

Takács
Quartet
Beethoven
Complete
String
Quartets



DECCA



Takács Quartet

Edward Dusinberre *violin*

Károly Schranz *violin*

Roger Tapping *viola*

András Fejér *cello*

Beethoven

Complete String Quartets

Contents · Table · Inhalt

Page/Seite

“Art demands of us that we shall not stand still” 7
Beethoven and the string quartet
Misha Donat

The Takács Quartet Recordings 19
Simon Eadon

Beethoven for a Later Age: an extract 20
Edward Dusing

“L’art exige de nous que nous
ne restions pas immobiles” 23
Beethoven et le quatuor à cordes
Misha Donat

Les enregistrements du Quatuor Takács 37
Simon Eadon

“Die Kunst verlangt es von uns,
daß wir nicht stehen bleiben” 39
Beethoven und das Streichquartett
Misha Donat

Die Aufnahmen des Takács-Quartetts 52
Simon Eadon

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770–1827

Quartet in F major, op.18 no.1

1	I	Allegro con brio	8.43
2	II	Adagio affettuoso ed appassionato	9.03
3	III	Scherzo: Allegro molto	3.08
4	IV	Allegro	6.22

Quartet in G major, op.18 no.2

5	I	Allegro	6.58
6	II	Adagio cantabile — Allegro — Tempo I	6.30
7	III	Scherzo: Allegro	4.14
8	IV	Allegro molto, quasi Presto	5.06

Quartet in D major, op.18 no.3

9	I	Allegro	7.34
10	II	Andante con moto	7.12
11	III	Allegro	2.33
12	IV	Presto	6.14

Quartet in C minor, op.18 no.4

13	I	Allegro ma non tanto	8.13
14	II	Andante scherzoso quasi Allegretto	6.19
15	III	Menuetto: Allegretto	3.30
16	IV	Allegro — Prestissimo	4.04

Quartet in A major, op.18 no.5

17	I	Allegro	6.38
18	II	Menuetto	5.14
19	III	Andante cantabile	9.13
20	IV	Allegro	6.25

Quartet in B flat major, op.18 no.6

21	I	Allegro con brio	6.01
22	II	Adagio ma non troppo	6.43
23	III	Scherzo: Allegro	3.04
24	IV	La Malinconia: Adagio — Allegretto quasi Allegro	8.20

Quartet in F major, op.59 no.1 “Razumovsky”

25	I	Allegro	10.12
26	II	Allegretto vivace e sempre scherzando	8.17
27	III	Adagio molto e mesto —	13.19
28	IV	Thème russe: Allegro	7.44

Quartet in E flat major, op.74 “Harp”

29	I	Poco adagio — Allegro	9.39
30	II	Adagio ma non troppo	10.53
31	III	Presto — Più presto quasi prestissimo —	4.50
32	IV	Allegretto con variazioni	6.15

Quartet in E minor, op.59 no.2 “Razumovsky”

33	I	Allegro	13.26
34	II	Molto adagio	14.56
35	III	Allegretto — Maggiore (Thème russe)	6.28
36	IV	Finale: Presto	5.26

Quartet in C major, op.59 no.3 “Razumovsky”

37	I	Introduzione: Andante con moto — Allegro vivace	10.38
38	II	Andante con moto, quasi allegretto	10.10
39	III	Menuetto (grazioso) —	4.54
40	IV	Allegro molto	5.56

Quartet in E flat major, op.127		
41	I Maestoso — Allegro	6.44
42	II Adagio, ma non troppo e molto cantabile — Andante con moto — Adagio molto espressivo — Tempo I	14.28
43	III Scherzo: Vivace	7.34
44	IV Allegro — Allegro comodo	6.24

Quartet in C sharp minor, op.131		
45	I Adagio, ma non troppo e molto espressivo —	7.58
46	II Allegro molto vivace —	2.56
47	III Allegro moderato —	0.42
48	IV Andante, ma non troppo e molto cantabile — Più mosso — Andante moderato e lusinghiero — Adagio — Allegretto — Adagio, ma non troppo e semplice — Allegretto —	13.27
49	V Presto —	5.02
50	VI Adagio quasi un poco andante —	2.17
51	VII Allegro	6.30

Quartet in A minor, op.132		
52	I Assai sostenuto — Allegro	8.52
53	II Allegro ma non tanto	8.31
54	III Heiliger Danksgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart · <i>Holy song of thanksgiving from a convalescent to the Deity, in the Lydian mode</i> · <i>Chant de reconnaissance offert à la Divinité par un convalescent, dans le mode lydien</i> : Molto adagio Neue Kraft fühlend · <i>Feeling new strength</i> · <i>Sentant une nouvelle force</i> : Andante — Molto adagio — Andante — Molto Adagio (Mit innigster Empfindung)	17.10
55	IV Alla marcia, assai vivace — Più allegro —	2.03
56	V Allegro appassionato — Presto	6.02

Quartet in F major, op.135		
57	I Allegretto	6.13
58	II Vivace	3.16
59	III Lento assai, cantante e tranquillo	7.49
60	IV Der schwer gefaßte Entschluß: Grave, ma non troppo tratto ("Muß es sein?") — Allegro ("Es muß sein!") — Grave, ma non troppo tratto — Allegro	7.19

Quartet in F minor, op.95 "Quartett[o] serio"		
61	I Allegro con brio	4.23
62	II Allegretto ma non troppo —	6.59
63	III Allegro assai vivace ma serio	4.12
64	IV Larghetto espressivo — Allegretto agitato — Allegro	4.54

Quartet in B flat major, op.130		
65	I Adagio ma non troppo — Allegro	13.53
66	II Presto	1.55
67	III Andante con moto, ma non troppo	6.26
68	IV Alla danza tedesca: Allegro assai	3.08
69	V Cavatina: Adagio molto espressivo	8.17
70	Große Fuge, op.133* Overtura: Allegro — Meno mosso e moderato — Allegro — Fuga: Allegro — Meno mosso e moderato — Allegro molto e con brio — Allegro	14.28
71	VI Finale: Allegro <i>*The original finale for Op.130. The history of the quartet is examined in the accompanying booklet notes.</i>	9.19

Takács Quartet
Edward Dusanberre *violin*
Károly Schranz *violin*
Roger Tapping *viola*
András Fejér *cello*

An introduction to Op.18

Beethoven's op.18 quartets are often described as an interesting beginning to an extraordinary journey. Appreciation of the op.18 quartets has understandably been influenced by Beethoven's later quartets. The early quartets are praised particularly when they seem to suggest elements of Beethoven's later styles. In this category, for example, fall the extraordinary "Malinconia" opening to the last movement of Op.18 no.6, the variation movement of Op.18 no.5, and the second movement of Op.18 no.4, which foreshadows the scherzo of Op.59 no.1. Analyses of Beethoven's first quartets also frequently explore the phenomenon of a younger composer finding his way and absorbing the influences of his elders. Op.18 no.5 is modelled on Mozart's K464, while Op.18 no.2 is a wonderful homage to the style and spirit of Haydn. While these approaches are helpful to our understanding of Beethoven's creative journey, there can be a danger of overlooking the individual merits of the Op.18s. This music crackles with vitality, wit, and daring ingenuity. Throughout these pieces we enjoy lively dialogue, startling juxtapositions of mood, rhythmic ingenuity, innovative textures, and passages of extraordinary beauty and mystery. These works have given profound satisfaction to string quartet players in a variety of settings ever since they were first played in Vienna in the early 1800s.

The Op.18s reflect a debate raging about the function of music in society during the late eighteenth and early nineteenth centuries. For some, music was expected above all to please the ear; to be elegantly constructed and full of pleasing melodies and harmonies — in short, to gratify and even reassure. But at the same time, others were arguing for the exciting potential of music to express private emotional worlds more effectively than any other medium — to articulate otherwise intangible emotions and visions, however disturbing. The op.18 quartets reflect these different currents. This is

particularly evident in Beethoven's different approaches to slow movements: the bewitching mixture of grace and melancholy in Op.18 no.6; tragedy and turbulence in the Adagio of Op.18 no.1; the chirpy scherzo, non-slow movement of Op.18 no.4; and the deeply expressive, ethereal Adagio of Op.18 no.2. We had fun relishing these pieces in their own right: perhaps like those lucky players who first explored these pieces in the early 1800s, we marvel at their strengths, and on occasion complain about their difficulties!

Edward Dusinberre

“Art demands of us that
we shall not stand still”
Ludwig van Beethoven

At the time Beethoven composed his first string quartets, the eighteenth century was giving way to the nineteenth. That series of quartets, Op.18, was commissioned by Prince Lobkowitz, who was to become one of the composer's most generous patrons: it was for his private orchestra that the “Eroica” Symphony was composed; while the Fifth and Sixth Symphonies were dedicated jointly to Lobkowitz and to Count Razumovsky, whose name has become immortalised through Beethoven's next set of string quartets, Op.59. Following the three “Razumovsky” quartets, the “Harp” Quartet op.74 was again dedicated to Prince Lobkowitz. A further lone quartet, the “Serioso” op.95, followed in 1810–11. Not for more than a decade after that did Beethoven return to the medium of the string quartet. When he did so, in the mid-1820s, he produced five works which occupied him almost exclusively during the last four years of his life. This series of late quartets, sometimes composed between bouts of debilitating illness, find him hurling a lance far into the future, but at the same time casting a nostalgic glance back to the world of his own youth, and beyond that to Mozart and Bach.

Commentators on Beethoven's sixteen string quartets (seventeen, if we count the monumental fugue originally designed as the finale of the Quartet op.130, but eventually issued as an independent work) invariably divide them for convenience into “early”, “middle” and “late” works. It's true that Beethoven turned to the string quartet at all stages of his career, but the labels are particularly misleading when it comes to his first set of works of the kind,

opus 18, which is hardly the product of a young man. He was in his thirtieth year when he completed it, and already had an impressive tally of works to his name. They included nearly a dozen piano sonatas, two cello sonatas, three violin sonatas, three piano trios, and no fewer than five string trios. Beethoven's hesitation in approaching the medium of the string quartet reflects his awareness of the rich legacy of Haydn and Mozart. His string trios (they are masterly, and sadly neglected, works) were his means of dipping a toe into string quartet waters without invoking direct comparison with his great predecessors.

As though the baton were deliberately being handed on, Beethoven actually embarked on his op.18 series at the same time that Haydn was working on what were to be his last completed string quartets. Haydn was in his late sixties, and could only muster the strength to complete the first two out of what had been planned as a series of six quartets. (The pair was published as his Op.77.) His new quartets, like the majority of Beethoven's, included a movement in the dynamic scherzo style, as a substitute for the traditional minuet, and it is tempting to think that in this the venerable composer might actually have taken a leaf out of his former pupil's book: two of Beethoven's three piano trios op.1, published in 1795, had already contained a thoroughly characteristic scherzo.

The numbering of Beethoven's op.18 quartets does not reflect their chronology, and the work we know as No.1 was probably the second of the six works to be composed, following No.3 in D major. It may, however, have been among the last of them to reach its definitive form. In June 1799 Beethoven sent a copy of the score to his theologian friend Karl Amenda, a talented amateur violinist; but two years later he asked Amenda not to lend the quartet to anyone. “I have greatly changed it,” Beethoven told him, “for only now have I learned how to write quartets properly”. That same letter of 1 July 1801 contains what was probably the composer's earliest confession about his tragic ailment. “I beg you,” Beethoven said, “to keep the matter of my deafness a profound secret to be confided to nobody, no matter whom.”

The revisions Beethoven carried out to the Quartet op.18 no.1 were particularly far-reaching in its opening movement. One telling change affected the manner in which the recapitulation, at roughly the movement's mid-point, was approached. Beethoven had originally written a series of rushing *fortissimo* scales here; but his final version creates a more subtle atmosphere of subdued excitement, and reserves the crescendo for the last possible moment before the reprise of the main theme. Also new was a dramatic passage near the end of the piece, with all four instruments striding upwards in long notes. On top of these specific changes, Beethoven generally rendered the music's texture more transparent, and reduced the number of appearances of the opening turn-like motif during the course of the piece. All the same, that motif — the very first thing we hear in the work — makes itself felt throughout the movement even in its familiar form.

If Beethoven chose to place this work, rather than any of its companions, at the head of his set, it may well have been in view of its fine slow movement — one of the great tragic utterances among his earlier music. According to Karl Amenda, Beethoven wrote it while thinking of the scene in the burial-vault from *Romeo and Juliet*. Amenda's claim is borne out by remarks found among the sketches for the coda of the piece: "il prend le tombeau; désespoir; il se tue; les derniers soupirs." ("He descends into the tomb; despair; he kills himself; the last sighs.") Beethoven's tempo marking for the Adagio in the revised version of the work includes the word "appassionato" — a rare indication in his music, and one that is conspicuously absent from the so-called "Appassionata" piano sonata. Beethoven also altered the tempo indications of the last two movements: the third movement, originally a straightforward "Allegro", became "Allegro molto" in order to ensure that the piece would be played in genuine scherzo style; and the finale was transformed from a gentle "Allegretto" into a brilliant "Allegro".

Like the F major Quartet, the Quartet in G major op.18 no.2, underwent thorough revision before it was published. One of the most radical changes Beethoven made was to condense the slow movement, from a five-part form with two contrasting episodes, to a simple

ternary design. Significantly, the nature of its central section was also altered, to form a miniature scherzo within the ornate surrounding material. The resulting fusion of serene slow movement and lively scherzo was an idea Beethoven had already tried in his string trio Serenade op.8. The scherzo episode takes its point of departure from the unassuming phrase with which the slow opening section comes to a close. The key of G major was one Beethoven chose for some of his wittiest works, and this quartet is no exception. Even the inclusion of the scherzo-like episode in its second movement did not prevent him from following the piece with an actual scherzo, rather than a more relaxed minuet; or from casting the finale in the character of a high-spirited Allegro molto.

None of Beethoven's string quartets begins more arrestingly than the D major third work in the op.18 set: two long unaccompanied notes on the violin, arching upwards to form the melodic interval known as a minor seventh — just a whole-tone short of an octave. Are we witnessing the start of a mysterious slow introduction; and if so, what is the music's key? All is explained as soon as the remaining players enter in the third bar of what turns out to be an ingratiating Allegro, but Beethoven's striking opening leaves him with the very real problem of how to cap this moment when it returns later in the movement, at the beginning of the recapitulation. His solution is brilliantly original: the music reaches a full-blooded climax on the chord of C sharp major, and the violins break off while the two lower instruments sustain the fundamental note C sharp. While this note is still being sounded, the first violin calmly re-enters with the main theme's two initial long notes at their original pitch, allowing the music to resolve onto the home key with the theme's third bar.

The fine slow movement is a study in contrasting sonorities and textures. Its smooth main theme is initially entrusted to the second violin, playing on its sonorous G string; but as though impatient to take the lead, the first violin enters with its answering statement before the melody has run its full course. Eventually, a contrapuntal second idea appears, played in a delicate staccato. The dazzling finale is written against the background of a tarantella. Beethoven invoked the same swirling rhythm in the finale of his "Kreutzer"

Sonata op.47 and the Piano Sonata op.31 no.3 — both of them pieces that left a deep impression on Schubert, who based the concluding movement of his *Death and the Maiden* quartet on a similar premise. Schubert, however, was too serious a composer to end either of those pieces with the kind of witticism we find at the close of Beethoven's quartet. The joke is one Haydn had enjoyed on more than one occasion in his string quartets: there is no ending at all, properly speaking — just a reiterated fragment of the main theme, followed by a pause which leaves the players with their bows poised in the air, and their listeners on the edge of their seats.

The fourth of the op.18 quartets — Beethoven's only work of its kind in his characteristic dramatic key of C minor — has sometimes been less admired than its companions. The influential early-twentieth-century music historian Hugo Riemann went so far as to argue on stylistic grounds that the work would appear to contain material going back to the composer's early years in Bonn. There is no evidence to support such a view — Beethoven's surviving sketches date from 1799, the period during which the remaining quartets of Op.18 were composed — but much of the work betrays an awkwardness of a kind that is not to be found elsewhere in Beethoven's string quartets. Perhaps his attempt to carry the forceful, dynamic style of his previous C minor pieces — the Piano Trio op.1 no.3, the String Trio op.9 no.3, the Piano Sonata op.10 no.1 and the "Pathétique" op.13 — into the realm of the string quartet presented him with more problems than he knew how to solve.

Much the most successful portion of the C minor Quartet is its major-mode second movement — an intimate counterpart to the parallel movement of the C major First Symphony. It is, indeed, a translucent masterpiece — not a genuine slow movement at all, but a scherzo in sonata form — which shows Beethoven's contrapuntal art at its most undemonstrative. Its opening subject is already a fugato given out in a delicate *pianissimo*, but the recapitulation adds a new countersubject in dotted rhythm, and the entire texture is composed in seemingly effortless triple counterpoint.

In its formal design, the A major Quartet op.18 no.5 is modelled on Mozart's quartet in the same key, K464 — the fifth in his series inscribed to Haydn. Like Mozart, Beethoven places his minuet as the second of the four movements (this is the only instance in Op.18 in which the two inner movements appear in this sequence), and follows it with a slow movement in the form of a set of variations. The A major seems to have been Beethoven's favourite among Mozart's string quartets. He made a thorough study of it before embarking on his op.18 set, copying out its finale in its entirety for his own instruction; and he remembered its minuet affectionately nearly three decades later, when he composed the minuet-like second movement — again in A major — of his late quartet op.132. There is a sense in which the slow movement of Op.18 no.5 itself looks forward to another of Beethoven's late quartets: in its fifth variation the theme appears surmounted by an ecstatic halo of violin trills, much as happens in the coda of the variation movement from the C sharp minor Quartet op.131.

Few of Beethoven's early works exhibit more startling shifts of mood than the last of the op.18 quartets, in B flat major. Its finale, in particular, is a piece that juxtaposes material of diametrically opposed character. The notion of beginning the last movement with a tragic slow introduction is one Beethoven may have borrowed from Mozart's great String Quintet in G minor, K516. It is certainly an unusual procedure, and the depiction of melancholy ("La Malinconia") which prefaces Beethoven's piece is perhaps the most strikingly original passage in the whole op.18 series. Its predominant dynamic marking is *pianissimo*, and Beethoven exhorts the players to treat it with the utmost delicacy; yet at the point where the music startlingly begins to venture into distant keys, the innocent turn-like figure of its opening bars assumes a surprisingly menacing tone. As in the finale of the late quartet op.135, the music of the slow introduction returns to cast a shadow over the otherwise carefree quicker portion of the movement; and the manic cheerfulness of the scurrying closing page calls to mind the sudden lightening of the clouds at the end of the F minor Quartet op.95 — Beethoven's only remaining string quartet to preface its finale with a slow introduction.

No less forward-looking than the finale of Op.18 no.6 is its scherzo third movement. It is true that the first two of the op.18 quartets had also contained a scherzo, but those pieces were a good deal better-behaved than this dynamic, thrusting movement. With its disturbingly dislocated accents thrown onto the last quaver of the bar, and its repeated-note patterns consistently written across the bar-line, it becomes almost impossible for the listener to pinpoint where the main beat actually falls. Moreover, at the end of the trio section Beethoven suddenly brings back the scherzo's theme in a forceful minor form, in order to provide a link to the *da capo*.

In comparison with its latter half, the work's first two movements can seem disappointingly conventional, though the sudden turn to the minor in the opening Allegro's second subject is a characteristically Beethovenian gesture. The gently rocking main subject of the slow movement sounds almost as much like an accompaniment as a fully-fledged theme, and the listener should not be surprised to hear it appear more often than not during the course of the piece in the middle of the quartet texture, while new countersubjects are introduced above or below it. The opening section is followed by a mysterious idea in the minor which reappears towards the end of the movement in a luminous C major transformation, after which the music returns to the "softer" home key of E flat almost as suddenly as it had left it. The closing bars expand the main subject's turn-like figure into a form of expressive trill, before two pizzicato chords bring the piece to a charmingly understated close.



An introduction to Opp.59 & 74

Recording the Beethoven quartets was an immensely challenging and rewarding journey. We approached each session with excitement and some trepidation, loving these pieces dearly and having strong ideas about how they should sound. We learned a huge amount from recording, and over the course of a session our interpretation changed in subtle ways. The risk-taking and compositional challenges Beethoven sets himself throughout the quartets are staggering and inspirational. We feel very fortunate to have been able to record these great works, which are a constant reminder of Beethoven's own statement: "Art demands of us that we shall not stand still."

The Beethoven quartets create a particularly intense shared experience between player and listener where we can feel challenged, soothed, shocked, transported, even made to laugh out loud — above all, profoundly moved by the breadth of Beethoven's emotional world.

We decided to include Op.95 with the late quartets, as its explosive economy of means seems closer to some of the late quartets than to the op.59 quartets; Op.95 resists the grouping of early, middle and late quartets.

The Takács Quartet

The three string quartets op.59 have become inseparably linked with the name of Count Andreas Kirillovich Razumovsky. He was the Russian ambassador in Vienna, as well as one of the city's foremost musical patrons, and from 1808 until 1814, when his palace burned down, he employed a permanent string quartet led by the well-known player Ignaz Schuppanzigh. The Count was himself a competent enough violinist to take his place in the ensemble from time to time.

The "Razumovsky" quartets were composed in what for Beethoven was an unusually short space of time, from April to November 1806. Only six years separate them from the op.18 series, but in that time his style had changed almost beyond recognition. Just as, in 1803, the "Eroica" had irrevocably changed the face of symphonic thought, so the op.59 quartets challenged the traditional notion of chamber music as a vehicle for domestic music-making. In addition to their extreme technical demands, the quartets were conceived on an unprecedentedly broad canvas, and none of Beethoven's works met with more bafflement than these. The view expressed by the Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung*'s Vienna correspondent on 27 February 1807 is one that was likely to have been shared by the majority of his readers:

Three new, very long and difficult Beethoven violin quartets dedicated to the Russian ambassador, Count Razumovsky, are attracting the attention of all connoisseurs. They are profound in conception and admirably written, but not generally comprehensible — with perhaps the exception of the 3rd in C major, which through its individuality, melody and harmonic strength cannot fail to win the favour of every cultured music lover.

The unusual breadth of the "Razumovsky" Quartets is made manifest at the very outset of the first work, with its long cello melody unfolding beneath an obstinately unchanging, and largely dissonant, accompaniment. So spacious is the piece that Beethoven forgoes the customary exposition repeat, though he had initially intended to have the much longer second half played twice instead: his manuscript originally contained six bars leading to such

a repeat. Beethoven had carried out an analogous plan in the finale of his “Appassionata” Sonata, but in the quartet it would clearly have resulted in a piece of unmanageable proportions. As for the exposition repeat, it is replaced by an *implied* repeat: following a literal reprise of the initial bars the music suddenly strikes out along new paths, and the central development is under way almost before the listener has realised it. Beethoven’s model for this deliberate deception may have been the finale of Mozart’s “Haffner” Symphony, which carries out a similar procedure.

The second movement — a scherzo in character, though not in tempo or form — presents a kaleidoscopic juxtaposition of contrasting material. Despite its initial impression of patchwork construction, however, the piece is a highly personal sonata design, with its second subject unusually set in the minor. Its propensity for passing unaccompanied melodic lines rapidly from one instrument to another seems to anticipate the world of Beethoven’s late quartets.

