avec le quatuor Belcea.

C'est à l'évidence un grand quatuor, présent dans les plus grandes salles du monde et reconnu par ses pairs comme par la critique musicale.

Zig-Zag Territoires avait déjà, en 2001, perçu tant la singularité que le potentiel de cet ensemble, alors qu'il venait de gagner le concours international de quatuor à cordes de Bordeaux. Cette première rencontre avait donné lieu à un fort beau disque, consacré aux quatuors de Janáček et largement salué par la critique (Diapason d'or 2001 du meilleur début discographique).

Onze années plus tard, le quatuor Belcea a construit un large répertoire et initié une discographie très remarquée chez nos collègues d'EMI ; et Zig-Zag Territoires s'est intégré dans un groupe international, Outhere Music, qui regroupe huit labels à forte identité. Aussi est-ce un moment particulièrement propice à la mise en œuvre d'un nouveau partenariat, confiant et inscrit dans la durée.

Cette collaboration débute par une intégrale des quatuors de Beethoven, cycle fondateur s'il en est ; nous sommes fiers d'être aux côtés du Quatuor Belcea pour la proposer aux mélomanes et aux beethovéniens du monde entier.

Charles Adriaenssen, Président d'Outhere Music
Franck Jaffrès, Directeur artistique de Zig-Zag Territoires

Dès notre toute première répétition, en 1994, la musique de Beethoven a été au centre de notre vie de quatuor. C'est cependant un peu plus récemment que nous nous sommes complètement immergés dans ce cycle formidable des quatuors, d'abord pour le préparer, ensuite pour le jouer dans son intégralité au cours de la saison 2011/2012. Et c'est au fil de cette année de concerts que la musique de Beethoven est devenue, pour chacun de nous, une passion vraiment dévorante.

Ces seize quatuors, composés il y a deux cents ans environ, constituent l'une des prises de position musicales les plus déterminantes et les plus puissantes de tous les temps ; déjà de par l'intensité sans précédent de ce cycle ; également du fait de l'évolution / révolution absolument étonnante intervenue entre les premières et les dernières œuvres – une révolution qui aura duré trente ans et aura changé pour toujours notre façon de ressentir la musique.

L'exploration des richesses musicales que recèle l'œuvre de Beethoven est sans fin ; et pourtant, le plus fascinant reste que sa musique nous parle si directement, en tant qu'êtres humains. Ce qui semble constituer l'impulsion prédominante, ce qui semble animer au premier chef cette musique, c'est l'aspiration de l'homme vers la liberté, son désir insatiable de faire reculer ses limites, et en même temps d'apprendre la vérité sur lui-même.

Au cours de notre année Beethoven, nous avons de mieux en mieux compris pourquoi ces quatuors constituent un tel défi pour ses interprètes. C'est l'intensité même de ces œuvres qui impose de nouvelles exigences à ceux qui les abordent, qui réclame un engagement total vis-à-vis de la musique. Qu'il s'agisse des contrastes stupéfiants de *La Malinconia* (le numéro 6 de l'opus 18), du début terrifiant de l'op.95, de la sono-

rité détachée du monde du *Heiliger Dankgesang* de l'op.132, du cri primal du Lento de l'op.135 ou du « chaos » ultramoderne de la Grande Fugue, Beethoven nous pousse ainsi à sonder au plus profond de notre propre vie et de notre expérience du monde – bien au-delà de la formation que nous avons reçue en tant que musiciens – pour trouver notre propre expression de sa musique.

Cette intégrale fut un défi que nous avons savouré, et qui va continuer à enrichir notre vie durant de nombreuses années...

QB, Été 2012

(Traduction : John Tyler Tuttle)

Peu de musiciens contesteraient l'affirmation selon laquelle les seize quatuors à cordes de Ludwig van Beethoven, considérés comme un tout, représentent le sommet de ce genre de compositions. Nombreux sont les compositeurs – Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, Debussy, Ravel, Sibelius, Schoenberg, Berg, Webern, Bartók, Chostakovitch, Britten, et bien d'autres encore – à avoir créé pour ce petit ensemble homogène des œuvres exceptionnelles, mais pendant près de deux siècles, ce sont les quatuors de Beethoven qui ont constitué l'ossature du répertoire de musique de chambre, et ils semblent bien devoir continuer d'occuper cette position aussi longtemps qu'on jouera de la "grande musique".

Les quatuors de Beethoven nous permettent également d'avoir une vue d'ensemble sur la plus grande partie de sa carrière de compositeur. Il avait entre vingt et trente ans et commençait à peine à se faire un nom lorsqu'il commença à noter des idées pour ses premiers quatuors à cordes, et ce n'est que trente ans plus tard que fut achevé le dernier, cinq mois seulement avant la mort du maître, à un moment où il était le plus admiré des compositeurs européens – même s'il n'était pas le plus populaire. (Au cours des années 1820, c'est Rossini qui détenait le titre inofficiel du compositeur le plus populaire en Europe). Les premiers quatuors de Beethoven précèdent, même si c'est de fort peu, sa toute première incursion dans le royaume de la symphonie, et les derniers furent les ultimes œuvres musicales qu'il composa.

Même si Beethoven était mort vers trente ans, après avoir seulement écrit les six quatuors qui forment l'opus 18, il aurait tout de même compté parmi les compositeurs de quatuors à cordes les plus parfaits et les plus fascinants. Ces œuvres furent principalement créées en 1798, 1799 et 1800, mais une partie de leur matériau musical remonte au milieu des années 1790. Plus tôt encore, Beethoven s'était déjà essayé à l'écriture pour quatuor à cordes : on possède de lui un menuet en la bémol majeur (1792), transcrit ultérieurement pour piano ; des arrangements pour quatuor à cordes

de certaines pièces du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach ; et deux préludes et fugues, respectivement en fa majeur et en ut majeur (1794-1795), écrits à titre d'exercices de contrepoint alors qu'il était l'élève du célèbre organiste et pédagogue Johann Georg Albrechtsberger, qui, indigné par la nature entêtée de Beethoven, lui prédisait que comme musicien, il était voué à l'échec. Avant les quatuors de l'opus 18, Beethoven avait écrit et publié plusieurs œuvres pour d'autres formations de musique de chambre formées exclusivement d'instruments à cordes : le trio de l'opus 3 ; le quintette de l'opus 4 ; la sérénade pour trio, opus 8 ; et les trois trios de l'opus 9. Il avait en outre copié, sans doute afin de les étudier, le premier des quatuors à cordes op. 20 de Haydn ainsi que les grands quatuors de Mozart K. 387 et K. 464.

Avec les quatuors de l'opus 18 néanmoins, Beethoven fit un grand saut qualitatif en avant dans ses compositions pour musique de chambre. « C'est seulement maintenant que je sais comment on écrit un quatuor », écrit-il à son ami Karl Amenda, excellent violoniste amateur. Et les spécialistes de l'époque furent tous d'accord pour dire que le jeune compositeur avait réalisé un travail de maître. La série avait été commandée pendant l'automne 1798 ou l'hiver 1798-1799 par le prince Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, un des protecteurs les plus enthousiastes de Beethoven, qui versa à son protégé 200 florins en recevant les trois premiers quatuors, et de nouveau 200 florins lors de la livraison des trois suivants. Lobkowitz avait commandé au même moment six quatuors à Haydn – qui était, au fond, l'inventeur de la forme du quatuor à cordes, et avait été un des professeurs de Beethoven – mais le compositeur, plus âgé, ne parvint à achever que deux d'entre eux, publiés comme son opus 77. (Certains commentateurs ont émis l'hypothèse que Haydn, qui avait déjà plus de soixante ans, avait été tellement impressionné de ce que son ancien élève avait fait qu'il se sentit incapable de lui faire concurrence, mais il n'y a aucune preuve sérieuse à l'appui de cette théorie – et de fait, Haydn composa finalement cinq quatuors supplémentaires.)

Beethoven savait que ses quatuors n'allaient être comparés qu'aux meilleures pro-

ductions en ce genre de Haydn mais aussi de Mozart, mort depuis quelques années seulement et que la noblesse viennoise admirait bien davantage depuis sa mort qu'elle ne l'avait fait de son vivant. Les nombreuses esquisses qui nous sont restées pour les quatuors de l'opus 18 démontrent à l'évidence que Beethoven travailla avec acharnement à ces œuvres. Des quatre quatuors que l'on entend dans le présent enregistrement, le premier fut écrit entre janvier et mars 1799 ; le second fut commencé immédiatement après et achevé au mois de mai suivant ; le numéro quatre date de l'été et de l'automne 1799 ; et le sixième fut composé entre avril 1800 et l'été de la même année. Beethoven révisa cependant les deux premiers – tout comme leur compagnon, le troisième, écrit en réalité avant les deux autres – avant de présenter à Lobkowitz la série complète des six œuvres en octobre 1800. Les quatuors furent exécutés en privé dans des palais de l'aristocratie viennoise ; on ignore les dates de leurs premières auditions publiques.

D'aucuns ont émis l'hypothèse que Beethoven avait choisi de publier le quatuor en fa majeur comme le numéro 1 plutôt que comme le numéro 2 (sa place dans l'ordre de composition) parce que c'était le plus remarquable du groupe, mais l'auteur de ces lignes est d'avis que dans chacun des six quatuors, on pourrait trouver au moins un mouvement – et en général plus d'un – susceptible d'en faire un prétendant au titre de premier de la série. Peut-être Beethoven, avec ce pétulant sens de l'humour qui tempérerait sa nature notoirement difficile, a-t-il décidé de le placer en tête à cause de son début discret et enjoué. Les quatre premières mesures du premier mouvement semblent presque dire : « Psst, je suis là, je demande à être admis dans la compagnie très select des meilleurs compositeurs de quatuors, mais ne le dites encore à personne ». C'est seulement avec la cinquième mesure que la nature essentiellement lyrique et solaire de l'œuvre se révèle. Et en un rien de temps, Beethoven, le compositeur de quatuors, est vraiment « présent » – et comment ! Chacun des quatre mouvements de cette œuvre est d'une facture brillante, mais le second, *Adagio affettuoso ed appassionato*, en ré mineur, ressort par son intensité expressive, dont Beethoven

dit à Amenda qu'elle lui avait été inspirée par la scène au tombeau de *Roméo et Juliette*.

