

MOZART BEETHOVEN

PIANO AND WIND QUINTETS IN E \flat

Carol Rosenberger

piano

Allan Vogel

oboe

David Shifrin

clarinet

Robin Graham

horn

Ken Munday

bassoon

D/CD 3024



DE 3024

0 13491 30242 3



DIGITAL RECORDING / DIGITAL-AUFNAHME / ENREGISTREMENT NUMÉRIQUE

**MOZART / BEETHOVEN
QUINTETS FOR PIANO AND WINDS**

D/CD 3024

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Quintet in E-flat Major op. 16 (27:16)

- 1** Grave
 - 1.1** Allegro, ma non troppo (13:39)
- 2** Andante cantabile (7:59)
- 3** Rondo: Allegro, ma non troppo (5:28)

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Quintet in E-flat Major K. 452 (26:25)

- 4** Largo
 - 4.1** Allegro moderato (10:41)
- 5** Larghetto (9:34)
- 6** Allegretto (6:01)

Allan Vogel, Oboe / Oboe / Hautbois

David Shifrin, Clarinet / Klarinette / Clarinette

Robin Graham, Horn / Horn / Cor

Ken Munday, Bassoon / Fagott / Basson

Carol Rosenberger, Piano / Klavier / Piano

TOTAL PLAYING TIME / GESAMTSPIELZEIT / DURÉE TOTALE: 53:50

Printed in U.S.A.

The texture of many types of chamber music changed dramatically when, during the course of the eighteenth century, the pianoforte supplanted the harpsichord as the favored keyboard instrument. Through the earlier years of the century (the "Age of Bach and Handel"), the trio sonata was the predominant form; this type used two treble and one bass instruments, with the frail but super-articulate harpsichord filling in the polarized texture between the high and low melodic lines. When the much more robust and versatile pianoforte had become firmly established — by the 1780's — the structure of chamber music using it was, of necessity, altered completely to accommodate the capabilities of the new instrument. One result was a predilection for concerted texture, in which the keyboard instrument which had become an adequate foil for any group of winds or strings that comprised the ensemble was used in a kind of jousting with them, thereby adding much verve and color to the music. But so self-sufficient was the pianoforte that chamber music with piano written by many late eighteenth-century composers — even so distinguished a one as Joseph Haydn — often merely added obbligato (accompanying) instrumental parts to previously composed piano sonatas.

Mozart changed all this, and his compositions that combine piano and groups of winds or strings are pioneers of the new type. When Mozart arrived in Vienna in 1781, he was a composer of great sophistication. His travels to all the great capitals of Europe from the time he was eight years old had given him the opportunity to hear music of every sort being written or played during the middle decades of the eighteenth century. Without doubt Mozart was most at ease and perhaps most inspired when writing music that included the keyboard instrument. But until his Vienna years (1781-91), he had written only six or seven genuinely original concertos for piano and orchestra; during the Vienna years he wrote seventeen. Mozart's **Quintet in E-flat Major** for piano and winds, of 1784, is very closely related to his Vienna concertos and shows striking resemblance to several of them.

Yet in essaying this Quintet, a serious problem for the composer must have been lack of strings; for strings were the mainstay of the Classical orchestra. If a piano

quintet using strings for the instrumental complement is contrasted with one using winds, it is immediately apparent that the color of the wind *tutti* will be an unblended sound, perhaps to be compared with a ribbon of multi-colored stripes. Thus for sections of concerted texture in his E-flat Quintet, in order to maintain the individuality of the instruments, Mozart was likely to use the piano versus single or pairs of wind instruments, less often the piano versus the entire group. He employed the complete *tutti* (piano plus all winds) most often for an affirmative restatement, or for terse punctuation, as at cadences. When we consider that Mozart had no models at all for this, his only quintet for piano and winds, we are amazed at the superlative quality of the composition, one of Mozart's loveliest ensemble works.