The F minor slow movement’s pervasive atmosphere of grief is enhanced by the retention of the minor for its second subject. The composer’s sketches for the piece contain the curious inscription “A weeping willow or acacia tree on my brother’s grave”; and its heading includes the word *mesto* (sad) — an indication he otherwise used only for the sombre slow movement of his Piano Sonata op.10 no.3.

An elaborate violin cadenza provides a link to the finale, with its Russian main theme introduced in deference to Count Razumovsky — though as with the similar tune in the second quartet of the series, Beethoven treats it with wilful disregard for its solemn character. (The original melody is a soldier’s lament on his return from the wars, and is appropriately cast in the minor.) The end of the exposition renews the join between slow movement and finale, with a reprise of the earlier violin cadenza, now scored for the full quartet and

leading back to the repeat; while shortly before the end the Russian tune is momentarily heard in a tempo more in keeping with its rightful character, before it is brushed aside with a gesture of impatience.

Despite the length of the middle work in the “Razumovsky” triptych, Beethoven chooses to set all four of its movements in the same tonality of E, minor or major. However, the finale sets off in an unambiguous C major, and does not alight on the home key with any degree of firmness for fully fifty bars. This “wrong key” beginning is Beethoven’s compensation for having maintained the same basic tonality over such a long stretch of time. Just how fundamental the conception was to his overall plan can be seen from his preliminary sketches for the finale: although many of them bear no relation to the familiar shape of the opening bars, they all invoke the same vacillation between C major and E minor.

The quartet begins in dramatic fashion, with two assertive chords followed by an expectant pause, and a smooth, subdued phrase. The chords sound not so much like an introductory gesture, as an integral part of the principal subject, and symmetry would have demanded their reappearance following the subdued phrase. But Beethoven is the least symmetrical among great composers, and the quietly rising and falling phrase is greeted first by silence, and then by its repetition a semitone higher. The chords return both at the start of the central development section and at its climax, with the latter moment finding them overlain with an energetic “running” passage whose figuration later serves to launch the recapitulation.

According to Beethoven’s pupil Carl Czerny, the radiantly serene slow movement was conceived while the composer was “contemplating the starry heavens and thinking of the music of the spheres”. Its chorale-like main theme and the variation which immediately ensues, with the first violin superimposing a gently “tripping” motif over the original

melody, may remind us of the famous “Holy Song of Thanksgiving” from the late Quartet in A minor op.132. Towards the end of this melodically generous piece (it contains no fewer than five fully-fledged themes) the chorale melody makes a dramatic return, with each of its notes forcefully accented, and harmonised with unexpected intensity, before the music sinks to a peaceful conclusion.

The scherzo third movement derives its feeling of agitation not from its tempo, which is no faster than Allegretto, but from the short, gasping phrases of its theme and from a repeated-note accompaniment placed obstinately off the beat. For the trio, the music turns from minor to major, and it is here that Beethoven introduces his Russian tune in Count Razumovsky’s honour. With characteristically gruff humour, the melody is presented in the form of a round, passing from one player to the next. On its last appearance, overlapping entries seem to tumble over each other with indecent haste — not to say a fair degree of harmonic chaos. The overall effect is one of more or less affectionate parody, especially if one bears in mind that the melody itself is majestic: Mussorgsky was to make more appropriate use of it in the coronation scene of *Boris Godunov*.

Unlike its two companions, the last of the “Razumovsky” quartets is altogether Classically-proportioned, even to the extent of having an old-fashioned minuet in place of a scherzo. Beethoven had, moreover, sketched out the minuet several years earlier, and his use of pre-existing material is one pointer towards the likelihood that the entire quartet was put together in some haste. Early listeners to the work may well have detected Mozartian undertones in its outer movements, and in particular its finale, whose fusion of sonata form and brilliant fugal writing echoes the concluding Allegro of the first in Mozart’s series of six “Haydn” Quartets, K387. The function of Beethoven’s piece within the context of the quartet as a whole is perfectly judged: it crowns a work that had begun hesitantly, and as though in the void, with a triumphant affirmation of faith. Significantly, perhaps, the composer’s sketches for the finale contain the comment, “Make no secret of your deafness, not even in art.”

The work’s opening movement pays homage to another of Mozart’s quartets — the “Dissonance” K465, in the same key of C major. Like that work, it begins with a sombre slow introduction which only gradually gropes its way towards the home key; but Beethoven goes far further in veiling the music’s tonality. Nor does the presentation of the main theme of his Allegro (which contains some passagework clearly remembered from the same Mozart work) in the form of a largely unaccompanied melodic line for the first violin help to establish the tonic key with any degree of firmness, and it is not until the piece has been under way for nearly fifty bars that the music at last steps into the bright light of C major. The recapitulation emerges out of a shroud of trills turning from minor to major, with the main theme returning in an elaborately ornamented, rhapsodic form, as though the violinist were improvising on what had been an unusually free theme in the first place. The coda, when it comes, is of almost indecent haste: a last-moment accelerando and a chromatically rising staccato scale lead to a climax followed by a forceful concluding cadence.

While the Russian tunes Beethoven incorporated into the first two “Razumovsky” quartets are easily identified, no one has yet pinpointed a similar source for any of the material in this C major work. Perhaps the second movement, with its melancholy main theme and its highly original pizzicato cello part, represents Beethoven’s attempt to evoke a Slavonic character. No less individual than the haunting atmosphere of the piece is its form — a sonata design in which the recapitulation is inaugurated by the major mode second subject, and followed by an extended further passage of development. At the end, the cello’s pizzicatos return in an intensified form, before the piece dies away *pianissimo*.

Almost as though to atone for the inspirational extravagance of the first two in the “Razumovsky” series, the op.74 Quartet of 1809 is altogether better behaved. All the same, there is no mistaking the bold individuality of its slow opening page (“It would have made an excellent introduction to the following Allegro”, commented the *Allgemeine musikalische Zeitung* in an otherwise favourable review, “if it had not lost its way towards

the end in an unnecessary jumble of harsh dissonances”). If Beethoven’s first movement thereafter is amiable enough, it is by no means bereft of surprises — not least, the forceful violin cadenza which erupts in the coda, transforming the movement’s prominent pizzicato idea into something altogether darker and more dramatic. The coda’s expansiveness compensates for an exposition which had been remarkable for its concision. It is the pizzicatos of the principal subject, and especially the manner in which they are used in the mysterious approach to the recapitulation at the centre of the movement, that have earned the quartet its nickname of the “Harp”. As the arpeggios of this moment accelerate to a point where they have to be bowed rather than plucked, a sudden crescendo allows the recapitulation to emerge with force.

The slow movement presents a fusion of variation and rondo forms. It is a typically Beethovenian paradox that as the variations themselves become progressively more ornate, so they impart an increasingly tangible sense of serenity. Of the intervening episodes, the first presents a plangent new melody in the minor, while the second unfolds a broad theme shared between first violin and cello, to the background of a rustling viola accompaniment.

The scherzo is a cousin of the parallel movement in the Fifth Symphony, whose “fate” rhythm — albeit vastly accelerated — it shares, and whose gruffly contrapuntal “running” trio in the major it also echoes. In the quartet the scherzo’s final reprise begins forcefully, but in a quasi-repeat its brief opening section is now played softly (again, we may think of the Fifth Symphony’s mysterious *da capo*), and thereafter the music’s dynamic level does not change — except to become even more quiet for the *pianissimo* coda which leads directly into the finale.

This is the only occasion on which Beethoven brought one of his string quartets to a close with a set of variations. The Allegretto theme on which it is based is written against the

bar-line. Its “sighing” descending phrases sound as though they set off on the main beat, though they turn out to have been syncopated throughout, with the result that in the longer ascending phrase which rounds off the theme’s first half the music seems disturbingly to have acquired an extra beat. The first five variations are straightforward enough, but the concluding variation is expanded by means of an accelerating coda, as though in preparation for an emphatic peroration. With gentle understatement, however, the “rushing” figuration of the closing bars (it is derived from the third variation) gives way to the simplest of cadences, allowing the work to come to a subdued close after all.

An introduction to Opp.95, 127, 130–133 & 135

We feel very fortunate to have had the opportunity to record Beethoven's late quartets. We particularly relish the sharp contrasts of mood and extraordinary range of emotion conveyed in this music. The heavenly calm at the end of the slow movement of Op.132 is rudely interrupted by a parody of a march. A chirpy violin duet in the slow movement of Op.127 gives way to music of the deepest pain, yearning and ecstasy. The devilish scherzo in Op.131 leads without break into a soulful viola lament. With the late quartets we include Op.95. Its abrupt transitions, changes of mood, and flighty coda in the finale look forward to Beethoven's late masterpieces in the form. Op.133 (Große Fuge) was originally composed as the last movement of Op.130, and this is how we have placed it on the recording. We follow it with the alternative last movement of Op.130, the last piece of music that Beethoven composed. By skipping a track one can thus hear Op.130 with its alternative finale.

Beethoven commented that he allowed himself more freedom and fantasy in the late quartets than ever before. There is often a wonderful quality of intense and ethereal speculation, particularly in the variation movements of Opp.127 and 131. At the same time many elements contribute to a sense of immediacy: folk-like melodies, mischievous humour and passages where the music seems suffused with radiance. Even the Große Fuge, which can alienate with its sheer ferocity and scale, seems to express an intensely human struggle.

The challenge of recording the late quartets was enhanced by our access to an important new edition. We were grateful to Henle editors Ernst-Günter Heinemann and Rainer Cadenbach for sending us advance copies of the new Henle edition of the late quartets, and for discussing

their choices with us. We wish to draw attention to a few of the more startling changes in the new edition. The final chord of Op.127 is only a quaver after the penultimate crotchet chord, which makes the last gesture lighter and more jubilant. In measure 246 of the first movement of Op.132, the top G is replaced by an E, based on a correction in the margin in Beethoven's hand. The top G creates a wonderful harmonic clash, but the E stresses the semi-tonal tension that dominates the movement. In Op.135 Henle presents as much information as possible concerning rhythmic differences between the autograph score, autograph parts and the early editions. Early editions ironed out inconsistencies in the rhythm of the first theme throughout the first movement. Although there is no certain way of knowing Beethoven's intentions, we included Henle's suggestions because they seem in keeping with the delightfully quirky character of the music.

Edward Dusinberre

The isolated F minor Quartet op.95, of 1810, carries the curious bilingual title of “Quartett serio” . Paradoxically, as a movement heading the word “serio” is reserved for the work’s scherzo. Perhaps it was the music’s bleakness that led Beethoven to withhold the piece from publication for no fewer than six years. At any rate, of all his quartets, it was this one that he once declared was “written for a small circle of connoisseurs, and was never to be performed in public”.

Op.95 is the tersest and most austere of all Beethoven’s string quartets, and its opening movement is a piece that imparts a sense of time hurtling by. That sense results not only from the music’s ruthless process of elision, but also from the fact that despite the exposition’s unusually brief time-span, Beethoven does not ask for the traditional repeat to be made.

As in the quartet op.135, the finale has a slow and solemn introduction, but in this case the music remains persistently in the minor right up to the coda. That coda, when it arrives, affords an astonishing change of mood: it is as though the final curtain of *Hamlet* had suddenly been raised, and a performance of *The Comedy of Errors* had begun. The effect is not dissimilar to the end of the “Egmont” Overture, which quotes from the incidental music’s closing “Victory Symphony”, symbolising Egmont’s spirit soaring free following his execution. Not by chance, the overture shares the quartet’s key of F minor, and both were composed in the same year.

To many listeners the string quartets Beethoven composed during the last years of his life contain his most profoundly personal and spiritual music, yet they had a perfectly mundane origin. In November 1822 Beethoven received a letter from Prince Nikolas Galitzin, an important artistic patron in St Petersburg and a passionate admirer of his music, inviting him to write “one, two or three new quartets”, and offering to pay whatever fee the composer thought appropriate. Beethoven accepted, and promised to have the first quartet ready by the following March, at the latest. But he had reckoned without the amount of work he still had to do on his *Missa solemnis* and the Ninth Symphony, and in the event he

did not turn his attention to Galitzin’s commission until the second half of 1824. Perhaps he was prompted to do so by the fact that it was Galitzin who organised the first complete performance of the *Missa solemnis*, which took place in St Petersburg on 7 April of that year.

The premiere of the first of the new quartets, Op.127, scheduled for 23 January 1825, had to be postponed, because the piece was not ready in time, and it eventually took place some six weeks later. Op.132 was heard in September of the same year, while Op.130 was first performed in March 1826. (The opus numbering of the late quartets does not match their chronology.) But no sooner had Beethoven finished Galitzin’s series than he embarked on a new, uncommissioned quartet — almost as though one work had spilled over into the next. The abundance of his string quartet thoughts at the time was described with wry humour by his young violinist friend Karl Holz (a member of the Schuppanzigh Quartet, which gave the premieres of the new works):

During the time when he was composing the three quartets commissioned by Prince Galitzin, op.127, op.130, op.132, such a wealth of new quartet ideas streamed forth from Beethoven’s inexhaustible imagination that he felt almost involuntarily compelled to write the C sharp minor and F major quartets. “My dear friend, I have just had another new idea”, he used to say in a joking manner, and with shining eyes, when we went out for a walk; and he wrote down some notes in his little pocket sketchbook. “But that belongs to the quartet after the next one [Op.131], since the next one [Op.130] already has too many movements.”

The C sharp minor Quartet op.131 was completed in the summer of 1826, but a performance scheduled for September had to be abandoned because of the work’s difficulty. Meanwhile, the composer had embarked on the F major Quartet op.135, which he finished in October of the same year. His string quartet activity — and, to all intents and purposes, his life’s work — was rounded off the following month, when he composed a new finale to Op.130, as a less demanding replacement for its concluding fugue.

When Beethoven returned the engraver's copy of the op.131 Quartet to Schott & Co. on 12 August 1826, he indicated on the title-page that the work had been "cobbled together out of various things stolen from here and there". This so alarmed the publishers that he had to reassure them a week later that the work was brand-new. His joke, he explained, had been occasioned by Schott's stipulation that the quartet, for which they had offered the handsome fee of 80 ducats, had to be an original one.

Was there, perhaps, a grain of truth in Beethoven's joke at Schott's expense, just as there was in his witty admission to Karl Holz that he suffered from a surfeit of ideas for string quartets? Among the late quartets, only the first and last are conventionally cast in four movements. Beethoven had, however, contemplated a more extended plan for Op.127. His sketches show that it was at one stage to have included a piece called "La Gaieté" between its first two movements, and that the finale was to have been preceded by a slow introduction. Remarkably, it was the light-hearted melody of the "Gaieté" movement, initially conceived in the form of a high-lying cello part, that Beethoven transformed into the sublime variation theme of the work's slow movement. The second work in the series, Op.132, also originally had six movements, but at a late stage Beethoven removed one of them, and transposed it from A major into G major — in which key it appears in the quartet op.130, as the "Alla danza tedesca". Furthermore, from Beethoven's sketches for the C sharp minor Quartet op.131, it seems that he contemplated adding a valedictory finale to the work as we know it. Its theme was taken over into the slow movement of Op.135.

Op.131 is Beethoven's only string quartet to play without a pause from beginning to end, and the tally of its individual movements is so unusual that Beethoven was persuaded to number them in the score, from 1 to 7. However, two of those movements function as little more than a brief introduction to the piece that follows, so that the real total of movements is five, as it had been in Op.132. Beethoven's voluminous sketches reveal that at one stage he had actually designed the work in a more conventional four-movement form, with the opening slow fugue followed by a set of variations, a scherzo and a finale.

Beethoven's apparent readiness to transfer pieces from one work to another reflects not so much the quartets' multi-movement design, as the exceptionally strong unity that binds them together. No one listening to the subdued opening bars of Op.132 could doubt that they spring from the same inspiration as the initial theme of the "Grand Fugue", op.133, written at more or less the same time; or that Op.132's alternation of a slow, mysterious idea and a sequential pattern of rapid semiquavers is echoed at the start of the quartet op.130.

In all but one of Beethoven's late string quartets the expressive heart of the work is formed by a serene set of variations. (The exception is Op.130, where — at least in the form in which Beethoven first conceived the work — such a piece would have detracted from the weight of the finale, which itself consisted of a gigantic chain of fugal variations.) The shaping of the variations in each case is quite different — almost as though Beethoven had deliberately set out to demonstrate the many ways in which he could approach the form. In the Adagio of Op.127 — and perhaps prompted by the fact that Prince Galitzin was a keen amateur cellist — the theme is shared between violin and cello, and the piece reaches an expressive climax at its mid-point, with a move from the home key of A flat major into a radiant E major, for a hymn-like variation of wonderful intensity. In the central variation-movement of Op.131, on the other hand, the theme is passed with infinite tenderness from one violin to the other, and the movement remains in A major right until its closing pages, where a short-lived sidestep into C major is followed by a variation in which the theme appears surmounted by violin trills.

During the composition of the A minor Quartet op.132, Beethoven had suffered from a serious abdominal illness, and the work's slow movement is a famous autobiographical piece entitled "Holy Song of Thanksgiving from a Convalescent to the Deity, in the Lydian Mode". Like the Adagio of the Ninth Symphony, it unfolds as a double series of variations, with the second of the two alternating themes in a more flowing tempo than the first. In the quartet, the contrast between the themes is overwhelming: the first, a slow chorale whose smooth individual phrases are punctuated by brief contrapuntal interludes; and the second, in a new

key, more jagged and confident — expressing the feeling of renewed strength. The variation slow movement of the F major Quartet op.135 is on an altogether smaller scale — as, indeed, is the work as a whole. Its beatific theme, in the “soft” key of D flat major, is immediately followed by a dark, and even slower, variation in the minor, but the music never actually leaves the home tonality.

Besides variation form, the music of Beethoven’s last period shows a new-found interest in the discipline of the fugue. The intimate, other-worldly fugue that opens the C sharp minor Quartet op.131 (Beethoven’s only work of its kind to begin with anything other than a sonata-form Allegro), seems to have been inspired by the sombre five-part fugue in the same key from Book I of Bach’s *Well-Tempered Clavier*, as well as by the deeply expressive B minor Fugue that ends Book II. The latter was one of the pieces from Bach’s collection that Beethoven copied out nearly a decade earlier, at the time he embarked on the “Hammerklavier” Sonata op.106.

The intimate opening movement of Op.131 meets its obverse side in the rugged “Grand Fugue” that originally ended the B flat major Quartet op.130 — a piece which, like the fugal finale of the “Hammerklavier” Sonata, shows Beethoven at his most intractable. Much ink has been spilled on the subject of his acquiescence in providing a new finale for Op.130 after the fugue had met with such stiff resistance (“a sure recipe for Babylonian confusion” was one contemporary reviewer’s description). The finale he composed in its place is as different as could be imagined: where the fugue is granite-like and orchestral in sonority, the substitute is delicate and transparent (though Beethoven manages nevertheless to incorporate an extended passage of fugal writing in its central development section), and more in keeping with the work’s divertimento-like design. What the two have in common is the fact that they both begin away from the home key, on the note G — the upper note of the sustained chord with which the preceding “Cavatina” comes to a close. That “Cavatina”, the work’s emotional high-point, is one of Beethoven’s most heartfelt pieces. Towards its

end the first violin has a recitative-like passage marked “beklemmt” (choked) — as though the composer’s tears were indeed welling up.

The finale of the F major Quartet, op.135, bears the curious inscription “Der schwer gefaßte Entschluß” (The decision grasped with difficulty). The three-note phrase that inaugurates its sombre slow introduction in the minor is designed to fit the motto “Muß es sein?” (Must it be?), while the cheerful main theme of the following Allegro in the major inverts the phrase, and provides the answer — “Es muß sein!” In order to illustrate the difficulty with which this seemingly metaphysical dilemma is finally resolved, the two motifs interact throughout the movement. Only on the final page is the question brushed aside, with an airy sonority in which the Allegro’s second subject appears in a delicate pizzicato. The origin of the finale’s motto was curiously mundane: it seems that a wealthy music-lover by the name of Ignaz Dembscher wanted to hear the quartet op.130, but had been equally anxious to avoid having to pay for the privilege of attending the first performance. Instead, he decided to have the new piece played at one of the regular quartet-parties he held in his own home. Beethoven, however, refused to let Dembscher have the music; and when the latter asked Karl Holz how to overcome this obstacle, Holz told him to send the composer 50 florins — the cost of the subscription to the original concert. When Beethoven heard that Dembscher had responded by asking “Must it be?”, he was so amused by the man’s stinginess that he dashed off a witty canon on the words “It must be! Out with your purse.” No one listening to the concluding movement of the last work Beethoven completed would suspect that such spiritual music arose out of so down-to-earth a matter as money, but as an example of the composer’s sense of humour the paradox is nothing if not typical.

© 2016 Misha Donat

The Takács Quartet Recordings

It has been both a pleasure and a privilege to have been associated with the Takács Quartet's recordings over the last four decades. It is one of the socially easier-going yet most musically rigorous quartets that I have worked with. The very start of any recording project can be tense. The repertoire will have been scrupulously studied and rehearsed before being performed many times in public. How will the performers react to the sound at the first playback? Will they hate it and say it simply does not reflect the tonal quality that they are producing in the studio? This is a quartet which is practical, pragmatic and flexible. Microphones don't lie, but they can be more, or less, truthful when re-located sometimes.

I have always been an advocate of using the least number of microphones on my recordings. This means that there is a greater onus on the quartet to achieve the balance amongst themselves — which is surely how it should be and of course would be the case in a live concert.

The quartet has had an acceptance that whatever they feel they are accomplishing sonically in the studio under "session" conditions, it's what emanates from the loudspeakers or headphones by which they will be judged. To this end a constructive dialogue has always taken place after that first playback. It could be that microphones do indeed have to be moved. It could be that the musicians' positions relative to each other have to be changed slightly. Treatment to dampen the acoustic may also have to take place: perhaps a large curtain or window blinds deployed. A lot of fine tuning happens immediately after that first playback. The second playback usually yields more general approval.

Psychologically, I have often wondered to what extent all musicians subconsciously auto-adjust their own sonic qualities and internal balances based on that first playback. Each member of the quartet really does listen to the ensemble as a whole and not simply to what they are doing as individuals. Constructive musical criticism and the ability to change the way in which corners are turned and phrases developed is key to their approach in the recording studio. What may feel successful on a concert platform may not be as effective on a recording. It is this wonderful development and blossoming of the performance that I have been lucky enough to witness on countless recordings with them now.

Working in conjunction with Producer Andrew Keener has always yielded the right atmosphere for the musical journey to be fully developed. Exploration of ways in which to enhance the music has always been encouraged. It is that crucial combination of artistry and technology which seem to blend so successfully with this ensemble, judging by the reviews.

The Beethoven series epitomises this concept. It was recorded in the excellent acoustic of St George's, Brandon Hill, in the heart of Bristol. This gives both musicians and engineers a head start. The only bad recollection from working there is the onerous loading-in procedure. All the equipment has to go down (or up, if it is on the way out) stairs. There is a lift, but some stairs — and there are still a lot of them — are unavoidable. The best recollection is the sheer joy at hearing their results.

