

BEETHOVEN

The Complete Quartets



THE ORFORD STRING QUARTET

Volume III

Opus 59, No. 1 / Opus 18, No. 5

D/CD 3033



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 3033

0 13491 30332 1



The Orford String Quartet

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



DIGITAL RECORDING / DIGITAL-AUFNAHME / ENREGISTREMENT NUMERIQUE

LUDWIG VAN BEETHOVEN

D/CD 3033

The Complete Quartets, Vol. III [72:09]

String Quartet in F Major, op. 59 no. 1 ("Razumovsky") [42:31]

- 1 Allegro (11:17)
- 2 Allegretto vivace e sempre scherzando (8:55)
- 3 Adagio molto e mesto (13:33)
- 4 Thème russe. Allegro (8:31)

String Quartet in A Major, op. 18 no. 5 [29:26]

- 5 Allegro (6:48)
- 6 Menuetto (5:32)
- 7 Andante cantabile (9:56)
- 8 Allegro (6:49)

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: 72:09

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, op. 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 sketch books 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 premonition of Bartok'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. 5 in A Major, op. 18 no. 5** may well be the most "Mozartean" of the six Opus 18 quartets, reputedly patterned after Mozart's A major Quartet, K. 464 which Beethoven is known to have admired and studied, copying two of its movements in his own hand. There is an unmistakable urbanity to the writing of op. 18 no. 5, and a graceful delicacy to the work's textures which indeed vaguely suggest Mozart and which contrast with the usual gruffness associated with both Beethoven and his other "model", Haydn. And certainly there is no disputing the structural parallels with K. 464 -- an *echt*-Minuet, unusual for Beethoven, and an elegant *Andante* with variations, flanked by two volatile, but relatively conventional, outer movements. Nevertheless, this quartet remains an eminently Beethovenian composition.

The opening *Allegro* is a vaulting affair, a sonata movement thoroughly permeated by its bracing 6/8 meter. Beethoven repeats both halves, as he does in the first movement of op. 18 no. 6 but in no other movements of the set. In the *Menuetto*, the first three melody tones give a foretaste of the famous *Es muss sein!* from the finale of op. 135. Otherwise, this crystalline movement is notable for its consummate part writing and wistful understatement. The central trio, by contrast, has a lumbering

quality associated with a Viennese *ländler*, an effect highlighted by the *musette*-like *sforzandos* that accent most of its third beats.

The sixteen-bar *Andante* in D major is pleasantly bland, which makes it a "natural" for elaboration. Variation I treats the theme canonically: beginning with the cello, each instrument enters at a two-bar distance. Variation II belongs mainly to the first violin, which adorns the harmonic outline with triplet arpeggios and scales. Viola and cello share honors in Variation III while the two violins supply a rustling background of thirty-second notes. Variation IV, *sempre pianissimo* and tonally ambiguous (though in D major it seems to wander to F-sharp minor) has the function of the conventional *minore* variation. Variation V is a roistering "*Stars and Stripes Forever*" with the inner parts jointly belting out the melodic material while the first violin and cello impersonate piccolo and tuba. The parade marches right off the end of the altered theme into an unanticipated B-flat major, paving the way for a lovely and resourceful coda. Though this movement is naturally distant from Beethoven's sojourns to variation form in later compositions, certain unique Beethoven "fingerprints" are nevertheless discernible, particularly in the embroidery of the final two variations and the coda.

The jutting figurations of the final *Allegro*'s opening theme bear a striking resemblance to the opening bars of Beethoven's G-minor Bagatelle, op. 126 no. 2. As in the first movement, the ending is pensive and quiet.

For Beethoven the years 1800 to 1806 were a period of significant growth and emotional turmoil. In 1802 he laid bare his soul in a document now known as the *Heiligenstadt Testament*, in which he confessed that his encroaching deafness isolated him increasingly from his fellow creatures and that at one point he had (quite uncharacteristically) even contemplated suicide. But around the same time came another, more positive, proclamation voicing dissatisfaction with his prior work and serving notice that henceforth he would write in a different style. During this interlude there were no string quartets, although the fine String Quintet op. 29 could be said to be the missing evolutionary link between the Beethoven of op. 18 and the metamorphosed composer of the three "Razumovsky" Quartets, op. 59.