The opening movement of Mozart's Quintet K. 452 has a prefatory *Largo*, followed by an *Allegro moderato* which is the main body of the movement. In the *Largo* the piano is assigned the opening statement with punctuating winds. Later Mozart pairs various winds for splendidly varied colors while the piano furnishes background. The cadence of the *Largo* is a prolonged dominant, embellished in the piano, with opportunity for improvised decoration of the cadential dominant-seventh chord. The principal theme of the *Allegro moderato* is vintage Mozart, enlivened by the varied combinations of instruments and, at frequent intervals, the especially agile and diverting lines for the bassoon — always a favorite instrument with Mozart. On the whole, however, this movement belongs to the piano.

This preference is dispelled at the start of the second movement *Larghetto*, however, when the theme is stated in a kind of affectionate dialogue among all the instruments. The lines are exquisitely sinuous, rarely moving for long in the same direction, and some colorful chromatic tones add to the expressiveness of several cadence points. As the movement grows, many passages of characteristic piano figuration support slower moving wind parts. The closing *Allegretto* is spritely, a typical Mozart finale, with the piano assigned the leading role.

Beethoven wrote his **Quintet in E-flat Major op. 16** in 1795-96, although it was not published until 1801. In 1795 (four years after Mozart's death) Beethoven had

lived in Vienna three years, was playing chamber music often with the same groups that had read Mozart's music from manuscript, and even studied for short periods with Joseph Haydn and Antonio Salieri, both close associates of Mozart. Strange indeed if some of the Mozart magic had not rubbed off on his younger contemporary.

Like the Mozart work, Beethoven's first movement uses a slow (*Grave*) preface for the *Allegro ma non troppo* of the principal portion. The *Grave* stresses trochaic (long-short, generally dotted) rhythms, which gives this prelude a slightly Baroque flavor. It might be recalled, however, that Beethoven had a life-long fondness for trochaic rhythms, climaxing with the *Grosse Fuge op. 133*, which is trochaic throughout. The piano and full wind choir act as an impressive *tutti* for each statement of the trochaic subject. Later various wind instruments are used brilliantly in a dialogue section with the piano providing punctuation. The *Allegro ma non troppo* has a conventional sonata-allegro design belonging primarily to the piano, with derived, embellishing wind parts. In its near-autonomous structure, the piano part resembles those of the many Haydn piano trios and sonatas for piano and violin which originated as piano solos. The first interval of the opening subject is the arresting one of a major sixth, which Beethoven used often in later works — almost immediately in the second theme of the first movement of the String Quartet, op. 18 no. 4, which was written within two or three years of this Quintet.

For the second movement, *Andante cantabile* in B-flat major, the concerted style of statement prevails, with the piano and winds sharing almost equally in the statement of thematic material. In a contrasting second part of the movement the key of B-flat minor is used, opening with a fine horn statement of the subject — a remarkably chromatic part for the natural horn of Beethoven's day. The final reprise of the opening subject has an elaborately embellished piano line and the scoring grows fuller as the close approaches.

The final *Allegro ma non troppo* is a characteristic Beethoven finale, using a rondo form and lilting 6/8 time for a light, amiable closure. The dispersion of instruments parallels that of the second movement.

Since these two quintets stand unique among works of major composers in their use of piano with a wind choir, there is an inclination to speculate on the reason for the scarcity of this type. Perhaps the most likely explanation is that the nineteenth century displayed a decided preference for homogeneous texture. This was especially true of German composers who were dominant during the period. They preferred the homogeneous sound of a string group to oppose the piano in their numerous chamber works using the keyboard instrument.

Many writers have asserted that Mozart's Quintet must have been Beethoven's model; while this may well be true, there is no way of proving it. The similarity of keys and the use of piano with winds — unique to this piece among Beethoven's works as was Mozart's Quintet among his — are obviously suggestive. The controversy seems of minor moment, however, since both are strong, attractive works and characteristic in most respects of much late eighteenth-century chamber music.

