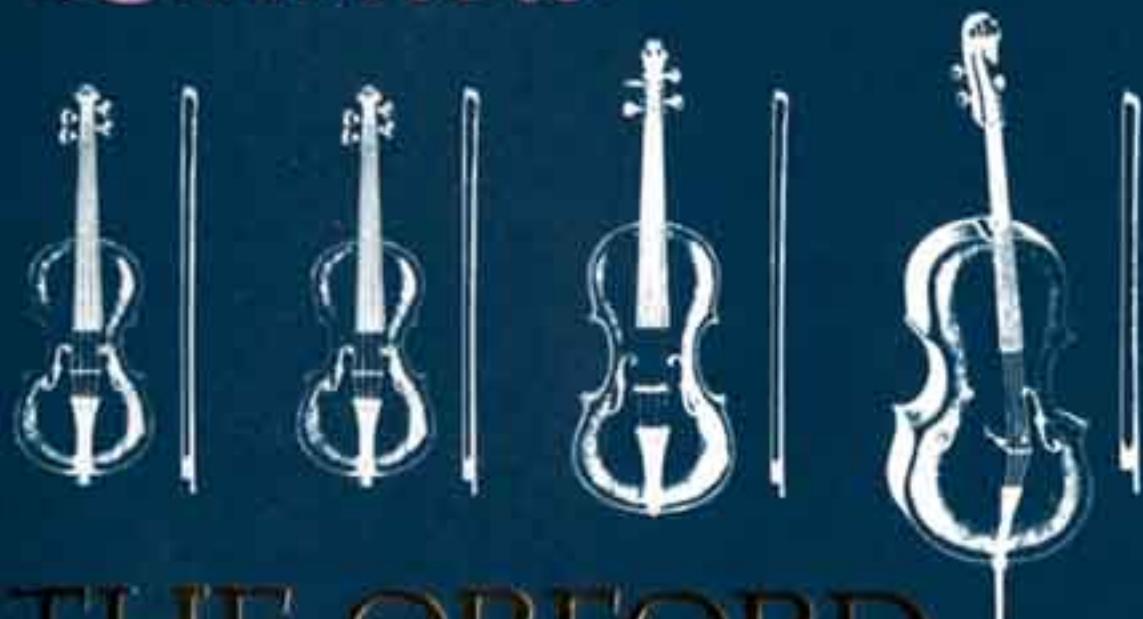


BEETHOVEN

The Complete Quartets



THE ORFORD STRING QUARTET

Volume I

Opus 18, No. 1/Opus 127

D/CD 3031



OPUS 18, NO. 1

OPUS 18, NO. 2

OPUS 18, NO. 3

OPUS 18, NO. 4

OPUS 18, NO. 5

OPUS 18, NO. 6

OPUS 59, NO. 1

OPUS 59, NO. 2

OPUS 59, NO. 3

OPUS 74

OPUS 95

OPUS 127

OPUS 130

OPUS 131

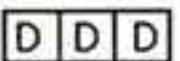
OPUS 132

OPUS 133

OPUS 135

DE 3031

0 13491 30312 3



DIGITAL RECORDING / DIGITAL-AUFNAHME / ENREGISTREMENT NUMÉRIQUE

LUDWIG VAN BEETHOVEN

The Complete Quartets, Vol. I

D/CD 3031

String Quartet in F Major op. 18 no. 1 (29:45)

- 1** Allegro con brio (9:25)
- 2** Adagio affettuoso ed appassionato (10:19)
- 3** Scherzo: Allegro molto (3:32)
- 4** Allegro (6:15)

String Quartet in E-flat Major op. 127 (41:08)

- 5** Maestoso. Allegro (7:19)
- 6** Adagio, ma non troppo e molto cantabile (17:42)
- 7** Scherzando vivace (8:49)
- 8** Finale (6:59)

ORFORD STRING QUARTET

Andrew Dawes, violin / Violine / violon

Kenneth Perkins, violin / Violine / violon

Terence Helmer, viola / Bratsche / alto

Denis Brott, cello / Cello / violoncelle

TOTAL PLAYING TIME / GESAMTSPIELZEIT / DURÉE TOTALE: 71:10

Printed in U.S.A.

Beethoven took the challenge of the string quartet with utmost seriousness. He spent over two years composing the six Quartets, opus 18, and preceded this labor with a lengthy "apprenticeship" in the form of his string trios, opp. 3, 8 and 9, and the elegant arrangement for string quartet of his piano sonata, op. 14 no. 1. In 1799 he dedicated an early draft of the op. 18 no. 1 to his friend, the violinist Karl Amenda. Even in its unperfected version, the quartet was already a masterpiece, and, as Beethoven's sketchbooks show, one which had undergone painstaking revision and self-criticism. But a year later, with the publication of the first three of the op. 18 works, Beethoven wrote to Amenda, urging him: "Do not lend your quartet to anybody because I have greatly changed it: for only now have I learned how to write quartets properly, as you will observe when you receive them." A six-year chasm separates the last of op. 18, completed in 1800, and the three "Razumovsky" Quartets, Beethoven's next endeavors in the medium. The intervening span was a period of vast stylistic growth, and so too were the thirteen years between 1811 and 1824, isolating the last of the "Middle" Quartets (op. 95 in F Minor) from those of the "Late" period.

