

BEETHOVEN

The Complete Quartets



THE ORFORD STRING QUARTET

Volume II

Opus 18, No. 2/Opus 130

D/CD 3032



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 3032

0 13491 30322 2

DDD

DIGITAL RECORDING / DIGITAL-AUFNAHME / ENREGISTREMENT NUMÉRIQUE

LUDWIG VAN BEETHOVEN
The Complete Quartets, Vol. II

D/CD 3032

String Quartet in G Major op. 18 no. 2 (25:16)

- 1** Allegro (8:08)
- 2** Adagio cantabile. Allegro (6:52)
- 3** Scherzo Allegro (4:19)
- 4** Allegro molto quasi Presto (5:39)

String Quartet in B-Flat Major op. 130 (37:07)

- 5** Adagio ma non troppo. Allegro (9:32)
- 6** Presto (1:57)
- 7** Andante con moto ma non troppo (poco scherzoso) (6:20)
- 8** Alla danza tedesca: Allegro assai (3:52)
- 9** Cavatina: Adagio molto espressivo (7:18)
- 10** Finale: Allegro (7:38)

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: 62:36

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....

A more genial, graceful atmosphere than that heard in the F Major Quartet pervades the **Quartet in G Major op. 18 no. 2**, sometimes nicknamed the *Komplimentierungs* (compliment) *Quartett*. A *grazioso* aura characterizes the entire composition, and the opening theme of its *Allegro* first movement has been likened to a curtsey. This initial salvo presents a straightforward version of a theme which returns transformed in the cryptic trio of op. 131's second scherzo! The two quartets are separated by more than a quarter century; yet for all of their vast stylistic divergence, it was plainly the same Beethoven who wrote them. Differences between the two reflect the distinction between classicism and early romanticism. Whereas the cited movement of op. 131 revels in eerie *sul ponticello* and other grotesqueries involving abrupt shifts of color and dynamics, op. 18 no. 2 is firmly grounded in eighteenth century *gallantries*. Even the first movement's final cadence — where the viola bids farewell to the opening melody against piquant *pizzicatos* in the other parts — has a comforting, domestic quality.

The second movement presents an alternation between a stately, tender opening section (*Adagio cantabile*) and a frolicsome *Allegro* middle section. The contrast in moods brings with it one of key and meter. The opening *Adagio* is in C major and

observes a triple meter, while the *Allegro* shifts to F Major and duple time. Then the slow section returns, richly ornamented, and the movement ends with a brief reference to the *Allegro* intrusion.

A stylistic analogy exists between the sportive *Scherzo Allegro* and the corresponding third movement of the op. 2 no. 2 piano sonata. Both contain interjections between first and second violins and, later on, between cello and viola in altercation with the two violins. Also arresting are the second violin's half notes which protrude with smarting assertion toward the end of the second strain. The Trio, rather clipped in character, abounds in trills and staccato arpeggios.

High spirits reign in the *Allegro molto quasi Presto* finale. Beethoven used the word *aufgeknöpft* — "unbuttoned" — to describe its mood. The cello leads off with a chasing four-bar phrase immediately answered by all four players. The whole movement, a spirited romp, juxtaposes brash confidence with wistful hesitation. At the end, Beethoven gets "lost" in C Major, but it's all a spoof and he quickly finds his way back to a resounding G Major.

Following the completion of op. 127 early in 1824, Beethoven immersed himself in three more quartets, often transferring ideas from one work to another. The present numbering of the late quartets does not correspond with their chronological sequence which was op. 127, op. 132, op. 130 (with the *Grosse Fuge* as finale), op. 131, op. 135, and finally the second finale of op. 130 which Beethoven composed in November 1826 just months before his death at the age of 56. Thus the **Quartet in B-Flat Major op. 130** was in fact completed after op. 132.

The opening movement of op. 130, *Adagio ma non troppo. Allegro*, is a paradox: it is one of the longest of all the Beethoven quartet first movements, but doesn't sound so chiefly because of the abundant filigree and the scurrying passagework. These features, combined with the sparse texture, create both a gossamer delicacy and a mobile activity that foreshadow the compression of Webern and the breadth of span of Bruckner! Among the many motives in this complex sonata-form movement, two are especially important: 1) the opening phrase of the *Adagio* which, as with op. 127's introduction, is developed in great detail and gives the listener an early taste of the idea presented in full in the finales of both works, and 2) the plummeting series of sixteenth notes introduced by the ensuing *Allegro*.