Louise Cuyler

Die Struktur vieler Arten der Kammermusik unterging dramatische Änderungen, als im Laufe des 18. Jahrhunderts das Cembalo durch das Klavier als beliebtestes Tasteninstrument verdrängt wurde. Während der frühen Jahre des Jahrhunderts (das "Zeitalter Bachs und Händels") war die Triosonate die vorherrschende Form. Dieses Genre machte von zwei Diskant- und einem Bassinstrument Gebrauch und das zarte, aber außerordentlich ausdrucksvolle Cembalo fühlte das polarisierte Gefüge zwischen den oberen und unteren Melodiestimmen aus. Als das viel robustere und vielseitigere Pianoforte sich voll etabliert hatte war — so um 1780 — änderte sich die Struktur der Kammermusik, die von ihm Gebrauch machte, notwendigerweise vollständig, um sich so den Möglichkeiten des neuen Instrumentes anpassen zu können. Daraus entstand eine Vorliebe für mehrstimmige Strukturen, wobei das Tasteninstrument, das nun einen genügenden Kontrast für jegliches Ensemble von Blas - oder Streichinstrumenten bildete, gebraucht wurde, um sich in einer Art von Turnier mit

ihnen zu messen, was der Musik viel an Schwung und Farbe verlieh. Aber das Klavier wurde so selbsttragend, daß Kammermusik mit Klavier, wie sie von vielen Komponisten des späten 18. Jahrhunderts geschrieben wurde — selbst von so bemerkenswerten wie Haydn — oft den vorher komponierten Klaviersonaten nur noch obligato Instrumentenpassagen zufügte.

Mozart änderte dies alles, und seine Kompositionen, die Klavier und Gruppen von Blas- und Streichinstrumenten kombinieren, stellen Wegbereiter für diesen neuen Typ dar. Als Mozart 1781 nach Wien kam, war er schon ein Komponist von größter Verfeinerung, denn seine Reisen zu allen grossen Hauptstädten Europas seit er 8 Jahre alt war, hatten ihm die Gelegenheit gegeben, Musik jeglicher Art zu hören, die während der Mitte des 18. Jahrhunderts geschrieben und gespielt wurde. Ohne Zweifel fühlte sich Mozart am wohlsten und am meisten inspiriert, wenn er Musik schrieb, die auch das Tasteninstrument mit einschloß. Bis zu seiner Wienerperiode (1781-91) hatte er nur sechs oder sieben wirklich authentische und neuartige Konzerte für Klavier und Orchester Konzerte geschrieben. Während seiner Jahre in Wien schrieb er deren siebzehn. Mozarts **Quintett in Es-Dur** für Klavier und Blasinstrumente aus dem Jahre 1784 ist seinem Wiener Konzerten nahe verwandt und zeigt einige auffallende Ähnlichkeiten mit ihnen.

Doch beim Versuch dieses Quintett auszuführen, muß sich dem Komponisten einschwieriges Problem gestellt haben, nämlich der Mangel an Streichinstrumenten; denn Streicher waren nun einmal das Amalgam im klassischen Orchester. Wenn man ein Klavierquintett, das Streicher zur instrumentalen Komplimentierung verwendet, vergleicht, mit einem, das Blasinstrumente verwendet, wird es sofort offensichtlich, dass die Färbung der Bläser *tutti* eine unvermischte Klangfarbe bringt. Man könnte das vielleicht mit einem aus vielen einzelnen farbigen Streifen bestehenden Band, vergleichen. Für Teile der mehrstimmigen Strukturen in seinem Es-Dur Quintett und um die Individualität der Einzelinstrumente aufrecht zu erhalten, gebrauchte Mozart daher meistens das Klavier gegenüber einzelnen oder paarweisen Blasinstrumenten und weit weniger häufig das Klavier gegenüber der gesamten Gruppe. Er gebrauchte

das gesamte *tutti* (Klavier und alle Bläser) am häufigsten für bestätigende Wiederholungen oder für kurze Hervorhebungen, so zum Beispiel an Unterstreichungen oder Kadennen. Wenn wir uns vor Augen halten, daß Mozart keine Modelle für alle diese Effekte zur Verfügung standen, sind wir doch überrascht von der herorragenden Qualität seiner Komposition, die eine von Mozarts lieblichsten Ensemblewerken ist.