Although the differences between the "Early", "Middle" and "Late" quartets are readily apparent, all three groups of works clearly represent Beethoven's respective phases at their highest peaks of development. Even in the early op. 18 Quartets, Beethoven is his own Titan, taking his stylistic and technical leads from Haydn and Mozart, to be sure, but inflecting them with an aura of his own. And in these op. 18 pieces, one also discovers motivic links and structural innovations that lead inescapably to the miracles of his last quartets a quarter-century later.

To call Beethoven's string quartets influential would be to indulge in grievous understatement, for in fact, the creative ebullition — as stated in these miraculous works — sparked tremors that shocked the annals of composition for more than a century. Consider, among countless examples, the almost outright quotations from op. 132 in Mendelssohn's early A minor String Quartet, op. 13, or the hovering of op. 127's spirit about Schumann's Piano Quartet, op. 47. The course of music history might have been completely different had Beethoven, Mozart and Schubert each lived another twenty years, but even lacking this conjectural extension, we can find premonitions of Bartók's quartets in the *Grosse Fuge* and in the finale from op. 127. Beethoven not only forced the world of music to listen with new ears, new values, new aesthetics; he also forced new technical standards to come into being. He had little use for the *status*

quo, although he borrowed from "tradition" even when setting it on its ears. To the critic who expressed bewilderment over one of the "Razumovsky" quartets, he replied, "Oh, they are not for you, but for a later age!" And to the hapless Schuppanzigh, who complained that one particularly hazardous passage was unplayable, he screamed, "Do you think that I care for your damned fiddle when the spirit seizes me?" But for all his reputation for irascibility, Beethoven could, and sometimes did, accept criticism. When his publisher voiced concern that the *Grosse Fuge* was an overly arduous and aesthetically unsuitable ending for the op. 130 Quartet, he confounded all expectations and composed another, far more appropriate, finale. And with all the fist-shaking and gristly intensity, one also finds a lyricism and repose, not to mention a shattering humility. Have there ever been utterances so emotionally disarming as the "Hymn of Thanksgiving" from op. 132, the *Lento Assai* from op. 135, the *Cavatina* from op. 130? Or, for that matter, the wondrous slow movement of op. 18 no. 1?

It is for such miracles that Beethoven's String Quartets have been regarded as perhaps the ultimate pinnacle of Western Music — one of civilization's sublime wonders....

The **Quartet No. 1 in F Major op. 18 no. 1** is not the first of the Opus 18 set in order of composition: Beethoven's friend Ignaz Schuppanzigh suggested that the greater drama of this work would make it a more auspicious opener for the series than the D major (now known as No. 3). The suggestion, an astute one, was heeded . . .

Beethoven's celebrated mastery of motivic workmanship is already operating in fullest measure here. The *Allegro con brio* first movement begins with a terse unison motto (which, as we can see from surviving sketchbooks, had been arduously distilled, sharpened and simplified). The one-bar germ cell on which it is based is repeated 104 times during the course of the movement! A more lyrical second idea, introduced by a *fortissimo* unison scale, is built upon syncopated two-note phrases. A third idea combines the main components of the two previous motives and the well-rounded exposition closes with the unison scales of the earlier bridge passage. All ingredients are given a characteristically Beethovenian working over in the dramatic development.

The emotional centerpiece of the quartet is the sublime slow movement, *Adagio affetuoso ed appassionato*, said to have been inspired by the tomb scene of Shakespeare's *Romeo and Juliet*. The movement unfolds in measured, striding 9/8 bars, and when the lilting rhythm is interrupted in a few climactic spots the effect is not

unlike that of a skipped heartbeat. The hurtling emotional climate is heightened by the slashing *forte* runs that periodically intrude on quietly meditative interludes. Along with those from the piano sonatas, opp. 7 and 10, no. 3, this slow movement typifies the greatest of the "early" Beethoven endeavors in searing, soul-stirring tragedy.

One can draw plentiful analogies between the third movement and that of the nearly contemporaneous First Symphony (in C, Op. 21): Both are heady scherzos, full of rollicking abandon. In both cases, even the central trio sections continue the explosive, high-spirited energy instead of furnishing the then-fashionable moment of repose. One can also find, in the descending eighth-notes of the cello in bars 2 and 4, a likeness to a technique Beethoven would use, so many years later, in the second movement of his Quartet, Op. 130!

The *Allegro* finale is a sonata/rondo based upon a plummeting scale-like motto passed from instrument to instrument in a sardonic game of musical volleyball. The immense technical difficulty may become particularly apparent to the general listener when one considers that the more cumbersome viola and cello have to match the two agile violins for velocity and articulation. The work ends in exhilaration: the first violin clutches at upward two-note phrases, the cello hammers out a *marcato* bass line below and the two inner voices insistently reiterate the principal scale motto. Such vehemence parallels that heard in the finale of the Seventh Symphony.

In 1822, Beethoven, at work on some of his greatest and most ambitious masterpieces — the *Ninth Symphony*, *Missa Solemnis* and *Diabelli Variations* — began to feel the urge to return to the string quartet genre which he had not explored since his completion of op. 95 in 1810. As with the three *Razumovsky* quartets of 1806, a commission from a Russian nobleman, this time Prince Nicholas Galitzin in St. Petersburg, mobilized the master to activity.