Le second quatuor, en sol majeur, commence également de manière paisible, mais son premier mouvement fait constamment alterner les moments de conversation distinguée et les explosions retentissantes. Son second mouvement, chaud et serein pour l'essentiel, contient un interlude surprenant – un vif *Allegro* – qui disparaît de manière aussi inattendue qu'il était apparu pour céder la place à une reprise transformée et grandement embellie de sa section initiale.

Dans le quatrième quatuor, en ut mineur, le premier mouvement, dont la forme rappelle celle d'une ballade, et le finale, un rondo orageux, sont pour l'essentiel d'un caractère sombre, mais ils sont tempérés par un second mouvement enjoué et par le lumineux trio d'un scherzo agité.

L'atmosphère du dernier des six quatuors de l'opus 18 est joviale et insouciant dans l'ensemble mais sa forme est d'une trame très serrée. Dans le second mouvement, les exécutants doivent faire preuve d'une attention exceptionnelle pour comprendre et restituer les nuances variées que comportent les indications de dynamique de Beethoven : il leur faut rendre perceptibles les différences entre un *piano* et un *pianissimo*, entre un *forte-piano* et un *sforzando*, entre un *crescendo* et *diminuendo* à l'intérieur d'une mesure *pianissimo* et un *crescendo* faisant passer d'un *pianissimo* à un *piano*. Beethoven prit même la peine d'écrire, au-dessus de quelques figures d'accompagnement, « *queste note ben marcate* » – « ces notes bien marquées ». Vient ensuite le scherzo redoutable (pour les musiciens) avec ses syncopes incessantes et ses sforzandos qui ont la soudaineté de l'éclair. L'introduction du dernier mouvement porte le titre « *La Malinconia* » – la mélancolie – et l'indication : « *Questo pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza* » – « ce morceau doit être traité avec la plus grande délicatesse ». Ce passage de quarante-quatre mesures commence sur un mode plutôt paisible mais qui devient peu à peu de plus en plus tourmenté ; il débouche sur un joyeux *Allegretto quasi Allegro*, mais avant que le mouvement ne

prenne fin dans un *Prestissimo* déchaîné, deux brèves interruptions nous ramènent à la « mélancolie » liminaire. Beethoven semble ainsi nous dire que nous pouvons bien faire semblant d'être insouciants autant que nous le voulons, les ténèbres ne sont jamais bien loin en dessous de la surface.

À l'automne 1804, quatre ans après avoir achevé les quatuors de l'opus 18, et alors qu'il était en train de terminer sa symphonie révolutionnaire, l'« héroïque », Beethoven songea à revenir au genre du quatuor à cordes. Il est vrai qu'à ce moment, il croyait qu'il allait pouvoir mettre rapidement la dernière main à son opéra, *Léonore*, mais l'échec de sa première représentation publique le convainquit de le retravailler. (Pour finir, la version revue rencontra également un accueil peu enthousiaste ; Beethoven mit l'œuvre de côté pendant plusieurs années, puis la retravailla de nouveau et lui donna un nouveau nom : *Fidelio*). Ce fut seulement au printemps 1806 qu'il commença à travailler à trois nouveaux quatuors qui furent créés à peu de chose près au même moment que la quatrième symphonie, le concerto pour violon et les trente-deux variations pour piano en ut mineur. Des exécutions privées des nouveaux quatuors eurent lieu au début de 1807, et la première audition publique fut probablement celle qui eut lieu à Vienne le 9 avril de cette même année par un quatuor dirigé par le violoniste Ignaz Schuppanzigh, que Beethoven s'amusait à surnommer Falstaff à cause de son remarquable embonpoint. (Schuppanzigh et ses partenaires constituèrent un des premiers ensembles au monde à donner un grand nombre d'interprétations publiques de quatuors à cordes). Les trois quatuors furent publiés ensemble en 1808, comme opus 59, avec une dédicace au comte russe Andreas Kyrillovitch Razumovsky, autre protecteur de Beethoven.

Le premier des quatuors « Razumovsky », tout comme la symphonie « héroïque », est l'un des sommets inégalés de la période médiane de Beethoven, période admirable et admirablement féconde ; le second est dramatique et passionné. Mais le troisième – que l'on entend sur ce disque – est le plus joyeux et sans doute le plus souvent joué des trois. Son premier mouvement s'ouvre sur une introduction lente,

parfois angoissée, pleine de dissonances qui rappellent l'introduction du quatuor K. 465 de Mozart dit des « Dissonances », lui aussi en ut majeur. Mais alors que l'angoisse de l'introduction mozartienne fait place à un lyrisme exubérant, celle de Beethoven débouche sur un passage plaisant et enjoué, avant d'éclater en un chant joyeux. Le second mouvement, quant à lui, est une cantilène tantôt tendue, tantôt paisible, chantée sur un accompagnement en pizzicatos du violoncelle. Le troisième mouvement, lyrique, avec son allègre trio, a une coda qui sert d'introduction à l'étonnante finale – une fugue qui est une prouesse du genre et fonctionne comme une mécanique musicale en forme de mouvement perpétuel.

Trois ans après la composition des quatuors « Razumovsky », Beethoven écrivit le quatuor dit des « Harpes », opus 74, dans un laps de temps relativement court, mais la durée de gestation de l'œuvre suivante, l'opus 95, fut bien plus longue : des esquisses préliminaires remontent à 1810, une grande partie du travail fut effectuée en 1811, une première exécution eut lieu à Vienne en mai 1814, et Beethoven le re travailla ensuite avant de l'envoyer à la publication fin 1815. Ces cinq années virent la fin de l'ère napoléonienne, scellée par le Congrès de Vienne qui contrôla la restauration des monarchies répressives d'Ancien Régime partout en Europe. Beethoven lui-même, malgré son amour de la liberté et sa haine des régimes reposant sur l'idée de droit divin, fut l'une des principales attractions culturelles que Metternich, premier ministre de l'empereur d'Autriche, put proposer aux participants du Congrès, qui dura plusieurs mois.

Mais quels qu'aient pu être les effets qu'eurent les événements extérieurs sur la vie intérieure de Beethoven, on n'en trouve aucune trace concrète dans son quatuor à cordes en fa mineur, opus 95. Lui-même le surnomma « *Quartetto Serioso* » (quatuor sérieux) et de fait, il commence par une explosion violente des quatre instruments – explosion qui s'interrompt net, et nous avec elle, avant d'être répétée à maintes reprises durant tout le premier mouvement, sous des formes variées. Le second mouvement – un *Allegretto* au lieu d'un véritable mouvement lent – produit une

impression ambiguë avec ses va-et-vient qui entremêlent les modes majeur et mineur. Beethoven utilise de nouveau le terme de « sérieux » dans l'indication de tempo du troisième mouvement – *Allegro assai vivace ma serio*so –, un morceau plein d'irrégularités et de tension. Le finale commence par une brève introduction, lente et angoissée (*Lento espressivo*), qui conduit directement au cœur du mouvement, un *Allegretto agitato* tempétueux, profondément inquiet et « sérieux » lui aussi, jusqu'au moment où il fait place à une courte coda en fa majeur, *Allegro*, pleine de légèreté, par laquelle Beethoven semble nous dire de rejeter toutes ces choses sérieuses derrière nous et de jouir de la vie tant qu'elle dure.

Une décennie entière sépare l'opus 95 de l'œuvre suivante, le quatuor en mi bémol majeur, opus 127 – le premier des quatuors « tardifs » – dix années pendant lesquelles Beethoven traversa une étrange période de sa vie et de son œuvre. Il consacra une grande partie de son temps à tenter vainement d'adopter comme son propre fils son neveu Karl, le fils de son défunt frère également nommé Karl ; sa surdité devint pratiquement complète au cours de ces années ; son économie domestique fut malmenée par les crises économiques globales en Autriche et en Europe ; et il souffrit de rechutes dans sa santé. Néanmoins, même si les dix années qui précédèrent le début du travail sur les derniers quatuors ne furent pas aussi productives que les quinze années précédentes, elles virent pourtant la composition d'œuvres qui comptent parmi les plus grands chefs d'œuvre jamais créés dans leur genre respectif : les deux dernières sonates pour violoncelle et piano, les cinq dernières sonates pour piano, les variations Diabelli pour piano, le cycle de mélodies « *An die ferne Geliebte* », la *Missa solemnis* et la neuvième symphonie !

En 1822, Beethoven accepta une commande du prince russe Nikolai Galitzin, un violoncelliste amateur, pour écrire « un, deux ou trois nouveaux quatuors », et il esquissa même quelques idées à cette fin, mais il remit à plus tard de travailler à ce projet tant qu'il n'aurait pas fini la *Missa* et la neuvième symphonie. Celle-ci fut exécutée pour la première fois le 7 mai 1824, et à la fin de ce même mois, Beethoven s'était mis

à travailler à un quatuor en mi bémol majeur, qui fut finalement publié comme opus 127. Cette œuvre, ainsi que les deux autres qu'il écrivit pour le prince Galitzin, et les deux quatuors supplémentaires qui vinrent s'ajouter aux trois initialement prévus, allaient constituer son ultime grand projet créateur et son testament musical.