Der eröffnende Satz von Mozarts Quintett in Es-Dur K. 452 hat ein einleitendes *Largo*, dem ein *Allegro moderato* folgt, das auch den Hauptteil des Satzes bildet. Im *Largo* wird dem Klavier das eröffnende Thema übergeben, das von den Bläsern hervorgehoben wird. Später paart Mozart verschiedene Bläser für wunderbar wechselnde Kolorierungen, während das Klavier den Hintergrund dazu verleiht. Die Kadenz im *Largo* ist eine verlängerte, im Klavier verzierte Dominante, und gibt Gelegenheit für eine blumenartige, improvisierte Verzierung des kadenzialen Dominantseptakkords. Das hauptsächliche Thema des *Allegro moderato* ist typisch Mozart, belebt durch die varierten Kombinationen der Instrumente, und, von Zeit zu Zeit, durch die außerordentlich agilen und amüsanten Linien des Fagotts, das schon immer ein Lieblingsinstrument von Mozart war. In Ganzen gesehen gehört dieser Satz jedoch dem Klavier.

Diese Vorliebe verschwindet aber anfangs des zweiten Satzes *Larghetto*, wenn das Thema in einer Art von lieblichem Dialog zwischen allen Instrumenten dargelegt wird. Die Linien sind wundersam geschmeidig, führen selten zusammen in dieselbe Richtung, und einige farbvolle chromatische Töne bringen Brillanz in den Ausdruck verschiedener Kadenzpunkte. Im Laufe der Entwicklung des Satzes, unterstützen viele Passagen der charakteristischen Klavierstrukturen die langsamere Bewegung der Blasinstrumente. Das abschließende *Allegretto* ist koboldartig und ein typisches Mozartfinale, wobei dem Klavier die Hauptrolle übertragen ist.

Beethoven schrieb sein **Quintett in Es-Dur, Op. 16** 1795-96; es wurde aber erst 1801 veröffentlicht. Im Jahre 1795 (vier Jahre nach Mozarts Tod) lebte Beethoven schon drei Jahre in Wien und spielte oft Kammermusik mit denselben Gruppen, die

Mozarts Musik in Manuskriptform gelesen hatten, und die sogar für eine kurze Zeit unter Joseph Haydn und Antonio Salieri studiert hatten, die beide eng mit Mozart verbunden waren. Es wäre ja wohl komisch, wenn nicht etwas von Mozarts Zauber auf den jüngeren Zeitgenossen abgefärbt hätte.

Wie in Mozarts Werk, ist der erste Satz langsam (*Grave*) und Vorspiel für das *Allegro ma non troppo* des Hauptteils. Das *Grave* betont trochäische (lang-kurz, im allgemeinen punktiert) Rhythmen, was dem Präludium einen leicht barockähnlichen Einschlag verleiht. Man muß sich aber vor Augen halten, daß Beethoven sein ganzes Leben lang eine Vorliebe für trochäische Rhythmen hatte. Diese kulminierte in der *Grossen Fuge Op. 133*, die durchaus trochäisch ist. Das Klavier und der volle Bläserchor zusammen ergeben ein eindrucksvolles *tutti* für jede Darstellung des trochäischen Subjektes. Später werden die Blasinstrumente brilliant in einer Passage im Dialogstil verwandt, wobei das Klavier sie mit der Punktierung versieht. Das *Allegro ma non troppo* hat einen traditionellen sonata-allegro Entwurf, der vor allem dem Klavier gehört, mit abgeleiteten, verzierenden Bläserteilen. In seiner beinahe autonomen Struktur gleicht der Klavierpart tatsächlich einem der zahlreichen Klaviertrios und Sonaten für Klavier und Violine von Haydn, die zuerst als Klaviersolis geschrieben wurden, während die obligato Passagen für die anderen Instrumente später eingefügt wurden. Das erste Intervall der Eröffnungsthema ist eine eindrucksvolle grosse Sexte, von der Beethoven in seinen späteren Werken öfters Gebrauch macht — beinahe schon unmittelbar darauf im zweiten Thema der ersten Satzes des Streichquartetts op. 18. 4, das innert zwei oder drei Jahren nach diesem Quintett geschrieben wurde.

Für den zweiten Satz *Andante cantabile in B-Dur*, herrscht der mahrstimmige Stil der Themen vor, und das Klavier und die Bläser teilen sich zu beinahe gleichen Teilen in der Darstellung des thematischen Materials. In einem kontrastierenden zweiten Teil des Satzes wird in der Tonart von b-Moll ein schönes Hornthema eingeführt, eine außerordentliche, chromatische Passage für das Naturhorn zu Beethovens Zeiten. Die Schlußreprise des eröffnenden Themas hat eine kunstvoll ornamentierte Klavierlinie

und die Orchestrierung wird gegen den Schluß zu immer dichter.