When enormous stylistic changes in a composer's work are about to occur, they are often heralded by an ostensible harking back to what has gone before. On the surface the first of the so-called "Late" quartets, the **Quartet No. 12 In E-Flat Major op. 127**, seems to spring from the same soil that gave sustenance to Beethoven's earlier efforts in the genre. Structurally, it contains the conventional four movements rather than the six of op. 130 or the seven continuous ones of op. 131.

Yet first appearances can be deceptive, as this quartet illustrates perfectly. It takes only a few measures before the perceptive listener notices important changes in

Beethoven's style. Transformations in the composer's emotional spectrum appear in the more integrated treatment of distantly related keys and of contrasting tempo and dynamic markings. Changes in Beethoven's view of the role of the four players are reflected in the higher demands of the instrumental writing and in the greater interdependence of the four instrumental parts.

In other ways too the first movement of op. 127 follows procedures employed earlier by Beethoven while at the same time making new and significant departures. The textbook "norm" of a dramatic first theme vs. a lyrical second theme unfolds in Beethoven's alternation between the rich, mellow-sounding full-bodied chords of his *Maestoso* introduction and the wistful floating *Allegro* melody. Yet like the sound of the four instruments themselves, the contours of dramatic and lyrical are blended rather than contrasted; the *Maestoso* alternates repeatedly with the *Allegro* melody and not only serves as an introduction but is developed each time it returns. As Roger Fiske observed of this movement, "sonata form may be its framework, but no framework could be less obtrusive". Beethoven's practice of using a *Grave* which goes far beyond the usual scope of introductions in classical sonatas has precedents in the *Pathétique* Piano Sonata which follows Haydn's lead in the *Drumroll* Symphony.

The *Adagio, ma non troppo e molto cantabile* is one of the sublime examples of Beethoven's mastery of variation form. This slow movement is closely analogous to the last movements of the opp. 109 and 111 piano sonatas and also to the Ninth Symphony's third movement. One feature common to all four of these movements is Beethoven's predilection for flowing continuity. So integrated, in fact, is the form that the listener is often lulled into thinking that a previous section is still unfolding when, actually, the next has begun. A notable example of this "deception" occurs when the *tema* itself, with its lilting syncopations in long 12/8 bars, passes into the first variant.

The *Scherzando vivace*, with its reindeer-like mobility and tautly sprung rhythmic complexities, is one of Beethoven's most memorable. Klaus George Roy observed that this movement "has the quality the Germans call '*eigensinnig*', stubborn, self-willed, with that wry smile so particularly apt for a Beethoven Scherzando." An intriguing bit of asymmetry occurs in the second strain when the composer introduces bars of 2/4 meter into his ongoing progression of 3/4 time. The trio, marked *Presto*, alternates an idea of aerial lightness with one that is vigorously accented and *pesante*. Beethoven changes the tonality several times as he repeats these contrasting ideas.

Then there is a *da capo* of the scherzo proper. At its conclusion Beethoven teases the listener by beginning a reprise of the trio. But (as is also the case in the Seventh and Ninth symphonies) this reprise is broken off in mid-phrase, and nine bars derived from the scherzo plummet the movement to an abrupt end.

A sonata-rondo movement brings the quartet to a close. There are three distinct themes — the first of a flowing character, the second almost Haydnesque in its robust jollity, and the third with a suggestion of oafishness that gives this listener a decided foretaste of Bartók. At the end of the recapitulation, Beethoven unexpectedly moves into a coda that dissolves the first theme against a murmuring backdrop of *sempre pianissimo* triplet scales and broken octaves.

Harris Goldsmith

Die Gattung des Streichquartetts bedeutete für Beethoven von Anfang an eine ernst zu nehmende Herausforderung. Er verbrachte über zwei Jahre mit der Komposition der sechs Quartette Op. 18; als umfangreiche "Gesellenstücke" entstanden vorher bereits die Streichtrios Opp. 3, 8 und 9 sowie das geschmackvolle Streichquartett-Arrangement seiner Klaviersonate Op. 14, Nr. 1. 1799 widmete er einen frühen Entwurf von Op. 18, Nr. 1 seinem Freund, dem Geiger Karl Amenda. Dieses Quartett war bereits in dieser vorläufigen Fassung ein Meisterwerk; aus Beethovens Skizzenbüchern ist ausserdem zu ersehen, daß er es vorher selbtkritischen, sorgfältigen Revisionen unterzogen hatte. Als jedoch ein Jahr später die ersten drei Werke des Op. 18 veröffentlicht wurden, schrieb Beethoven an Amenda: "Dein Quartett gib ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiß, was Du schon sehen wirst, wenn Du sie erhalten wirst!" Ein Zeitraum von 6 Jahren trennt das letzte Quartett von Op. 18, vollendet im Jahre 1800, von den drei "Rasumowsky"-Quartetten, Beethovens nächsten Vorstössen in diese Gattung. Die dazwischen liegende Zeitspanne beinhaltet eine enorme stylistische Entwicklung, ebenso wie die dreizehn Jahre von 1811 bis 1824, die zwischen der Fertigstellung des letzten der "mittleren" Quartette (Op. 95 in f-moll) und dem Beginn der in der letzten Schaffensperiode entstandenen "späten" Quartette vergehen.