Écrire sur les derniers quatuors, c'est essayer de décrire l'indescriptible. On cherche des mots, sans les trouver, la musique échappe à toute prise verbale. On peut dire que le premier mouvement de l'opus 127 présente une introduction majestueuse qui interrompt par deux fois, brutalement, le thème principal plein de tendresse ainsi que le second thème, et qui contient quelques modulations étonnantes. On peut dire que le second mouvement est sublime, que le troisième fait alterner la gaieté et le doute, et que le finale nous entraîne dans un voyage qui s'achève, de nouveau, dans le sublime. Et on peut dire que l'opus 131, que Beethoven considérait comme son quatuor le plus accompli, avec sa structure qui n'a plus rien d'orthodoxe (sept mouvements dont la durée va de moins d'une minute à un quart d'heure), est une conversation constamment changeante qui semble parcourir toute l'expérience humaine. Mais en disant tout cela, on ne fait guère que tenter d'embrasser des nuages.

Dans les études universitaires sur les œuvres d'art, on a longtemps débattu pour savoir si les événements de la vie des artistes devaient être pris en compte pour analyser leurs créations. Pour les œuvres des dernières années de la vie de Beethoven, cette question est dépourvue de sens : ses œuvres *étaient* tout simplement sa vie. Résultats de l'exil intérieur que lui imposait sa surdité, ses compositions devinrent un dialogue avec lui-même et avec l'humanité – une humanité qu'il méprisait dans la vie de tous les jours, mais qu'il aimait dans sa généralité abstraite. « Il s'isola des hommes après leur avoir tout donné et n'avoir rien reçu d'eux en retour » écrivit le poète Franz Grillparzer, qui le connaissait.

Dans sa dernière période, Beethoven fit passer dans sa musique tout ce qui était pour lui vital. Il fouilla plus profondément encore dans son propre inconscient tout en continuant d'affirmer son désir d'aider l'humanité à passer des ténèbres vers la lumière.

J'appelle ce processus l'universalisation de l'intimité. Dans ces quatuors à cordes, Beethoven nous parle d'une manière abstraite mais distincte ; il représente par des sons – des sons qu'il ne pouvait entendre qu'avec l'oreille de son esprit – tout ce qu'il savait de la vie, par expérience et par intuition, en même temps qu'il transcende la douleur, la joie et tout le reste de notre existence humaine au jour le jour, pour nous emporter dans des royaumes qui n'avaient jamais été imaginés auparavant et que l'on n'explorera jamais plus avec autant d'intensité.

Harvey Sachs

(Traduction: Laurent Cantagrel)

[Harvey Sachs est historien de la musique. Il est l'auteur de nombreux livres, dont *The Ninth : Beethoven and the World in 1824* (*La Neuvième : Beethoven et le monde en 1824*).]

« *A world-class ensemble...* » Erica Jeal, *The Guardian*, 23 septembre 2008

Le Quatuor Belcea est aujourd'hui l'un des principaux quatuors de sa génération. Il mène une carrière internationale qui le conduit régulièrement à Vienne (Konzerthaus et Musikverein), Amsterdam (Concertgebouw), Bruxelles (Palais des Beaux Arts), Lisbonne (Gulbenkian), Zurich (Tonhalle), Stockholm (Konserthuset), New York (Carnegie Hall, Lincoln Center), San Francisco (Herbst Theatre), Paris (Théâtre du Châtelet, Cité de la Musique, Opéra Bastille, Musée d'Orsay, Théâtre des Bouffes du Nord), Milan (Sala Verdi)...

Le Quatuor Belcea joue également dans de nombreux festivals : Salzburg, Mecklenburg-Vorpommern, Istanbul, Trondheim, Lausanne, Schwarzenberg Schubertiade... Au Royaume-Uni, il se produit fréquemment dans les festivals de Bath, Aldeburgh, Edinburgh, Perth et Cheltenham, et il a été « Quatuor en Résidence » de 2001 à 2006 au Wigmore Hall de Londres.

Ses partenaires en musique de chambre sont Thomas Adès, Isabelle van Keulen, Michael Collins, Paul Lewis, Imogen Cooper, Piotr Anderszewski, Till Fellner et Valentin Erben. Le quatuor collabore également avec des chanteurs parmi lesquels on peut citer Anne Sofie von Otter, Angelika Kirschlager et Ian Bostridge.

En 2010/11, Le Quatuor Belcea a donné en création mondiale la dernière pièce pour quatuor à cordes de Mark Anthony Turnage *Twisted Blues with Twisted Ballad* au Wigmore Hall, à la Philharmonie de Cologne, au Concertgebouw d'Amsterdam et au Konzerthaus de Vienne. En mai 2011, il a finalisé son projet «Beethoven et Schubert Final Years project» avec des concerts à Aldeburgh, au grand Auditorium de la Fondation

Gulbenkian et à la Philharmonie du Luxembourg, suivis par ses débuts aux «Late Night Proms».

Au début de la saison 2011/12, le Quatuor Belcea a initié l'un des projets les plus ambitieux que puisse réaliser un tel ensemble, à savoir une intégrale des quatuors de Beethoven, avec des cycles de concerts programmés en Grande Bretagne, en Allemagne, en Autriche, en Suède et aux Etats-Unis. Cette intégrale, enregistrée dans le mythique Snape Maltings Concert Hall au Royaume-Uni, sort chez Zig Zag Territoires à partir de mai 2012.

En 2001, le Quatuor Belcea a remporté le Diapason d'or du premier enregistrement, à l'occasion d'un premier disque chez Zig Zag Territoires consacré aux deux quatuors de Janáček. Puis il a entamé une collaboration avec EMI, avec notamment l'intégrale des quatuors de Bartók, le quatuor à cordes op.51 n°1 et le quintette n°2 de Brahms avec Thomas Kakuska, et un double CD consacré aux derniers quatuors à cordes de Schubert et au Quintette à deux violoncelles avec Valentin Erben. Et il retrouve aujourd'hui le label Zig Zag Territoires avec lequel il entame une collaboration de longue durée.

Le Quatuor Belcea est quatuor en résidence à la Guildhall School of Music and Drama de Londres, et depuis la saison 2010/11, au Konzerthaus de Vienne.

LVB

BQ



ZZT
315





© Benjamin de Diesbach



© Benjamin de Diesbach



© Benjamin de Diesbach



© Benjaminn de Diesbach



© Benjamin de Diesbach





© Benjamin de Diesbach

We are absolutely delighted to be 'reunited' with the Belcea Quartet.

The Belcea Quartet needs no introduction nowadays as one of the world's outstanding quartets, playing in the foremost concert halls and acknowledged by its peers and music critics alike.

Back in 2001, Zig-Zag Territoires already detected the special qualities and the potential of the group when it had just won the Bordeaux International Quartet Competition. This initial encounter produced an extremely fine disc of the two Janáček quartets, widely acclaimed in the press, which won the 2001 Diapason d'or for best debut recording.

Eleven years later, the Belcea Quartet has built up a broad repertoire and developed a well-received discography with our colleagues at EMI; and Zig-Zag Territoires has joined an international group, Outhere Music, which currently comprises eight labels with strong individual identities. So this is a particularly propitious moment for us to embark with confidence on a new long-term partnership.

Our collaboration begins with a complete cycle of the Beethoven quartets, the very keystone of the repertoire; we are proud to take our place alongside the Belcea Quartet to present it to music-lovers and Beethovenians the world over.

Charles Adriaenssen, President of Outhere Music
Franck Jaffrès, Artistic Director of Zig-Zag Territoires
(Translation: Charles Johnston)

Beethoven's music has been at the center of our life as a quartet from our very first rehearsal together back in 1994. However, it is more recently that we immersed ourselves totally in Beethoven in preparation for, and during the course of the immense project of performing and recording, all of his string quartets in the season 2011/12. It is during this past year that Beethoven's music became an all-consuming passion for each of us.

These sixteen quartets written some two hundred years ago form one the most complete and powerful musical statements ever made. The completeness lies in their unprecedented intensity and in the astonishing development that can be traced between the early and the late works – a thirty-year long revolution which altered forever the way we experience music.

There is no end to exploration of Beethoven's riches and yet what is most compelling is that his music speaks so directly to us as human beings. What seems to be the predominant impulse driving this music is man's yearning for freedom, the unquenchable desire to expand his limits and to learn the truth about himself in this process.

In the course of our «Beethoven year» it became increasingly evident to us why the challenge his quartets present to performers is so unique. The intensity of Beethoven's string quartets places new demands on us. It calls for total engagement with the music. Whether it is through the earth-shattering contrasts of the early *La Malinconia* from the op. 18/6, the terrifying opening of the op.95, the other-worldly sonority of the *Heiliger Dankgesang* from the op.132, the primordial scream at the heart of the *Lento* from the op.135 or the ultra-modern sounding

«chaos» of the Grosse Fuge, Beethoven pushes us to probe deep into our own lives and our experience of the world, well beyond education we received as musicians, to find our own expression of his music.

This was a challenge we relished and which will continue enriching our lives for many years to come...

BQ
Summer 2012

ZZT
315

Few musicians would contest the statement that Ludwig van Beethoven's sixteen string quartets are, as a body, the summit of this genre of composition. Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, Debussy, Ravel, Sibelius, Schoenberg, Berg, Webern, Bartók, Shostakovich, Britten: all of these and many other composers have created outstanding works for this small, homogeneous ensemble, but for nearly two centuries Beethoven's quartets have constituted the backbone of the chamber music literature, and they are likely to continue to occupy that position as long as great music is performed.

Beethoven's quartets also provide an overview of most of his compositional career. Ideas for the first ones date from his mid-twenties, when he was just beginning to make a name for himself, and the last quartet was completed thirty years later, only five months before the master's death, by which time he was the most revered – although not the most popular – composer in Europe. (During the 1820s, Rossini held the unofficial title of Europe's most popular composer.) Beethoven's earliest quartets pre-date, if only slightly, his very first foray into the symphonic realm, and the latest ones were the last pieces of music that he wrote.