The second movement, *Presto*, is a scherzo similar in many ways to the one in

the *Hammerklavier* Sonata, op. 106. All the elements of the form — a ternary one — are there but in utmost compression and the movement buzzes past, as if propelled by insect wings. Two details deserve special comment: the downward chromatic slides of the first violin (marked "L'istesso tempo") that lead from the trio to the scherzo's *da capo*, and Beethoven's artful embroidering of the *da capo*.

Andante con moto ma non troppo (poco scherzoso) is the directive for the blithe, half-smiling, half-mocking third movement. Beethoven is saving his innermost feelings for the fabled *Cavatina* which really is a legitimate slow movement. In the *Andante*, a tender and busy intermezzo, one is buoyed along by the strutting *ostinatos*, the deft *staccatos* and *pizzicatos*, the grace notes, the elfin upward scales and sextuplet trills. Even the snappish last note surprises us since it is as brusque as the rest of the movement is urbane. This music does indeed convey the "rather jocular" mood that Beethoven called for in his parenthetical marking *poco scherzoso*.

In the *Alla danza tedesca: Allegro assai*, the composer recreates the elements of the German folk dances of his youth. In effect, this highly stylized movement — which Beethoven initially devised for the op. 132 quartet but then transposed — works as a second and less intense *Scherzo*. Beethoven's refined use of ungainly swells followed by *piano* markings imparts a rustic angularity to what would otherwise be innocuous. Near the end he divides the melodic line between instruments — a device used many times in these quartets and one which paved the way for Webern.

The *Cavatina* transports the listener from extroverted dance to inward song. A yearning melody is sung, *sotto voce*, by the first violin. It is simple in outline, yet of unfathomable spiritual depth. There is a middle episode, marked "beklempt" (anguished), with the tonality changing from E-flat Major to a distant C-flat and then to A-flat minor. The serenity, thus interrupted, gives way to uncertainty, and the violin's song to pensive and frightened gasps. (David Johnson, writing of this memorable interlude, suggests that Beethoven may have been "thinking of the Twenty-third Psalm and its 'valley of the shadow of death'"). Then the *Cavatina*'s wondrous melody returns, its beatific solace heightened by the interruption.

The *Allegro* second finale has been the source of controversy. Some regard it as a trivial conclusion for the quartet. But this writer disagrees with such an assessment. Beethoven did not often yield to criticism and here, in this uncharacteristic act of moderation, he fashioned a bracing sonata-rondo, as motivically

appropriate and as substantial as the original *Grosse Fuge* ending. Whereas the *Fuge* dwarfed what went before and made the first five movements seem a mere prefatory upbeat, the replacement provides a perfectly proportioned culmination both emotionally and structurally.

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 Op. 3, 8 und 9 sowie das geschmackvolle Streichquartett-Arrangement seiner Klaviersonate Op. 14, 1. 1799 widmete er einen frühen Entwurf von Op. 18, 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 selbstkritischen, 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 have, 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 angelbliche 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 langsamen Satz von Op. 18, 1?

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

Eine herzlichere, anmutigere Stimmung als die im F-Dur Quartett gehörte, herrscht im **Quartett in G-Dur, Op. 18, Nr. 2**, das manchmal auch das Komplimentierungsquartett genannt wird. Eine grazioso Aura ist typisch für die gesamte Komposition, und das Eröffnungsthema seines ersten *Allegro* Satzes ist etwa mit einem Knicks verglichen worden. Dieser einführende Gruß stellt eine freimütige Version des Themas dar, das im zweiten Scherzo des so rätselhaften Trios von Op. 131 verwandelt wiederkehrt! Die beiden Quartette sind mehr als ein Vierteljahrhundert voneinander getrennt und trotz ihrer stilistischen Verschiedenheiten ist es ganz klar,