Trotz der offensichtlichen Unterschiede zwischen den "frühen", "mittleren" und "späten" Streichquartetten repräsentieren alle drei Werkgruppen exemplarisch den Höhepunkt der jeweiligen Schaffensphase Beethovens. Bereits in den frühen Quartetten Op. 18 steht Beethoven als ein Titan vor uns, der zwar kompositionstechnische Details von Haydn und Mozart übernimmt, diese jedoch in eine völlig eigene Klangwelt integriert. Ferner entdeckt man in diesem Op. 18 strukturelle Erneuerungen und motivische Bindeglieder, die unmißverständlich auf die einzigartigen letzten Quartette vorausweisen, die ein Vierteljahrhundert später entstehen sollten.

Beethovens Streichquartette lediglich als "wegbereitend" zu bezeichnen, wäre eine immense Untertreibung. Diese beispiellosen Werke, das Ergebnis einer wahren schöpferischen Explosion, beeinflußten die Entwicklung der Musik für mehr als ein Jahrhundert. Man beachte, neben zahllosen anderen Beispielen, die fast wörtlichen Zitate aus Op. 132 in Mendelssohns frühem a-moll-Quartett Op. 13, oder die spürbare

Präsenz von Op. 127 in Schumanns Klavier-Quartett Op. 47. Die Musikgeschichte wäre wohl völlig anders verlaufen, hätten Beethoven, Mozart und Schubert jeweils zwanzig Jahre länger gelebt, aber auch ohne diese Hypothese finden sich bereits Vorahnungen von Bartóks Quartettstil in der "Großen Fuge" und im Finale von Op. 127. Beethoven brachte die musikalische Welt nicht nur dazu, mit neuen Ohren zu hören, neue Werte zu erkennen und eine neue Ästhetik zu begründen; er erzwang auch einen neuen technischen Standard. Ein Festhalten an erreichten Maßstäben lehnte er ab; trotzdem bediente er sich der Tradition, auch dann, wenn er sie ad absurdum führte. Einem Kritiker, der sich bestürzt und verwirrt über die "Rasumowsky"-Quartette äußerte, entgegnete er: "O, sie sind auch nicht für Sie, sondern für eine spätere Zeit!" Den unglücklichen Schuppanzigh, der sich über die angebliche Unspielbarkeit einer besonders gewagten Stelle beschwerte, wies er zurecht: "Glaubt er, daß ich an seine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht?" Trotzdem er als jähzornig bekannt war, akzeptierte er jedoch gelegentlich Kritik. Als sein Verleger die Sorge äusserte, daß die "Große Fuge" einen ästhetisch unbefriedigenden, weil zu anspruchsvollen Schluß für das Quartett Op. 130 darstelle, komponierte er wider aller Erwarten ein neues, weit angemesseneres Finale. Letztendlich findet man bei ihm neben aller stirnrunzelnder Anspannung und gelegentlich knorriger Heftigkeit auch lyrische, ruhevolle Passagen, sowie in erster Linie eine erschütternde Menschlichkeit. Gab es jemals eine emotional so anrührende Musik wie den "Dankgesang" aus Op. 132, das Lento assai aus Op. 135, die Cavatina aus Op. 130 oder auch den herrlichen langsamten Satz von Op. 18, Nr. 1?

Es sind diese musikalischen Juwelen, denen Beethovens Streichquartette ihren Ruf als vielleicht Höchsten Gipfpunkt der westlichen Musik verdanken — als eines der erhabenen Wunder unserer Zivilisation . . .

Das Quartett Nr. 1 in F-Dur Op. 18, Nr. 1 ist nicht das erste der Quartette in der Folge dieser Kompositionen: Beethovens Freund Ignaz Schuppanzigh meinte, daß die grösitere Dramatik dieses Werkes der Serie eine verheißendere Eröffnung geben würde, als das D-Dur Quartett (nun bekannt als Nr. 3). Der scharfsinnige Vorschlag wurde anscheinend befolgt . . .

Beethovens bekannte Meisterschaft über das motivistische Handwerkszeug ist hier schon voll entwickelt. Das *Allegro con brio* des ersten Satzes beginnt mit einem knappen einstimmigen Motiv (das, wie wir von den noch vorhandenen Entwürfen her

feststellen können, durch viel Arbeit verdichtet, geschärft und vereinfacht wurde). Die eintaktige Keimzelle, worauf es gründet, wird im Laufe des Satzes ganze 104 Mal wiederholt! Es ist eine mehr lyrische Idee, die durch eine fortissimo gespielte einstimmige Tonleiter eingeführt wird und die auf einer synkopierten zweitonigen Phrase aufgebaut ist. Eine dritte Idee kombiniert die Hauptteile der zwei vorhergehenden Motive und die schön abgerundete Exposition kommt mit den einstimmigen Tonleitern der vorhergehenden überbrückenden Passagen zum Abschluß. Alle Zugaben werden in der Entwicklung auf Beethovens charakteristische Weise dramatisch bearbeitet.