Simon Eadon, 13 October 2016

Beethoven for a Later Age Excerpt from Prologue: Opus 131”

The ferocity of the seventh and final movement of Opus 131 bears no relation to anything that has preceded it. After so much delicate playing in the earlier movements, this finale with its driving rhythms and belligerent *fortissimi* now demands the power of a full string orchestra. Will we be able to summon up sufficient energy to help bring this massive piece to a stirring conclusion? Tonight I find the extremity exhilarating: finally I can throw myself fully into the drama, unconcerned by anything happening in the audience or the cluster of broken bow hairs that tickle my forehead — until one of them becomes trapped in my left hand and briefly pulls my bow off the string. Even this mishap adds a sense of intoxicating danger to this searing final transformation that seems to threaten the structure of the piece and the health of the performers. The risk of losing control lies at the heart of any vivid encounter with one of the later Beethoven quartets: music that at times consoles but also has the capacity to destabilise listeners and players alike.

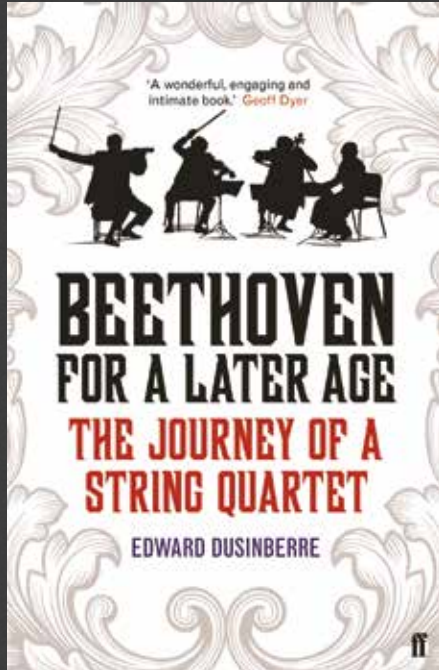
Opus 131 ends in a surprising way. The first violin and viola play a descending melody, an exhausted answer to my opening gesture of the whole piece, while the second violin and cello's faster rhythm continues to agitate beneath the tune. The pleading melody seems to succeed in pacifying the underlying rhythm until from the bottom of the group András suddenly reintroduces the faster opening tempo and rhythm, leaping upwards through a C sharp major arpeggio. We all join in, ending the piece with three *fortissimo* major chords — a precipitous resolution.

However much force we apply to the chords, they cannot fully resolve this immense piece and are greeted tonight, as so often, by a short, stunned silence. The way in which audiences react to this ending is different from the way they respond to Beethoven's middle works, such as the Fifth

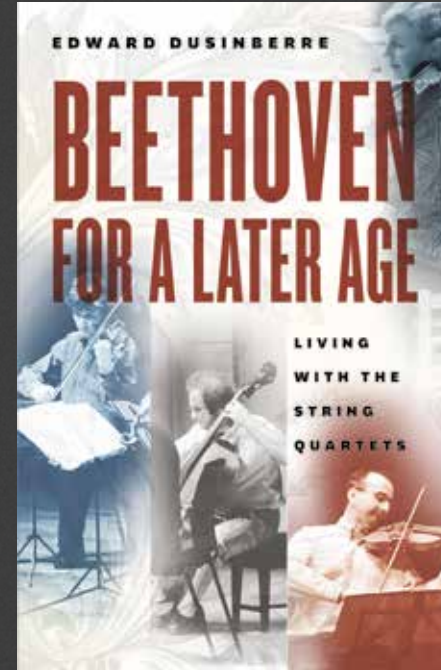
Symphony, where the repetition of final chords is so emphatic as to leave one in absolutely no doubt that the ending is upon us. The only question there is which of the many chords will prove to be the very final one — a feature parodied in Dudley Moore's magnificent Beethovenian presentation of the 'Colonel Bogey March'. But we are unlikely at the end of Opus 131 to hear an audience member exclaiming in delighted tones — as someone did immediately after the last note of another piece we played at the Wigmore — *That's it!* To create convincing finality in a piece so varied and which has moved continuously through its seven movements is perhaps an impossibility. Except for the small practical matter of physical exhaustion, the last three chords leave me wanting to go back right to my opening notes and start the journey again.

Of all the Beethoven quartets, Opus 131 is the most ambitious: how seven such contrasting movements manage to complement each other and be so convincingly bound together is a miracle no amount of musical analysis can explain. And yet my judgement of the piece as a satisfying unity is based on many years of experience living with the music; when I first encountered Opus 131 the extremity of its contrasts seemed daunting and irreconcilable. But through happy and despairing times the Beethoven quartets have accompanied the Takács Quartet. No wonder that music which itself grapples with the balance between unity and contrast, continuity and transformation, has been such a stalwart partner, helping us both to celebrate and to withstand change.

Excerpt from *Beethoven for a Later Age: The Journey of a String Quartet*
by Edward Dusinberre, published by Faber & Faber (2016). ISBN 9780571317134



Front cover of Edward Dusinberre's *Beethoven for a Later Age: The Journey of a String Quartet*. Faber & Faber, 2016. ISBN: 9780571317134.



Front cover of Edward Dusinberre's *Beethoven for a Later Age: Living with the String Quartets*. University of Chicago Press, 2016. ISBN: 9780226374369. Available in North America only ex. Canada.

Une introduction aux quatuors op. 18

Les quatuors op. 18 de Beethoven sont souvent décrits comme les débuts intéressants d'un voyage extraordinaire. L'évaluation de ces quatuors, c'est compréhensible, a été influencée par leurs successeurs. Les premiers quatuors sont surtout vantés lorsqu'ils semblent annoncer des éléments des styles à venir de Beethoven. On trouve par exemple dans cette catégorie l'exceptionnelle "*Malinconia*" qui ouvre le dernier mouvement de l'Op. 18 n° 6, le mouvement avec variations de l'Op. 18 n° 5, et le deuxième mouvement de l'Op. 18 n° 4, qui annonce le scherzo de l'Op. 59 n° 1. Les analyses des premiers quatuors de Beethoven explorent également avec fréquence le phénomène d'un jeune compositeur trouvant sa voie et assimilant les influences de ses aînés. L'Op. 18 n° 5 est modelé sur le K. 464 de Mozart, tandis que l'Op. 18 n° 2 est un merveilleux hommage au style et à l'esprit de Haydn. Alors que ces approches aident à notre compréhension du parcours créatif de Beethoven, nous courons le danger de ne pas remarquer les mérites individuels de l'Opus 18. Cette musique déborde de vitalité, de verve et d'une audacieuse ingénuité. À travers ces morceaux, c'est un dialogue débordant de vie qu'il nous est donné de savourer, de surprenantes juxtapositions d'atmosphère, d'ingéniosité rythmique, de textures novatrices et de passages extraordinairement beaux et mystérieux. Depuis leur création à Vienne au début des années 1800, ces œuvres ont procuré une profonde satisfaction aux instrumentistes de quatuors à cordes d'innombrables origines.

L'Opus 18 est le reflet d'un débat sur le rôle de la musique, débat qui faisait rage à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e. Pour certains, la musique devait avant charmer l'oreille, être construite élégamment et regorger de mélodies et d'harmonies séduisantes — en bref, elle devait être gratifiante, voire rassurante. Mais dans un même temps, d'autres défendaient le potentiel enthousiasmant de la musique, pouvant invoquer des univers émotionnels intimes plus efficacement que n'importe quel autre moyen d'expression — pouvant articuler des émotions et des visions autrement intangibles, aussi dérangeantes soient-elles. Les quatuors de l'Op. 18 illustrent ces différents courants. Cela est particulièrement manifeste dans les diverses manières avec lesquelles Beethoven aborde ses mouvements lents : l'envoûtant mélange de grâce et de mélancolie de l'Op. 18 n° 6 ; la tragédie et la turbulence dans l'*Adagio* de l'Op. 18 n° 1 ; le mouvement scherzo enjoué, tout sauf lent, de l'Op. 18 n° 4 ; et l'*Adagio* aérien, profondément expressif, de l'Op. 18 n° 2. Nous avons pris plaisir à aborder ces morceaux tels qu'ils sont : suivant sans doute les traces des heureux musiciens qui furent les premiers à explorer ces morceaux au début des années 1800, nous nous émerveillons de leurs qualités et parfois nous nous plaignons de leurs difficultés !

Edward Dusinger
Traduction David Ylla-Somers



Prince Lobkowitz, to whom the Quartets op.18 were dedicated

“L’art exige de nous que nous ne restions pas immobiles”

Ludwig van Beethoven

Au moment où Beethoven composait ses premiers quatuors à cordes, le XVIII^e siècle cédait la place au XIX^e. Ce recueil de quatuors op. 18 était une commande du prince Lobkowitz, qui allait devenir l’un des protecteurs les plus généreux du compositeur : c’est pour son orchestre privé que fut composée la Symphonie “Eroica” ; tandis que la Cinquième et la Sixième Symphonie furent dédiées conjointement à Lobkowitz et au comte Razumovsky, dont le nom a été immortalisé par la série suivante de quatuors de Beethoven, l’Op. 59. Après les trois quatuors “Razumovsky”, le quatuor “Les Harpes” op. 74 fut de nouveau dédié au prince Lobkowitz. Un autre quatuor isolé, le quatuor “Serioso” op. 95, suivit en 1810–1811. Beethoven attendit ensuite plus de dix ans avant de revenir au genre du quatuor à cordes. Quand il le fit, au milieu des années 1820, il écrivit cinq œuvres qui l’occupèrent presque exclusivement pendant les quatre dernières années de sa vie. Cette série de derniers quatuors, composés parfois entre des accès de maladie débilante, le voient se projeter loin dans l’avenir tout en lançant en même temps un regard nostalgique sur le monde de sa propre jeunesse, et au-delà sur celui de Mozart et de Bach.

Quiconque écrit au sujet des seize quatuors à cordes de Beethoven (dix-sept si l’on inclut la monumentale fugue destinée au départ à servir de finale au Quatuor op. 130, mais finalement publiée séparément) les divise invariablement pour plus de commodité entre les œuvres “de jeunesse”, “de la période centrale” et “de la maturité”. Il est vrai que Beethoven se consacra au quatuor à cordes à toutes les étapes de sa carrière, mais ces clivages sont particulièrement trompeurs à l’heure de traiter sa première série d’ouvrages de ce genre, l’Opus 18, qui n’a rien

de juvénile. Il était dans sa trentième année lorsqu'il l'acheva, et il avait déjà un palmarès impressionnant de compositions à son actif. Elles incluaient près d'une douzaine de sonates pour piano, deux sonates pour violoncelle, trois sonates pour violon, trois trios pour piano et pas moins de cinq trios pour cordes. L'hésitation de Beethoven à l'heure d'aborder le genre du quatuor à cordes indique qu'il était conscient du riche patrimoine légué par Haydn et Mozart. Ses trios pour cordes (ouvrages magistraux et hélas peu joués) étaient sa façon de se risquer dans le domaine du quatuor à cordes sans se voir aussitôt comparé à ses illustres prédécesseurs.

De fait, comme s'il s'agissait d'un passage de relais délibéré, Beethoven se lança dans son Op. 18 au moment même où Haydn travaillait à ce qui devait être ses derniers quatuors à cordes achevés. Haydn approchait de ses soixante-dix ans et ne trouva la force d'écrire que les deux premiers de ce qui devait être au départ une série de six quatuors. (Tous deux furent publiés sous le numéro d'opus 77.) Comme la majorité des quatuors de Beethoven, les nouveaux ouvrages de Haydn comprenaient un mouvement dans le style d'un scherzo dynamique, se substituant au menuet traditionnel, et il est tentant de penser qu'en cela le vénérable compositeur avait en fait emprunté cette idée à son ancien élève : deux des trois trios pour piano op. 1 de Beethoven, publiés en 1795, contenaient déjà un scherzo extrêmement caractéristique.

La numérotation des quatuors de l'Op. 18 de Beethoven ne correspond pas à leur chronologie, et le morceau que nous connaissons sous le numéro 1 fut probablement le second des six ouvrages à être composé, à la suite du n° 3 en *ré* majeur. Il est toutefois possible qu'il ait été l'un des derniers à atteindre sa forme définitive. En juin 1799, Beethoven envoya une copie de la partition à son ami théologien Karl Amenda, violoniste amateur de talent ; mais deux ans plus tard, il pria Amenda de ne prêter le quatuor à personne. "Je l'ai beaucoup modifié", lui confiait Beethoven, "car c'est seulement maintenant que je sais comment on écrit vraiment des quatuors". Cette même lettre du 1^{er} juillet 1801 contient ce qui fut probablement la toute première confession du compositeur au sujet de sa tragique infirmité. "Je vous supplie",

écrivait Beethoven, "de garder au sujet de ma surdité un secret absolu et de ne la dévoiler à qui que ce soit".

Les modifications que Beethoven apporta au Quatuor op. 18 n° 1 furent particulièrement importantes dans son mouvement d'ouverture. Un changement significatif affectait la façon dont la réexposition était abordée, à peu près au milieu du mouvement. Au départ, Beethoven avait composé ici une série de gammes hâtives jouées *fortissimo* ; mais sa version définitive crée une atmosphère plus subtile de tension contenue et fait intervenir le crescendo le plus tard possible avant la reprise du thème principal. Également nouveau était un passage dramatique vers la fin du morceau, avec les quatre instruments progressant rapidement vers les aigus sur de longues notes. En plus de ces changements spécifiques, Beethoven a dans l'ensemble rendu la texture de la musique plus transparente et a réduit le nombre d'interventions du motif d'ouverture en volutes au cours du morceau. Pourtant, ce motif — qui est la première chose que nous entendons dans le quatuor — se fait ressentir dans tout le mouvement, même sous sa forme familière.

Si Beethoven choisit de faire figurer cette œuvre plutôt que l'une de ses compagnes au début de son opus, ce fut peut-être au vu de son très beau mouvement lent — l'un des morceaux les plus tragiques parmi ses premières œuvres. Selon Karl Amenda, Beethoven l'écrivit en pensant à la scène du tombeau de *Roméo et Juliette*. Cette affirmation est corroborée par des remarques découvertes parmi les esquisses de la coda du mouvement : "il prend le tombeau ; désespoir ; il se tue ; les derniers soupirs." Les indications de tempo de Beethoven pour l'*Adagio* dans la version révisée de l'ouvrage contiennent le mot "*appassionato*" — indication inhabituelle dans ses œuvres, qui est d'ailleurs notamment absente de la Sonate pour piano communément appelée "Appassionata". Beethoven modifia également les indications de tempo des deux derniers mouvements : le troisième mouvement, à l'origine un simple "Allegro", devint "Allegro molto" de façon à ce que le mouvement soit joué dans un authentique style de scherzo ; et le finale, un tendre "Allegretto", fut transformé en un brillant "Allegro".

Comme le Quatuor en *fa* majeur, le Quatuor en *sol* majeur op. 18 n° 2 subit une importante révision avant d'être publié. L'un des changements les plus radicaux effectués par Beethoven fut de condenser le mouvement lent, d'une forme en cinq parties avec deux épisodes contrastés à un simple schéma tripartite. Fait significatif, la nature de sa section centrale fut elle aussi modifiée pour former un scherzo miniature dans le cadre du matériau ornémenté qui l'entoure. La fusion résultant d'un mouvement lent serein et d'un vif scherzo était une idée que Beethoven avait déjà explorée dans sa Sérénade op. 8 pour trio à cordes. L'épisode en scherzo démarre à partir de la phrase sans prétentions avec laquelle la section d'ouverture de l'*Adagio* se conclut. Beethoven choisit la tonalité de *sol* majeur pour certaines de ses œuvres les plus spirituelles, et ce quatuor ne fait pas exception à la règle. L'inclusion de l'épisode à la manière d'un scherzo dans son deuxième mouvement n'empêcha pas Beethoven de le faire suivre d'un véritable scherzo plutôt que d'un menuet plus détendu ; ou de donner au finale le caractère d'un *Allegro molto* plein d'entrain.

Aucun des quatuors à cordes de Beethoven ne commence de façon plus frappante que le troisième, en *ré* majeur, de l'Op. 18 : deux longues notes sans accompagnement au violon, s'arquant vers l'aigu pour former l'intervalle mélodique connu sous le nom de septième mineure — un ton de moins qu'une octave. Assistons-nous au début d'une mystérieuse introduction lente ? Et si tel est le cas, quelle est la tonalité de ces pages ? Tout s'explique dès que les joueurs restants entrent à la troisième mesure de ce qui s'avère être un *Allegro* onctueux ; mais l'étonnante ouverture de Beethoven lui laisse un problème bien : parachever ce moment lorsqu'il reparait plus tard dans le mouvement, au début de la réexposition. Sa solution est brillamment originale : la musique parvient à un robuste apogée sur l'accord d'*ut* dièse majeur et les violons s'interrompent, tandis que les deux instruments tiennent la note fondamentale d'*ut* dièse. Alors que cette note continue de retentir, le premier violon revient calmement avec les deux longues notes initiales du thème principal telles qu'elles apparaissaient à l'origine, permettant à la musique de se résoudre vers la tonalité de départ avec la troisième mesure du thème.

Le très beau mouvement lent est une étude de sonorités et de textures contrastées. Son doux thème principal est d'abord confié au second violon, jouant sur sa sonore corde de *sol* ; mais comme s'il était impatient de prendre les rênes, le premier violon entre avec sa réponse avant que la mélodie n'ait effectué tout son parcours. Finalement, une deuxième idée contrapuntique apparaît, jouée délicatement staccato. Quant à l'éblouissant finale, il a pour toile de fond une tarentelle. Beethoven fit appel au même rythme virevoltant dans le finale de sa Sonate "à Kreutzer" op. 47 et dans la Sonate pour piano op. 31 n° 3 — ces deux morceaux firent une profonde impression sur Schubert, qui appuya le mouvement final de son quatuor *La Jeune Fille et la Mort* sur une idée similaire. Toutefois, Schubert était un compositeur trop sérieux pour conclure l'une ou l'autre de ces œuvres avec le genre de trait d'esprit que nous rencontrons à la fin du quatuor de Beethoven. C'est le genre de plaisanterie à laquelle se livra Haydn plus d'une fois dans ses quatuors à cordes : on ne trouve aucune conclusion à part entière — juste un fragment réitéré du thème principal, suivi d'une pause qui laisse les interprètes l'archet en l'air... et leurs auditeurs tenus en haleine.

Le quatrième des quatuors op. 18 — seule œuvre de ce genre de Beethoven dans sa tonalité caractéristique d'*ut* mineur — est parfois moins admiré que ses compagnons. Hugo Riemann, musicologue influent du début du XX^e siècle, alla jusqu'à soutenir que de par son style, il semblait contenir du matériau remontant aux jeunes années du compositeur à Bonn. Il n'existe aucune preuve pour étayer une telle hypothèse — les esquisses de Beethoven datent de 1799, période durant laquelle furent composés les autres quatuors de l'Op. 18 — mais une bonne partie de l'ouvrage dénote une maladresse dont l'équivalent ne se retrouve dans aucun des autres quatuors à cordes de Beethoven. Peut-être eut-il plus de mal à gérer le style puissant et dynamique de ses œuvres en *ut* mineur antérieures — le Trio pour piano op. 1 n° 3, le Trio à cordes op. 9 n° 3, la Sonate pour piano op. 10 n° 1 et la "Pathétique" op. 13 — dans l'univers du quatuor à cordes.

Ce qui est de loin la portion la plus réussie du Quatuor en *ut* mineur, son deuxième mouvement en mode majeur, constitue un pendant intimiste au mouvement parallèle de la Symphonie n° 1 en *ut* majeur. Il s'agit en effet d'un chef-d'œuvre limpide — pas du tout

un véritable mouvement lent, mais un scherzo en forme sonate — qui nous montre l’art du contrepoint de Beethoven sous son jour le moins démonstratif. Son sujet d’ouverture est déjà un *fugato* énoncé pianissimo, avec délicatesse, mais la réexposition apporte un nouveau contre-sujet sur un rythme pointé et la texture tout entière est composée, apparemment sans difficultés, en triple contrepoint.

De par sa conception formelle, le Quatuor en *la* majeur op. 18 n° 5 est modelé sur le quatuor K. 464 de Mozart, écrit dans la même tonalité, cinquième de la série dédiée à Haydn. À l’instar de Mozart, Beethoven fait de son menuet le deuxième de ses quatre mouvements (dans l’Op. 18, c’est le seul cas où les deux mouvements centraux figurent dans cet ordre) et le fait suivre d’un mouvement lent sous la forme d’une série de variations. Le quatuor en *la* majeur semble avoir été le quatuor de Mozart que Beethoven préférerait. Il l’étudia attentivement avant d’entreprendre son Op. 18, recopiant l’intégralité de son finale pour sa propre gouverne ; et il se souvint avec tendresse de son menuet près de trente ans plus tard, lorsqu’il composa le second mouvement, apparenté à un menuet et à nouveau en *la* majeur, de son quatuor tardif op. 132. D’une certaine manière, le mouvement lent de l’Op. 18 n° 5 annonce un autre des quatuors tardifs de Beethoven : dans sa cinquième variation, le thème apparaît surmonté d’une auréole béate de trilles de violon, un peu comme dans la coda du mouvement avec variations du Quatuor en *ut* dièse mineur op. 131.

Rares sont les premières œuvres de Beethoven qui présentent autant d’étonnants changements d’atmosphère que le dernier des quatuors de l’Op. 18, celui en *si* bémol majeur. Son finale notamment est un morceau qui juxtapose des matériaux aux caractères diamétralement opposés. Beethoven aurait pu emprunter l’idée de démarrer le dernier mouvement par une introduction lente tragique au magnifique Quintette à cordes en *sol* mineur K. 516 de Mozart. Le procédé est pour le moins inhabituel, et la description de la mélancolie (“*La Malinconia*”) qui sert de préface à l’ouvrage de Beethoven est sans doute le passage le plus frappant et le plus original de tout l’Op. 18. Le *pianissimo* y est l’indication dynamique dominante, et Beethoven somme les interprètes de le traiter avec la plus grande délicatesse ;

pourtant au moment où la musique commence à surprendre l’oreille en explorant des tonalités éloignées, les circonvolutions innocentes de ses mesures d’ouverture prennent un ton étonnamment menaçant. Comme dans le finale du quatuor tardif op. 135, la musique de l’introduction lente revient porter ombrage à la portion plus rapide du mouvement, jusqu’alors insouciant ; l’exaltation maniaque de la dernière page affairée évoque la soudaine disparition des nuages à la fin du Quatuor en *fa* mineur op. 95 — seul quatuor à cordes restant de Beethoven à faire précéder le finale d’une introduction lente.

Le troisième mouvement en scherzo de l’Op. 18 n° 6 est tout aussi prémonitoire que son finale. Il est vrai que les deux premiers des quatuors de l’Op. 18 contenaient eux aussi un scherzo, mais ces mouvements étaient autrement plus sages que ce morceau dynamique et hardi. Avec ses accents disloqués dérangeants projetés sur la dernière croche de la mesure et ses dessins de notes répétées écrits avec cohérence à cheval sur deux mesures, il devient presque impossible pour l’auditeur de déceler où tombe réellement le temps fort. De plus, à la fin de la section en trio, Beethoven fait revenir le thème du scherzo sous une forme mineure pleine d’entrain afin de fournir un lien au *da capo*.

Comparés aux deux derniers, les deux premiers mouvements paraissent plus conventionnels, même si la soudaine modulation en mineur du second sujet de l’*Allegro* d’ouverture est caractéristique de Beethoven. Le thème principal tendrement cadencé du mouvement lent ressemble plus à un accompagnement qu’à un thème à part entière, et l’auditeur ne devrait pas s’étonner de l’entendre intervenir plus souvent qu’à son tour tout au long du morceau au cœur de la texture du quatuor, tandis que de nouveaux contre-sujets sont introduits au-dessus ou en dessous de lui. La section d’ouverture est suivie d’une idée mystérieuse en mineur qui reparait vers la fin du mouvement dans une lumineuse transformation en *ut* majeur, après quoi la musique retourne à la tonalité de départ “plus douce” de *mi* bémol presque aussi soudainement qu’elle l’avait quittée. Les mesures de clôture développent le dessin en volutes du sujet principal en une sorte de trille expressif avant que deux accords pizzicato ne viennent conclure le morceau avec une séduisante retenue.