daß sie von demselben Beethoven geschrieben wurden. Die Verschiedenheiten zeigen den Unterschied zwischen Klassik und früher Romantik auf. Während das erwähnte Trio Op. 131 ein gespensterhaftes sul ponticello und andere groteske Charakteristika, vor allem abrupte Änderungen in der Farbe und Dynamik, aufweist, ist Op. 18, Nr. 2 fest auf Gallanterien des 18. Jahrhunderts begründet. Sogar die Schlußkadenz des ersten Satzes — wo sich die Viola von der Eröffnungsmelodie, gegenüber pikanten pizzicatos in den anderen Stimmen, verabschiedet — hat doch eine beinahe gemütliche, häusliche Qualität.

Der zweite Satz wechselt zwischen einem würdevollen, zärtlichen Eröffnungsteil (*Adagio cantabile*) und einem lustig vernügtten *Allegro* Mittelteil ab. Der Kontrast in der Stimmung wird auch in den Tonarten und im Taktmaß wahrgenommen. Das eröffnende Adagio wechselt nach F-Dur und in einen Zweiertakt hinüber. Darauf kehrt der langsame Teil reich verziert zurück und der Satz schließt mit einem kurzen Bezug auf das Allegro, das sich kurz zuvor aufgedrängt hatte.

Eine stilistische Analogie besteht zwischen dem verspielten *Scherzo Allegro* und dem entsprechenden dritten Satz der Op. 2, Nr. 2-Klaviersonate. Beide enthalten Einwürfe zwischen der ersten und der zweiten Violine und später, zwischen dem Cello und der Viola in einem Geplänkel mit den beiden Violinen. Eindrucksvoll sind auch die halben Noten der zweiten Violine, die gegen Ende des zweiten Passage mit beinahe schmerzhafter Aufdringlichkeit herausragen. Das Trio, etwas zurechtgestutzt im Charakter, ist voller Triller und Staccato Arpeggien.

Gehobene Stimmung herrscht im *Allegro molto quasi Presto* Finale. Beethoven brauchte das Wort "aufgeknöpft", um diese Stimmung zu beschreiben. Das Cello übernimmt die Führung mit einer jagenden viertaktigen Passage, der alle vier Spieler sofort folgen. Der ganze Satz, eine lebenslustige Balgerei, stellt draufgängerische Zuversichtlichkeit sehnsüchtiger Verhaltenheit gegenüber. Am Ende "verliert" sich Beethoven gar nach C-Dur, aber das ist alles nur Schabernack, und schnell findet er sich zurück in ein klangvolles G-Dur.

Nach der Fertigstellung von Op. 127 zu Beginn des Jahres 1824, vertiefte sich Beethoven in drei weitere Quartette, wobei er oft Ideen aus einem Werk für ein anderes übernahm. Die gegenwärtige Nummerierung entspricht nicht der chronologischen Reihenfolge der Entstehungen, nämlich Op. 127, Op. 132, Op. 130 (mit der großen Fugue als Finale), Op. 131, Op. 135 und schließlich das zweite Finale

von Op. 130 das Beethoven im November 1826 komponierte, nur einige Monate vor seinem Tod im Alter von 56 Jahren. Das Quartett in B-Dur Op. 130 ist demnach nach Op. 132 entstanden.

Der Eröffnungssatz von Op. 130, *Adagio ma non troppo. Allegro* ist ein Paradoxon: Einerseits ist er einer der längsten Sätze in Beethovens Quartetten, was aber, vor allem der überreichen feinen Verzierungen und hastenden Passagen wegen, nicht der Fall zu sein scheint. Diese Eigenschaften, zusammen mit der spärlichen Struktur lassen sowohl eine hauchdünne Zartheit als auch eine beweglich Tätigkeit entstehen, die schon die Verdichtung eines Webern und die Spannweite eines Bruckners erahnen lassen! Unter den vielen Motiven in diesem komplexen Satz in Sonatenform sind vor allem zwei von Wichtigkeit: 1) die Eröffnungsmelodie des Adagio, die, wie die Einführung in Op. 127, in großen Einzelheiten entwickelt wird und dem Zuhörer schon einen frühen Vorgeschmack auf die vollausgeführte Idee im Finale beider Werke gibt, und 2) die abstürzenden Reihen von Sechszzehntelsnoten eingeführt durch das nachfolgende *Allegro*.