The op. 59 triptych is named for the gentleman who commissioned them - Count Andreas Razumovsky, the Russian ambassador to Austria. And, as in Haydn's "Russian" Quartets op. 33, Beethoven seized upon the dedication as an excuse to

incorporate "Thèmes Russes" into parts of the first two works (the second movement of the C major Quartet, op. 59 no. 3 also qualifies - but in a more general sense). The first movement of the **Quartet in F Major, op. 59 no. 1** is monumental in scale. Like the first movement of the *Eroica* Symphony, it features a tensile lyricism that builds toward dramatic utterance by way of a steady eighth-note locomotion (compare the two first themes, both "sung" by the cello). As impetus gathers, Beethoven adds a counter-pull to the ongoing eighth notes: he plays off these conflicting rhythms against each other, at the same time alternating the dynamics between piano and forte. Thus, while the F-major Quartet tends to be more gradual and lyrically oriented than its E-minor companion, the Quartet op. 59 no. 2, it too has its quota of characteristic Beethovenian contrast and brusqueness.

Unlike the *Eroica's* first movement, whose exposition--despite its enormous dimensions--is repeated, the opening movement of op. 59 no. 1 calls for no such repeat. Yet the manner in which Beethoven bypasses the exposition repeat is worthy of mention: he begins his development as if a repeat were in fact occurring and then slyly leads the listener along a different path. This lesson was not lost on Mendelssohn in his String Quartet, op. 12 or on Brahms whose non-repeating first movement to the Fourth Symphony follows a similar pattern of deception.

The contrasts Beethoven obtains in his first movement by playing off lower instruments against higher ones (or sometimes different registers of the same instruments) are also to be found in the ensuing *Allegretto vivace e sempre scherzando* whose highly rhythmic opening theme is tapped out successively by the cello, second violin, viola and, finally, the first violin. This movement is certainly one of the most extreme examples of what must have baffled, and even angered, early audiences: consider the scrappy phrases and the audacious juxtaposition of seemingly unrelated keys, the vitriolic dynamic contrast between pianissimo and fortissimo. . .

The *Adagio molto e mesto* ("very slow and sad") forms a giant expressive arc in the vast total structure. The first violin presents the opening theme, *sotto voce*, in a poignant F minor, and a later subordinate theme (again somewhat analogous to the subordinate one in the *Eroica's Marcia funèbre*) is stated in alternation by cello and first violin against a filigree of soft thirty-second notes. Beethoven's customary use of different ostinatos for each repetition permits the music to build and grow to an

awesome fulfillment.

Beethoven links the *Adagio* to his "Thème Russe" finale by way of a soaring first violin cadenza which, bird-like, settles into the new movement with a warbling (or trilling!) song while the cello states the important new idea, a Russian folk tune found in the collection compiled by Pratsche. For all its dance-like exuberance, this concluding *Allegro* is a full-fledged sonata-form edifice rather than a "mere" rondo. It provides the requisite symmetrical weight for what is certainly one of Beethoven's grandest quartets.

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 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 Bartoks 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, 1?

Es sind diese musikalischen Juwelen, denen Beethovens Streichquartette ihren

Ruf als vielleicht Höchsten Gipfelpunkt der westlichen Musik verdanken - als eines der erhabenen Wunder unserer Zivilisation . . .

Das **Quartett in A-Dur, op. 18, 5** ist wohl das Mozart am nächsten stehende der sechs Quartette aus Opus 18, und, wie man annimmt, nach dem Vorbild von Mozarts A-Dur Quartett KV 464 geschaffen, das Beethoven erwiesenermaßen bewunderte, es auch untersuchte und zwei Sätze daraus eigenhändig abschrieb. Im op. 18, 5 finden wir sicherlich eine beinahe weltmännische Gewandtheit und eine gefällige Zartheit in der Gestalt des Werkes, das in der Tat ein wenig an Mozart gemahnt und die im Gegensatz zu der gewöhnlichen Schroffheit, die man Beethoven und seinem anderen "Vorbild" Haydn zuschreibt, stehen. Fraglos bestehen strukturelle Parallelen zum KV 464 - ein *echt Menuett*, wie es sonst für Beethoven unüblich ist und ein elegantes *Andante* mit Variationen, beiderseitig umgeben von zwei recht brisanten, aber doch eigentlich konventionellen äußereren Sätzen. Trotzdem, dieses Quartett ist ein ausgesprochen typisches Werk Beethovens.

Das eröffnende *Allegro* ist eine überragende Angelegenheit und vollkommen durchdrungen vom belebenden 6/8 Takt. Beethoven wiederholt beide Hälften, wie er es im ersten Satz von op. 18, 6, sonst aber in keinen weiteren Sätzen dieser Werkgruppe tat. Im *Menuetto* ergeben die drei ersten Töne der Melodie schon einen Vorgeschmack auf das berühmte *Es muß sein!* des Finale in op. 135. Dieser kristallene Satz ist vor allem bemerkenswert für die vollkommene Stimmenführung und die wehmütige Gemeßenheit. Im Gegensatz dazu steht das zentrale Trio. Es ist von einer gewissen Schwerfälligkeit, die an den Wiener *Ländler* erinnert, ein Effekt, der durch die *musette*-artigen *sforzandos*, meistens mit Akzent auf dem dritten Schlag, noch hervorgehoben wird.