Das abschließende *Allegro ma non troppo* ist ein typisches Beethoven Finale und macht von der Rondostruktur und einem fröhlich federnden 6/8 Takt Gebrauch, der das Quintett zu einem leicht beschwingten, freundlichen Abschluß bringt. Die Aufteilung der Instrumente ist parallel zu der im zweiten Satz.

Da diese beiden Quintette einzigartig hervorragen in den Werken zweier so wichtigen Komponisten, die Klavier und einen Bläserchor verwenden, wird man leicht verleitet, über den Grund für die Seltenheit dieser Musiktyps zu spekulieren. Vielleicht liegt die einfachste Erklärung darin, daß das 19. Jahrhundert eine entschiedene Vorliebe für eine homogene Struktur an den Tag legte. Das war vor allem richtig für die deutschen Komponisten, die während dieser Epoche dominierten. Sie zogen es in ihren zahlreichen Kammermusikwerken vor, den homogenen Ton einer Streichergruppe dem Klavier gegenüberzustellen, indem sie das Tasteninstrument gebrauchten.

Haben viele Autoren behauptet, daß Mozarts Quintett Beethovens als Modell für sein eigenes Quintett diente, was wohl stimmen mag, aber keinesfalls bewiesen werden kann. Die Ähnlichkeiten in bezug auf Tonart, sowie der Gebrauch des Klaviers zusammen mit Blasinstrumenten — so einzigartig unter den Werken Beethovens wie für Mozart das Klavier-Blasquintett — sprechen sicherlich für die obige Vermutung. Die Kontroverse ist aber nebensächlich, vor allem, wenn man sich vor Augen hält, daß beide starke, attraktive Werke sind und typisch in den meisten Aspekten für die Kammermusik des späten 18. Jahrhunderts.

Louise Cuyler

Uebersetzung aus dem Englischen: Andreas Aebi

Au cours du dix-huitième siècle, un changement dramatique s'était fait sentir dans la structure de divers types de musique de chambre lorsque le piano-forte a pris la place du clavecin en tant qu'instrument à clavier préféré. Pendant les premières

années du siècle — l'Age de Bach et Handel — le trio est prédominant dans la forme sonate; il fait usage de deux instruments de soprano et un instrument de basse, le clavecin tout à la fois ténu et prononcé comblant la structure formée par les extrêmes des mélodies hautes et basses. A partir des années 1789, lorsque le piano-forte, un instrument beaucoup plus robuste et adaptable s'est imposé de manière absolue, la structure des pièces de musique de chambre dans lesquelles il figure est nécessairement transformée pour s'accorder avec toutes les possibilités offertes par cet instrument. Une prédilection pour la structure d'ensemble en est le résultat, selon laquelle, le clavier prend sa place dans la joute de l'ensemble, en ajoutant ainsi beaucoup de couleur et de brio à la musique. Mais le piano-forte est tellement autonome que de nombreux compositeurs de musique de chambre avec piano du dix-huitième siècle — et même un musicien de la distinction de Joseph Haydn — ne font qu'ajouter des passages *obbligato* pour autres instruments aux sonates de piano créés auparavant.

Mozart changea cette tendance et ses compositions qui allient le piano aux instruments à vent ou à cordes, furent les premières de cette nouvelle structure. A son arrivée à Vienne en 1781, Mozart fut déjà un compositeur d'une grande adresse, ses voyages dès l'âge de 8 ans dans toutes les grandes villes d'Europe lui ayant donné la possibilité d'écouter tous genres de musique écrite ou exécutée au milieu du dix-huitième siècle. Il est certain que Mozart se sentait plus à l'aise et inspiré en écrivant de la musique qui comprenait également le clavier. Cependant, avant son séjour à Vienne de 1781 à 1791, il n'avait composé que six ou sept concertos pour piano et orchestre qui furent vraiment originaux; durant son séjour à Vienne, Mozart en écrivit dix-sept. Le **Quintette en mi bémol** pour piano et instruments à vent (1784) est apparenté de très près à ses concertos à Vienne et la ressemblance avec certains d'entre eux est frappante.