Even if Beethoven had died in his early thirties, after having written only the six quartets that make up the early Opus 18, he would still have to be counted among the most accomplished and fascinating of all quartet composers. The creation of those pieces took place mainly in 1798, 1799 and 1800, but some of the material for them dates back to the mid-1790s. Earlier still, Beethoven had tried his hand at string-quartet writing: there exist a minuet in A-flat Major (1792), later transcribed for piano; arrangements for string quartet of parts of Bach's *Well-Tempered Clavier*; and two preludes and fugues, in F and C Major, respectively (1794–95), written as counterpoint exercises under the tutelage of the celebrated organist and pedagogue Johann Georg Albrechtsberger, who resented his pupil's headstrong nature and predicted that

Beethoven would be a musical failure. And prior to the Op. 18 quartets, Beethoven had written and published several works for other chamber ensembles made up exclusively of stringed instruments: the Trio, Op. 3; the Quintet, Op. 4; the Serenade for trio, Op. 8; and the Three Trios, Op. 9. He had also copied out, presumably for study purposes, Haydn's String Quartet, Op. 20 No. 1, and Mozart's great quartets, K. 387 and K. 464.

But with the Op. 18 quartets Beethoven made a great qualitative leap forward in his chamber music writing. "Only now have I learned how to write quartets," he wrote to his friend Karl Amenda, a fine amateur violinist. And there was general agreement among the experts that the young composer had done a masterly job. The set had been commissioned during the autumn of 1798 or the winter of 1798–99 by Prince Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, one of Beethoven's most enthusiastic patrons, who paid his young protégé 200 gulden upon receipt of the first three and another 200 upon delivery of the remaining works. Lobkowitz had simultaneously commissioned six quartets of Haydn – who had essentially invented the string quartet form, and who was another of Beethoven's teachers – but the older composer managed to complete only two of them, published as his Op. 77. (Some commentators have suggested that Haydn, already in his mid-sixties, was so impressed with what his former pupil had done that he felt he could not compete with him, but there is no solid evidence to corroborate this theory – and indeed Haydn eventually composed five more quartets.)

Beethoven knew that his quartets would be compared not only with the best examples of Haydn's output in the genre but also with those of Mozart, who had died only a few years earlier and whom the Viennese nobility revered much more after his death than when he was alive. The many extant sketches for the Op. 18 quartets demonstrate absolutely that Beethoven devoted a great deal of hard work to these pieces. Of the four heard in this album, No. 1 was written between January and March 1799; No. 2 was begun immediately afterward and completed the following May; No. 4 dates from the summer and autumn of 1799; and No. 6 was composed between April and the summer

of 1800. But Nos. 1 and 2 – like their companion, No. 3, which was really written before either of the others – were revised before Beethoven presented the complete set of all six works to Lobkowitz in October 1800. The quartets were performed privately in the palaces of the Viennese aristocracy; the dates of their first public performances are not known.

Some have suggested that Beethoven chose to publish the Quartet in F Major as No. 1 rather than as No. 2 (the order in which it was written) because it was the finest one of the group, but in the opinion of this writer there is at least one movement – usually more than one – in each of the six that would make it a candidate for that title. Perhaps Beethoven, bringing to the fore the boisterous sense of humour that tempered his notoriously difficult nature, decided to set it at the top because of its unobtrusive, playful beginning. The first movement's first four bars almost seem to be saying, "Shhh: I'm here, claiming admission to the select company of outstanding quartet writers, but don't tell anyone yet." Only with the fifth bar is the piece's fundamentally lyrical, sunny nature revealed. And before long, Beethoven the quartet composer is most definitely "here" – and how! Each of this work's four movements is brilliantly realized, but the second, *Adagio affettuoso ed appassionato*, in D minor, stands out for its expressive intensity, which Beethoven told Amenda was inspired by the tomb scene in *Romeo and Juliet*.

Quartet No. 2, in G Major, also begins quietly, but its first movement alternates constantly between genteel conversation and full-throated outbursts. Its fundamentally warm, serene second movement contains a surprising interlude – a fleet-footed *Allegro* – which vanishes as unexpectedly as it had appeared, and gives way to a highly embellished transformation of its opening.

The outer movements of the Fourth Quartet, in C minor, are mainly dark in character – the first one ballad-like, the rondo-finale tempestuous – but they are tempered by a playful second movement and by the luminescent trio of the agitated scherzo.

The last of the six Opus 18 quartets is a largely jolly work, freewheeling in atmos-

phere but tight-knit in form. In the second movement, performers must take an exceptional degree of care to understand and obey the various shadings in Beethoven's dynamic markings: the differences between piano and pianissimo, between forte-piano and sforzando, between a crescendo and diminuendo within a pianissimo bar and a crescendo from pianissimo to piano have to be audible. Beethoven even took the trouble to write, over a few accompanying figures, "*queste note ben marcate*" – "these notes well brought-out." Then there is the terrifying (for the players) scherzo movement, with its non-stop syncopations and its lightning-like sforzandi. And the last movement has an introduction that bears the title "*La Malinconia*" – melancholy – and the indication: "*Questo pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza*" – "this piece must be treated with the greatest delicacy." This 44-bar passage begins tamely enough but becomes increasingly wrenching as it proceeds; it resolves into a light-hearted *Allegretto quasi Allegro*, but before the movement comes to an end in a wild *Prestissimo* there are two brief interruptions that take us back to the opening "melancholy." Beethoven seems to be saying that we can pretend to be as carefree as we like, yet there is always darkness beneath the surface.

In the autumn of 1804, four years after having completed the Op. 18 quartets, and just as he was finishing his revolutionary "Eroica" Symphony, Beethoven was thinking about returning to the string quartet medium. At the time, however, he believed that he would quickly be able to put the finishing touches to his opera, *Leonore*, but *Leonore's* initial failure with the public made him decide to revise it. (In the end, the revised version was also received unenthusiastically; Beethoven set the work aside for several years, then re-revised it and gave it a new name: *Fidelio*.) Not until the spring of 1806 did he begin to work on three new quartets, which were created at more or less the same time as the Fourth Symphony, the Violin Concerto, and the Thirty-Two Variations in C minor for piano. Private performances of the new quartets took place early in 1807, and the first public hearing was probably the one presented in Vienna on 9 April of that year by a quartet headed by the violinist Ignaz Schuppanzigh, whom

Beethoven teasingly called Falstaff because of the musician's noteworthy girth. (Schuppanzigh and his fellow players constituted one of the first ensembles anywhere to give substantial numbers of public performances of string quartets.) All three quartets were published jointly, in 1808, as Opus 59, with a dedication to the Russian Count Andreas Kyrillovich Razumovsky, another of Beethoven's patrons.

The first of the "Razumovsky" quartets, like the "Eroica" Symphony, is one of the sitting-on-top-of-the-world pieces of Beethoven's amazing, and amazingly prolific, middle period; the second is dramatic and impassioned. But the third – heard in this album – is the most joyful and probably the most frequently performed of the three. Its first movement begins with a slow, sometimes anguished introduction, full of dissonances reminiscent of the introduction to Mozart's so-called "Dissonant" Quartet, K. 465, which, like this piece, is in C Major. But whereas the anguish of Mozart's introduction gives way to full-throated lyricism, Beethoven's emerges into a teasing, playful passage before it explodes into joyous song. The second movement, on the other hand, is a partly tense, partly relaxed cantilena sung over a pizzicato accompaniment in the cello part. The lyrical third movement, with its playful Trio section, has a coda that serves as an introduction to the astonishing finale – a fugal tour de force that is also a musical perpetual motion machine.

Three years after the composition of the "Razumovsky" quartets, Beethoven wrote the so-called "Harp" Quartet, Op. 74, in a relatively short time-span, but his following work in the genre, Op. 95, had a much longer gestation period: preliminary sketches for it date back to 1810, much of the labour on it was carried out in 1811, an initial performance took place in Vienna in May 1814, and Beethoven further revised it before sending it for publication late in 1815. During those five years, the final phases of the Napoleonic era unfolded, and so did the Congress of Vienna, which oversaw the restoration of repressive, pre-Revolutionary-style monarchies all across Europe. Beethoven himself, despite his love of freedom and hatred of regimes based on the concept of Divine Right, was one of the star attractions of the cultural events that Metternich, the Aus-

trian emperor's chief minister, provided at the Congress, which lasted many months. But whatever the effects external events may have had on Beethoven's internal life, they cannot be detected in any concrete way in his String Quartet in F minor, Op. 95. He himself dubbed it his "Quartett[o] Serioso" (serious), and indeed it begins with a violent outburst by all four instruments – an outburst that pulls itself, and us, up short and that is repeated many times in many permutations throughout the first movement. The second movement – an *Allegretto* instead of a true slow movement – has an ambiguous quality about it as it weaves back and forth between the major and the minor mode. Beethoven again uses the word "serious" in his tempo marking for the third movement – *Allegro assai vivace ma serioso* – a highly jagged, fraught piece. The finale begins with a brief, slow, anguished introduction (*Lento espressivo*), which leads directly into the body of the movement, a whirlwind *Allegretto agitato* that is also deeply restless and "serious" until it gives way to a brief, light-hearted *Allegro* coda in F Major, with which Beethoven seems to be telling us to put all the serious stuff behind us and enjoy life while it lasts.

A whole decade separates Op. 95 from its successor, the Quartet in E-flat Major, Op. 127 – the earliest of the five "late" quartets – and during that period Beethoven lived through a strange phase in his life and in his work. He spent a great deal of time on his misguided attempt to adopt his late brother Karl's son, also named Karl, as his own son; his deafness became virtually total in those years; his household economy was buffeted about by economic crises in Austria and in Europe as a whole; and he suffered setbacks in his health. Yet if the ten years that preceded the beginning of work on the last quartets were not as productive as the previous fifteen years, they nevertheless produced compositions that have to be counted among the greatest masterpieces ever created in their respective genres: the last two cello-piano sonatas, the last five piano sonatas, the "Diabelli" Variations for piano, the song cycle "*An die ferne Geliebte*", the *Missa Solemnis* and the Ninth Symphony!