Une introduction aux quatuors opp. 59 & 74

Enregistrer les quatuors de Beethoven a été une aventure extrêmement stimulante et gratifiante. Aimant ses œuvres de tout notre cœur et ayant des idées arrêtées sur la manière dont elles doivent sonner, nous avons abordé chaque séance d'enregistrement avec excitation et une certaine nervosité. Nous avons appris énormément en enregistrant et notre interprétation a évolué de manière subtile au cours d'une séance. La prise de risque et les défis créatifs que s'est imposés Beethoven avec ses quatuors sont incroyables et porteurs d'inspiration. Nous mesurons la chance que nous avons de pouvoir enregistrer ses magnifiques pièces qui sont un rappel permanent de la déclaration de Beethoven lui-même : "L'art exige de nous que nous ne restions pas immobiles."

Les quatuors de Beethoven offrent une expérience particulièrement intense de partage entre l'interprète et l'auditeur, où l'on peut se sentir provoqué, apaisé, transporté ou amené à rire aux éclats — par-dessus tout, profondément touché par l'amplitude du monde émotionnel de Beethoven.

Nous avons décidé de joindre l'Op. 95 aux quatuors tardifs car son étonnante économie de moyens semble plus proche de ces derniers quatuors que des quatuors de l'Op. 59 ; l'Op. 95 résiste à tout rapprochement avec les quatuors de la première période, de la période intermédiaire ou de la dernière période.

Le Quatuor Takács
Traduction Benoît André



Les trois quatuors à cordes op. 59 de Beethoven sont devenus indissociables du nom du comte Andreas Kirillovitch Razumovsky. Il fut l'ambassadeur de Russie à Vienne et un des mécènes les plus importants pour la musique ; de 1808 à 1814, date où son palais fut détruit par un incendie, il employa un quatuor à cordes permanent dirigé par le fameux instrumentiste Ignaz Schuppanzigh. Le Comte lui-même était un violoniste suffisamment compétent pour jouer de temps en temps au sein de l'ensemble.

Les quatuors "Razumovsky" furent composés en un laps de temps inhabituellement court pour Beethoven, d'avril à novembre 1806. Six années seulement les séparent du recueil op. 18, mais durant cette période son style avait évolué au point d'être quasiment méconnaissable. Comme, en 1803, l'"Eroica" avait transformé irrévocablement la forme de la pensée symphonique, les quatuors op. 59 remirent en cause l'approche traditionnelle de la musique de chambre considérée comme un simple moyen au service de la pratique musicale domestique. Au-delà de leurs extrêmes exigences techniques, les quatuors furent conçus sur un canevas d'une ampleur sans précédent et aucune des œuvres de Beethoven ne suscitèrent autant la perplexité que celles-là. L'opinion exprimée par le correspondant à Vienne du *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig le 27 février 1807 dut vraisemblablement être partagée par la majorité de ses lecteurs :

"Trois nouveaux quatuors avec violon de Beethoven, longs et difficiles, dédiés à l'Ambassadeur russe le comte Razumovsky, retiennent actuellement l'attention de tous les connaisseurs. De conception profonde, ils sont admirablement écrits mais globalement incompréhensibles — à l'exception peut-être du troisième, en *ut* majeur, qui par son individualité, sa mélodie et sa puissance harmonique ne manquera pas de gagner la faveur de tous les mélomanes."

L'ampleur inhabituelle des Quatuors "Razumovsky" se manifeste dès le début du premier quatuor avec sa longue mélodie au violoncelle dévoilant, en second plan, un accompagnement obstinément invariant et en grande partie dissonant. La pièce est

tellement vaste que Beethoven renonça à l'habituelle répétition bien qu'il ait initialement envisagé, à la place, de faire jouer deux fois la seconde moitié du mouvement, beaucoup plus longue : son manuscrit comportait à l'origine six mesures menant à une telle répétition. Beethoven avait suivi un plan analogue dans le final de sa Sonate "*Appassionata*" mais, dans le quatuor, il en aurait clairement résulté une pièce aux proportions ingérables. La répétition quant à elle est remplacée par une répétition *implicite* : après une reprise littérale des premières mesures, la musique emprunte soudain des sentiers nouveaux et le développement central débute presque avant que l'auditeur ne l'ait réalisé. Le modèle de Beethoven pour cette "tromperie" délibérée pourrait avoir été le final de la Symphonie "Haffner" de Mozart qui comporte un procédé similaire.

Le second mouvement — au caractère de scherzo même s'il n'en a ni le tempo ni la forme — présente une juxtaposition kaléidoscopique de matériaux contrastés. Malgré une première impression de construction en patchwork, la pièce présente une forme sonate très personnelle, avec un second thème inhabituellement composé en mode mineur. Sa propension à transmettre rapidement d'un instrument à l'autre des lignes mélodiques sans accompagnement semble anticiper l'univers des derniers quatuors de Beethoven.

L'atmosphère de douleur omniprésente du mouvement lent en *fa* mineur est renforcée par le maintien du mode mineur dans son second thème. Les esquisses du compositeur pour la pièce mentionne cette curieuse inscription : "Un saule pleureur ou un acacia sur la tombe de mon frère", et son en-tête comporte le mot *mesto* (triste) — une indication qu'il n'avait utilisé par ailleurs que pour le sombre mouvement lent de sa Sonate pour piano op. 10 n° 3.

Une cadence élaborée du violon offre une transition vers le finale avec son thème principal russe introduit en hommage au Comte Razumovsky — cependant, comme pour le thème similaire du second quatuor de la série, Beethoven le traite en en ignorant délibérément le caractère solennel. (La mélodie originale est la lamentation d'un soldat à son retour de la

guerre, écrite en mode mineur, de manière appropriée.) La fin de l'exposition renouvelle la transition entre mouvement lent et final par une reprise de la cadence du violon entendue plus tôt, écrite maintenant pour tout le quatuor et qui amène à la reprise. Peu avant la fin, on entend momentanément le thème russe dans un tempo plus conforme à son juste caractère, avant qu'il ne soit écarté d'un geste impatient.

En dépit de la longueur de l'œuvre médiane du triptyque "Razumovsky", Beethoven choisit d'écrire ses quatre mouvements dans la même tonalité de *mi*, mineur ou majeur. Le final débute toutefois dans un *ut* majeur sans équivoque et ne retourne plus à la tonalité originale qu'après les cinquante premières mesures. Cette "fausse tonalité" est une manière pour Beethoven de compenser le fait d'avoir conservé la même tonalité de base pendant une aussi longue période de temps. On peut voir à quel point cette idée était fondamentale pour le plan général de l'œuvre dans ses esquisses préliminaires pour le final : si beaucoup d'entre elles n'ont pas de parenté avec la forme familière des mesures initiales, elles comportent toutes la même hésitation entre *ut* majeur et *mi* mineur.

Le quatuor débute de manière dramatique par deux accords autoritaires suivis d'une pause et d'une phrase douce et calme. Les accords semblent moins être une forme d'introduction que faire partie intégrante du thème principal ; la symétrie aurait d'ailleurs exigé leur réapparition à la suite de la phrase atténuée. Mais Beethoven est le moins symétrique des grands compositeurs et cette phrase, qui s'élève et redescend tranquillement, est d'abord soulignée par un silence, puis par sa répétition un demi-ton plus haut. Ces accords réapparaissent au début du développement central, puis à son sommet, ce dernier moment les trouvant superposés à un passage "précipité" énergique dont l'apparition, plus tard, ouvre la reprise.

Selon Carl Czerny, élève de Beethoven, le mouvement lent, d'une sérénité radieuse, fut conçu alors que le compositeur "contemplait les cieux étoilés et imaginait la musique des astres". Son thème principal, semblable à un choral, et la variation qui lui fait immédiatement suite,

avec le premier violon superposant à la mélodie originale un motif doux et "sautillant", peut nous rappeler le fameux "Chant sacré de reconnaissance" du quatuor tardif en *la* mineur op. 132. Vers la fin de ce mouvement généreux sur le plan mélodique (il ne contient pas moins de cinq thèmes en bonne et due forme), le choral fait un retour dramatique où chacune de ses notes est énergiquement accentuée et harmonisée avec une surprenante intensité avant que la musique ne s'éteigne dans une paisible conclusion.

L'impression d'agitation donnée par le scherzo n'est pas due à son tempo, pas plus rapide qu'un Allegretto, mais aux phrases courtes, haletantes, de son thème et à l'accompagnement en notes répétées, obstinément placée en dehors du temps. Pour le trio, la tonalité passe de mineur à majeur, et c'est ici que Beethoven place sa mélodie russe en hommage au comte Razumovsky. Avec un humour grossier caractéristique, la mélodie est présentée sous la forme d'une ronde passant d'un musicien à l'autre. Lors de sa dernière apparition, les entrées se chevauchent, semblant se bousculer dans une certaine précipitation — pour ne pas dire un certain degré de chaos harmonique. L'effet général est celui d'une parodie plus ou moins affectueuse, particulièrement si on garde à l'esprit que la mélodie elle-même est pleine de majesté : Moussorgsky devait en faire un usage plus appropriée dans la scène du couronnement de *Boris Godounov*.

Contrairement à ses deux compagnons, le dernier des Quatuors "Razumovsky" est de proportions tout à fait classiques, au point même de comporter un menuet démodé en lieu et place d'un scherzo. Et qui plus est, Beethoven avait esquissé ce menuet quelques années auparavant ; cette utilisation de matériau préexistant suggère que le quatuor a été élaboré en toute hâte. Les premiers auditeurs de l'œuvre ont peut-être bien décelé quelques échos mozartiens dans ses mouvements extrêmes et, en particulier, dans le final, fusion d'une forme sonate et d'une brillante écriture fuguée qui fait écho à l'*Allegro* final du premier des six Quatuors "Haydn" K. 387 de Mozart. Le rôle de cette pièce de Beethoven dans le contexte global du quatuor est parfaitement évaluée ; elle couronne avec une profession de foi triomphante une œuvre qui avait débuté de manière hésitante, comme dans le vide. Le commentaire que l'on peut

lire dans les esquisses du compositeur pour le finale est sans doute significatif : “Ne garde plus le secret sur ta surdité, même dans ton art”.

Le mouvement initial de l'œuvre rend hommage à un autre des quatuors de Mozart — le Quatuor “des dissonances” K. 465, dans la même tonalité *d'ut* majeur. Comme cette œuvre, il débute par une introduction lente et sombre qui ne progresse que petit à petit vers sa tonalité ; mais Beethoven va beaucoup plus loin en masquant la tonalité de la musique. La présentation du thème principal de l'*Allegro* (qui contient des passages figuratifs clairement inspirés de la même œuvre de Mozart) sous la forme d'une ligne mélodique confiée au premier violon et en grande partie sans accompagnement, ne pourvoit pas, elle non plus, à établir fermement la tonique et ce n'est pas avant une cinquantaine de mesures qu'est atteinte la tonalité *d'ut* majeur. La reprise émerge d'un voile de trilles passant du mode mineur au mode majeur, avec le thème principal réapparaissant dans une forme rhapsodique pourvue d'une ornementation élaborée, comme si le violoniste improvisait sur ce qui était, dans un premier temps, un thème à la forme inhabituellement libre. La coda, lorsqu'elle arrive, est d'une furtivité presque indécente : un ultime *accelerando* et une ascension chromatique *staccato* mènent à un climax suivi d'une énergique cadence conclusive.

Alors que les airs russes incorporés par Beethoven dans les deux premiers quatuors “Razumovsky” sont facilement identifiables, personne n'a encore identifié de source similaire dans le matériau de ce quatuor en *ut* majeur. Le second mouvement, avec son thème principal mélancolique et sa partie de violoncelle en *pizzicatos*, très originale, représente peut-être une tentative de Beethoven pour évoquer un caractère slave. La forme de l'œuvre est toute aussi unique que son obsédante atmosphère — une forme sonate où la reprise débute par le second thème, en mode majeur, suivi par un développement plus étendu. À la fin, les *pizzicatos* du violoncelle réapparaissent dans une forme intensifiée avant que la pièce s'éteigne *pianissimo*.

Comme pour racheter les extravagances d'inspiration des deux premiers quatuors de la série “Razumovsky”, le Quatuor op. 74 de 1809 se comporte mieux dans l'ensemble. On ne peut cependant ignorer le caractère audacieux de sa lente ouverture (“Cela aurait fait une excellente introduction à l'*Allegro* qui suit” commenta l'*Allgemeine musikalische Zeitung* dans une critique par ailleurs favorable, “s'il n'avait pas perdu son chemin vers sa conclusion dans un fouillis inutile d'âpres dissonances”). Si le mouvement suivant de Beethoven est assez conventionnel, il n'est nullement dépourvu de surprises — l'énergique cadence du violon qui fait irruption dans la coda, transformant l'idée principale, en *pizzicatos*, en quelque chose de beaucoup plus sombre et dramatique. L'expansivité de la coda vient compenser une exposition remarquable de concision. Ce sont les *pizzicatos* du thème principal, et plus particulièrement la manière dont ils sont utilisés dans la mystérieuse introduction à la réexposition, au centre du mouvement, qui ont valu au quatuor le surnom de “Harpes”. Au moment où les arpèges accélèrent au point qu'ils doivent être joués avec l'archet plutôt qu'être pincés, un brusque *crescendo* permet à la réexposition d'émerger avec force.

Le mouvement lent présente une fusion des formes variation et rondo. Paradoxe typiquement beethovenien, au fur à mesure que les variations elles-mêmes deviennent progressivement plus ornées, elles communiquent une sensation de sérénité de plus en plus tangible. Parmi les épisodes qui surviennent entre-temps, le premier présente un nouveau motif élégiaque en mode mineur alors que le second déploie un vaste thème partagé entre le premier violon et le violoncelle, avec en arrière-plan un accompagnement frémissant d'alto.

Le scherzo est un cousin du mouvement parallèle de la Cinquième Symphonie ; il partage avec lui le rythme du “destin” — bien qu'extrêmement accéléré — et fait également écho à son trio précipité au contrepoint grossier, en mode majeur. Dans le Quatuor, la reprise finale du scherzo débute énergiquement mais sa brève section d'ouverture est ensuite jouée doucement dans une quasi-répétition (on pense à nouveau au mystérieux *da capo* de la Cinquième Symphonie) et la dynamique musicale ne variera plus ensuite — si ce n'est pour devenir plus tranquille encore dans la coda *pianissimo* qui conduit directement au final.

C'est ici l'unique occasion où Beethoven mène un de ses quatuors à cordes à sa conclusion avec une série de variations. Le thème *Allegretto* sur lequel il est basé est écrit contre la mesure. Ses phrases descendantes "en soupirs" semblent souligner le rythme principal alors qu'ils s'avèrent être d'un bout à l'autre syncopés ; il en résulte que dans la phrase ascendante plus longue qui achève la première partie du thème la musique semble, de manière troublante, avoir acquis un temps de plus. Les cinq premières variations sont assez simples mais la variation conclusive est prolongée par une coda précipitée, comme en prévision d'une vigoureuse péroraison. Cependant, l'aspect "déchainé" des dernières mesures (dérivé de la troisième variation) cède la place à la plus simple des cadences, permettant à l'œuvre de se conclure finalement dans le calme.



Count Razumovsky,
Russian ambassador
to Vienna, who
commissioned the
Op.59 quartets

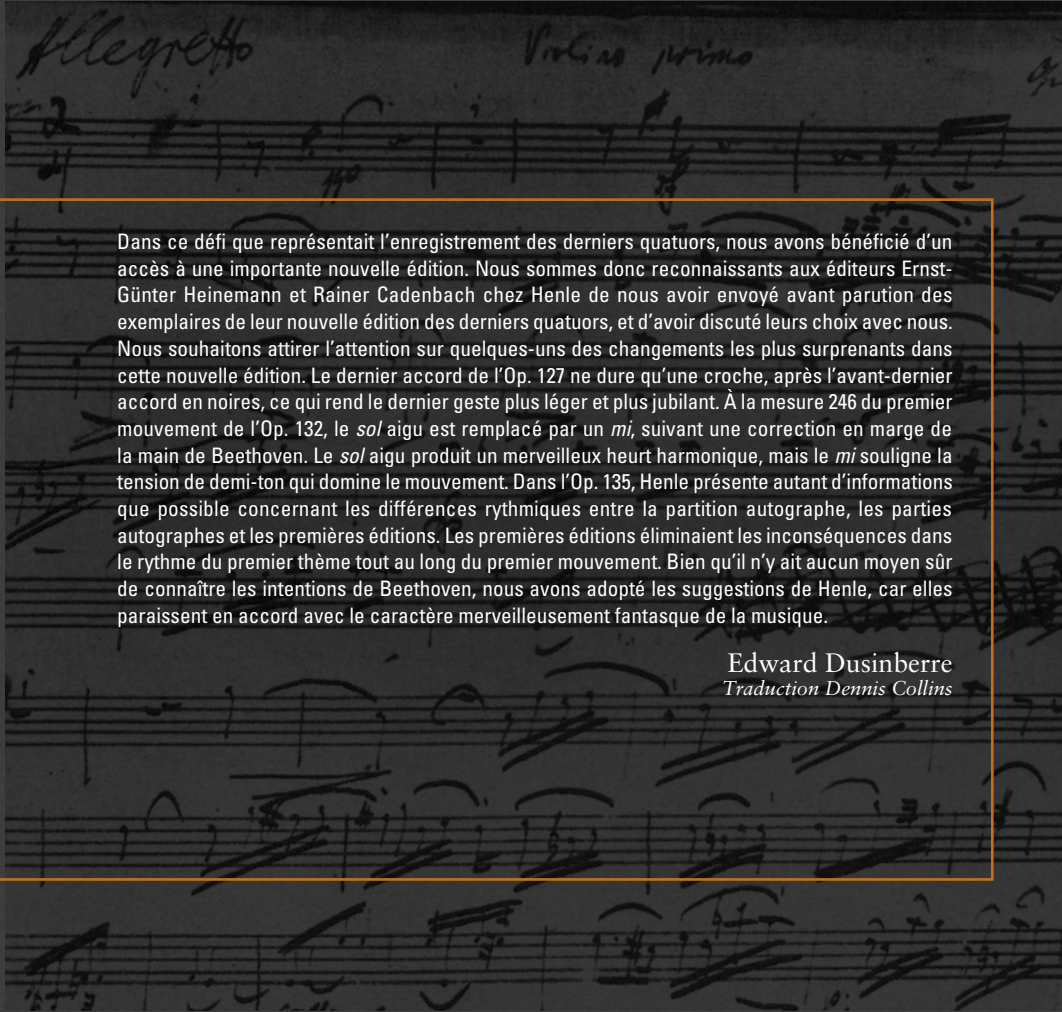
Photo: akg-images

Une introduction aux quatuors opp. 95, 127, 130–133 & 135

C'est une chance pour nous d'avoir eu la possibilité d'enregistrer les derniers quatuors de Beethoven. Nous apprécions tout particulièrement les vifs contrastes d'ambiance et l'extraordinaire éventail d'émotions qui s'expriment dans cette musique. Le calme céleste à la fin du mouvement lent de l'Op. 132 est ainsi grossièrement interrompu par une parodie de marche. Le duo gazouillant de violons dans le mouvement lent de l'Op. 127 cède la place à la douleur la plus profonde, à la nostalgie et à l'extase. Le diabolique scherzo de l'Op. 131 conduit sans interruption à une mélancolique lamentation d'alto. Avec les derniers quatuors, nous incluons l'Op. 95. Les transitions abruptes, les changements de climat et la coda fantasque dans le finale en préfigurent les derniers chefs-d'œuvre de Beethoven dans le genre. La Grande Fugue (Große Fuge) op. 133 fut à l'origine composée comme dernier mouvement de l'Op. 130, et c'est ainsi que nous l'avons placée dans cet enregistrement. Nous la faisons suivre du finale qui la remplaça pour conclure l'Op. 130, la dernière musique composée par Beethoven. En sautant une plage, on peut donc écouter l'Op. 130 avec cet autre dernier mouvement.

Beethoven fit remarquer qu'il s'était accordé plus de liberté et de fantaisie que jamais auparavant dans ses derniers quatuors. On y découvre souvent une merveilleuse spéculation, intense et éthérée, en particulier dans les mouvements en variations des Op. 127 et 131.

Dans le même temps, de nombreux éléments contribuent à une impression d'immédiateté : des mélodies d'allure populaire, un humour malicieux, et des passages où la musique semble inondée de lumière. Même la Grande Fugue, qui peut rebuter par sa férocité et ses dimensions, semble exprimer une lutte intensément humaine.



Dans ce défi que représentait l'enregistrement des derniers quatuors, nous avons bénéficié d'un accès à une importante nouvelle édition. Nous sommes donc reconnaissants aux éditeurs Ernst-Günter Heinemann et Rainer Cadenbach chez Henle de nous avoir envoyé avant parution des exemplaires de leur nouvelle édition des derniers quatuors, et d'avoir discuté leurs choix avec nous. Nous souhaitons attirer l'attention sur quelques-uns des changements les plus surprenants dans cette nouvelle édition. Le dernier accord de l'Op. 127 ne dure qu'une croche, après l'avant-dernier accord en noires, ce qui rend le dernier geste plus léger et plus jubilant. À la mesure 246 du premier mouvement de l'Op. 132, le *sol* aigu est remplacé par un *mi*, suivant une correction en marge de la main de Beethoven. Le *sol* aigu produit un merveilleux heurt harmonique, mais le *mi* souligne la tension de demi-ton qui domine le mouvement. Dans l'Op. 135, Henle présente autant d'informations que possible concernant les différences rythmiques entre la partition autographe, les parties autographes et les premières éditions. Les premières éditions éliminaient les inconséquences dans le rythme du premier thème tout au long du premier mouvement. Bien qu'il n'y ait aucun moyen sûr de connaître les intentions de Beethoven, nous avons adopté les suggestions de Henle, car elles paraissent en accord avec le caractère merveilleusement fantasque de la musique.

Edward Dusinberre
Traduction Dennis Collins

Le Quatuor en *fa* mineur op. 95 de 1810, œuvre isolée, porte le curieux titre bilingue de “*Quartett serio*”. Paradoxalement, le mot “*serio*”, en tant qu’intitulé de mouvement, a été attribué seulement au scherzo. Peut-être est-ce le caractère désolé de la musique qui incita Beethoven à différer la publication de l’œuvre pendant pas moins de six ans. Quoi qu’il en soit, de tous ses quatuors l’Op. 95 demeure celui dont il affirma qu’il avait été “écrit pour un petit cercle de connaisseurs et ne devrait jamais être joué en public”.

Le Quatuor en *fa* mineur est le plus concis et le plus austère de tous ceux que Beethoven composa, son premier mouvement donnant le sentiment d’un écoulement incoercible du temps. Un tel sentiment provient non seulement du rôle crucial joué par l’élision dans la musique, mais aussi de ce qu’en dépit du déploiement inhabituellement succinct de l’exposition, Beethoven ne prévoit pas la traditionnelle reprise.