Der emotionelle Mittelpunkt des Stückes ist sicherlich der erhabene langsame Satz *Adagio affettuoso ed appassionato*, von dem man sagt, daß er von der Grabazene von Shakespeares Romeo und Julia inspiriert wurde. Der Satz entwickelt sich in gemessenen schreitenden 9/8 Takten, und wenn der singende Rhythmus an einigen gefühlsvollen Höhepunkten unterbrochen wird, ist der Effekt einem unterbrochenen Herzschlag nicht unähnlich. Die wirbelnde, gefühlsvolle Stimmung wird durch die schneidend harten forte Läufe unterbrochen, die sich von Zeit zu Zeit in die meditierend ruhigen Zwischenspiele drängen. Zusammen mit den Sätzen aus den Klaviersonaten Opp. 7 und 10, Nr. 3 vertreten diese langsamen Sätze die größten Anstrengungen des "frühen" Beethoven, wie er nach dem Ausdruck von glühender, seelenbewegender Tragödie suchte.

Man kann sicher eine Menge von Ähnlichkeiten im dritten Satz und der beinahe gleichaltrigen ersten Sinfonie (in C, Op. 21) finden: Beide sind berauschende scherzos und voller ungestümer Ausgelassenheit. Anstatt sich einem damals beliebten Moment der Musse zu unterziehen, wird die explosive, kühne Energie sogar in den zentralen Trioteilen weitergeführt. Man findet auch die absteigenden acht Noten des Cellos in den Takten 2 und 4 wieder, und wir können dar in Ähnlichkeiten in der Technik erkennen, von der Beethoven so viele Jahre später im zweiten Satz seines Quartettes Op. 130 Gebrauch machen wird.

Das *Allegro* Finale ist in seiner Form ein Sonate/Rondo, das auf einem Motiv aufbaut, das abwärts laufenden Tonreihen ähnlich ist, und das in einer zynisch, sardonischer Art von musikalischem Volleyballspiel von Instrument zu Instrument weitergegeben wird. Die enormen technischen Schwierigkeiten werden wahrscheinlich auch dem weniger geschulten Zuhörer offensichtlich, wenn man

bedenkt, daß die viel weniger beweglichen Violen und Celli den so viel beweglicheren Violinen in Tempo und Artikulation folgen müssen. Das Werk wird unter grosser Heiterkeit zum Abschluß gebracht: die erste Violine klammert sich an eine Aufwärtsphrase, die aus zwei Noten besteht und darunter hämmert das Cello eine marcato Basslinie aus während die zwei inneren Stimmen dauernd das hauptsächliche Tonreihenmotiv wiederholt. Diese Art von Ungestüm mahnt an die siebente Sinfonie und ist dem Finale in seiner Vehemenz sicherlich ebenbürtig.

Im Jahre 1822, als Beethoven an seinen größten und ehrgeizigsten Meisterwerken arbeitete — an der 9. *Sinfonie*, der *Missa Solemnis* und den *Diabelli Variationen* — zog es ihn wieder zurück zu der Gattung der Streichquartette, die er seit der Fertigstellung von Op. 95 im Jahre 1810 nicht mehr weitergeführt hatte, zurückzukehren. Die drei Rasumowsky-Quartette wurden 1806 im Auftrag eines russischen Edelmannes komponiert, ähnlicherweise regte auch Prinz Nikolas Galitzin aus Petersburg den Meister zu neuen Arbeiten an.

Außerordentliche stilistische Änderungen im Schaffen eines Komponisten werden oft unmittelbar vor deren Erscheinen durch einen scheinbaren Rückgriff auf Vergangenes angekündigt. Oberflächlich betrachtet scheint das erste der sogenannten "späten Quartette", das **Quartett Nr. 12 in Es-Dur, Op. 127** demselben Boden entsprungen, der Beethovens frühere Bemühungen in dieser Gattung genährt hatte. Strukturmäßig enthält es die konventionellen vier Sätze anstatt der sechs in Op. 130, oder der sieben aufeinanderfolgenden in Op. 131.

Doch erste Eindrücke täuschen oft, wie dies dieses Quartett klar zeigt. Nach wenigen Takten schon bemerkt der aufmerksame Zuhörer wichtige Änderungen in Beethovens Stil. Umwandlungen im emotionellen Spektrum des Komponisten erscheinen in der nun im viel integrierteren Behandlung entfernt verwandter Tonreihen, kontrastierender Tempi und dynamischer Vorschriften. Beethovens veränderte Ansichten über die Rollen der vier Vortragenden offenbaren sich deutlich in den erhöhten Ansprüchen, die an die Instrumentalstimmen gestellt werden und in der größeren wechselseitigen Abhängigkeit der Instrumente.

Auch sonst folgt der erste Satz des Op. 127 ähnlichen Abläufen, die Beethoven schon früher benutzte, dabei bringt er aber gleichzeitig neue und wichtige Abweichungen. Der "Lehrbuch-Norm", wonach einem ersten dramatischen Satz ein lyrisches zweites Thema entgegengestellt wird, entfaltet sich in Beethovens Wechsel

zwischen satten, sanften, doch volltönenden Akkorden seiner *Maestoso* Einführung und der wehmütig schwebenden *Allegro* Melodie. Doch, wie der Zusammenklang der vier Instrumente selbst, gehen die Umrisse von Dramatischen und Lyrischen eher in einander über, als daß sie sich gegenseitig abheben. Das *Maestoso* löst sich zu mehrmals mit der *Allegro* Melodie ab. Es ist nicht nur Einführung sondern wird jedes Mal bei ihrer Rückkehr weiter entwickelt. Roger Fiske sagte über diesen Satz: "die Sonatenform mag wohl den Rahmen bilden, aber kein Rahmen könnte weniger aufdringlich sein." Beethovens Brauch ein *Grave* zu verwenden, das weit über den normalen Umfang einer Einführung in klassischen Sonaten hinausführt, manifestiert sich schon in der *Pathétique* Klavier-Sonate, die dem Beispiel Haydns in der Sinfonie mit dem Paukenwirbel (Es-Dur) folgt.