In 1822 Beethoven accepted a commission from the Russian Prince Nikolai Galitzin, an

amateur cellist, to write “one, two or three new quartets,” and he even sketched out a few ideas for them, but he postponed further work on the project until he completed the *Missa* and then the Ninth Symphony. The Ninth was premiered on 7 May 1824, and by the end of the month Beethoven had set to work on a quartet in E-flat Major, which was eventually published as Op. 127. This work, plus the two others that he wrote for Galitzin and two more that followed the original three, would constitute his last great creative project and his musical testament.

To write about the late quartets is to try to describe the indescribable. We search for words, but the words don’t come. The music slips past our verbal grasp. We can say that the first movement of Op. 127 has a majestic introduction that twice interrupts, shockingly, the tender main and secondary themes, and that contains some astonishing modulations. We can say that the second movement is sublime, that the third alternates playfulness with doubt, and that the finale takes us on a journey that ends, once again, in the sublime. And we can say that Op. 131, which Beethoven considered his greatest quartet, is, in its completely unorthodox structure (seven movements that range in duration from less than a minute to a quarter of an hour), a constantly changing conversation that seems to traverse all of human experience. But in making such statements, we are merely clutching at straws.

Students of the arts have long debated over the issue of whether or not we should apply the events of artists’ lives to the study of their works. But in the works of Beethoven’s last years, this issue has no meaning: his works simply *were* his life. As a result of the internal exile imposed upon him by his deafness, his compositions became a dialogue with himself and with humanity – the humanity that he despised in daily life but loved in the abstract. “He withdrew from mankind after he had given it his all and received nothing in return,” wrote the poet Franz Grillparzer, who knew him.

In this last phase, everything that was vital in Beethoven was distilled into his music. He delved ever more deeply into his own subconscious while continuing to affirm his desire to help bring humanity out of darkness into light. I call this process the univer-

salization of the intimate. In these quartets Beethoven speaks to us, abstractly but clearly; he represents in sounds – sounds that he heard only in his mind’s ear – everything that he knew of life, really and instinctively, and at the same time he transcends pain, joy, and everything else in day-to-day human experience, and takes us into realms previously unimagined and never again so profoundly explored.

Harvey Sachs

[Music historian Harvey Sachs’s many books include *The Ninth: Beethoven and the World in 1824*.]

'A world-class ensemble . . .' Erica Jeal, *The Guardian*, 23 September 2008

The Belcea Quartet is today established as one of the leading quartets of its generation. It pursues an international career that regularly takes it to such centres as Vienna (Konzerthaus and Musikverein), Amsterdam (Concertgebouw), Brussels (Palais des Beaux Arts), Lisbon (Gulbenkian Foundation), Zurich (Tonhalle), Stockholm (Konserthuset), New York (Carnegie Hall, Lincoln Center), San Francisco (Herbst Theatre), Paris (Théâtre du Châtelet, Cité de la Musique, Opéra Bastille, Musée d'Orsay, Théâtre des Bouffes du Nord), and Milan (Sala Verdi).

The Belcea Quartet also performs at many European festivals, including Salzburg, Mecklenburg-Vorpommern, Istanbul, Trondheim, Lausanne, and the Schwarzenberg Schubertiade. In the UK it is a frequent guest at the Bath, Aldeburgh, Edinburgh, Perth and Cheltenham festivals. From 2001 to 2006 it was Quartet in Residence at the Wigmore Hall in London.

Its chamber partners include Thomas Adès, Isabelle van Keulen, Michael Collins, Paul Lewis, Imogen Cooper, Piotr Anderszewski, Till Fellner and Valentin Erben. The quartet also appears with singers, among them Anne Sofie von Otter, Angelika Kirschlager, and Ian Bostridge.

In the 2010/11 season, the Belcea Quartet gave world premiere performances of Mark Anthony Turnage's most recent piece for string quartet, *Twisted Blues* with *Twisted Ballad*, at the Wigmore Hall, the Cologne Philharmonie, the Amsterdam Concertgebouw, and the Vienna Konzerthaus. In May 2011 it completed its project '*Beethoven & Schubert: Final Years*' with concerts at Aldeburgh, the Gulbenkian

Grand Auditorium, and the Luxembourg Philharmonie. This was followed by its Late Night Promdebut.

At the start of the 2011/12 season, the Belcea Quartet embarked on one of the most ambitious projects any string quartet can undertake, namely a complete survey of the Beethoven quartets, with concert cycles programmed in the UK, Germany, Austria, Sweden, and the USA. The recordings of the quartets, made in the mythical Snape Maltings Concert Hall in Aldeburgh, will be released on Zig-Zag Territoires beginning in May 2012.

In 2001, the Belcea Quartet won the Diapason d'or with its first disc on Zig-Zag Territoires, devoted to the two Janáček quartets. It then began a collaboration with EMI which produced the complete Bartók quartets, Brahms's String Quartet op.51 no.1 and String Quintet no.2 (with Thomas Kakuska), and a double album of Schubert's last two quartets and String Quintet (with Valentin Erben), among others. Today the quartet is reunited with the Zig-Zag Territoires label for the start of a long-term partnership.

The Belcea Quartet is Quartet in Residence at the Guildhall School of Music and Drama of London, and has been Ensemble in Residence at the Vienna Konzerthaus since the 2010/11 season.

(Translation: Charles Johnston)

LVB

BQ



ZZT
315

Wir freuen uns außerordentlich über die erneute Zusammenarbeit mit dem *Belcea Quartet*.

Das *Belcea Quartet* ist eines der führenden Streichquartette unserer Zeit, das in den größten Konzertsälen der Welt auftritt und sowohl von seinen Musikerkollegen als auch der Kritik hochgeschätzt wird.

Das Label *Zig-Zag Territoires* hatte schon 2001, nach dem ersten Preis beim internationalen Streichquartettwettbewerb im französischen Bordeaux, die Originalität und das ganz besondere Potential dieses Ensembles erkannt. Aus dieser ersten Begegnung ging damals eine sehr schöne, den Streichquartetten Leoš Janáček gewidmete CD hervor, die von der Kritik einhellig gelobt wurde (die Aufnahme erhielt 2001 den Diapason d'or für das beste Debütalbum).

Elf Jahre später hat sich das *Belcea Quartet* ein breit angelegtes Repertoire sowie eine äußerst bemerkenswerte Diskographie bei unseren Kollegen vom Label EMI erarbeitet. *Zig-Zag Territoires* ist derweilen zum Hause *Outhere Music* hinzugestoßen, unter dessen „internationalem“ Dach acht Labels mit eigenständiger Persönlichkeit versammelt sind. Daher erscheint der Moment für eine neue, auf vertrauensvolle und langfristige Zusammenarbeit angelegte Partnerschaft nun besonders günstig.

Sie beginnt mit der Gesamteinspielung der Beethoven'schen Streichquartette. Wir sind stolz darauf, zusammen mit dem *Belcea Quartet* Musikliebhabern und Beethovenkennern weltweit diese absoluten Meilensteine in der Geschichte

des Streichquartetts offerieren zu können.

Charles Adriaenssen, Generaldirektor von *Outhere Music*
Franck Jaffrès, Künstlerischer Leiter des Labels *Zig-Zag Territoires*
(Übersetzung aus dem Französischen: Hilla Maria Heintz)

ZZT
315

Beethovens Musik steht seit unserer ersten gemeinsamen Probe im Jahr 1994 im Mittelpunkt unseres Quartettdaseins. Allerdings haben wir uns erst in jüngerer Zeit völlig in seine Musik vertieft, und zwar bei der Vorbereitung und Durchführung des äußerst umfangreichen Projektes mit der Aufführung und Einspielung aller beethovenischen Streichquartette während der Saison 2011/2012. Im Verlauf dieses Jahres wurde die Musik dieses Komponisten für jeden einzelnen von uns zu einer alles verzehrenden Leidenschaft.

Diese sechzehn, vor rund zweihundert Jahren geschriebenen Quartette stellen eines der vollkommensten und kraftvollsten musikalischen Statements überhaupt dar. Die Vollkommenheit liegt in ihrer beispiellosen Intensität sowie in der erstaunlichen Entwicklung, die zwischen den frühen und den späten Werken zurückverfolgt werden kann – eine dreißig Jahre währende Umwälzung, die für immer die Art und Weise verändert hat, in der wir Musik erleben.

Die Erkundung von Beethovens musikalischem Reichtum kennt kein Ende. Dass seine Musik uns als Menschen so direkt anspricht, ist auch einfach äußerst reizvoll. Was der vorherrschende Impuls zu sein scheint und was diese Musik antreibt, ist die Sehnsucht des Menschen nach Freiheit sowie das unstillbare Verlangen, seine eigenen Grenzen zu erweitern und dabei die Wahrheit über sich selbst zu erfahren.

Im Zuge unseres Beethoven-Jahres wurde uns immer klarer, warum die Herausforderung, die seine Quartette für die Interpreten darstellt, so einzigartig ist. Die Intensität von Beethovens Streichquartetten stellt neue Ansprüche an uns. Sie erfordert eine bedingungslose Auseinandersetzung mit dieser Musik. Sei es nun durch die welterschütternden Kontraste der frühen *La Malinconia* aus op. 18, 6, die erschreckende Eröffnung

des op. 95 oder die jenseitige Klanglichkeit des *Heiligen Dankgesanges eines Genesenen* op. 132, durch den Urschrei inmitten des *Lento* des op. 135 oder das hochmodern klingende Chaos der *Großen Fuge*, Beethoven drängt uns zur Erforschung unseres eigenen Lebens und unserer Erfahrung der Welt, weit über die Ausbildung hinaus, die wir als Musiker erhalten haben, hin zu unserer zutiefst persönlichen Interpretation seiner Musik.

Dies war eine Herausforderung, die wir sehr genossen haben und die unser Leben für viele Jahre weiter bereichern wird.