Comme dans le quatuor op. 135, le finale comporte une introduction lente et solennelle, mais ici la musique demeure, jusqu’à la coda, constamment en mode mineur. Cette coda, lorsqu’elle survient, s’accompagne d’un étonnant changement d’atmosphère : c’est un peu comme si le rideau tombé à la fin de *Hamlet* se relevait soudainement pour une représentation de *La Comédie des erreurs* du même Shakespeare. L’effet se rapproche de celui observé à la fin de l’ouverture *Egmont*, laquelle cite la “Symphonie de [la] victoire finale”, symbole de l’esprit d’Egmont s’élevant librement après son exécution. Ce n’est pas un hasard si ouverture et quatuor ont en partage la tonalité de *fa* mineur et ont tous deux été composés au cours de la même année.

Pour nombre d’auditeurs, les quatuors à cordes que Beethoven composa dans les dernières années de sa vie contiennent la musique la plus profondément personnelle et spirituelle qu’il ait jamais composée. Ils n’en témoignent pas moins d’une origine singulièrement concrète. En novembre 1822, Beethoven avait reçu une lettre du prince Nikolaï Galitzine, cet important mécène de Saint-Petersbourg et admirateur passionné de sa musique, disposé à accorder toute rémunération que le compositeur jugerait appropriée, l’invitant à composer “un, deux

ou trois nouveaux quatuors”. Beethoven promit que le premier quatuor serait au plus tard achevé au mois de mars suivant. C’était sans compter avec la quantité de travail qu’il devrait encore fournir pour achever sa *Missa solemnis* et la Neuvième Symphonie — il ne devait en définitive se consacrer à la commande de Galitzine qu’à partir de la seconde moitié de 1824. Le fait que Galitzine, précisément, ait organisé la première exécution intégrale de la *Missa solemnis*, à Saint-Petersbourg le 7 avril de cette année-là, l’y incita peut-être également.

La création du premier des nouveaux quatuors, Op. 127, prévue pour le 23 janvier 1825, dut être retardée, car la pièce n’était pas prête à temps. (Elle eut lieu quelque six semaines plus tard.) L’Op. 132 (en *la* mineur) fut donné en première audition en septembre de la même année, suivi de l’Op. 130 (en *si* bémol), lequel fut créé en mars 1826. (Les numéros d’opus des derniers quatuors ne reflètent pas leur chronologie.) Mais à peine Beethoven avait-il fini la série de Galitzine qu’il se lança dans un nouveau quatuor, hors commande, comme si chacune de ces œuvres s’était en fait déversée dans la suivante. L’abondance des idées dont témoignent à cette époque ses quatuors à cordes a été décrite, avec un rien d’humour forcé, par son jeune ami violoniste Karl Holz, membre du Quatuor Schuppanzigh qui donna ces nouvelles œuvres en première audition :

“Alors qu’il composait les trois quatuors souhaités par le prince Galitzine (op. 127, 130 & 132), une telle richesse d’idées en matière de quatuor se déversait de l’inépuisable fantaisie de Beethoven que c’est presque malgré lui qu’il lui fallut composer les quatuors en *ut* dièse mineur et *fa* majeur. ‘Mon cher, voici qu’une idée m’est encore venue à l’esprit’, aimait-il dire en plaisantant, les yeux pétillants, tandis que nous nous promenions : il écrivait alors quelques notes dans son carnet d’esquisses. ‘Ce sera cependant pour le quatuor suivant [op. 131], car le prochain [op. 130] a déjà trop de mouvements.’ ”

Si le Quatuor en *ut* dièse mineur op. 131 fut terminé durant l’été 1826, l’exécution prévue pour septembre dut être abandonnée en raison de la difficulté de l’œuvre. Entre-temps, le compositeur avait entrepris la Quatuor en *fa* majeur op. 135, qu’il acheva en octobre de la

même année. Son activité de compositeur de quatuors à cordes — et en définitive l'œuvre même de la vie — s'acheva au cours du mois suivant avec la composition d'un nouveau finale pour l'Op. 130, page moins exigeante destinée à remplacer la fugue initialement prévue.

Lorsque Beethoven retourna l'épreuve gravée de l'Op. 131 à Schott & Co., le 12 août 1826, il indiqua sur la page de titre que les mouvements en avaient été “volés de-ci de-là et recollés ensemble”. L'éditeur s'en alarma, au point qu'il dut le tranquilliser une semaine plus tard, l'assurant que son quatuor était bel et bien “flambant neuf”. Sa plaisanterie, expliqua-t-il, avait été occasionnée par le fait que Schott — l'éditeur avait offert la coquette somme de quatre-vingts ducats — avait bien stipulé que le quatuor devrait être une œuvre entièrement originale.

Se pourrait-il qu'il y ait eu dans la plaisanterie de Beethoven un rien de vérité — aux dépens de Schott —, tout comme lorsqu'il confessait à Karl Holz souffrir d'une surabondance d'idées pour ses quatuors à cordes ? Parmi les derniers quatuors, seuls le premier et le dernier sont traditionnellement distribués, en quatre mouvements. Beethoven, toutefois, avait envisagé un agencement élargi pour l'Op. 127. Ses esquisses montrent que, à un moment donné de son élaboration, il aurait dû comporter, entre ses deux premiers mouvements, une page intitulée “La Gaïeté”, le finale étant censé être précédé d'une introduction lente. Il est intéressant de noter que c'est précisément la mélodie du mouvement sous-titré “La Gaïeté” — à l'origine conçue telle une partie de violoncelle dans le dessus de l'instrument — que Beethoven transforma en le sublime thème des variations devenu le mouvement lent de l'œuvre. À l'origine, le deuxième quatuor de la série, l'Op. 132, comportait lui aussi six mouvements. Par la suite, Beethoven retira l'un d'entre eux puis le transposa de *la* majeur en *sol* majeur, tonalité dans laquelle cette page apparaît dans le quatuor op. 130 sous le titre de *Alla danza tedesca*. Il ressort par ailleurs des esquisses de Beethoven pour le Quatuor en *ut* dièse mineur op. 131, qu'il avait pensé ajouter à l'œuvre telle que nous la connaissons un finale d'adieu. Son thème en fut repris dans le mouvement lent de l'Op. 135.

Seul quatuor de Beethoven à se jouer du début jusqu'à la fin sans rupture, l'Op. 131 présente un compte de mouvements tellement inhabituel que l'on dut convaincre Beethoven de les numéroter dans la partition, de 1 à 7. Deux d'entre eux font toutefois office de simple et brève introduction au mouvement qui s'ensuit, de sorte que le décompte réel donne cinq mouvements, comme c'était déjà le cas dans l'Op. 132. Les abondantes esquisses de Beethoven révèlent qu'à un moment de la conception de l'œuvre, il avait opté pour une coupe plus traditionnelle, en quatre mouvements : à la fugue lente initiale devant faire suite une série de variations, un scherzo et un finale.

L'aisance manifeste avec laquelle Beethoven permuta certains mouvements d'une œuvre à l'autre ne reflète pas tant à la structure éclatée des quatuors qu'à l'exceptionnelle et puissante unité reliant ces œuvres les unes aux autres. Quiconque écoute les mesures d'introduction, à la sonorité presque voilée, de l'Op. 132 ne saurait douter qu'elles procèdent d'une même inspiration que le thème initiale de la “Grande Fugue” op. 133, composée plus ou moins à la même époque ; ou bien que l'alternance, dans l'Op. 132, d'une idée lente et mystérieuse et d'un motif séquentiel de vives doubles croches ne se fait l'écho du début du quatuor op. 130.

Dans tous les derniers quatuors de Beethoven sauf un, le cœur expressif de l'œuvre est constitué d'une série sereine de variations. (Seul l'Op. 130 y fait exception : un tel mouvement — du moins ainsi que Beethoven avait initialement conçu l'œuvre — aurait amoindri le poids d'un finale lui-même constitué d'un gigantesque enchaînement de variations fuguées.) Le profil des variations est dans chaque cas sensiblement différent, un peu comme si l'intention de Beethoven avait été de montrer les multiples façons dont il pouvait aborder cette forme. Dans l'*Adagio* du Quatuor en *mi* bémol op. 127 — peut-être parce que le prince Galitzine était un bon violoncelliste amateur — le thème est partagé entre violon et violoncelle, le mouvement atteignant un sommet d'intensité expressive à mi-parcours moyennant un déplacement de la tonalité : de *la* bémol majeur, sa tonalité principale, vers un radieux *mi* majeur, et ce à l'occasion d'une variation en forme d'hymne d'une merveilleuse intensité. Dans le mouvement central à variations de l'Op. 131, par contre, le thème passe avec une infinie tendresse d'un

violon à l'autre, le mouvement demeurant en *la* majeur jusqu'aux toutes dernières pages, où un écart de courte durée vers *ut* majeur enchaîne sur une variation dans laquelle le thème apparaît surmonté de trilles extatiques au violon.

Durant la composition du Quatuor en *la* mineur op. 132, Beethoven fut atteint d'une sévère inflammation intestinale, de sorte que le célèbre mouvement lent de l'ouvrage apparaît telle une page autobiographique intitulée "Chant de reconnaissance offert à la Divinité par un convalescent, dans le mode lydien". À l'instar de l'*Adagio* de la Neuvième Symphonie, il se déploie telle une double série de variations, le second des deux thèmes alternés adoptant un tempo plus allant que le premier. Le contraste entre les thèmes est saisissant : le premier est une sorte de choral lent dont les différentes phrases, lisses, sont ponctuées de brefs interludes contrapuntiques ; le second, dans une nouvelle tonalité, est plus déchiqueté et confiant et exprime un sentiment de force revivifiée. Quant au mouvement lent à variations du Quatuor en *fa* majeur op. 135, il est de proportions plus modestes, comme d'ailleurs l'œuvre tout entière. Son thème radieux, dans la "douce" tonalité de *ré* bémol majeur, est immédiatement suivi d'une variation sombre, encore plus lente et en mineur, sans que jamais cependant la musique ne quitte la tonalité principale.

Hormis la forme variation, la musique de Beethoven durant sa période ultime témoigne d'un intérêt renouvelé pour la fugue et la discipline qui la sous-tend. Intime et détachée de ce monde, la fugue ouvrant le Quatuor en *ut* dièse mineur op. 131 (seule œuvre de ce genre chez Beethoven à commencer par autre chose qu'un *allegro* de forme sonate) semble avoir été inspirée par la sombre fugue à cinq voix, dans la même tonalité, du Livre I du *Clavier bien tempéré* de Bach ainsi que par la Fugue en *si* mineur, profondément expressive, sur laquelle se referme le Livre II. Cette dernière faisait partie d'un ensemble de pièces de Bach que Beethoven avait recopiées quelques dix années plus tôt, à l'époque où il s'était lancé dans la Sonate "*Hammerklavier*" op. 106.

Ce mouvement d'introduction de l'Op. 131 respirant l'intimité trouve son contraire absolu dans la vigoureuse "Grande Fugue" qui, à l'origine, terminait le Quatuor en *si* bémol majeur op. 130 — cette pièce, tout comme le final fugué de la Sonate "*Hammerklavier*", témoigne de l'écriture de Beethoven dans ce qu'elle a de plus intraitable. Beaucoup d'encre a été répandue à propos de l'acceptation par Beethoven de composer un nouveau finale pour l'Op. 130 après que la fugue eut rencontré une vive résistance ("une recette imparable de confusion babylonienne", s'exclama dans son compte rendu un critique de l'époque). On ne saurait imaginer un finale plus différent que celui qui s'y substitua : si la fugue semblait de granit et d'une sonorité orchestrale, la page qui la remplace est délicate et transparente (Beethoven s'arrangea toutefois pour introduire un important passage en écriture fuguée dans la section centrale de développement), plus en phase avec le caractère proche du divertissement de l'œuvre prise globalement. Un trait commun unit ces deux mouvements, à savoir qu'ils commencent l'un et l'autre loin de la tonalité principale, sur un *sol* — note supérieure de l'accord tenu refermant la "Cavatina" (le mouvement précédent). Cette "Cavatina", sommet émotionnel de l'œuvre, est l'une des pages les plus senties de Beethoven. Vers la fin, le violon joue un passage en manière de récitatif marqué "*beklemmt*" (angoissé) — comme si les larmes du compositeur s'accumulaient en effet.

Le finale du Quatuor en *fa* majeur op. 135 porte une curieuse indication : "*Der schwer gefaßte Entschluß*" ("La décision difficilement prise"). L'incise de trois notes qui ouvre la sombre introduction lente, en mineur, serait la transposition musicale des mots "*Muß es sein ?*" ("Le faut-il ?"), cependant que le riant thème principal de l'*Allegro* qui s'ensuit, en majeur, inverse la proposition et apporte la réponse : "*Es muß sein !*" ("Il le faut !"). Afin d'illustrer la difficulté avec laquelle ce dilemme apparemment métaphysique se trouve finalement résolu, les deux motifs évoluent en constante interaction tout au long du mouvement. Il faut attendre la dernière page pour que la question soit finalement écartée, le second thème, délicatement *pizzicato*, revêtant dès lors une sonorité désinvolte. L'origine des devises du finale était

étrangement triviale : il semble qu'un mélomane fortuné répondant au nom d'Ignaz Dembscher avait manifesté le désir d'entendre le quatuor op. 130 tout en se montrant soucieux de ne pas avoir à payer pour jouir du privilège d'assister à la première audition. Au lieu de quoi il décida de faire jouer l'œuvre nouvelle lors de l'une des soirées consacrées au quatuor qu'il organisait régulièrement dans sa propre demeure. Beethoven, néanmoins, refusa de donner les parties musicales à Dembscher ; lorsque ce dernier demanda à Karl Holz comment surmonter un tel obstacle, Holz lui conseilla d'envoyer cinquante florins au compositeur — soit le montant de la participation, par souscription, à la création de l'œuvre. Lorsque Beethoven apprit que Dembscher avait répondu en demandant : “Le faut-il ?”, il fut tellement amusé par la pingrerie du mélomane qu'il composa en un clin d'œil un canon plein d'esprit sur les mots “Il le faut ! Sors ta bourse !” (*“Heraus mit dem Beutel”*). En écoutant le mouvement conclusif de la dernière œuvre achevée par Beethoven, personne ne soupçonnerait qu'une musique aussi spirituelle soit née d'une question aussi terre-à-terre que l'argent, mais en tant qu'exemple de l'humour du compositeur, le paradoxe n'est rien de moins que caractéristique.

Misha Donat
Traduction DECCA



Les enregistrements du Quatuor Takács

Cela a été à la fois un plaisir et un privilège d'être associé aux enregistrements du Quatuor Takács au cours des quatre dernières décennies. C'est l'un des quatuors les plus accommodants sur le plan personnel, et en même temps les plus rigoureux sur le plan musical, avec lesquels j'ai travaillé. Il peut y avoir une certaine tension au début de tout projet d'enregistrement. Le répertoire aura été scrupuleusement étudié et répété avant d'être joué de nombreuses fois en public. Comment les interprètes réagiront-ils à la prise de son lors de la première écoute ? Vont-ils la détester et dire qu'elle ne reflète pas la qualité sonore qu'ils produisent en studio ? Voici un quatuor qui se montre pratique, pragmatique et flexible. Les micros ne mentent pas, mais ils peuvent parfois être plus ou moins fidèles à la réalité quand ils sont déplacés.

J'ai toujours été partisan d'utiliser le moins de micros possible pour mes enregistrements. Cela signifie qu'il incombe davantage aux musiciens du quatuor de trouver l'équilibre entre eux ; bien entendu, il devrait toujours en être ainsi, et c'est évidemment indispensable en concert.

Ce quatuor a accepté le fait que, quoi qu'ils aient le sentiment d'accomplir sur le plan sonore en conditions d'enregistrement dans le studio, c'est sur ce qui émane des haut-parleurs ou du casque qu'ils seront jugés. À cette fin, un dialogue constructif s'est toujours noué après cette première écoute. Peut-être faut-il en effet déplacer les micros. Peut-être faut-il changer légèrement la position des musiciens l'un par rapport à l'autre. Peut-être faut-il assourdir l'acoustique, en déployant par exemple un grand rideau ou des stores. Beaucoup de subtils ajustements se font après cette première écoute. Et la deuxième suscite généralement une approbation plus générale.

Psychologiquement, je me suis souvent demandé dans quelle mesure les musiciens ajustent eux-mêmes inconsciemment leurs propres qualités sonores et équilibres internes sur la base de cette première écoute. Chaque membre du quatuor écoute vraiment l'ensemble comme un tout, et non simplement ce qu'ils font individuellement. La critique musicale constructive et la faculté de changer la manière dont les tournants sont pris et les phrases développées sont la clef de leur démarche en studio. Ce qui peut sembler réussi sur une scène de concert peut n'être pas aussi efficace dans un enregistrement. Ce sont ces merveilleux développements et épanouissements de l'interprétation que j'ai eu la chance de vivre lors d'innombrables enregistrements avec eux maintenant.

Le travail en conjonction avec le directeur artistique Andrew Keener a toujours suscité l'atmosphère propice à ce que le voyage musical se développe pleinement, nous encourageant à explorer les meilleures façons de mettre la musique en valeur. C'est cette alliance cruciale d'art et de technique qui semble se faire avec un tel bonheur dans cet ensemble, à en juger d'après les critiques.

La série Beethoven incarne cette conception. Elle a été enregistrée dans l'excellente acoustique de l'église St George, Brandon Hill, au cœur de Bristol. C'est un atout tant pour les musiciens que pour les ingénieurs du son. Le seul mauvais souvenir du travail là-bas est le pénible processus d'installation : tout le matériel doit descendre (ou monter, lorsqu'il repart) des escaliers. Il y a bien un ascenseur, mais certaines marches — et il en reste beaucoup — sont inévitables. Le meilleur souvenir est la simple joie d'entendre les résultats.

Simon Eadon, 13 octobre 2016
Traduction Dennis Collins

Eine Einführung in die Quartette op. 18

Die Beethoven-Quartette op. 18 werden oft als interessanter Anfang einer außergewöhnlichen Reise bezeichnet. Verständlicherweise hat die Einschätzung der Quartette op. 18 unter dem Eindruck der späteren Quartette Beethovens gestanden. Die frühen Quartette finden besonderes Lob immer dann, wenn sie Anzeichen seines späteren Stils zu erkennen geben. In diese Kategorie fallen beispielsweise die außergewöhnliche "Malinconia"-Eröffnung des letzten Satzes von op. 18, Nr. 6, der Variationssatz von op. 18, Nr. 5 und der zweite Satz von op. 18, Nr. 4, der das Scherzo von op. 59, Nr. 1 ankündigt. Analysen der frühen Quartette Beethovens widmen sich auch häufig dem Phänomen eines jüngeren Komponisten, der seinen Weg findet und die Einflüsse seiner Vorgänger verarbeitet. Das Quartett op. 18, Nr. 5 folgt dem Vorbild von Mozarts KV 464, während op. 18, Nr. 2 eine wunderbare Würdigung des Stils und Geistes von Haydn darstellt. So hilfreich, wie diese Ansätze für unser Verständnis der schöpferischen Entwicklung Beethovens sind, besteht aber doch die Gefahr, dass man den individuellen Wert der Quartette op. 18 dabei übersieht. Diese Musik knistert vor Vitalität, Esprit und wagemutigem Einfallsreichtum. Immer wieder erfreuen uns diese Stücke durch lebhaften Dialog, verblüffende Stimmungswechsel, rhythmische Phantasie, innovative Texturen und Passagen außergewöhnlicher Schönheit und Rätselhaftigkeit. Diese Werke haben vielen Streichensembles in den verschiedensten Formen seit ihrer ersten Aufführung im Wien des frühen 19. Jahrhunderts ungemeine Erfüllung gegeben.

Die Quartette op. 18 haben im Mittelpunkt einer lebhaften Diskussion über die Funktion der Musik in der Gesellschaft des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts gestanden. Für manche sollte die Musik vor allem ein Ohrenschauspiel sein, elegant aufgebaut und voll von angenehmen Melodien und Harmonien — eine Genugtuung und sogar eine Bestärkung. Doch andere setzten sich dafür ein, das aufregende Potential der Musik zu nutzen, die stärker als jedes andere Medium

persönliche Gefühlswelten zum Ausdruck bringen konnte — die Artikulierung selbst bestürzender Emotionen und Visionen, die sonst unfassbarer wären. Die Quartette op. 18 reflektieren diese diversen Strömungen. Besonders deutlich wird dies in der unterschiedlichen Behandlung der langsamen Sätze durch Beethoven: eine hinreißende Mischung von Anmut und Melancholie in op. 18, Nr. 6; Tragödie und Turbulenz im Adagio von op. 18, Nr. 1; das muntere Scherzo als mitnichten langsamer Satz von op. 18, Nr. 4; und das tief empfundene, ätherische Adagio von op. 18, Nr. 2. Uns hat der Genuss dieser Werke als solche viel Freude gemacht; vielleicht so wie jene glücklichen Musiker, die vor zwei Jahrhunderten diese Kompositionen zum erstenmal zu Gehör brachten, bewundern wir ihre Stärken und klagen zuweilen über ihre Schwierigkeit!

Edward Dusing
Übersetzung Andreas Klatt

“Die Kunst will es von uns,
daß wir nicht stehen bleiben”
Ludwig van Beethoven

Beethoven komponierte seine ersten Streichquartette an der Schwelle zwischen dem 18. und dem 19. Jahrhundert. Dieser Quartettzyklus, op. 18, war ein Auftragswerk des Fürsten Lobkowitz, der später einer der großzügigsten Gönner des Komponisten werden sollte: Es war sein privates Orchester, für das Beethoven die “Eroica” komponierte, während die 5. und 6. Sinfonie nicht nur Lobkowitz allein, sondern auch dem Grafen Rasumovskij gewidmet waren, dessen Name Beethoven mit seiner nächsten Streichquartettgruppe, op. 59, unsterblich machte. Nach den drei “Rasumovskij”-Quartetten widmete Beethoven das “Harfen”-Quartett, op. 74 wieder dem Fürsten Lobkowitz. Ein weiteres einzelnes Quartett, das “Serioso”-Quartett, op. 95 entstand zwischen 1810 und 1811. Erst mehr als zehn Jahre später wandte sich Beethoven wieder dem Medium Streichquartett zu. Mitte der 1820er-Jahre schuf er fünf Werke, deren Komposition ihn in den letzten vier Jahren seines Lebens fast vollständig beanspruchte. Dieser Zyklus später Quartette, die Beethoven zuweilen unter schlimmsten Krankheitsqualen schrieb, stellen einen ungeheuren Vorstoß in die Zukunft dar, während sich darin zugleich ein wehmütiger Rückblick in die Jugend des Komponisten und in die Zeit Mozarts und Bachs erkennen lässt.