Or durant son esquisse, ce Quintette dut présenter un problème sérieux au compositeur, par le manque de cordes, car les cordes faisaient partie du groupement de l'orchestre classique. Si on oppose un quintette pour piano dans lequel les cordes

représentent l'accompagnement instrumental avec un quintette utilisant des instruments à vent, il devient tout de suite visible que les vents *tutti* ne s'allieront pas, semblables peut-être à un ruban à rayures multicolores. Ainsi, pour maintenir le caractère individuel des instruments dans certaines parties de la sonorité d'ensemble dans le *Quintette en mi bémol*, Mozart tendait à juxtaposer le piano avec un seul ou deux instruments à vent, et moins souvent avec le groupe entier. Il réservait l'usage du *tutti* (piano et l'ensemble des instruments à vent) afin d'affirmer une répétition, marquer un accent, tels les passages ponctués ou les cadences. Vu le fait que Mozart ne disposait d'aucun modèle pour son seul quintette pour piano et instruments à vent, cette composition, une des plus belles de ses œuvres pour ensemble, est suprenante par sa qualité extraordinaire.

Le premier mouvement du Quintette en mi bémol K. 452 de Mozart débute par un *Largo* suivi d'un *Allegro moderato* qui est la partie principale du mouvement. Dans le *Largo*, c'est le piano qui introduit le mouvement, interrompu quelquefois par des instruments à vent. Par la suite, Mozart allie divers instruments à vent de façon à créer des couleurs merveilleusement variées à dominante prolongée, que le piano reprend, l'embellissant par l'improvisation de fioritures à l'accord de la cadence en septième de dominante. L'*Allegro moderato*, dont le thème principal est du Mozart classique, est animé par des combinaisons d'instruments variés et, à de nombreuses reprises, par des mélodies particulièrement vives et indépendantes pour le basson — l'instrument toujours préféré de Mozart. Toutefois, en général, ce mouvement appartient au piano.

Ce choix se dissipe pourtant au début du deuxième mouvement *Larghetto*, dans lequel une sorte de dialogue gracieux a lieu entre tous les instruments, annonçant ainsi le thème. Les lignes sont extrêmement sinuées et imprévisibles, et des tons chromatiques contribuent à colorer certains passages rythmiques. Au cours du développement du mouvement, de nombreux passages à fioritures caractéristiques au piano accompagnent les instruments à vent dont le mouvement est plus lent. Le mouvement s'achève par un finale fidèle au style de Mozart, un *Allegretto* follet au

cours duquel le piano occupe le rôle principal.

Beethoven composa son **Quintette en mi bémol majeur op. 16** au cours des années 1795-96, bien qu'il n'ait été publié qu'en 1801. En 1795 (quatre ans après le décès de Mozart), Beethoven avait habité Vienne depuis trois ans, et avait joué souvent des pièces de musique de chambre avec les mêmes ensembles qui avaient lu la musique de Mozart en manuscrit et avait même étudié pour de courtes périodes avec Joseph Haydn et Antonio Salieri, les deux contemporains de Mozart. A vrai dire, nous aurons du mal à croire que pour sa part le génie de Mozart ait passé inaperçu aux yeux de son jeune collègue.