Der zweite Satz, *Presto*, ist ein Scherzo und in Vielem eigentlich dem in der Hammerklavier Sonate Op. 106 ähnlich. Alle Elemente der Form — dreisäfig — sind da, aber in außerordentlich verdichteter Form, der Satz schwirrt vorbei als sei er von Insektenflügeln getragen. Zwei Einzelheiten verdienen hier besonders herausgegriffen zu werden: die abwärts gleitenden chromatischen Rutscher der ersten Violine ("L'istesso tempo" bezeichnet), die vom Trio zum *da capo* des Scherzos überleiten und Beethovens kunstvolle Ausschmückung des *da capo*.

Andante con moto ma non troppo (poco scherzoso) ist die Tempobezeichnung für den muntere, halb-lächelnden, halb-neckenden dritten Satz. Beethoven spart seine innersten Gefühle für die sagenhafte *Cavatina*, die nun in Wirklichkeit ein echter langsamer Satz ist. In diesem sanften doch lebhaften Intermezzo wird man durch die prahlischen *ostinatos*, die flinken *staccatos* und *pizzicatos*, die graziösen Noten, die elfenhaften aufsteigenden Tonleitern und Sextolentrillern einfach mitgetragen. Sogar eine schnippische letzte Note überrascht, da sie so brusk wirkt, während doch der Rest des Satzes von feiner Art ist. Diese Musik vermittelt in der Tat eine "recht scherzhafte" Stimmung, wie sie Beethoven Eingangs als *poco scherzoso* vermerkte.

In *Alla danza tedesca: Allegro assai* entdeckt sich der Komponist wesentliche Elemente der deutschen Volkstänze seiner Jugend wieder. Eigentlich wirkt dieser

äußerst stilisierte Satz — Beethoven komponierte ihn ursprünglich für das Op. 132 Quartett transponierte ihn aber — als ein zweites aber weniger intensives Scherzo. Beethoven verfeinerte den Gebrauch grober linkischer Crescendos gefolgt von Klaviermarkierungen, und erzielte so den Eindruck von ländlicher Knorrigkeit, welcher sonst harmlos wäre. Gegen das Ende teilt er die beiden melodischen Linien zwischen den Instrumenten auf — ein Kunstgriff, den er in diesen Quartetten immer wieder verwandte und der schließlich Webern den Weg bahnte.

Die *Cavatina* bringt den Zuhörer vom extravertierten Tanz zum innerem Lied. Eine sehnsuchtsvolle Melodie wird von der ersten Violine *sotto voce* gesungen. Es ist ein einfacher Entwurf und trotzdem von unergründlicher geistiger Tiefe. Da kommt ein Mittelteil der mit "beklempt" [beklemmt] bezeichnet ist, wobei die Tonalität aus Es-Dur in ein entferntes Ces-Dur und darauf in ein as-Moll überwechselt. Die somit durchbrochene Heiterkeit, gibt nun einem Ausdruck von Unsicherheit nach, und das Lied der Violine verwandelt sich in schwermutsvolles, angstvolles Atmen. (David Johnson, der über dieses denkwürdige Zwischenspiel schrieb, meint, Beethoven möge "an den 23. Psalm und sein 'finsteres Todestal' gedacht haben.") Wenn nun die wundersame Melodie der *Cavatina* wiederkehrt, wird ihre glückselig tröstende Botschaft durch diese Unterbrechung erhöht.

Das *Allegro* zweite Finale war schon Quelle mehrerer Kontroversen. Einige sehen es als trivialer Abschluß für das Quartett. Aber der Rezensent schließt sich einer solchen Meinung nicht an. Beethoven hat nicht oft auf Kritiker gehört, und hier, in diesem uncharakteristischen Akt der Mäßigung, schuf er ein umfassendes Sonaten-Rondo, das motivmäßig richtig und von der Substanz her gesehen so angemessen ist, wie der ursprüngliche Schluß mit *Großer Fuge*. Während die Fuge alles Vorherige ins Zwergenhafte verkleinerte und den ersten Satz zu nichts anderem als einem einleitenden Auftakt reduzierte, ergibt der neue Satz, vom Emotionellen und Strukturellen her betrachtet, einen vollkommen proportionierten Höhepunkt.