Das *Adagio, ma non troppo e molto cantabile* ist eines der erhabensten Beispiele für Beethovens Meisterung der Variationenform. Dieser langsame Satz ist den letzten Sätzen der Opp. 109 und Op. 111 Klaviersonaten und dem dritten Satz der Neunten Sinfonie sehr ähnlich. Allen vier Sätzen gemeinsam ist Beethovens Vorliebe für fließende Kontinuität. Sie sind in der Tat so eng miteinander verbunden, daß sich der Zuhörer immer wieder verleitet sieht, anzunehmen, daß der vorhergehende Teil immer noch weiter entwickelt wird, wenn der neue eigentlich schon begonnen hat. Ein gutes Beispiel für diese "Täuschung" ist die Stelle, wo das *tema* selbst, mit seinen munteren Syncopationen im 12/8 Takt, in die erste Variation übergeht.

Einer der unvergesslichsten Sätze Beethovens finden wir im *Scherzando vivace* mit seiner rehflinken Beweglichkeit und seiner straff gesetzten rhythmischen Vielseitigkeit. Klaus George Roy meinte "daß diesem Satz die Qualität eigen ist, die die Deutschen 'eigensinnig', also starrköpfig oder eigenwillig nennen würden, zusammen mit einem ironischen Lächeln, das so besonders treffend für ein Beethoven *Scherzando* ist." Faszinierende Assymetrie in die fortwährenden Progressionen im 3/4 Takt einführt. Das *Trio*, mit *presto* bezeichnet, wechselt eine Idee von luftiger Leichtigkeit mit der eines lebhaft akzentuierten *pesante* ab. Beethoven verändert mehrmals die Klangfarbe, indem er die kontrastierenden Einfälle wiederholt. Darauf folgt das *da capo* des eigentlichen *Scherzo*. Zum Schluß wird der Zuhörer mit dem Beginnen einer Reprise des Trios geneckt. Aber (genau wie in der Siebten und Neunten Sinfonie) diese Reprise wird sofort abgebrochen und neun aus dem *Scherzo* abgeleitete Takte lassen den Satz ein abruptes Ende nehmen.

Ein Satz in Form eines Sonaten-Rondos bringt das Quartett zum Abschluß. Hier finden wir drei deutlich verschiedene Themen — das erste fließend, das zweite beinahe Haydn-ähnlich in seiner robusten Vergnügtheit und das dritte mit einem Hauch von Tölpelhaftigkeit, der dem Rezensenten schon einen deutlichen Vorgeschmack auf Bartók gibt. Am Ende dieser Zusammenfassung weicht Beethoven ganz unerwartet in eine *Coda* aus, die das erste Thema vor einem Hintergrund *sempre pianissimo* gespielter Triolenleitern und gebrochener Oktaven auflöst.

Harris Goldsmith

Uebersetzung aus dem Englischen: Andreas Aebi

Beethoven a abordé le quatuor à cordes avec grand sérieux: il s'est "formé" sur les trios opp. 3, 8 et 9, et sur l'arrangement élégant pour quatuor à cordes ses six quatuors op. 18. En 1799 il a dédicacé à son ami le violoniste Karl Amenda une première ébauche du quatuor op. 18 no. 1, qui était déjà un chef-d'œuvre, même avant les révisions minutieuses et l'autocritique auxquelles le compositeur s'est livré, à en juger par ses carnets. Un an plus tard, Beethoven a demandé à Amenda de ne pas prêter sa partition, cette dernière ayant déjà subi des modifications profondes pour l'édition des trois premiers quatuors de l'op. 18.

Après avoir achevé l'op. 18 en 1800, six années s'écoulèrent avant qu'il ne revienne au quatuor en composant les trois "Razoumovsky". Cet intervalle de temps, comme celui de treize ans (de 1811 à 1824) qui sépare les quatuors de la période adulte de celle de maturité (op. 95 en fa mineur), a vu un grand mûrissement stylistique.

Chaque série de quatuors est l'aboutissement de chacune de ses périodes créatives (jeunesse, adulte et maturité). Dès l'op. 18, Beethoven est un géant égal à son image, empruntant certes des notions stylistiques et techniques à Haydn et Mozart, mais les exprimant dans un langage éminemment personnel. Dans ces mêmes compositions, il y a également des liens au niveau des motifs et des innovations de structure qui mènent inexorablement aux merveilles contenues dans ces derniers quatuors composés un quart de siècle plus tard.

Il va sans dire que par leur puissance créative, les quatuors à cordes de Beethoven ont influencé l'histoire de la musique durant plus d'un siècle. Notons, par exemple, les citations presque directes de son op. 132 dans le quatuor op. 13 en la mineur de Mendelssohn et l'esprit de son op. 127 dans le quatuor pour piano et cordes op. 47 de Schumann et celui de la *Grosse Fuge* et le Finale du même op. 127 dans les quatuors de Bartók.