Das sechzehn-taktige *Andante in D-Dur* ist gefällig nüchtern, was es zum "natürlichen" Objekt weiterer Ausschmückungen macht. Die erste Variation behandelt das Thema als Kanon: beginnend mit dem Cello setzt jedes Instrument nach zwei weiteren Takten ein. Variation II gehört vor allem der ersten Violine, die den harmonischen Umriß mit Triolen-Arpeggios und Tonleitern verziert. Die Viola und das Cello zeichnen sich in Variation III aus, wobei die beiden Violinen einen rauschenden Hintergrund in Form von Zweiunddreißigstelsnoten abgeben. Variation IV, *sempre pianissimo* und ambivalent in der Tonart (in D-Dur geschrieben, scheint aber nach F-Dur zu wandern), hat die Funktion der üblichen *minore* Variation. Variation V ist ein

aufschneiderisches "Stars and Stripes Forever", wobei die innern Stimmen gemeinsam das melodische Material herausschmettern, während die erste Violine und das Cello Piccolo und Tuba imitieren. Die Parade marschiert direkt vom Ende des veränderten Themas in ein unerwartetes B-Dur hinüber und bereitet den Weg für die liebliche und einfallsreiche Coda. Obwohl dieser Satz ziemlich weit von Beethovens Ausflügen in die Form der Variation in seinen späteren Kompositionen entfernt liegt, sind doch einige einzigartige Formen aus Beethovens Hand erkennbar, so vor allem die Ausschmückungen in den beiden letzten Variationen und in der Coda.

Einige der hinausragenden Figurationen in den Anfangstakten des Schlußsatzes, dem *Allegro*, zeigen verschiedene auffallende Ähnlichkeiten mit den Anfangstakten von Beethovens g-Moll Bagatelle, op. 126, 2 auf. Wie im ersten Satz, ist der Schluß nachdenklich und ruhig gehalten.

Für Beethoven waren die Jahre zwischen 1800 und 1806 eine Periode wesentlichen Wachstums und voller seelischen Aufruhrs. 1802 legte er seine Seele bloß in einem Dokument, das heute als *Heiligenstadt Testament* bekannt ist, wo er eingestehlt, daß eine vordringende Taubheit ihn im zunehmenden Maße von seinen Mitmenschen isolierte und daß er zu einem Zeitpunkt gar (ganz uncharakteristisch) Selbstmordgedanken hegte. Aber ungefähr zur selben Zeit machte er auch eine andere, positivere Aussage, wobei er sich unzufrieden mit seinen bisherigen Werken erklärte und ankündigte, daß er von nun an einen anderen Stil verfolgen werde. Während dieses Intervalle wurden keine Streichquartette geschaffen, wenn auch das schöne Streichquintett op. 29 etwa als fehlendes Glied in der Evolution des Beethoven von op. 18 und dem umgewandelten Komponisten der drei "Rasumowsky" Quartette, op. 59, bezeichnet werden könnte.

Die drei Quartette op. 59, sind nach dem Herrn, der sie in Auftrag gegeben hatte, benannt - Andreas Rasumowsky, dem russischen Botschafter in Oesterreich. Und, wie in Haydns "russischen" Quartetten, op. 33, benutzte Beethoven die Gelegenheit "Thèmes Russes" in Teile der ersten beiden Werke aufzunehmen. (Der zweite Satz des C-Dur Quartetts, op. 59, 3, kann auch dazu gezählt werden, aber in einem allgemeineren Sinn.)

Der erste Satz des Quartett in F-Dur, op. 59, 1 ist von monumentaler Größe. Wie der erste Satz der *Eroica* Symphony, besitzt er eine geschmeidige Lyrik, die aber durch eine gleichmäßige Achtelnotenbewegung unaufhaltbar zu einer dramatischen

Aeußerung aufbaut (man vergleiche die beiden ersten Themen, beide durch das Cello "gesungen"). Dem wachsenden Schwung der Achtelnoten stellt Beethoven ein Gegengewicht gegenüber und spielt die resultierenden gegenteiligen Rhythmen gegenseitig aus, während er gleichzeitig die Dynamik des piano und forte alterniert. Wenn das F-Dur Quartett auch ebenmäßiger und lyrischer sein mag als sein e-Moll Begleiter, hat das Quartett op. 59, 2 doch auch seinen Anteil von Kontrasten und Schroffheiten, wie sei so typisch für Beethoven sind.