Harris Goldsmith
Übersetzung 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'oeuvre, 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.

Une ambiance plus sympathique et plus élégante que celle que l'on entend dans le quatuor en fa majeur imprègne la **Quatuor en sol majeur, op. 18, no. 2**, appelé parfois le *Komplimentierungs* (compliment) quartett. Tout le morceau est caractérisé par une atmosphère de grazioso, et on a comparé le début du thème du premier mouvement *Allégro* à une révérence. Cette première salve introduit une version simple du thème qui est repris et transformé au cours du trio énigmatique dans le deuxième scherzo de l'opus 131. Il y a eu un passage de temps de plus d'un quart de siècle entre les deux quatuors; toutefois, malgré cette grande divergeance de style, il n'y a pas de doute que Beethoven fut leur compositeur. Les différences entre les deux indiquent clairement la distinction entre le classicisme et le début du romanticisme. Alors que dans la mouvement de l'opus 131 déjà mentionné Beethoven s'amuse, au moyen de changements de couleur et de dynamique, avec le sul ponticello mystérieux et autres bizarries, l'op. 18, no. 2 est bien fondé sur des gallantries du dix-huitième siècle. Même la cadence finale du premier mouvement — où l'alto dit adieu à la mélodie du début, interrompu à d'autres instants par des pizzicatos mordants — possède une qualité réconfortante.

Le deuxième mouvement début par un *Adagio cantabile* tendre et soutenu, succédé en mi-chemin par un *Allégro* plein d'entrain. Ces ambiances contrastées sont accompagnées par un changement de ton et de mesure. L'*Adagio*, qui commence en do majeur et à trois temps, se transforme en un *Allégo* en fa majeur et à deux temps. Riche en ornementation, la partie lente reprend ensuite et le mouvement s'achève, tout en faisant une brève allusion à l'*Allégo*.

Une analogie de style existe entre le *Scherzo Allégro* fôlatre et le troisième mouvement correspondant de la sonate pour piano de l'op. 2, no. 2. Tous deux comportent des interjections, tout d'abord entre le premier et le second violon, puis plus tard entre le violoncelle et l'alto, qui se disputent avec les deux violons. Les blanches du second violon attirent notre attention également, avançant d'un air autoritaire vers la fin du deuxième accord. De caractère plutôt saccadé, le Trio abonde en trilles et en arpèges détachés.

Une ambiance pleine d'ardeur domine la finale *Allégro molto quasi Presto*. Beethoven utilisa le terme *aufgeknöpft* — "déboutonné" pour décrire l'atmosphère de la partie en question. Le violoncelle débute par une phrase à quatre barres quêteuse, qui reçoit une réponse immédiate des quatre joueurs. Une gambade fougueuse, le mouvement entier juxtapose la confiance présomptueuse et l'hésitation nostalgique. A la fin, Beethoven "se perd" dans le ton de do majeur, mais il ne s'agit que d'une plaisanterie car il retrouve son chemin pour terminer le morceau en un sol majeur retentissant.

Le mouvement débutant l'op. 130 offre un cas unique: tout en étant l'un des plus longs parmi les premiers mouvements des quatuors de Beethoven, par l'introduction de passages agrémentés et prestes, le compositeur a réussi à en chasser la longueur. Ces traits joints à une trame mélodique sobre lui confèrent sa gracieuse élégance et sa mobilité et font présager la concision d'Anton Webern et l'envergure de Bruckner! Parmi les nombreux motifs de ce mouvement en forme de sonate, il y en a deux qui sont particulièrement importants: 1) le début de l'*Adagio*, qui, ainsi que l'introduction dans l'opus 127, par un développement détaillé, offre à l'auditeur un avant-goût de ce qui va suivre dans les finales des deux œuvres et 2) l'effet impétueux créé par l'introduction de plusieurs séries de quadruples croches qui figurent dans l'*Allégro* qui suit.