Es hat sich unter Musikautoren eingebürgert, die 16 Streichquartette Beethovens (17, wenn wir die monumentale Fuge mitzählen, die ursprünglich als Finale des Quartetts op. 130 bestimmt war, dann aber ein Eigenleben entwickelte) der Übersichtlichkeit halber in “frühe”, “mittlere” und “späte” Werke zu gliedern. Gewiss trifft es zu, dass Beethoven sich in allen Phasen seines schöpferischen Lebens dem Streichquartett zugewandt hat,

doch im Hinblick auf op. 18 erweist sich die simple Aufteilung als trügerisch: Seine erste Quartettgruppe ist wohl kaum der Ausdruck eines jungen Spunds; zur Zeit der Fertigstellung ging der Komponist auf seinen 30. Geburtstag zu und blickte bereits auf ein imponierendes Œuvre zurück, darunter fast ein Dutzend Klaviersonaten, zwei Cellosონaten, drei Violinsonaten, drei Klaviertrios und nicht weniger als fünf Streichtrios. Vielmehr zeigt sich in der anfänglichen Zurückhaltung Beethovens gegenüber der Gattung sein Respekt vor dem famosen Erbe Haydns und Mozarts. Seine Streichtrios (meisterhafte, leider vernachlässigte Werke) ließen ihn die Fühler in das Reich des Streichquartetts ausstrecken, ohne zum direkten Vergleich mit seinen illustren Vorgängern einzuladen.

Buchstäblich so, als wäre der Taktstock weitergereicht worden, nahm Beethoven die Gruppe op. 18 in Angriff, als Haydn an seinen letzten vollendeten Streichquartetten arbeitete. Haydn war inzwischen Ende sechzig, und sein angegriffener Gesundheitszustand erlaubte ihm nicht, mehr als die ersten beiden einer eigentlich auf sechs Quartette angelegten Reihe zu vollenden. (Das Paar erschien dann als op. 77.) Seine neuen Quartette enthielten, wie auch generell im Falle Beethovens, anstelle des traditionellen Menuetts einen Satz in dem dynamischen Scherzo-Stil, und der Gedanke drängt sich auf, dass der ehrwürdige Komponist sich ein Beispiel an seinem ehemaligen Schüler genommen haben könnte: Zwei der drei beethovenschen Klaviertrios op. 1, die 1795 erschienen waren, hatten sich bereits durch das für ihn typische Scherzo ausgezeichnet.

Die Zählung der Quartette op. 18 entspricht nicht ihrer Chronologie — Nr. 1 F-Dur entstand wahrscheinlich als zweites der sechs Werke im Anschluss an Nr. 3 D-Dur. Zudem dürfte es als eines der letzten seine endgültige Form angenommen haben. Im Juni 1799 sandte Beethoven eine Partitur an einen befreundeten Laiengeiger, den Theologen Karl Friedrich Amenda; doch zwei Jahre später distanzierte er sich von dieser Fassung: “Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiß.” Jener Brief vom 1. Juli 1801 enthält auch den vielleicht ersten Hinweis des Komponisten auf seine tragische Krankheitsentwicklung. Er beschwört

Amenda “Die Sache meines Gehörs bitte ich Dich als ein großes Geheimniß aufzubewahren, und niemanden, wer es auch sey, anzuvertrauen.”

Die von Beethoven am Quartett op. 18, Nr. 1 vorgenommenen Revisionen prägen sich besonders im Kopfsatz aus. Eine bezeichnende Änderung betrifft den Entwurf der Reprise, etwa in der Mitte des Satzes. Beethoven hatte hier zunächst eine Reihe ungestümer Fortissimo-Läufe vorgesehen, doch die endgültige Version sorgt für eine subtilere Atmosphäre gedämpfter Aufregung und hält das Crescendo bis zum allerletzten Moment vor der Reprise des Hauptthemas zurück. Neu war auch eine dramatische Passage gegen Ende des Stücks, in der alle vier Instrumente in langen Noten aufwärts streben. Über solche spezifischen Änderungen hinaus verleiht Beethoven der musikalischen Struktur generell mehr Transparenz und verringert die Anzahl von Auftritten des wendungsartigen Anfangsmotivs im weiteren Verlauf des Stückes. Dennoch macht sich dieses Motiv — die ersten Klänge, die wir hören — selbst in seiner vertrauten Form im ganzen Satz bemerkbar.

Dass Beethoven gerade dieses Werk der Gruppe voranstellt, mag sehr wohl an dem schönen langsamen Satz gelegen haben — es ist eine der großen tragischen Äußerungen in seiner frühen Musik. Amenda zufolge dachte Beethoven bei der Kompositionsarbeit an die Grabkammerszene aus *Romeo und Julia*. Eine Anmerkung in den Skizzen für die Coda des Stücks — “il prend le tombeau; désespoir; il se tue; les derniers soupirs.” (“Er betritt die Grabkammer; Verzweiflung; er tötet sich selbst; die letzten Seufzer.”) — scheint diese Darstellung zu bestätigen. Beethovens Tempoangabe für das Adagio in seiner revidierten Form enthält das Wort “appassionato”, das in seiner Musik nur selten anzutreffen ist und sogar in der als “Appassionata” bekannten Klaviersonate fehlt. Beethoven änderte auch die Tempoangaben für die beiden letzten Sätze: Der dritte Satz, ursprünglich ein einfaches “Allegro”, wurde zum “Allegro molto”, um dafür zu sorgen, dass es im echten Scherzostil gespielt wird; und das Finale wurde aus einem sanften “Allegretto” in ein glänzendes “Allegro” verwandelt.

Ebenso wie das Quartett F-Dur wurde auch das Quartett G-Dur op. 18, Nr. 2 vor seiner Veröffentlichung noch einmal gründlich überarbeitet. Einer der radikalsten Eingriffe Beethovens war die Verdichtung des langsamen Satzes von einem Fünfteiler mit zwei Kontrastepisoden zu einer schlichten dreiteiligen Form. Wesentlich war auch die stimmungsmäßige Umgestaltung des mittleren Abschnitts zu einem Miniaturescherzo im verzierten Rahmen. Die so bewirkte Verschmelzung des gelassenen langsamen Satzes und des lebhaften Scherzos war ein Gedanke, den Beethoven auch bereits in seiner Serenade für Streichtrio op. 8 entwickelt hatte. Die Scherzo-Episode folgt der bescheidenen Phrase zum Abschluss des Adagio-Eröffnungsteils. Einige der geistreichsten Werke Beethovens stehen in der Tonart G-Dur, und dieses Quartett ist keine Ausnahme. Selbst die Einbeziehung der scherzo-ähnlichen Episode im zweiten Satz hinderte Beethoven nicht daran, dem Stück anstelle eines entspannteren Menuetts ein ausgewachsenes Scherzo folgen zu lassen oder dem Finale den Charakter eines ausgelassenen Allegro molto zu geben.

Keines der Streichquartette Beethovens beginnt so atemberaubend wie das D-Dur-Werk, op. 18, Nr. 3: Mit zwei langen, unbegleiteten Noten schwingt sich die Violine zu einer kleinen Septime, fast zu einer Oktave auf. Erleben wir hier den Beginn einer mysteriösen, langsamen Einleitung? — und wenn ja, in welcher Tonart? Alle Fragen werden beantwortet, wenn die übrigen Spieler im dritten Takt hinzukommen und das Stück als schmeichlerisches Allegro Gestalt annimmt; aber mit der überraschenden Eröffnung stellt sich der Komponist ein echtes Problem. Wie kann dieser Moment gesteigert werden, wenn er später im Satz, zu Beginn der Reprise, darauf zurückkehrt? Beethoven findet eine glänzend originelle Lösung: Die Musik erreicht ihren kraftvollen Höhepunkt in einem Cis-Dur-Akkord, die Violinen brechen ab, und die beiden tieferen Instrumente spielen die Grundnote Cis weiter. Vor diesem Hintergrund kehrt die 1. Violine ruhig mit den beiden langen Anfangsnoten des Hauptthemas auf ihrer ursprünglichen Tonhöhe zurück, so dass die Musik im dritten Takt des Themas ihre Auflösung in der Grundtonart finden kann.

Der schöne langsame Satz ist ein Musterbeispiel für kontrastierende Klänge und Stimmen. Das weiche Hauptthema wird zunächst der 2. Violine auf der sonoren G-Saite anvertraut; doch so, als ob sie es nicht abwarten könnte, wirft die 1. Violine bereits ihre Erwiderung ein, noch bevor das Thema ganz vorgestellt worden ist. Schließlich erklingt ein kontrapunktisches, in zartem Stakkato gespieltes Seitenthema. Das blendende Finale ist mit dem Gedanken an eine Tarantella geschrieben. Diesen wirbelnden Rhythmus setzte Beethoven auch im Finale seiner „Kreutzer“-Sonate op. 47 und der Klaviersonate op. 31, Nr. 3 ein — beide Stücke hinterließen einen tiefen Eindruck auf Schubert, der dem Beispiel in dem Schluss-Satz seines Streichquartetts d-Moll D 810 („Der Tod und das Mädchen“) folgte. Indes war Schubert ein zu ernsthafter Komponist, als dass er diese Stücke mit jenem Humor beendet hätte, der zum Schluss des Beethoven-Quartetts durchklingt. Mehr als einmal hatte sich bereits Haydn auf diese Weise in seinen Streichquartetten amüsiert: Das Stück kommt eigentlich nicht zum Ende — es wird nur ein Fragment des Hauptthemas zitiert, dem eine Pause folgt. Die Spieler verharren mit erhobenen Bögen, und das Publikum wagt nicht, sich zu rühren.

Das Vierte der Quartette op. 18 — Beethovens einziges Werk dieser Gattung in der für ihn so typischen dramatischen Tonart c-Moll — hat bisweilen weniger Bewunderung erfahren als die anderen. Der einflussreiche Musikhistoriker Hugo Riemann gab Anfang des 20. Jahrhunderts zu überlegen, dass es in stilistischer Hinsicht noch einiges Material aus den Bonner Jahren des Komponisten enthalten könnte. Belegen lässt sich diese These nicht — die uns erhaltenen Skizzen Beethovens stammen aus dem Jahr 1799, als auch die übrigen Quartette op. 18 entstanden — allerdings fällt das Werk durch eine gewisse Unbeholfenheit aus dem Rahmen dessen, was man von Beethovens Streichquartetten erwarten würde. Vielleicht war es der Versuch, den energischen, dynamischen Stil seiner vorausgegangenen c-Moll-Werke — man denke an das Klaviertrio op. 1, Nr. 3 und das Streichtrio op. 9, Nr. 3 sowie die Klaviersonaten op. 10, Nr. 1 und „Pathétique“ op. 13 — auf das Streichquartett zu übertragen, der seine schöpferischen Kräfte zu jener Zeit überforderte.

Der bei weitem erfolgreichste Teil des Quartetts c-Moll ist der in Dur gehaltene zweite Satz — ein enges Gegenstück zu dem parallelen Satz der Sinfonie Nr. 1 C-Dur. In diesem lichten Meisterwerk — weniger ein langsamer Satz als ein Scherzo in Sonatenform — stellt Beethoven seine kunstvolle Beherrschung des Kontrapunkts auf unaufdringlichste Art unter Beweis. Das Eröffnungsthema ist bereits ein Fugato in zarten Pianissimo-Tönen, doch die Reprise bringt ein neues Gegenthema in punktiertem Rhythmus ein, und das gesamte Stimmengeflecht präsentiert sich anscheinend mühelos als dreifacher Kontrapunkt.

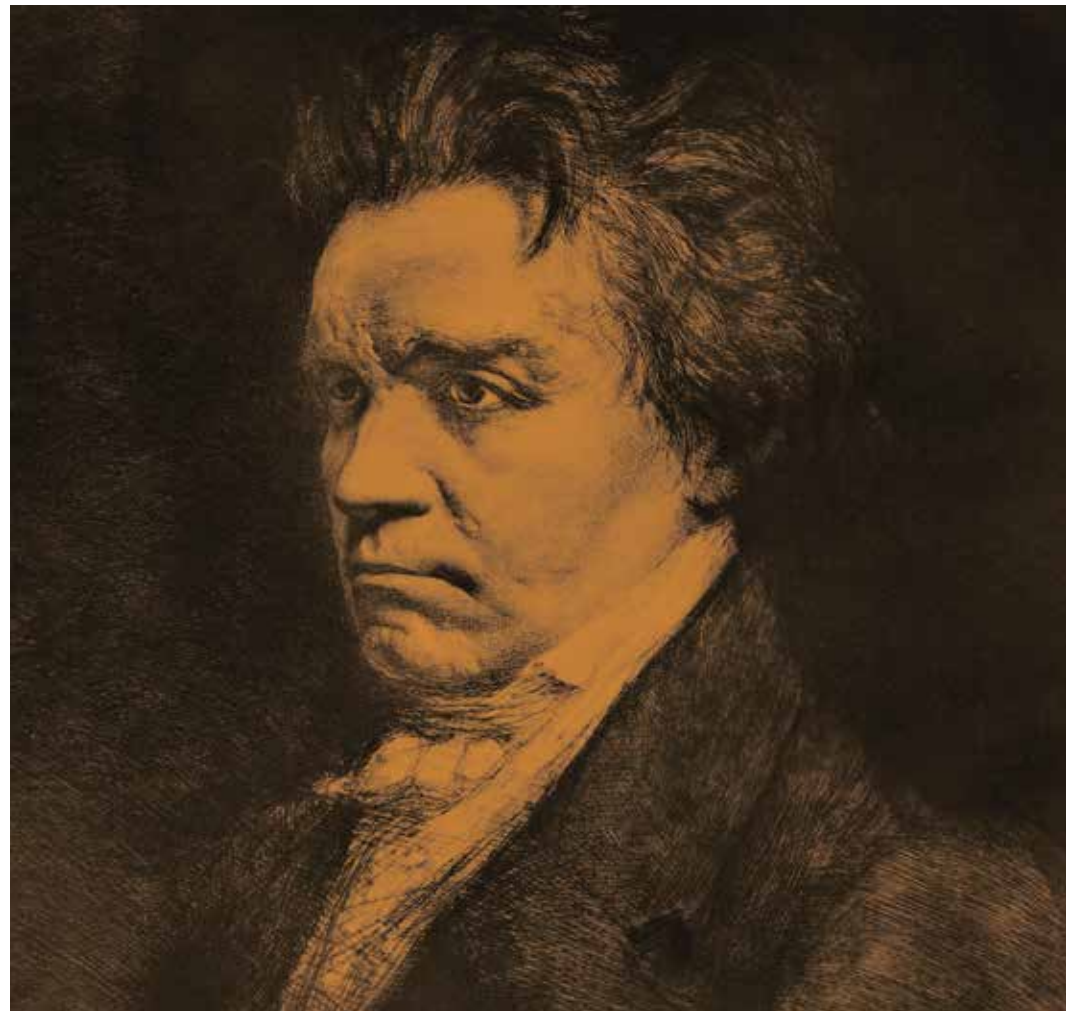
In seinem formalen Aufbau bezeugt das Quartett A-Dur op. 18, Nr. 5 den Einfluss des Mozart-Quartetts KV 464 in derselben Tonart — das fünfte in seiner Haydn zugeeigneten Serie. Ebenso wie Mozart stellt Beethoven sein Menuett an die zweite Stelle und lässt ihm einen langsamen Satz in Form einer Reihe von Variationen folgen (in keinem anderen Werk der Gruppe op. 18 erscheinen die beiden inneren Sätze in dieser Reihenfolge). KV 464 scheint Beethoven von allen Streichquartetten Mozarts am stärksten zugesagt zu haben. Er analysierte es gründlich, bevor er die Gruppe op. 18 in Angriff nahm, kopierte der eigenen Belehrung halber das gesamte Finale und erinnerte sich liebevoll an das Menuett, als er fast drei Jahrzehnte später den Menuett-ähnlichen zweiten Satz (wiederum in A-Dur) für sein Quartett op. 132 komponierte. Man hat das Empfinden, dass der langsame Satz von op. 18, Nr. 5 der Vorbote eines anderen späten Quartetts von Beethoven ist: In der fünften Variation tritt das Thema mit einem Hof ekstatischer Violintriller auf, ähnlich wie in der Koda des Variationssatzes im Quartett cis-Moll op. 131.

Nur wenige der frühen Werke Beethovens vollziehen überraschendere Stimmungswechsel als das Quartett B-Dur op. 18, Nr. 6. Insbesondere das Finale ist ein Stück mit extremen Gegensätzen. Die tragisch langsame Einleitung zum Kopfsatz mag Beethoven am Vorbild des großen Mozart-Streichquintetts g-Moll KV 516 ausgerichtet haben. Es ist jedenfalls ein ungewöhnliches Mittel, und die Darstellung der Melancholie („La Malinconia“), die dem Beethoven-Stück vorausgeht, dürfte alles andere in der Gruppe op. 18 an Originalität übertreffen. Pianissimo ist die vorherrschende dynamische Angabe, und Beethoven

hält die Spieler an, mit größter Feinfühligkeit vorzugehen; doch an dem Punkt, wo die Musik überraschend in entfernte Tonarten abweicht, nimmt das in den Eröffnungstakten so unschuldig anmutende Thema einen ungeahnt bedrohlichen Ton an. Ebenso wie im Finale des späten Quartetts op. 135 kehrt die Musik der langsamen Einleitung zurück, um den ansonsten sorglosen schnelleren Teil des Satzes mit einem Schatten zu überlagern; die manische Heiterkeit der eiligen Schluss-Seite erinnert an das plötzliche Aufbrechen der Wolkendecke zum Ende des f-Moll-Quartetts op. 95 — Beethovens einziges anderes Streichquartett, das dem Finale eine langsame Einleitung vorwegsetzt.

Nicht weniger zukunftsweisend als das Finale von op. 18, Nr. 6 ist sein als Scherzo angelegter dritter Satz. Zwar weisen auch die ersten beiden Quartette op. 18 ein Scherzo auf, doch sind jene Stücke weitaus braver als dieser dynamische, treibende Satz. Mit seinen bestürzenden Betonungsverschiebungen auf die letzte Achtelnote des Taktes und den beharrlich über den Taktstrich hinweg führenden Tonwiederholungszellen ist es dem Zuhörer fast unmöglich, den Hauptakzent genau zu definieren. Zudem greift Beethoven am Ende des Trioabschnitts plötzlich auf das Thema des Scherzos in einer kraftvollen Mollform zurück, um eine Verbindung mit dem Da capo herzustellen.

Im Vergleich mit der späteren Hälfte können die beiden ersten Sätze einen enttäuschend konventionellen Eindruck erwecken, doch die plötzliche Mollwende im Seitenthema des einleitenden Allegro ist eine für Beethoven typische Geste. Im langsamen Satz klingt das sanft wiegende Hauptthema fast auch wie eine Begleitung, und so darf es nicht überraschen, wenn man es im weiteren Verlauf des Stückes inmitten der Quartettstruktur immer wieder vernimmt, während darüber oder darunter neue Gegenthemen eingeführt werden. Dem Eröffnungsteil folgt eine mysteriöse Idee in Moll, die gegen Ende des Satzes noch einmal leuchtend nach C-Dur verwandelt zurückkehrt. Danach besinnt sich das Stück seiner "weicheren" Grundtonart fast so plötzlich, wie es sich davon abgewendet hat. Die Schlusstakte erweitern die Wendung des Hauptthemas zu einem ausdrucksstarken Triller, bevor zwei Pizzikato-Akkorde das Werk zu einem bezaubernd schlichten Abschluss führen.



Eine Einführung in die Quartette opp. 59 & 74

Die Quartette Beethovens aufzunehmen, ist Herausforderung und Erfüllung zugleich gewesen. Jedesmal, wenn wir das Studio betraten, waren wir gespannt und ein wenig nervös, denn wir lieben diese Stücke zutiefst und haben sehr klare Vorstellungen davon, wie sie klingen sollten. Durch die Aufnahmen lernten wir sehr viel über diese Musik, und im Laufe einer Aufnahme änderte sich unsere Interpretation auf subtile Weise. Die Risikobereitschaft und der hohe kompositorische Anspruch, mit denen Beethoven die Quartette konsequent entwickelt hat, sind ebenso erstaunlich wie inspirierend. Wir schätzen uns überaus glücklich, dass wir diese großartigen Werke haben aufnehmen können, die uns immer wieder an Beethovens eigenen Ausspruch erinnern: "Die Kunst will es von uns, dass wir nicht stehen bleiben."

Die Beethoven-Quartette schaffen es auf besonders intensive Weise, Ausführende und Zuhörer im musikalischen Erlebnis miteinander zu verbinden. Wir fühlen uns gefordert, besänftigt, schockiert, begeistert, sogar zum lauten Herauslachen bewegt — vor allem aber zutiefst berührt von der ungeheuren Bandbreite der Gefühlswelt Beethovens.

Wir entschieden uns dafür, das op. 95 mit den späten Quartetten zusammen aufzunehmen, weil seine ebenso explosive wie konzise Ausdrucksweise den späten Quartetten näher zu stehen scheint als den Quartetten op. 59; es widersetzt sich jeglicher Einordnung in Kategorien wie frühe, mittlere oder späte Quartette.

Das Takács-Quartett
Übersetzung Andreas Klatt





Ignaz Schuppanzigh,
violinist in Count
Razumovsky's quartet
and a friend of
Beethoven.
Lithograph of 1815

Photo: AKG Photo

Die drei Quartette op. 59 sind untrennbar mit dem Namen des Grafen Andreas Kirillovitch Rasumovskij verbunden. Dieser war nicht nur der russische Gesandte in Wien, sondern auch einer der größten musikalischen Gönner der Stadt. Von 1808 bis 1814, als sein Schloss niederbrannte, unterhielt er ein festes Streichquartett, in dem der berühmte Ignaz Schuppanzigh die erste Geige übernahm. Der Fürst beherrschte dieses Instrument selbst gut genug, um von Zeit zu Zeit im Ensemble mitzuwirken.

Die "Rasumovskij"-Quartette entstanden in einer für Beethoven ungewöhnlich kurzen Zeit, zwischen April und November 1806. Zwischen ihnen und seinem ersten Streichquartettzyklus op. 18 liegen nur sechs Jahre, doch in dieser Zeit hatte sich sein Stil radikal verändert. Ähnlich wie die "Eroica" das sinfonische Denken revolutioniert hatte, so stellten auch die Quartette op. 59 das traditionelle Verständnis der Kammermusik als Vehikel für Hausmusik in Frage. Über ihre ungewöhnlich hohen technischen Anforderungen hinaus sind die Streichquartette in einer bis dahin nie erlebten Ausdrucksbandbreite angelegt. Mit keinen anderen Werken stieß Beethoven auf mehr Verständnislosigkeit. Die Ansicht, die der Wiener Korrespondent der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* am 27. Februar 1807 vertrat, wurde höchstwahrscheinlich vom Großteil seiner Leser geteilt:

Auch ziehen drey neue, sehr lange und schwierige Beethovensche Violinquartette, dem russischen Botschafter, Grafen Rasumovskij zugeeignet, die Aufmerksamkeit aller Kenner an sich. Sie sind tief gedacht und trefflich gearbeitet, aber nicht allgemeinfasslich — das 3te, aus C Dur, etwa ausgenommen, welches durch Eigenthümlichkeit, Melodie und harmonische Kraft jeden gebildeten Musikfreund gewinnen muss.

Dass die "Rasumovskij"-Quartette in ungewohnte Dimensionen vorstoßen, wird dem Hörer gleich zu Beginn des ersten Werkes deutlich. Eine breit ausschwingende Melodie entfaltet sich im Cello, über einer beharrlich pochenden und in weiten Teilen dissonanten Begleitung. Das Stück ist so breit angelegt, dass Beethoven auf die übliche Wiederholung der Exposition verzichtete. Ursprünglich hatte er jedoch sogar geplant, stattdessen die wesentlich längere

zweite Hälfte wiederholen zu lassen; sein Manuskript enthielt zunächst sechs Takte, die die Überleitung zu dieser Wiederholung bilden sollten. Einen ähnlichen Plan hatte Beethoven im Finale seiner “Appassionata”-Sonate ausgeführt, aber das Quartett wäre zweifellos zu einem Stück von unüberschaubarem Umfang geworden. Die Wiederholung der Exposition wird durch eine *implizite* Wiederholung ersetzt. Nachdem die Eingangstakte in identischer Form noch einmal erklingen, wendet sich die Musik plötzlich in eine ganz neue Richtung, und fast ehe der Hörer es merkt, hat bereits die Durchführung begonnen. Beethovens Vorbild für diese absichtliche Täuschung könnte das Finale von Mozarts “Haffner”-Sinfonie gewesen sein, in der eine ähnliche Methode angewandt wird.