BQ

Sommer 2012

(Übersetzung: Hilla Maria Heintz)

HARVEY SACHS

ANMERKUNGEN ZU DER EINSPIELUNG DER BEETHOVEN'SCHEN STREICHQUARTETTE
DURCH DAS *BELCEA QUARTET*

ZZT
315

Nur wenige Musiker würden der Einschätzung widersprechen, wonach die sechzehn Streichquartette Ludwig van Beethovens insgesamt den Höhepunkt der Gattung darstellen. Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, Debussy, Ravel, Sibelius, Schönberg, Berg, Webern, Bartók, Schostakowitsch, Britten: All diese Komponisten und noch viele andere mehr haben außergewöhnliche Werke für dieses kleine, homogen besetzte Ensemble komponiert, aber seit über zweihundert Jahren bilden die Beethoven-Quartette nun schon die tragende Säule des Kammermusikrepertoires. Wahrscheinlich wird sich daran auch nichts ändern, solange bedeutende Musik aufgeführt werden wird.

Beethovens Quartette geben zudem einen Überblick über den größten Teil seines kompositorischen Schaffens. Der Komponist begann als Mittzwanziger mit der Niederschrift seiner ersten Quartettentwürfe, zu diesem Zeitpunkt begann er sich gerade einen Namen zu machen. Erst dreißig Jahre später hat er schließlich das letzte Streichquartett vollendet, nur fünf Monate vor seinem Tode; damals war er der meistverehrte, wenn auch nicht unbedingt der populärste europäische Komponist. (In den 1820-er Jahren fiel Rossini dieser inoffizielle Ehrentitel zu.) Die frühen Streichquartette Beethovens gehen seinem allerersten Abstecher in den sinfonischen Bereich zeitlich knapp voraus, während die späten Quartette auch seine letzten Kompositionen überhaupt darstellen.

Selbst wenn Beethoven schon mit Anfang dreißig verstorben wäre, nach der Komposition der nur sechs, das frühe op. 18 bildenden Quartette, hätte er doch zu den vollendetsten und faszinierendsten Streichquartettkomponisten überhaupt gezählt werden müssen. Diese Werke entstanden hauptsächlich in den Jahren 1798, 1799 und 1800, aber der musikalische Stoff reicht teilweise bis in die Mitte der 1790-er Jahre zu-

rück. Beethoven hatte sich sogar schon früher an die Komposition von Streichquartetten gewagt: So gibt es ein Menuett in As-Dur (1792), das später für Klavier bearbeitet wurde; Bearbeitungen einiger Stücke aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* sowie zwei Präludien und Fugen, jeweils in F-Dur und C-Dur (1794-1795), die als Kontrapunktübungen unter Anleitung seines Lehrers, des berühmten Organisten und Musikpädagogen Johann Georg Albrechtsberger entstanden, welcher sich über den „exaltierten“ (sic!) Charakter seines Schülers ärgerte und diesem sein Scheitern als Musiker voraussagte. Vor den Streichquartetten op. 18 hatte Beethoven mehrere Werke für andere kammermusikalische, nur mit Streichinstrumenten besetzte Formationen geschrieben, so etwa das Trio für Violine, Viola und Violoncello (Es-Dur) op. 3, das Quintett für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncello (Es-Dur) op. 4, die Serenade für Violine, Viola und Violoncello (D-Dur) Trio op. 8 und die Drei Trios für Violine, Viola und Violoncello (G-Dur, D-Dur und c-Moll) op. 9. Wohl zu Studienzwecken hatte er auch Abschriften von Haydns Streichquartett op. 20 Nr. 1 sowie von Mozarts großen Quartetten KV 387 und KV 464 angefertigt.

Aber mit den Quartetten op. 18 machte Beethoven einen großen Sprung vorwärts hinsichtlich der kompositorischen Qualität seiner kammermusikalischen Werke. „[...] Indem ich erst jetzt recht quartetten zu schreiben weiß“ schreibt er 1801 an seinen Freund Karl Amenda, selbst versierter Amateurgeiger. Und die Fachleute waren sich darin einig, dass der junge Komponist hier ein Meisterwerk abgeliefert hatte. Den Auftrag zur Komposition des Quartettzyklus erhielt Beethoven im Herbst 1798 oder Winter 1798/1799 vom Fürsten Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, einem seiner größten Gönner, der seinem Protegé 200 Gulden nach Erhalt der ersten drei und weitere zweihundert nach der Lieferung der übrigen Werke zahlte. Lobkowitz hatte zum gleichen Zeitpunkt sechs Quartette bei Joseph Haydn in Auftrag gegeben; dieser, zudem einer von Beethovens Lehrern, hatte im Grunde die Form des Streichquartetts „erfunden“. Der ältere Komponist konnte allerdings nur zwei dieser Quartette vollenden, diese wurden als op. 77 veröffentlicht. (Manche Musikhistoriker behaupten sogar, dass Haydn, damals schon

Mitte sechzig, von der Arbeit seines ehemaligen Schülers so beeindruckt war, dass er sich mit diesem nicht mehr messen zu können glaubte, aber es gibt keinerlei ernsthaften Beleg für diese Theorie, und Haydn schrieb letztlich noch fünf weitere Quartette.)

Beethoven wusste, dass seine Quartette nicht nur mit den besten Werken des Haydn'schen Schaffens in dieser Gattung, sondern auch mit den Kompositionen Mozarts verglichen werden würden, der einige Jahre zuvor gestorben war und den die Wiener Adelskreise nach seinem Tod wesentlich höher verehrten als zu seinen Lebzeiten. Die zahlreichen noch erhaltenen Skizzen zu den Quartetten op. 18 veranschaulichen sehr genau, dass Beethoven mit größter Hingabe an diesen Stücken gearbeitet hat. Von den vier hier eingespielten Quartetten wurde das erste zwischen Januar und März 1799 komponiert, das zweite wurde unmittelbar danach begonnen und im darauffolgenden Mai fertig gestellt, Nr. 4 entstand im Sommer und Herbst 1799, das Quartett Nr. 6 schließlich zwischen April und Sommer 1800. Beethoven überarbeitete hingegen die ersten beiden Quartette, genau wie ihr Pendant, das Quartett Nr. 3, das eigentlich vor den beiden anderen entstanden war, vor der Übergabe des gesamten, die sechs Quartette umfassenden Zyklus an Fürst Lobkowitz im Oktober 1800. Die Quartette wurden bei Privatkonzerten in den Palais des Wiener Adels aufgeführt; das jeweilige Datum der ersten öffentlichen Darbietungen ist nicht bekannt.

Manche behaupten, dass Beethoven das Quartett in F-Dur lieber als Nr. 1 sehen wollte statt als Nr. 2 (in dieser Reihenfolge sind sie aber eigentlich entstanden), denn es war das herausragendste des gesamten Zyklus; allerdings ist der Verfasser dieser Zeilen der Ansicht, dass man mindestens einen oder sogar mehrere der Sätze eines jeden der sechs Quartette so bezeichnen könnte. Vielleicht wollte Beethoven, der hier den ausgelassenen Humor, der sein bekannt schwieriges Naturell etwas ausglich, durchscheinen lässt, eben dieses Stück an den Anfang rücken wegen seines zurückhaltenden und heiteren Beginns.

Die ersten vier Takte des Kopfsatzes scheinen dem Hörer sagen zu wollen: „Psst,

hier bin ich und bitte um Aufnahme in den erlauchten Kreis der besten Streichquartettkomponisten, aber sagen Sie es noch niemandem.“ Erst im fünften Takt wird der strahlende und zutiefst lyrische Charakter des Stückes offensichtlich. Und binnen kürzester Zeit ist der Quartettkomponist Beethoven ganz und gar „da“ – und wie! Die vier Sätze dieses Quartettes sind allesamt glänzend komponiert, aber der zweite, das *Adagio affettuoso ed appassionato* in d-Moll, zeichnet sich durch seine ausdrucksstarke Intensität aus, die von der Grabszene in Shakespeares Stück *Romeo und Julia* inspiriert wurde, wie Beethoven seinem Freund Karl Amenda berichtete.

Das Quartett Nr. 2 in G-Dur, auch „Komplementierquartett“ genannt, beginnt ebenfalls ruhig, aber der Kopfsatz wechselt ständig zwischen vornehmer Konversation und lautstarken Ausbrüchen hin und her. Der im Grundton warme und heitere zweite Satz enthält ein überraschendes Zwischenspiel, ein schnellfüßiges *Allegro*, das genauso unerwartet wieder verschwindet, wie es erschienen war und das einer wesentlich schöner gestalteten Reprise weicht.

Die Rahmensätze des Quartettes Nr. 4 in c-Moll sind in ihrer Anlage dunkel getönt, der Kopfsatz dabei balladenartig und das Rondo-Finale stürmisch, aber sie werden gemildert durch den verspielten zweiten Satz und das leuchtende Trio des aufgewühlten Scherzos.

Das letzte der sechs Quartette op. 18 trägt einen weitgehend fröhlichen und unbekümmerten Charakter, seine Struktur ist hingegen sehr straff angelegt. Im zweiten Satz müssen die Ausführenden äußerste Vorsicht walten lassen bei dem Verständnis und der Ausführung der unterschiedlichen Nuancen in Beethovens Vortragsbezeichnungen: Die Unterschiede zwischen *piano* und *pianissimo*, *fortepiano* und *sforzato*, zwischen *crescendo* und *diminuendo* innerhalb eines *Pianissimo*-Taktes sowie ein *Crescendo* bei dem gleitenden Übergang von *pianissimo* zu *piano* müssen hörbar sein. Beethoven vermerkte sogar explizit über einigen Begleitfiguren die Anweisung „*queste note ben marcate*“, „diese Noten sollen deutlich hervorgehoben werden“. Dann kommt das (für die Quartettmusiker) furchteinflößende Scherzo, mit seinen

unaufhörlichen Synkopierungen und blitzartigen Sforzati. Die Einleitung zu dem Finalsatz trägt die Überschrift *La Malinconia*, d. h. Melancholie, sowie den Hinweis: „*Questo pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza*“, „dieses Stück muss mit dem größten Feingefühl behandelt werden“. Diese vierundvierzigtaktige Passage beginnt eher sanft, aber bald wandelt sie sich hin zu hektischer Überdrehtheit; sie löst sich dann in einem unbeschwerten *Allegretto quasi Allegro*, aber bevor der Satz in einem wilden *Prestissimo* endet, wird er zweimal kurz von an die „Melancholie“ der Einleitung erinnernden Abschnitten unterbrochen. Beethoven scheint dem Hörer dergestalt sagen zu wollen, dass der Mensch vorgeblich so sorglos sein kann, wie er will, dass aber unter der Oberfläche das Finstere stets lauert.