Le douzième mouvement, marqué *Presto* est un scherzo qui semble s'apparenter à celui de la sonate *Hammerklavier* de l'opus 106. Tous les éléments de la forme ternaire de la sonate s'y retrouvent, mais si serrés, qu'ils rappellent le bourdonnement d'un passage à tire d'aile. Deux détails ressortent: le mouvement chromatique descendant du premier violon (annoté "L'istesso tempo") qui établit la transition entre le trio et la *da capo* du scherzo, et l'habile agrémentation du *da capo* qui marque la fin du mouvement.

L'annotation *Andante con moto ma non troppo (poco scherzoso)* marque le troisième mouvement dont le tempérament se place à mi-chemin entre le sourire et la raillerie. Beethoven réserve ses sentiments les plus intimes pour la *Cavatina*, qui est comme il se doit un mouvement lent. Cet interlude tendre et pourtant mouvementé est guidé par les violons marquant délibérément *ostinato*, les habiles *staccatos* et *pizzicatos*, les appogiatures, et enfin les gammes ascendantes et les prestes trilles, qui semblent répondre à l'appel d'un maître magicien. La note finale nous surprend par sa brusquerie, car elle est aussi inattendue que le reste du mouvement est suave. Cette musique rend en effet l'humeur "plutôt enjouée" que Beethoven avait en vue par son annotation entre parenthèse *poco scherzoso*.

Le compositeur fait revivre les éléments des danses populaires allemandes qui faisaient partie de sa jeunesse dans le mouvement *Alla danza tedesca*. En effet cette version stylisée, qui Beethoven avait destinée à l'origine au quatuor de l'opus 132 mais qu'il avait transposée par la suite — fait oeuvre d'un deuxième scherzo, moins intense. L'usage par Beethoven de crescendos suivis de diminuendos en apparence peu subtils, montre l'habileté avec laquelle il a communiqué un caractère rustique intentionnel aux passages qui autrement auraient passé inaperçus. Vers la fin il partage la mélodie entre les instruments — formule qu'on retrouve à plusieurs reprises dans ses quatuors et qui vont frayer la voie au style de Webern.

Avec la *Cavatina* l'auditeur va de la danse extravertie à l'expression intime. Le premier violon exprime *sotto voce* une mélodie languissante, au tracé simple mais dont la profondeur spirituelle est insondable. Un épisode intermédiaire est marqué "angoissé" ("beklempt") et des variations de tonalité interviennent; de ré bémol majeur en ut bémol et enfin en la bémol mineur. Cette sérénité que Beethoven voulait exprimer, vient d'être interrompue, et remplacée par l'incertitude que le violon exprime par un chant entrecoupé par la frayeur et l'introspection. (Pour David Johnson, cet interlude communique que Beethoven aurait pensé au 23ième psaume, et "la vallée de la mort.") Pourtant la mélodie du début revient dans la *Cavatina*, sa puissance consolatrice plus intense, magnifiée par cette pause.

Le deuxième *Allegro* final devint sujet à discussion. Certains y voient une conclusion peu appropriée pour le quatuor. Mais cet auteur s'oppose à un tel jugement. Beethoven n'était pas porté à céder en matière de critique, mais dans un geste de modération peu coutumière il a composé une ronde en forme de sonate

vivifiante, aussi pertinente et substantielle par ses motifs que la *Grosse Fugue*. Tandis que la *Fuge* aurait surplombé les cinq mouvements qui précédèrent, le deuxième final constitue un point culminant parfaitement proportionné tant du fond que de la forme.

Harris Goldsmith

Traduction française: Pascal Yvon

Co-Producers / Aufnahmeleitung / Directeurs de l'enregistrement:
Marc Aubort / Joanna Nickrenz

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

Recording Engineer / Technische Aufnahmeleitung / Prise de son:
Marc Aubort

Photo:
Arnold Matthews

Design / Entwurf / Conception:
Tri Arts, Inc.

Recorded / Aufnahme / Enregistrement:
Emmanuel Presbyterian Church, Toronto, Canada, May 3-7, 1985 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.