Der zweite Satz — vom Wesen her ein Scherzo, wenn auch nicht im Tempo oder in der Form — ist eine kaleidoskopische Gegenüberstellung von kontrastierendem Material. Der erste Eindruck von Flickwerk ist unberechtigt: Es handelt sich hierbei um einen sehr individuell gestalteten Sonatensatz, dessen zweites Thema ungewohnterweise in Moll steht. Die Tendenz dieses Satzes, unbegleitete melodische Linien in rascher Abfolge von einem Instrument zum nächsten zu übertragen, lässt die Welt der späten Streichquartette Beethovens vorausahnen.

Die alles durchdringende Trauerstimmung des langsamen Satzes in f-Moll wird dadurch vertieft, dass Beethoven auch das zweite Satzthema in Moll belässt. In seinen Entwürfen für diesen Satz steht folgende seltsame Anmerkung: “Eine Trauerweide oder Akazie auf dem Grabe meines Bruders”, und überschrieben ist er unter anderem mit “mesto” (traurig) — eine Bezeichnung, die Beethoven sonst nur ein einziges Mal, und zwar in dem düster gestimmten langsamen Satz seiner Klaviersonate op. 10, Nr. 3, benutzt hatte.

Eine kunstvolle Violinkadenz bildet den Übergang zum Finale, dessen russisches Hauptthema als eine Huldigung an den Fürsten Rasumovskij zu verstehen ist — obwohl Beethoven hier, ähnlich wie bei einer entsprechenden Melodie im zweiten Quartett des Zyklus, ihren feierlichen Charakter bewusst ignoriert. (Die ursprüngliche

Melodie ist das Klagen eines Soldaten über seine Heimkehr aus den Kriegen und steht zurecht in Moll.) Das Ende der Exposition stellt die Verbindung zwischen langsamem Satz und Finale her, mit einer Reprise der diesmal für alle vier Instrumente gesetzten Violinkadenz, und führt sodann zur Wiederholung zurück. Kurz vor dem Ende des Stücks erklingt die russische Melodie in einem Tempo, das ihrem ursprünglich Charakter eher entspricht, nur um unmittelbar darauf mit einer ungeduldigen Geste wieder verworfen zu werden.

Trotz der Länge des mittleren Werks des “Rasumovskij”-Tryptichons entschied sich Beethoven dafür, alle vier Sätze in den gleichen Tonarten zu belassen — entweder in e-Moll oder E-Dur. Das Finale beginnt jedoch in einem unzweideutigen C-Dur, und es dauert ganze 50 Takte, bis die Musik zu der Haupttonart des Stücks zurückkehrt. Mit dieser “falschen” Tonart schafft Beethoven eine Art Ausgleich für die so lange beibehaltene Grundtonidentität. Wie wichtig dieser Gedanke für den Gesamtplan des Stücks war, zeigt sich in den ersten Entwürfen zum Finale: Während viele von ihnen keinerlei Beziehung zu den wohlbekannten Eingangstakten haben, so ist ihnen doch allen der Wechsel zwischen C-Dur und e-Moll gemeinsam.

Das Quartett beginnt dramatisch, mit zwei bekräftigenden Akkorden, gefolgt von einer erwartungsvollen Pause und einer weichen, zurückgenommenen Phrase. Die Akkorde klingen nicht so sehr nach einer einleitenden Geste — vielmehr scheinen sie integraler Bestandteil des Kopfstimmas zu sein, und der Symmetrie halber hätten sie nach der gedämpften Phrase wiederholt werden müssen. Doch von allen großen Komponisten lässt sich Beethoven am wenigsten durch symmetrische Erwartungen zwingen, und die leise an- und absteigende Phrase wird zunächst von Stille und dann, um einen Halbton höher, von ihrer eigenen Wiederholung begrüßt. Zu Beginn der Durchführung kehren die Eingangsakkorde wieder, ebenso wie während ihres Höhepunktes, diesmal überlagert von einer Reihe energischer Läufen, die ihrerseits wiederum die Reprise einleiten.

Wie Beethovens Schüler Carl Czerny berichtet, entstand der strahlend heitere langsame Satz, während der Komponist den sterneübersäten Himmel betrachtete und über die Sphärenmusik nachsann. Sein choralähnliches Hauptthema und die unmittelbar darauf folgende Variation — deren Grundmelodie von einem sanft “perlenden” Motiv in der ersten Geige überlagert ist — erinnert ein wenig an den berühmten “Heiligen Dankgesang eines Genesenen” aus dem späten Quartett a-Moll op. 132. Gegen Ende dieses melodisch großzügig gestalteten Stücks (es enthält nicht weniger als fünf vollentwickelte Themen) wird die Chormelodie auf dramatische Weise wiederaufgenommen, wobei jede Note mit einem starken Akzent versehen und in überraschender Intensität harmonisiert ist, bis das Stück schließlich sanft verklingt.

Der dritte Satz, ein Scherzo, leitet seine Unruhe nicht vom Tempo her, das lediglich als “Allegretto” bezeichnet ist, sondern von den kurzen, geradezu um Atem ringenden Phrasen seines Themas sowie von der aus repetierten Noten bestehenden Begleitung, die durchweg synkopisch angelegt ist. Für das Trio wendet sich die Musik von Moll zu Dur, und hier fügt Beethoven auch die russische Melodie zu Ehren des Fürsten Rasumovskij ein. Mit dem für ihn typischen schroffen Humor präsentiert er sie dem Hörer in der Form eines Kanons, indem sie von einem Spieler zum nächsten weitergegeben wird. Bei ihrem letzten Erklängen scheinen die übereinandergelagerten Kanoneinsätze mit geradezu unanständiger Hast ineinanderzupurzeln — ganz zu schweigen von einem nicht unerheblichen harmonischen Chaos. Der so entstehende Effekt ist der einer mehr oder minder wohlmeinenden Parodie, zumal die Melodie selbst einen majestätischen Charakter hat: Mussorgskij verwandte sie in der Krönungsszene seiner Oper *Boris Godunov*.

Anders als die ersten beiden Quartette hat das dritte Stück des “Rasumovskij”-Zyklus ganz und gar klassische Proportionen, und statt eines Scherzos enthält es sogar ein altmodisches Menuett. Einen groben Entwurf dieses Menuetts hatte Beethoven bereits mehrere Jahre zuvor erstellt. Der Umstand, dass er bereits vorhandenes Material verwandte, lässt vermuten, dass er das gesamte Quartett in großer Eile komponiert haben dürfte. Die

ersten Hörer des Werks mögen in den Ecksätzen wohl mozartsche Untertöne entdeckt haben, insbesondere im Finale, dessen Verschmelzung von Sonatenform und brillanter Fugenkomposition ein Echo des abschließenden Allegros im ersten Quartett des Mozart-Zyklus von sechs “Haydn”-Quartetten, KV 387 ist. Die Wirkung dieses Finales im Kontext des gesamten Quartetts ist genial herausgearbeitet: Es krönt ein Werk, das zögernd, wie aus dem Nichts kommend begonnen hatte, mit einem triumphalen Glaubensbekenntnis. Es sagt wohl viel aus, dass sich in Beethovens Entwürfen zum Finale der Kommentar findet: “Mach kein Geheimnis aus deiner Taubheit, selbst in der Kunst nicht.”

Der Kopfsatz des Quartetts schlägt einen Bogen zu einem anderen Mozart-Quartett, dem ebenfalls in C-Dur stehenden “Dissonanzen”-Quartett KV 465. Ähnlich wie Mozart beginnt auch Beethoven mit einer langsamen, schwermütigen Einleitung, die nur allmählich zur Haupttonart findet, doch geht Beethoven in der Verschleierung der eigentlichen Tonart sehr viel weiter als Mozart. So lässt er unter anderem das Hauptthema seines Allegros (das einige deutlich aus dem Vorbild erinnerte Passagen enthält) in einer weitgehend unbegleiteten melodischen Linie in der ersten Geige stehen. Erst nach fast 50 Takten tritt die Musik klar und deutlich in ein helles, leuchtendes C-Dur. Die Reprise entwickelt sich aus einem Schleier von Trillern von Moll zu Dur, und das Hauptthema kehrt in einer reichhaltig mit Verzierungen versehenen rhapsodischen Form zurück, so als wollte der Violinist über das anfangs schon ungewöhnlich freie Thema improvisieren. Die Coda wirkt geradezu überstürzt: Ein Accelerando und eine chromatisch aufsteigende Staccato-Tonleiter führen zu einem Höhepunkt, dem eine kraftvolle Abschlusskadenz folgt.

Während sich die russischen Melodien, die Beethoven in die ersten beiden “Rasumovskij”-Quartette einfügte, leicht identifizieren lassen, ist es bisher niemandem gelungen, eine ähnliche Quelle für das in diesem C-Dur-Werk verarbeitete Material zu finden. Vielleicht ist der zweite Satz, mit seinem melancholischen Hauptthema und dem sehr ungewöhnlichen Pizzicato-Part des Cellos, ein Versuch Beethovens, dem Werk einen slawischen Charakter zu verleihen. Nicht weniger individuell als die schwermütige Stimmung des Stücks

ist seine Form: ein Sonatensatz, in dem die Reprise von dem in Dur stehenden zweiten Thema eingeleitet wird, gefolgt von einer ausgedehnten weiteren Durchführung. Am Ende kehrt das Pizzicato im Cello in intensivierter Gestalt zurück, bis das Stück schließlich im Pianissimo verklingt.

Das Quartett op. 74 von 1809 ist ein artigeres Werk, fast als wollte es die inspirierte Extravaganz der beiden ersten Quartette im “Rasumovskij”-Zyklus wieder wettmachen. Dennoch lässt sich auch hier die kühne Individualität des Adagios zu Beginn nicht verkennen, das — wie die *Allgemeine musikalische Zeitung* in einer ansonsten wohlwollenden Kritik bemerkte — “zu dem folgenden Allegro eine treffliche Einleitung seyn würde, wenn es sich nicht gegen das Ende in einen unnöthigen Wirrwarr harter Dissonanzen verlöre”. Beethovens erster Satz ist nun von durchaus liebenswürdigem Charakter, doch keineswegs frei von Überraschungen — wozu nicht zuletzt die kraftvolle Violinkadenz gehört, die in der Coda plötzlich entfesselt wird und dem im Satz vorherrschenden Pizzicato-Thema einen finsteren, dramatischeren Anstrich gibt. Der weit gespannte Charakter der Coda wiegt die doch bemerkenswert kurze Exposition wieder auf. Es waren die Pizzicati im Hauptthema, insbesondere die Art und Weise, wie sie in der mysteriös angehauchten Einleitung der Reprise im Kern des Satzes eingesetzt werden, die dem Werk den Spitznamen “Harfen”-Quartett eingetragen haben. Sobald die Arpeggios an dieser Stelle so schnell werden, dass sie wieder gestrichen statt gezupft werden müssen, leitet ein plötzliches Crescendo den kraftvollen Einsatz der Reprise ein.

Der langsame Satz stellt eine Verschmelzung der Variations- und Rondo-Formen dar. Es ist ein für Beethoven typisches Paradox, dass die Variationen mit zunehmender Ornamentierung einen immer deutlicher spürbaren Eindruck der Friedlichkeit vermitteln. Was die dazwischen liegenden Episoden anbetrifft, so stellt die erste von ihnen eine neue, getragene Melodie in Moll vor, während sich in der zweiten ein breites Thema entfaltet, dem sich erste Geige und Cello vor dem Hintergrund einer rauschenden Bratschenbegleitung widmen.

Das Scherzo ist ein naher Verwandter des entsprechenden Satzes der 5. Sinfonie, mit dem es den — wenn auch stark beschleunigten — “Schicksals”-Rhythmus gemeinsam hat. Auch Anklänge des schroffen, kontrapunktischen Dur-Trios finden sich darin. Die letzte Reprise des Scherzos im Quartett beginnt kraftvoll, doch in einer Art Wiederholung steht das kurze Anfangsmotiv im Piano (wieder wird man an die 5. Sinfonie und ihr mysteriöses Da capo erinnert), und auch danach bleibt das Stück in dieser Dynamik. Es wird sogar noch leiser: Die unmittelbar ins Finale übergehende Coda steht im Pianissimo.

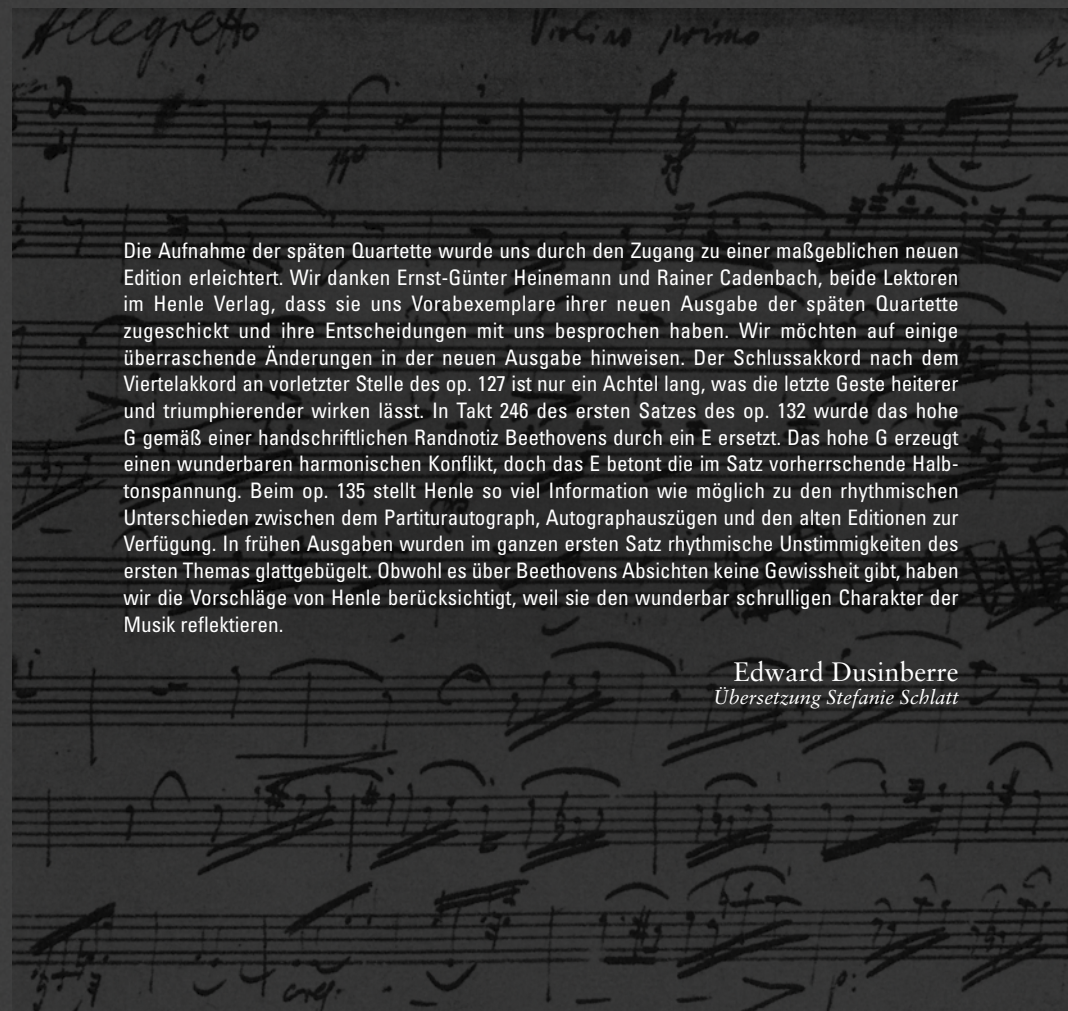
Dies ist das einzige Mal, dass Beethoven eines seiner Streichquartette mit einer Reihe von Variationen schließt. Das Allegretto-Thema, auf dem das Stück gründet, ist gegen den Takt geschrieben. Seine “seufzenden”, absteigenden Phrasen klingen, als nähmen sie auf dem Hauptschlag ihren Anfang, doch wird bald deutlich, dass sie von Anfang bis Ende synkopisch sind. Daraus ergibt sich der verwirrende Eindruck, dass in der längeren, aufsteigenden Phrase, die den ersten Teil des Themas abschließt, die Musik einen Schlag zuviel hat. Die ersten fünf Variationen sind recht klar in ihrer Struktur. Die abschließende Variation wird jedoch durch eine immer schneller werdende Coda verlängert, so als sollte sie auf eine emphatische Zusammenfassung hinführen. Mit sanfter Untertreibung weicht das treibende Motiv der Schlusstakte (aus der dritten Variation übernommen) einer überaus schlichten Kadenz, so dass das Werk schließlich doch ruhig und gedämpft ausklingt.

Eine Einführung in die Quartette opp. 95, 127, 130–133 & 135

Wir schätzen uns sehr glücklich, dass wir Gelegenheit hatten, Beethovens späte Quartette aufzunehmen. Ganz besonders reizen uns die extremen Stimmungsgegensätze und die außergewöhnliche emotionale Bandbreite, die diese Musik vermittelt. Die himmlische Ruhe am Ende des langsamen Satzes des op. 132 wird jäh von einer Marsch-Parodie gestört. Ein munteres Violinduett im langsamen Satz des op. 127 weicht ungeheuer schmerzvoller, sehnsuchtsvoller und ekstatischer Musik. Das schalkhafte Scherzo des op. 131 geht ohne Unterbrechung in ein seelenvolles Bratschenlamento über. Wir zählen das op. 95 ebenfalls zu den späten Quartetten. Seine abrupten Wandlungen, Stimmungsumschwünge und die unstete Coda des Finales nehmen Beethovens späte Meisterwerke in dieser Gattung vorweg. Das op. 133 (die Große Fuge) sollte ursprünglich den letzten Satz des op. 130 bilden, was wir auf unserer Aufnahme berücksichtigt haben. Gefolgt wird die Große Fuge von dem alternativen Schlusssatz des op. 130, dem letzten Musikstück, das Beethoven je komponierte. Wenn Sie einen Titel überspringen, können Sie also das op. 130 mit einem alternativen Finale hören.

Beethoven erklärte einmal, dass er sich in den späten Quartetten mehr Freiheiten und Fantasie erlaubt habe als je zuvor. Oft zeigen sich ein und spirituelles Nachsinnen, besonders in den Variationssätzen des op. 127 und 131.

Zugleich tragen jedoch viele Elemente zu einem Eindruck von Unmittelbarkeit bei: volksliedhafte Melodien, schelmischer Humor und Passagen, in denen die Musik geradezu zu strahlen scheint. Sogar die Große Fuge, die in ihrer Wüstheit und ihrem schieren Umfang abschreckend wirken mag, scheint einen durch und durch menschlichen Konflikt zu verkörpern.



Die Aufnahme der späten Quartette wurde uns durch den Zugang zu einer maßgeblichen neuen Edition erleichtert. Wir danken Ernst-Günter Heinemann und Rainer Cadenbach, beide Lektoren im Henle Verlag, dass sie uns Vorabexemplare ihrer neuen Ausgabe der späten Quartette zugeschickt und ihre Entscheidungen mit uns besprochen haben. Wir möchten auf einige überraschende Änderungen in der neuen Ausgabe hinweisen. Der Schlussakkord nach dem Viertelakkord an vorletzter Stelle des op. 127 ist nur ein Achtel lang, was die letzte Geste heiterer und triumphierender wirken lässt. In Takt 246 des ersten Satzes des op. 132 wurde das hohe G gemäß einer handschriftlichen Randnotiz Beethovens durch ein E ersetzt. Das hohe G erzeugt einen wunderbaren harmonischen Konflikt, doch das E betont die im Satz vorherrschende Halbtonspannung. Beim op. 135 stellt Henle so viel Information wie möglich zu den rhythmischen Unterschieden zwischen dem Partiturautograph, Autographauszügen und den alten Editionen zur Verfügung. In frühen Ausgaben wurden im ganzen ersten Satz rhythmische Unstimmigkeiten des ersten Themas glattgebügelt. Obwohl es über Beethovens Absichten keine Gewissheit gibt, haben wir die Vorschläge von Henle berücksichtigt, weil sie den wunderbar schrulligen Charakter der Musik reflektieren.

Edward Dusing
Übersetzung Stefanie Schlatt

Das für sich stehende f-Moll-Quartett op. 95 von 1810 trägt den seltsamen zweisprachigen Titel „Quartett serio“. Es ist ein bezeichnendes Paradox, dass „serio“ als Satzbezeichnung dem Scherzo des Werkes vorbehalten ist. Vielleicht hat die Schroffheit der Musik Beethoven veranlasst, das Werk nicht weniger als sechs Jahre zurückzuhalten, bis er es veröffentlichte. Jedenfalls war dies von allen seinen Quartetten dasjenige, von dem er einmal erklärte, es sei „für einen kleinen Kreis von Kennern geschrieben und solle niemals öffentlich aufgeführt werden“.

Op. 95 ist das knappste und strengste aller Streichquartette von Beethoven; und sein Kopfsatz vermittelt das Gefühl der vorüberlassenden Zeit. Dieses Gefühl entsteht nicht nur durch rücksichtsloses Weglassen, sondern auch dadurch, dass Beethoven trotz der ungewöhnlich kurzen Exposition die übliche Wiederholung nicht vorschreibt.

Wie im Quartett op. 135 hat das Finale eine langsame und feierliche Einleitung; doch in diesem Fall bleibt die Musik beständig in Moll bis zur Coda. Sobald diese einsetzt, gibt es einen erstaunlichen Stimmungswechsel: als habe sich der Schlussvorhang von Shakespeares *Hamlet* plötzlich für eine Aufführung der *Komödie der Irrungen* gehoben. Die Wirkung ist nicht unähnlich dem Schluss der Ouvertüre zu *Egmont* mit dem Zitat aus der Siegesinfonie am Schluss der Bühnenmusik, in der Egmonts nach seiner Hinrichtung frei aufschwebende Seele versinnbildlicht wird. Nicht zufällig hat die Ouvertüre die Tonart f-Moll mit dem Quartett gemein; und beide Werke wurden im gleichen Jahr komponiert.

Für viele Hörer ist die persönlichste und spirituellste Musik, die Beethoven je geschrieben hat, in den Streichquartetten seiner letzten Lebensjahre enthalten. Die Quartette haben jedoch einen überraschend nüchternen Ausgangspunkt. Im November 1822 erhielt Beethoven einen Brief von Fürst Nikolaus Galitzin, einem bedeutenden Kunstförderer aus St. Petersburg und leidenschaftlichen Bewunderer seiner Musik, in dem dieser ihn bat, „ein, zwei oder drei neue Quartette“ zu schreiben, für die er alles zu zahlen anbot, was der Komponist für angemessen hielt. Beethoven versprach, das erste Quartett spätestens bis zum folgenden März fertigzustellen. Aber er hatte nicht mit dem Ausmaß an Arbeit gerechnet, die noch an seiner *Missa solemnis*

und an der 9. Sinfonie zu leisten war, und wandte sich schließlich erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1824 Galitzins Auftrag zu. Hierzu veranlasste ihn wohl die Tatsache, dass Galitzin die erste vollständige Aufführung der *Missa solemnis* veranstaltete, die am 7. April jenes Jahres in St. Petersburg stattfand.