Im Herbst 1804, vier Jahre nach der Fertigstellung des Zyklus op. 18, als Beethoven gerade die Komposition seiner Revolutionssinfonie *Eroica* beendete, sann er über eine Rückkehr zur Gattung des Streichquartetts nach. Zu diesem Zeitpunkt glaubte er freilich, dass er seiner Oper *Leonore* rasch den letzten Schliff verpassen könnte, aber da diese anfangs beim Publikum durchgefallen war, entschloss er sich, das Werk umzuarbeiten. (Aber letztlich kam auch diese überarbeitete Fassung nicht gut an; Beethoven legte die Oper für einige Jahre zur Seite, überarbeitete die revidierte Fassung erneut und benannte sie um in *Fidelio*.) Erst im Frühjahr 1806 begann er mit der Arbeit an drei neuen Quartetten, die fast zeitgleich wie seine Sinfonie Nr. 4 in B-Dur op. 60, das Violinkonzert D-Dur op. 61 und die Zweiunddreißig Variationen über ein eigenes Thema c-Moll WoO 80 uraufgeführt wurden. Aufführungen der neuen Quartette fanden zu Beginn des Jahres 1807 in privatem Rahmen statt, die öffentliche Uraufführung erfolgte wahrscheinlich am 9. April jenes Jahres in Wien durch ein Streichquartett unter der Leitung des Geigers Ignaz Schuppanzigh, den Beethoven scherzhaft „Falstaff“ nannte wegen seines bemerkenswerten Leibesumfangs. (Schuppanzigh und seine Streicher-Kollegen bildeten eines der ersten Streichquartettensembles überhaupt, das eine erhebliche Anzahl öffentlicher Konzerte gab.) Diese Quartettreihe wurde 1808 als op. 59 herausgegeben; gewidmet waren die drei Werke dem rus-

sischen Grafen Andrei Kirillowitsch Rasumowski, einem weiteren Gönner Beethovens. Das erste der „Rasumowski-Quartette“, das Streichquartett Nr. 7 in F-Dur op. 59,1 gehört genau wie die *Eroica* zu den absoluten Höhepunkten von Beethovens erstaunlicher und unglaublich fruchtbarer mittlerer Schaffensperiode; das zweite, das Streichquartett Nr. 8 in e-Moll op. 59, 2 ist dramatisch und leidenschaftlich. Aber das dritte Quartett Nr. 9 C-Dur op. 59,3, das hier auch eingespielt ist, ist das fröhlichste und sicher auch am häufigsten aufgeführte der Serie. Der Kopfsatz beginnt mit einer langsamen *Introduzione* voller Dissonanzen, die an die Einleitung von Mozarts sogenanntem „Dissonanzenquartett“ KV 465 erinnert, das ebenfalls in C-Dur komponiert ist. Aber während in Mozarts Einleitung das Beklommene lautstarkem Gefühlsüberschwang weicht, kommt die beethovensche in einer neckischen, verspielten Passage daher, bevor sie schließlich fröhlich zu singen anhebt. Der zweite Satz besteht hingegen aus einer teils spannungsvollen, teils entspannten Cantilena, die von den Cello-Pizzicati begleitet wird. Der lyrische dritte Satz mit seiner unbeschwerten Trio-Passage hat eine Coda, die als Einleitung zu dem erstaunlichen Finale dient: ein fugierter Kraftakt, der gleichzeitig ein Perpetuum mobile ist.

Drei Jahre nach den „Rasumowski-Quartetten“ schrieb Beethoven das sogenannte „Harfenquartett“ in Es-Dur op. 74 in relativ kurzer Zeit, aber das nachfolgende Werk in dieser Gattung, das Streichquartett Nr. 11 f-Moll op. 95, beanspruchte eine wesentlich längere Entstehungszeit. Die ersten Skizzen gehen zurück auf das Jahr 1810, ein Großteil der Kompositionsarbeit erfolgte 1811, eine erste Aufführung fand im Mai 1814 in Wien statt und Beethoven überarbeitete das Werk anschließend noch, bevor er es Ende 1815 an den Verleger übersandte. In dieser Zeitspanne von fünf Jahren neigte sich die Epoche Napoleons ihrem Ende zu; der anschließende Wiener Kongress überwachte die Wiederherstellung von restaurativen und repressiven Monarchien nach Art des Ancien Régime in ganz Europa. Trotz seiner Freiheitsliebe und tiefen Abneigung gegen auf dem Legimitationskonzept des Gottesgnadentums basierende politische Regime bildete Beethoven eine der Glanznummern des Kulturprogramms, das der österreichi-

sche Außenminister Fürst Metternich für den viele Monate währenden Wiener Kongress zusammengestellt hatte.

Aber welche Auswirkung auch immer diese äußeren Ereignisse auf Beethovens Gemütsleben gehabt haben mögen, so haben sie doch offensichtlich keine konkreten Spuren in seinem Streichquartett f-Moll op. 95 hinterlassen. Der Komponist gab dem Werk selbst den Beinamen *Quartett[o] Serioso* (ernsthaftes Quartett); tatsächlich beginnt es mit einem heftigen „Ausbruch“ aller vier Instrumente–dieser veranlasst es selbst wie auch die Zuhörer zu abruptem Innehalten; durch den ganzen ersten Satz hindurch wiederholt sich dies etliche Male in zahlreichen Permutationen. Der zweite Satz, ein *Allegretto* statt eines wirklich langsamen Satzes, hinterlässt einen zwiespältigen Eindruck mit seinem steten Wechsel zwischen Dur und Moll. Beethoven verwendet auch hier wieder den Begriff „ernst“ bei seiner Vortragsbezeichnung für den dritten Satz, *Allegro assai vivace ma serioso*, ein sehr zerklüftetes, angespanntes Stück. Der Finalsatz beginnt mit einer kurzen, langsamen und beklommenen Einleitung (*Lento espressivo*), die direkt zum Kern des Satzes führt, einem stürmischen, zugleich zutiefst unruhigen und „ernsten“ *Allegretto agitato*, bis dies von einer kurzen, unbeschwerten *Allegro* -Coda in F-Dur abgelöst wird, mit der Beethoven dem Zuhörer zu sagen scheint, er möge doch alle Beschwerden hinter sich lassen und das Leben so lange wie möglich genießen.

Ein ganzes Jahrzehnt liegt zwischen dem op. 95 und seinem Nachfolgerwerk, dem Streichquartett in Es-Dur op. 127, dem ersten der fünf „späten“ Quartette; in dieser Zeit hatte Beethoven eine sonderbare Lebens- und Schaffensphase durchlaufen. Er verbrachte viel Zeit mit dem unsinnigen Sorgerechtsprozess um seinen Neffen Karl, den Sohn seines verstorbenen Bruders Kaspar Karl; in diesen Jahren ertaubte der Komponist zudem vollkommen. Dann wurden seine finanziellen Verhältnisse von den in Österreich und ganz Europa herrschenden Wirtschaftskrisen sehr in Mitleidenschaft gezogen und außerdem erlitt er gesundheitliche Rückschläge. Auch wenn das dem Beginn der Arbeit an den späten Quartetten vorausgehende Schaffensjahrzehnt in seinem

Ergebnis nicht so fruchtbar war wie die fünfzehn Jahre zuvor, so hat es doch Kompositionen gezeitigt, die zu den größten Meisterwerken ihrer jeweiligen Gattung zählen: Die beiden letzten Cellosonaten, wie auch die fünf letzten Klaviersonaten, die Diabelli-Variationen für Klavier, den Liederzyklus *An die ferne Geliebte*, die *Missa solemnis* sowie die Sinfonie Nr. 9!

1822 bekam Beethoven von dem russischen Fürsten Nikolaj Borissowitsch Golizyn [zeitgenössische Schreibung: Galitzin], einem versierten Amateurcellisten, den Auftrag zur Komposition von „einem, zwei oder drei neuen Quartetten“, für die er sogar einige Ideen skizzierte, aber er verschob die Arbeit an diesem Zyklus bis zur Fertigstellung der *Missa solemnis* und der 9. Sinfonie. Diese Sinfonie wurde am 7. Mai 1824 uraufgeführt und bis zum Monatsende hatte sich Beethoven an die Arbeit an einem Quartett in Es-Dur gemacht, welches schließlich als op. 127 veröffentlicht wurde. Dieses Werk, zusammen mit den beiden anderen für Golizyn komponierten wie auch zwei weiteren, den ursprünglichen drei nachfolgenden Quartetten, sollte das letzte große Schaffensprojekt und das musikalische Testament des Komponisten werden.