Non seulement Beethoven a-t-il imposé des sons, des valeurs et une esthétique tous nouveaux, mais il a également imposé de nouvelles normes techniques. Il se souciait peu du statut quo, bouleversant la tradition en même temps qu'il s'en servait. A l'incompréhension d'un critique exprimée au sujet de ses quatuors "Razoumovsky", il rétorqua que ses quatuors n'étaient pas pour lui, mais "pour une période ultérieure". Au malheureux violoniste Schuppanzigh, exaspéré par la haute technicité d'un passage, Beethoven déclara violemment ne pas se préoccuper de l'incapacité du

maudit violoniste lorsqu'emporté par l'esprit de création. Pourtant, malgré une tendance colérique, il lui arrivait d'accepter des suggestions. Lorsque son éditeur lui dit que la *Grosse Fuge* était trop ardue et esthétiquement mal placée pour clore le quatuor op. 130, Beethoven se surpassa en composant un autre finale, bien plus approprié.

La colère et l'intensité brutes côtoient chez lui un lyrisme et un calme, sans parler d'une humilité désemparante, par exemple dans l'"Hymne de Grâce" de l'op. 132, le "Lento assai" de l'op. 18 no. 1; ces coups de génie ont notamment attribué aux quatuors à cordes de Beethoven la réputation de summum de la musique occidentale de tous les temps.

Le Quatuor no. 1 en fa majeur, de l'opus 18 no. 1 ne se place pas au début de la série suivant l'ordre chronologique: C'est à l'ami de Beethoven, Ignaz Shuppanzigh que l'on doit la suggestion de précéder le quatuor en ré majeur (dénommé dès lors le numéro 3). Cette suggestion, astucieuse, fut écoutée . . .

C'est ici que le compositeur donne la pleine mesure de sa maîtrise déjà reconnue de la recherche thématique. Le premier mouvement, l'*Allegro con brio* commence par une expression concise à l'unisson (qui, d'après les cahiers qui ont subsisté, démontre que celle-ci a été ardûment raffinée, émendée, et retracée). L'unique mesure de base sur laquelle elle se fonde revient 104 fois au cours du mouvement. Une seconde idée plus lyrique, qu'introduit une gamme à l'unisson jouée *fortissimo*, se développe à partir de phrases à deux notes syncopées. Un troisième motif réunit les éléments des deux idées précédentes et cette entrée bien arrondie s'achève avec des gammes à l'unisson empruntées au passage de transition. Tous les éléments reçoivent un traitement que le compositeur a marqué de son sceau afin d'en affirmer le développement dramatique.

C'est dans le mouvement lent du quatuor, le sublime *Adagio affetuoso ed appassionato* que les émotions convergent, inspiré, dit-on, par la scène du tombeau de *Romeo et Juliette* de Shakespeare. Les mesures de 9/8 défilent en une marche mesurée et cadencée, et l'effet causé par l'interruption du rythme cadencé durant certaines apogées, n'est pas sans rappeler un battement de cœur manqué. Les entrées cinglantes *forte* qui interrompent les passages méditatifs ajoutent à l'intensité du climat émotionnel. Ce mouvement lent ainsi que les mouvements semblables des sonates pour piano, l'op. 7 et l'op. 10, no. 3, font partie des premières incursions et des

plus remarquables de Beethoven dans la tourmente et les états d'âme les plus bouleversants.

On peut établir de nombreuses analogies entre le troisième mouvement et la symphonie numéro 1 composée à la même époque (en Do, Op. 21). Les deux comportent des scherzos impétueux, où l'on perçoit un abandon exubérant. Dans les deux cas, même les sections du trio central maintiennent l'énergie fougueuse et animée au lieu de revenir vers une période de calme selon la mode de l'époque. On peut également trouver dans les croches descendantes du violoncelle des mesures 2 et 4, une ressemblance avec la technique que Beethoven devra employer bien des années plus tard, dans le deuxième mouvement du Quatuor Op. 130.

L'*Allegro* final est un rondo/sonate basé sur un motif de gamme descendante qui passe d'un instrument à l'autre imitant en cela un jeu railleur de volley-ball musical. L'immense difficulté technique est claire même à l'auditeur peu exercé, quand on s'aperçoit que le violoncelle et l'alto bien plus encombrants doivent rivaliser d'articulation et de vélocité avec les violons plus agiles. L'oeuvre s'achève dans la liesse: le premier violon s'obstine dans les phrases à deux notes ascendantes, tandis que le violoncelle martelle la phrase de basse en *marcato* et les deux voix intérieures répètent avec insistance l'expression de la gamme principale. On ne peut comparer cette fougue qu'à celle du finale de la symphonie numéro 7.

En 1822, déjà à l'oeuvre et en voie de mettre à jour la *neuvième Symphonie*, la *Missa Solemnis*, et les *Diabelli Variazionen* — quelques unes des compositions les plus capitales — Beethoven voulut reprendre un genre auquel il ne s'était pas consacré depuis l'achèvement de l'op. 95 en 1910, le quatuor à cordes. De même que pour les "Razoumovsky" composés en 1806, un haut personnage, cette fois le prince russe Nicholas Galitzin de Petersbourg, transmit cette nouvelle commission au compositeur, et celle-ci le convia à reprendre cette activité.