Tout comme l'oeuvre de Mozart, le premier mouvement de Beethoven comporte une introduction lente (*Grave*) pour la partie principale de l'*Allegro ma non troppo*. L'introduction *Grave* met l'accent sur les rythmes trochaïques (long-court, pour la plupart ponctués), donnant à ce prélude une allure baroque. Il convient de rappeler ici cependant que durant toute sa vie, Beethoven avait une préférence pour les rythmes trochiques, culminant dans la *Grosse Fugue, op. 133*, dont le rythme est trochique jusqu'à la fin du morceau. Le piano et un ensemble complet d'instruments à vent forment un *tutti* impressionnant chaque fois que le rythme trochaïque est repris. Dans une section suivante, nous trouvons une utilisation brillante de divers instruments à vent pour créer un dialogue, où les réparties sont ponctuées par le piano. La partie *Allegro ma non troppo*, basée sur une structure de sonate-allegro, est consacrée principalement au piano, avec des variations ornées pour instruments à vent. A vrai dire, la partie pour piano avec sa structure presque autonome ressemble à celle des trios pour piano et sonates pour piano et violon de Haydn composés d'abord en tant que solo pour piano, les sections *obbligato* pour d'autres instruments ayant été ajoutées plus tard. L'intervalle saisissant d'une sixte majeure, souvent utilisé par Beethoven dans des œuvres ultérieures — figure au thème du début et presque immédiatement dans le deuxième thème du premier mouvement du Quatuor à Cordes, op. 18, no. 4, écrit deux ou trois ans après ce Quintette.

Pour le deuxième mouvement *Andante cantabile en si bémol*, le compositeur

préfère toujours l'expression d'ensemble où les reparties du thème sont partagées, pour la plupart d'entre elles, également entre le piano et les instruments à vent. Dans sa deuxième partie, le compositeur juxtapose la gamme de si bémol majeur dans l'introduction du thème distinctement prononcé par le cor, dont la phrase est singulièrement chromatique pour cet instrument pour l'époque de Beethoven. Le thème du début est repris une dernière fois avec une soigneuse ornementation pour piano, l'arrangement devenant de plus en plus impressionnant à mesure qu'on s'approche du finale.

Le dernier mouvement *Allegro ma non troppo*, est un finale caractéristique au compositeur, où figurent un rondo et un rythme de 6/8 afin d'introduire une conclusion plaisante et gracieuse. La répartition d'instruments est semblable à celle du deuxième mouvement.

Vu que ces deux quintettes occupent une place unique parmi les œuvres des grands compositeurs en raison de leur utilisation du piano avec un ensemble d'instruments à vent, on a tendance à se demander pourquoi leur nombre est si restreint. Une des explications les plus plausibles est la préférence marquée au dix-neuvième siècle pour une structure homogène. Ceci est surtout vrai des compositeurs allemands qui prédominent pendant cette période. Leur prédilection pour la juxtaposition d'un son homogène produit par un ensemble à cordes au piano est révisée dans leurs nombreuses pièces de musique de chambre dans lesquelles figure le clavier.

Selon de nombreux critiques, il n'y aurait aucun doute que Beethoven ait pris comme modèle le Quintette de Mozart; cela est peut-être vrai, mais nous n'avons aucun moyen de prouver cette affirmation. La similarité des gammes et l'utilisation du piano avec les instruments à vent — aussi unique parmi les œuvres de Beethoven que fut le Quintette pour piano et instruments à vent parmi celles de Mozart — offre bien sûr matière à suggestion. Cependant, cette polémique semble peu importante parce qu'il s'agit de pièces de musique sérieuses en même temps qu'attrayantes, et en général caractéristiques de nombreuses pièces de musique de chambre de la fin

du dix-huitième siècle.

Louise Cuyler

Traduction française: Rosy Meiron

Executive Producer / Produktionsleitung / Directeur exécutif: *Amelia S. Haygood*

Engineer and Producer / Künstlerische und Technische Aufnahmleitung / Directeur de l'enregistrement, Prise de son: *John Eargle*

Digital Editing / Digital Herausgabe / Montage digital: *Bejun Mehta*

Production Consultant / Produktionsberater / Consultant pour le Directeur de l'enregistrement: *Mitchell Lurie*

Production Associates / Produktionsassistenz / Associés de production:

Phyllis Bernard, Lisa Fenderson, Jim Wolvington

Piano Technician / Klavier Techniker / Technicien pour le Piano: *Heriberto Lurgenstein*

Bösendorfer Imperial Grand Piano

Design / Entwurf / Conception: *Tri Arts*

Ty Wood Printing

Recorded / Aufnahme / Enregistrement:

May, 1984, Santa Ana High School Auditorium



© 2014 Delos Productions, Inc.,
P.O. Box 343, Sonoma, California 95476-9998
(800) 364-0645 • (707) 996-3844
contactus@delosmusic.com • www.delosmusic.com
Made in U.S.A.