Wenn man über die späten Quartette schreiben will, dann kommt dies dem Versuch gleich, das Unbeschreibbare zu beschreiben. Man sucht nach Worten, aber diese wollen einem nicht einfallen. Die Musik entzieht sich jeglichem sprachlichen Zugriff. Man kann sagen, dass der erste Satz op. 127 geprägt ist von einer majestätischen Einleitung, die zweimal auf haarsträubende Weise abrupt die zarten Haupt- und Nebenthemen unterbricht und einige erstaunliche Modulationen enthält. Man kann sagen, dass der zweite Satz einfach erhebend ist, dass sich im dritten Verspieltheit und Zweifel ein Wechselspiel liefern und dass der Finalsatz den Hörer auf eine erneut dem Sublimen zustrebende und damit endende Reise entführt. Und man kann sagen, dass das Quartett cis-Moll op. 131, das Beethoven selbst für sein gelungenstes hielt, in seiner völlig unorthodoxen Struktur (das Werk umfasst sieben Sätze, deren Dauer von unter einer Minute bis zu einer Viertelstunde variiert) eine beständig wechselnde, das ganze menschliche Erleben durchmessen zu scheinende Konversation ist. Aber

mit solchen Bemerkungen klammert man sich eigentlich nur an einen Strohhalm.

In akademischen Kreisen wird schon lange darüber debattiert, ob Begebenheiten aus dem Leben eines Künstlers bei der Analyse seiner Werke berücksichtigt werden sollten. Aber in Bezug auf die Werke aus Beethovens letzten Lebensjahren ist diese Frage müßig: Seine Werke *waren* ganz einfach sein Leben. Seine Kompositionen wurden als Folge des ihm von seiner Taubheit auferlegten inneren Exils zum Dialog mit sich selbst und der Menschheit; eine Menschheit, die er im Alltag verachtete, aber als Abstraktum verehrte. Der Dichter Franz Grillparzer, der Beethoven kannte, schrieb: „Wenn er sich den Menschen entzog, so geschah’s, nachdem er ihnen alles gegeben und nichts zurück empfangen hatte.“

In dieser letzten Zeit schlug sich Beethovens gesamte Lebensenergie in seiner Musik nieder. Er vertiefte sich immer mehr in sein eigenes Unterbewusstsein, wobei er weiterhin sein Anliegen bekräftigte, der Menschheit bei ihrem Ausgang aus der Finsternis, hin zum Licht, beistehen zu wollen. Ich nenne diesen Prozess die Universalisierung des Innersten. In diesen Quartetten spricht Beethoven zwar auf abstrakte Weise, aber doch deutlich zu dem Hörer. Er schildert in Tönen –Töne, die er nur in seiner inneren Vorstellung vernehmen konnte– all das, was er vom Leben wusste, sei es aufgrund eigener Erfahrung oder rein intuitiv; gleichzeitig transzendiert er aber auch Schmerz, Freude und alles andere, die alltäglich-menschliche Lebenswelt Ausmachende, und versetzt den Hörer in nie zuvor imaginierte Sphären, die seitdem auch nie wieder auf solch tiefeschürfende Weise ergründet worden sind.

Harvey Sachs

(Übersetzung: Hilla Maria Heintz)

[Der amerikanische Musikhistoriker Harvey Sachs ist der Verfasser etlicher Publikationen zu musikwissenschaftlichen Themen, darunter *The Ninth: Beethoven and the World in 1824*.

(Liegt nicht in deutscher Übersetzung vor. Anm. d. Ü.)]

„A world-class ensemble...” Erica Jeal, *The Guardian*, 23. September 2008

Das *Belcea Quartet* ist heutzutage eines der führenden Streichquartette seiner Generation. Regelmäßige Stationen seiner internationalen Karriere sind Wien (Konzerthaus und Musikverein), Amsterdam (Concertgebouw), Brüssel (Palais des Beaux Arts), Lissabon (Gulbenkian), Zürich (Tonhalle), Stockholm (Konserthuset), New York (Carnegie Hall, Lincoln Center), San Francisco (Herbst Theatre), Paris (Théâtre du Châtelet, Cité de la Musique, Opéra Bastille, Musée d'Orsay, Théâtre des Bouffes du Nord), Mailand (Sala Verdi).

Das *Belcea Quartet* ist auch Gast zahlreicher Musikfestspiele, so u. a. in Salzburg, Mecklenburg-Vorpommern, Istanbul, Trondheim, Lausanne und bei der Schubertiade Schwarzenberg in Hohenems... In Großbritannien tritt es häufig bei den Festivals in Bath, Aldeburgh, Edinburgh, Perth und Cheltenham auf; zudem war es von 2001 bis 2006 „Quartet in residence“ an der Londoner Wigmore Hall.

Kammermusikalische Partner des Quartetts sind Thomas Adès, Isabelle van Keulen, Michael Collins, Paul Lewis, Imogen Cooper, Piotr Anderszewski, Till Fellner und Valentin Erben. Das *Belcea Quartet* arbeitet auch mit bekannten Sängerinnen und Sängern zusammen, darunter Anne Sofie von Otter, Angelika Kirchschrager und Ian Bostridge.

2010/2011 hat das *Belcea Quartet* Mark Anthony Turnages neuestes Streichquartett „Twisted Blues with Twisted Ballad“ in der Londoner Wigmore Hall uraufgeführt und im Anschluss in der Kölner Philharmonie, dem Amsterdamer Concertgebouw und dem Wiener Konzerthaus präsentiert. Im Mai 2011 hat es mit seinem Projekt „Beethoven

& Schubert: Final Years» (Beethoven & Schubert: späte Jahre) in Aldeburgh, im großen Auditorium der Gulbenkian-Stiftung sowie in der Luxemburger

ZZT
315

Les vastes ciels et les mers sombres de la Côte du Suffolk, à l'Est de l'Angleterre, ont inspiré de nombreuses générations d'artistes, dont les fondateurs de notre festival : le compositeur Benjamin Britten et le ténor Peter Pears. Très sensibles à l'esprit habitant ce lieu extraordinaire, ils ont créé le Festival Aldeburgh, fait installer, dans une ville toute proche de Snape Maltings, une salle de concert de renommée mondiale et mis en place un important programme de soutien consacrés aux talents émergents, initiant ainsi un centre musical créatif unique en son genre. Aujourd'hui, c'est à l'occasion de ce festival que de nombreuses générations de musiciens et d'auditeurs se retrouvent pour faire l'expérience musicale exceptionnelle, pratiquée dans un lieu d'inspiration.

Pour plus d'informations : www.aldeburgh.co.uk

(Traduction: John Tyler Tuttle)

The vast skies and moody seas of the Suffolk Coast in the East of England have inspired generations of artists, including our founders, composer Benjamin Britten and singer Peter Pears. Recognising the genius of this extraordinary place, they established the Aldeburgh Festival, a world-class concert hall at nearby Snape Maltings and an important programme of support for emerging talent, sowing the seeds of a creative music centre unlike any other. Today, it's where successive generations of musicians and audiences come together, offering many opportunities to experience extraordinary music-making in an inspirational place .

For more information visit www.aldeburgh.co.uk

Der weite Himmel und die unberechenbare See an der Küste des ostenglischen Suffolk haben Generationen von Künstlern inspiriert, darunter den Komponisten Benjamin Britten und den Sänger Peter Pears, die Gründer unseres Festivals. Sie erkannten den außergewöhnlichen *genius loci* und etablierten hier das Aldeburgh Festival; zusätzlich bauten sie einen Konzertsaal von Weltklasseformat im nahe gelegenen Snape Maltings. Das Festival mit einem umfangreichen Programm zur Unterstützung junger Talente legte den Keim zu einem mit keinem anderen vergleichbaren kreativen Musikzentrum. Seitdem bietet dieser inspirierende Ort bis heute Künstlern und Publikum immer wieder mannigfaltige Möglichkeiten, außergewöhnliches Musizieren gemeinsam praktizieren und erleben zu können.

Weitere Informationen unter www.aldeburgh.co.uk

(Übersetzung: Hilla Maria Heintz)



ZZT
315

RECORDED IN CONCERT ON 3/4 DECEMBER 2011, 23/25 MARCH & 18/19 MAY 2012
AT THE BRITTEN STUDIO, SNAPE (ALDEBURGH MUSIC)

RECORDING PRODUCER: JOHN FRASER

SOUND ENGINEER AND EDITING: ARNE AKSELBERG

DIRECTOR OF PRODUCTIONS & ARTISTIC DIRECTOR OF ZIG-ZAG TERRITOIRES: FRANCK JAFFRÈS

EDITORIAL ASSISTANT: VIRGILE HERMELIN

ARTWORK BY ELEMENT-S : GRAPHISME, JÉRÔME WITZ

This is an

outhere

Production

Outhere is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues Æon, Alpha, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar and Zig-Zag Territoires. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

The labels of the Outhere Group:



Full catalogue
available here

At the cutting edge
of contemporary
and medieval music



RICERCAR

Full catalogue
available here

30 years of discovery
of ancient and baroque
repertoires with star performers



Gems, simply gems



FUGA LIBERA

Full catalogue
available here

From Bach to the future...



Full catalogue
available here

The most acclaimed
and elegant Baroque label



R E C O R D S

Full catalogue
available here

A new look at modern jazz



Full catalogue
available here

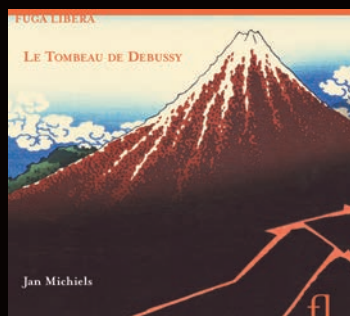
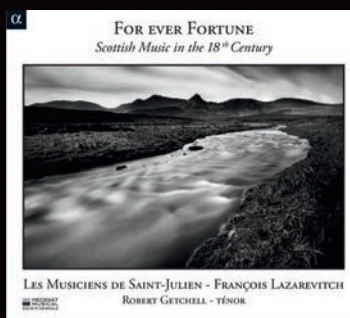
Philippe Herreweghe's
own label



Full catalogue
available here

Discovering
new French talents

Here are some recent releases...



[Click here for more info](#)

outhere

-IDOL-

INDEPENDENT DISTRIBUTION ON LINE