Die Premiere des ersten der neuen Quartette, op. 127, die für den 23. Januar 1825 angesetzt war, musste verschoben werden, weil das Stück nicht rechtzeitig fertig wurde, und sie fand ungefähr sechs Wochen später statt. Das op. 132 wurde im September desselben Jahres aufgeführt, während das op. 130 im März 1826 erstmals gespielt wurde. (Die Opusnummerierung entspricht nicht der Reihenfolge, in der die späten Quartette entstanden.) Doch kaum hatte Beethoven Galitzins Reihe abgeschlossen, da begann er schon (diesmal ohne Auftrag) an einem neuen Quartett zu arbeiten — fast als hätte sich ein Werk ins nächste ergossen. Über den immensen Ideenreichtum in Beethovens Streichquartetten jener Zeit schrieb sein junger Freund, der Geiger Karl Holz (ein Mitglied des Schuppanzigh-Quartetts, das die neuen Werke uraufgeführt hat) mit trockenem Humor:

Während des Komponirens der drei vom Fürsten Galitzin gewünschten Quartette (op. 127, 130, 132) strömte aus der unerschöpflichen Fantasie Beethovens ein solcher Reichtum neuer Quartett-Ideen, dass er beinahe unwillkürlich noch das Cis Moll und F-Dur Quartett schreiben musste. „Bester, mir ist schon etwas eingefallen!“ pflegte er scherzend und mit glänzenden Augen zu sagen, wenn wir spazieren gingen. Und dabei schrieb er einige Noten in sein Skizzenbüchlein. „Das gehört aber für das zweitnächste Quartett [op. 131], das nächste [op. 130] hat schon zu viele Sätze.“

Das Quartett cis-Moll op. 131 wurde im Sommer 1826 vollendet; doch eine für September angesetzte Aufführung musste wegen der Schwierigkeit des Werkes abgesetzt werden. Inzwischen hatte der Komponist mit dem Quartett F-Dur op. 135 begonnen, das er im Oktober desselben Jahres abschloss. Seine Streichquartett-Arbeit (und im Grunde auch sein Lebenswerk) rundete sich im folgenden Monat mit einem neuen Finale für op. 130 ab, das er als weniger anspruchsvollen Ersatz für die Fuge am Schluss dieses Quartettes schrieb.

Als Beethoven die Korrekturfahnen des Notenstechers von op. 131 an Schott & Co. zurücksandte, vermerkte er auf der Titelseite, dass das Werk "Zusammengestohlen aus Verschiedenem diesen und jenen" sei. Dies beunruhigte die Verleger derart, dass er ihnen eine Woche später versichern musste, das Werk sei "funkelnagelneu". Er habe sich zu diesem Scherz, so erklärte er, durch die Bedingung von Schott veranlasst gesehen, derzufolge das Quartett, für das sie ihm das ansehnliche Honorar von 80 Dukaten angeboten hatten, ein originales sein müsse.

Gab es vielleicht ein Körnchen Wahrheit in Beethovens Scherz auf Kosten Schotts, genau wie auch in seinem scherzhaften Eingeständnis Karl Holz gegenüber, dass er an einem Übermaß von Streichquartett-Ideen leide? Von den späten Quartetten weisen nur das erste und das letzte die übliche viersätzig Anlage auf. Beethoven hatte allerdings eine ausgedehntere Form für op. 127 erwogen. Seine Skizzen zeigen, dass in einem bestimmten Stadium das Quartett ein Stück mit dem Namen "La Gaieté" zwischen den ersten beiden Sätzen enthielt und dass dem Finalsatz eine langsame Einleitung vorausgehen sollte. Bemerkenswerterweise hat Beethoven die unbeschwerte Melodie des "Gaieté-Satzes", die zunächst als hochliegende Cello-Stimme konzipiert war, zu dem sublimen Variations-Thema im langsamen Satz dieses Werkes umgewandelt. Das zweite Werk der Reihe, op. 132, hatte ebenfalls ursprünglich sechs Sätze; doch in einem späten Stadium entfernte Beethoven einen Satz und transponierte ihn von A- nach G-Dur — in dieser Tonart erscheint er dann im Quartett, op. 130 als "Alla danza tedesca". Darüberhinaus scheint Beethoven (nach den Skizzen für das Quartett cis-Moll op. 131 zu urteilen) einen Schluss-Satz in Abschiedsstimmung für das Werk, wie wir es kennen, erwogen zu haben. Dessen Thema wurde in den langsamen Satz von op. 135 übernommen.

Op. 131 ist Beethovens einziges Streichquartett, das ohne Pause von Anfang bis Ende durchgespielt wird; und die Anzahl der einzelnen Sätze ist so ungewöhnlich, dass Beethoven überredet wurde, sie in der Partitur von 1 bis 7 zu numerieren. Zwei dieser Sätze stellen allerdings kaum mehr als eine kurze Einleitung für den jeweils folgenden Satz dar, so dass die wirkliche Gesamtzahl der Sätze fünf ist, wie auch bei op. 132. Beethovens umfangreiche Skizzen lassen erkennen, dass er in einem bestimmten Stadium das Werk tatsächlich in einer

herkömmlicheren, viersätzig Anlage geplant hatte, in der auf die langsame Fuge am Beginn ein Variationensatz, ein Scherzo und ein Finalsatz folgen sollten.

Beethovens offensichtliche Bereitschaft, Stücke aus einem Werk in ein anderes zu versetzen, zeigt sich nicht so sehr in der mehrsätzig Anlage der Quartette, sondern vielmehr in der ungewöhnlich starken Einheitlichkeit, die sie untereinander verbindet. Niemand, der die gedämpften Anfangstakte von op. 132 hört, kann daran zweifeln, dass sie aus derselben Inspiration erwachsen sind wie das Anfangsthema der Großen Fuge op. 133, die fast zur gleichen Zeit geschrieben wurde, oder dass jener Wechsel von einem langsamen, geheimnisvollen Gedanken zu den schnellen Sechzehntel-Sequenzen aus op. 132 am Anfang des Quartettes op. 130 wiederanklingt.

Außer in einem wird in allen späten Streichquartetten Beethovens der ausdrucksvolle Mittelpunkt des Werkes durch eine gelassene Variationenfolge gebildet. (Die Ausnahme ist op. 130, in dem — wenigstens in der Form, in der Beethoven das Werk zuerst konzipiert hat — ein solches Stück die Bedeutung des Finalsatzes gemindert hätte, der selbst aus einer enormen Kette fugierter Variationen bestand.) Die Gestaltung der Variationen ist in allen diesen Fällen verschieden, fast, als hätte Beethoven sich bewusst vorgenommen, die vielen Möglichkeiten aufzuzeigen, mit denen er an diese Form herangehen konnte. Im Adagio des Es-Dur-Quartetts op. 127 ist das Thema zwischen Geige und Cello aufgeteilt — vielleicht deshalb, weil der Fürst Galitzin ein begeisterter Amateurcellist war —, und der Satz erreicht seine höchste Ausdruckskraft an seinem Mittelpunkt mit einer Fortschreitung von der Grundtonart As-Dur zum strahlenden E-Dur einer hymnischen Variation von wunderbarer Intensität. Im zentralen Variationensatz von op. 131 dagegen geht das Thema mit unendlicher Zartheit von einer Geige zur anderen über, und der Satz bleibt in A-Dur fast ganz bis zu den letzten Seiten, in denen auf ein kurzes Ausweichen nach C-Dur eine Variation folgt, in der das Thema von ekstatischen Violintrillern gleichsam gekrönt wird.

Während der Komposition des a-Moll-Quartetts op. 132 litt Beethoven an einer ersten "Gedärmentzündung"; und der langsame Satz des Werkes ist ein berühmtes

autobiographisches Stück mit dem Titel „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart“. Wie das Adagio der 9. Sinfonie wird eine Reihe von Doppelvariationen entfaltet, wobei das zweite der beiden alternierenden Themen in einem flüssigeren Tempo als das erste gehalten ist. Der Kontrast zwischen den Themen in diesem Quartett ist überwältigend: das erste ist ein langsamer Choral, dessen flüssige Einzelphrasen durch kurze kontrapunktische Zwischenspiele abgesetzt werden; und das zweite, das in einer neuen Tonart steht, ist grober und zuversichtlicher — „Neue Kraft fühlend“, wie Beethoven es beschreibt. Das Ausmaß des langsamen Variationensatzes des F-Dur-Quartetts op. 135 ist insgesamt geringer — was tatsächlich auch für das ganze Werk gilt. Auf sein beseligendes Thema in der „weichen“ Tonart Des-Dur folgt unmittelbar eine dunkle und noch langsamere Moll-Variation; doch eigentlich verlässt die Musik nie ihre Grundtonart.

Neben der Variation zeigt die Musik aus Beethovens letzter Schaffensphase sein neu entdecktes Interesse an der Disziplin der Fuge. Die intime, jenseitige Fuge am Anfang des cis-Moll-Quartetts op. 131 (Beethovens einzigem Werk dieser Art, das nicht mit einem Allegro in Sonatenform beginnt) wurde wahrscheinlich angeregt durch die düstere fünfstimmige Fuge gleicher Tonart aus dem ersten Buch von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* sowie durch die höchst ausdrucksvolle h-Moll-Fuge, mit der das zweite Buch endet. Diese letztgenannte Fuge war eines der Stücke aus Bachs Zyklus, von denen sich Beethoven fast ein Jahrzehnt früher in der Zeit eine Abschrift gemacht hatte, als er an der „Hammerklaviersonate“ op. 106 zu arbeiten begann.

Der intime erste Satz von op. 131 findet sein Gegenstück in der schroffen Großen Fuge, die ursprünglich das B-Dur-Quartett op. 130 abschloss — ein Stück, das wie das Fugen-Finale der „Hammerklaviersonate“ Beethovens eigensinnigsten Stil aufweist. Viel wurde darüber geschrieben, dass Beethoven in ein neues Finale für op. 130 einwilligte, nachdem die Fuge auf so zähen Widerstand gestoßen war (in einer zeitgenössischen Kritik wird sie als „babylonische Verwirrung“ beschrieben). Das Finale, das er stattdessen schrieb, ist so verschieden von der Fuge, wie man sich nur vorstellen kann: Wo die Fuge graniten ist und orchestral klingt, ist das Ersatzstück delikat und transparent (obgleich Beethoven doch eine ausgedehnte fugierte Passage im zentralen Durchführungsteil unterbringen konnte)

und hält sich mehr an die Divertimento-artige Gestaltung des Werkes. Eine Gemeinsamkeit beider Stücke besteht darin, dass sie entfernt von der Grundtonart auf dem Ton G beginnen — dem oberen Ton des ausgehaltenen Akkordes, mit dem die vorausgehende „Cavatina“ schließt. Diese „Cavatina“, der emotionale Höhepunkt des Werkes, ist eines von Beethovens innigsten Stücken. Gegen Ende spielt die erste Geige eine Rezitativ-ähnliche Passage mit der Bezeichnung „beklemmt“ — so als kämen dem Komponisten tatsächlich die Tränen.

Das Finale des F-Dur-Quartetts op. 135 trägt die merkwürdige Überschrift „Der schwer gefaßte Entschluß“. Die dreitönige Phrase, mit der die düstere langsame Moll-Introduktion eingeführt wird, soll auf das Motto „Muß es sein?“ passen, während das heitere Hauptthema des folgenden Dur-Allegroteils die Phrase umkehrt und beantwortet — „Es muß sein!“ Um die Schwierigkeit bei der Lösung dieses anscheinend metaphysischen Dilemmas schließlich zu beleuchten, interagieren die beiden Motive den ganzen Satz hindurch. Erst ganz am Schluss wird die Frage mit einem graziösem Wohlklang hinweggewischt, wobei das zweite Thema des Allegros in einem feinen Pizzicato erscheint. Der Ursprung der Finalmottos ist überraschend banal: Anscheinend wollte ein reicher Musikliebhaber namens Ignaz Dembscher das Quartett op. 130 hören, bemühte sich aber auch darum, die Bezahlung für das Privileg seiner Anwesenheit bei der Uraufführung zu vermeiden. Er beschloss, dass das neue Stück stattdessen bei einer der regelmäßigen Quartettgesellschaften, die er in seinem Haus gab, gespielt werden sollte. Beethoven lehnte es jedoch ab, Dembscher die Komposition zu überlassen; als dieser Karl Holz bat, das Hindernis zu überwinden, wies Holz ihn an, dem Komponisten 50 Gulden zu schicken — den Subskriptionspreis für das erste Konzert. Als Beethoven erfuhr, dass Dembscher darauf mit der Frage „Muß es sein?“ reagiert hatte, amüsierte er sich so über den Geiz des Mannes, dass er schnell einen witzigen Kanon auf die Worte „Es muß sein! Heraus mit dem Beutel“ verfasste. Niemals würde man beim Anhören des Schlusssatzes von Beethovens allerletztem Werk vermuten, dass derart spirituelle Musik auf eine nüchterne Angelegenheit wie eine Geldsache zurückgeht. Doch dieses Paradox versinnbildlicht nur zu gut den Humor des Komponisten.

Misha Donat
Übersetzung Decca

Die Aufnahmen des Takács-Quartetts

Es ist mir eine Freude und eine Ehre, dass ich in den letzten vier Jahrzehnten an den Aufnahmen des Takács-Quartetts mitwirken durfte. Die Mitglieder des Ensembles zählen nach meiner Erfahrung mit Quartetten zur lässigeren Sorte, aber mit der Musik nehmen sie es genau. Ganz am Anfang herrscht bei jedem Aufnahmeprojekt Anspannung. Das Repertoire wurde gewissenhaft einstudiert und geprobt und danach viele Male vor Publikum aufgeführt. Wie werden die Interpreten reagieren, wenn man ihnen das erste Playback vorspielt? Werden sie empört sein und argumentieren, dass das schlichtweg nicht der Qualität entspricht, die sie im Studio abliefern? Das Takács-Quartett ist realistisch, pragmatisch und flexibel. Mikrofone lügen nicht, aber sie können — je nach Platzierung — manchmal die Wahrheit verzerren.

Ich habe mich bei meinen Aufnahmen immer dafür eingesetzt, dass so wenige Mikrofone wie möglich verwendet werden. Das heißt, es liegt vielmehr beim Quartett, die richtige Balance untereinander zu finden — so sollte es ja auch sein. Und natürlich wäre es bei einer Aufführung das Gleiche.

Dem Quartett ist bewusst, dass sie nach dem Klang ihrer Studioaufnahme beurteilt werden, den Lautsprecher oder Kopfhörer wiedergeben. Im Hinblick darauf hat nach dem ersten Abspielen immer ein konstruktiver Dialog stattgefunden. Vielleicht müssen tatsächlich Mikrofone umplatziert werden, vielleicht muss die Positionierung der Musiker untereinander geringfügig verändert werden. Auch könnte es nötig sein, die Akustik zu dämpfen: vielleicht durch einen langen Vorhang oder Jalousien. Unmittelbar nach dem ersten Playback werden viele Feineinstellungen vorgenommen. Das zweite Abspielen findet normalerweise größere Zustimmung.

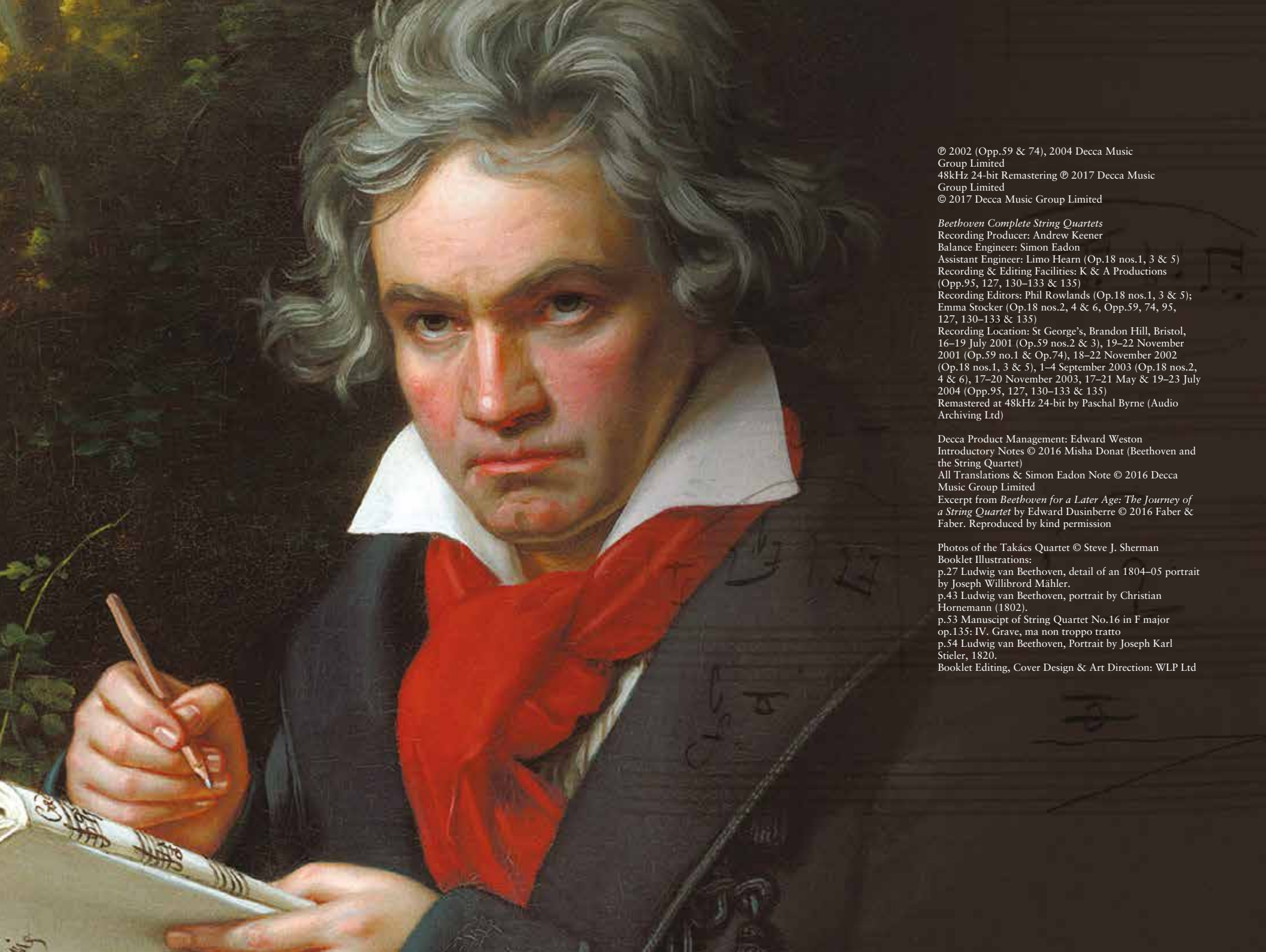
Auf psychologischer Ebene habe ich mich oft gefragt, ob Musiker unterbewusst ihren eigenen Klang und die Balance untereinander nach diesem ersten Playback bis zu einem gewissen Grad automatisch anpassen. Jedes Mitglied des Takács-Quartetts achtet wirklich auf die Gesamtleistung des Ensembles und spielt nicht nur für sich. Eine konstruktive Kritik der Musik und die Fähigkeit, Schwierigkeiten zu überwinden und Phrasen anders zu entwickeln kennzeichnen ihre Studioeinspielungen. Was auf der Konzertbühne Erfolg hat, ist bei einer Aufnahme vielleicht weniger effektiv. Dieses wunderbare Wachsen und Gedeihen der Interpretation durfte ich inzwischen bei zahllosen Aufnahmen mit dem Quartett miterleben.

Die Zusammenarbeit mit dem Produzenten Andrew Keener schuf optimale Bedingungen für einen wunderbaren Verlauf der musikalischen Reise und ermunterte zu immer neuen Verbesserungsversuchen. Kritiken bestätigen, dass das Zusammenspiel von Kunstfertigkeit und Technik bei diesem Quartett aufs Wunderbarste gelingt. Die Beethoven-Reihe ist ein perfektes Beispiel. Sie wurde in der wunderbaren Akustik der St George's Church in Brandon Hill mitten in Bristol aufgenommen, die den Musikern wie auch den Toningenieuren perfekte Ausgangsbedingungen bot. Allerdings denke ich nur ungern an die mühsamen Aufbauarbeiten dort zurück. Die ganze Ausrüstung muss Treppen hinunter- und beim Abbau wieder hinaufgetragen werden. Es gibt einen Aufzug, aber einige Treppen — und das sind immer noch ziemlich viele — lassen sich nicht umgehen. Am liebsten erinnere ich mich daran, was für eine ungeheure Freude ich beim Anhören der Ergebnisse empfand.

Simon Eadon, 13. Oktober 2016
Übersetzung Stefanie Schlatt

Handwritten text: *Handwritten text, possibly a signature or name, including "H. B." and "H. B. 1813".*





© 2002 (Opp.59 & 74), 2004 Decca Music Group Limited
48kHz 24-bit Remastering © 2017 Decca Music Group Limited
© 2017 Decca Music Group Limited

Beethoven Complete String Quartets
Recording Producer: Andrew Keener
Balance Engineer: Simon Eadon
Assistant Engineer: Limo Hearn (Op.18 nos.1, 3 & 5)
Recording & Editing Facilities: K & A Productions (Opp.95, 127, 130–133 & 135)
Recording Editors: Phil Rowlands (Op.18 nos.1, 3 & 5); Emma Stocker (Op.18 nos.2, 4 & 6, Opp.59, 74, 95, 127, 130–133 & 135)
Recording Location: St George's, Brandon Hill, Bristol, 16–19 July 2001 (Op.59 nos.2 & 3), 19–22 November 2001 (Op.59 no.1 & Op.74), 18–22 November 2002 (Op.18 nos.1, 3 & 5), 1–4 September 2003 (Op.18 nos.2, 4 & 6), 17–20 November 2003, 17–21 May & 19–23 July 2004 (Opp.95, 127, 130–133 & 135)
Remastered at 48kHz 24-bit by Paschal Byrne (Audio Archiving Ltd)

Decca Product Management: Edward Weston
Introductory Notes © 2016 Misha Donat (Beethoven and the String Quartet)
All Translations & Simon Eadon Note © 2016 Decca Music Group Limited
Excerpt from *Beethoven for a Later Age: The Journey of a String Quartet* by Edward Dusingherre © 2016 Faber & Faber. Reproduced by kind permission

Photos of the Takács Quartet © Steve J. Sherman
Booklet Illustrations:
p.27 Ludwig van Beethoven, detail of an 1804–05 portrait by Joseph Willibrord Mähler.
p.43 Ludwig van Beethoven, portrait by Christian Hornemann (1802).
p.53 Manuscript of String Quartet No.16 in F major op.135: IV. Grave, ma non troppo tratto
p.54 Ludwig van Beethoven, Portrait by Joseph Karl Stieler, 1820.
Booklet Editing, Cover Design & Art Direction: WLP Ltd