Quand des changements considérables sont sur le point de se produire dans le style d'un compositeur, ils sont perceptibles surtout dans le besoin de revenir aux formes déjà éprouvées. En apparence, le premier des quatuors appartenant à cette période (la dernière des périodes créatrices), le **Quatuor no. 12 en mi bémol majeur, op. 127**, semble provenir de la sève génératrice où ont pris jour les quatuors précédents. Comme eux, il contient quatre mouvements au lieu d'en avoir six comme dans l'op. 130, et la série ininterrompue de sept mouvements dans l'op. 131.

Malgré ces apparences, il ne faut à l'auditeur que quelques mesures pour que celui-ci décele des changements importants dans le style de Beethoven. Le croisement de tonalités relativement distantes, de tempos et d'annotations contraires, est à l'image de son registre personnel. Les instrumentistes se voient attribuer, car telle est la nouvelle perspective du compositeur, des partitions musicales plus exigeantes et une interaction plus serrée.

À d'autres égards aussi le premier mouvement de l'op. 127 emprunte à la fois aux techniques précédentes et s'oriente en direction des nouvelles tendances. Il se conforme à la "norme" selon laquelle un premier thème dramatique vient s'opposer au thème lyrique en faisant apparaître tour à tour les accords sereins et robustes du *Maestoso* de l'introduction et la mélodie désenchantée de son *Allegro*. Tout de même semblables à la fluidité des transitions entre les instruments, les contours dramatiques et lyriques se fondent; plus qu'ils ne s'opposent. Le *Maestoso* et l'*Allegro* se reprennent mutuellement, et le thème de l'introduction prend de l'élan à chaque reprise. Comme l'a noté Roger Fisk à propos de ce mouvement, "si la structure en est celle d'une sonate, elle en a desserré ses liens." D'autre part, par l'adjonction d'un *Grave* à l'introduction, celle-ci étend son envergure, et ce moyen se retrouve déjà dans la sonate pour piano (*La sonate pathétique*) et dans la Symphonie de Haydn *Mit dem Trommelwirbel*.

L'*Adagio, ma non troppo et molto cantabile* rappelle par sa majesté les derniers mouvements de l'opp. 109 et 111 des sonates pour piano et la troisième mouvement de la neuvième symphonie. Ils ont tous en commun les transitions fluides, que le compositeur préfère. Mais ce qui distingue surtout l'op. 127 c'est qu'il présente l'un des exemples les plus sublimes de la maîtrise dans la forme des variations. Leur fluidité est si persistante que l'auditeur est souvent porté à croire qu'une section se déroule lorsqu'en fait une autre a pris sa place, notamment lorsque les cadences syncopées du *thème* même sont transposées dans la première variation.

Le *Scherzando vivace*, un des plus inoubliables, se voit attribuer par Klaus George Roy le jugement suivant: "Il possède la qualité que les allemands appellent *eigensinnig*, une unicité opiniâtre où l'on devine le sourire mi-amer qui s'accorde si bien avec un *Scherzando* par Beethoven. Il y a un défilé de passages d'une légèreté aérienne qui côtoient l'introduction par le compositeur d'un rythme asymétrique lorsqu'il fait voisiner des mesures marquées 2/4 et un passage en progression marqué

3/4. Dans le trio, le mouvement annoté *Presto*, un passage d'une suprême légèreté voisine avec un thème vigoureusement accentué et annoté *pesante*. Il revient au scherzo lui-même, et fait mine de reprendre le trio, mais (comme dans la septième et la neuvième symphonie) pour l'abandonner à mi-chemin, et c'est avec neuf mesures extraites du scherzo qu'il donne au mouvement une fin inattendue.

Un mouvement de rondo pour sonate conclut le quatuor. Les trois thèmes sont distincts: le premier est fluide, le second rappelle presque la robustesse de Haydn et le troisième présageant Bartók par son attardement quand ils défilent l'un après l'autre dans ce mouvement que Beethoven a marqué simplement "Finale." Quand d'un sursaut Beethoven passe à la *coda* il retire le premier thème sous le murmure *sempre pianissimo* de gammes en triolets et d'octaves interrompues.

Harris Goldsmith

Traduction française: Pascal Yvon

Co-Producers / Aufnahmleitung / Directeurs de l'enregistrement:

Marc Aubort / Joanna Nickrenz

Executive Producer / Produktionsleitung / Directeur exécutif:

Amelia S. Haygood

Recording Engineer / Technische Aufnahmleitung / Prise de son:

Marc Aubort

Photo: *Arnold Matthews*

Design / Entwurf / Conception: *Tri Arts, Inc.*

Recorded / Aufnahme / Enregistrement: Emmanuel Presbyterian Church,
Toronto, Canada, May 20-23, 1986 and June 4-7, 1986

Printed in U.S.A.



The Orford String Quartet

L to R: Andrew Dawes, Kenneth Perkins, Denis Brott, Terence Helmer

OPUS 18, NO. 1

OPUS 18, NO. 2

OPUS 18, NO. 3

OPUS 18, NO. 4

OPUS 18, NO. 5

OPUS 18, NO. 6

OPUS 59, NO. 1

OPUS 59, NO. 2

OPUS 59, NO. 3

OPUS 74

OPUS 95

OPUS 127

OPUS 130

OPUS 131

OPUS 132

OPUS 133

OPUS 135





© 2016 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.