Anders als der erste Satz der *Eroica*, dessen Exposition - trotz der enormen Dimension - wiederholt wird, braucht der Eröffnungssatz von op. 59, 1 nicht wiederholt zu werden. Die Art, in der Beethoven die Wiederholung der Exposition umgeht, ist aber bemerkenswert: Er beginnt die Durchführung, als ob eine Wiederholung tatsächlich stattfände, führt aber dann den Hörer schlauerweise in eine andere Richtung. Diese Lektion wurde auch von Mendelssohn in seinem Streichquartet op. 12 oder von Brahms aufgenommen, dessen nicht-wiederholender erster Satz der Vierten Symphony ähnliche Täuschmanöver verfolgt.

Die Kontraste, die Beethoven in diesem ersten Satz erreicht, indem die tieferen Instrumente sich gegen die höheren ausspielen (oder manchmal andere Register desselben Instrumentes), finden wir auch im folgenden *Allegretto vivace e sempre scherzando*, dessen höchst rhythmisches Eröffnungsthema nacheinander vom Cello, der zweiten Violine, der Viola und endlich auch von der ersten Violine buchstäblich herausgeklopft wird. Dieser Satz ist sicherlich das extremste Beispiel für das, was seine frühen Zuhörer verwirrt oder gar verärgert hatte: zusammengestückelte Phrasen und verwegene Gegenüberstellungen anscheinend ungleichartiger Tonarten, die vitriolisch dynamischen Kontraste zwischen pianissimo und fortissimo . . .

Das *Adagio molto e mesto* (sehr langsam und traurig) formt einen riesigen ausdrucksvollen Bogen in der weitgehaltenen Gesamtstruktur. Die erste Violine stellt das Eröffnungsthema im wehmütigen f-Moll sotto voce vor und ein später untergeordnetes Thema (wieder irgendwie dem Unterthema im *Marcia funèbre* der *Eroica* ähnlich) wird abwechselungsweise durch das Cello und die erste Violine gegen ein Gewebe feiner zweiunddreißigstel Noten vorgebracht. Beethoven macht auch hier, wie er es üblicherweise tat, Gebrauch von verschiedenen ostinatos für jede Wiederholung, dies gibt der Musik eine aufgauende und wachsende Dimension, die bis zur ehrfurchtgebietender Erfüllung reicht.

Beethoven verbindet das *Adagio* zu seinem "Thème Russe" Finale mit einer sich hochschwingenden Kadenz der Violine, die, einem Vogel gleich, mit einem trällernden (oder trillernden) Lied den Schritt in den neuen Satz macht, während das Cello die neue wichtige Idee, die russische Volksweise, wie sie in der Sammlung von Pratsche gefunden wurde, darlegt. Trotz der tänzerischen Ueberschwänglichkeit ist dieses abschließende Allegro ein volles Gefüge in Sonatenform und nicht "nur" ein Rondo. Dies gibt dem sicherlich grössten Quartett Beethovens das verlangte symmetrische Gegengewicht.

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 op. 3, 8 et 9, et sur l'arrangement élégant pour quatuor à cordes de sa sonate pour piano op. 14 no. 1, avant de passer plus de deux ans à composer 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 Bartok.

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. 135, la "Cavatina" de l'op. 130 ou bien le merveilleux mouvement lent 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 en la Majeur, op. 18 no. 5** est certainement le plus "mozartien" des six quatuors opus 18, calqué, d'après la rumeur publique, sur le quatuor en La Majeur, K. 464. Il est fort connu que Beethoven a admiré et étudié cette oeuvre, copiant même deux de ses mouvements de sa propre main. En effet, la sophistication de l'écriture ainsi que la délicatesse dans la texture de l'ouvrage contrastent avec l'habituelle brusquerie associée à Beethoven et son autre "modèle", Haydn. Nul ne peut nier le parallélisme des structures avec le K. 464, un *echt menuet*, inhabituel pour Beethoven, et un *Andante* élégant avec variations soutenu par deux mouvements lointains et volatiles, bien que relativement conventionnels. Néanmoins,

ce quatuor reste une œuvre éminemment beethovienne.

L'*Allegro* qui sert d'ouverture est un exercice de haute voltige, mouvement de sonate complètement imprégné par sa vivifiante métrique de 6/8. Beethoven en répète les deux moitiés, comme dans le premier mouvement de l'op. 18 no 6, sans réitérer ce procédé dans les autres mouvements de l'ensemble. Dans le *Menuetto*, les trois premières notes de la mélodie donnent un avant-goût du fameux *Es muss sein!* du finale de l'op. 135. Par ailleurs, ce mouvement cristallin est surtout remarquable pour l'écriture consommée de ses parties et sa retenue languissante. A l'opposé, le trio central possède la lourdeur caractéristique d'un *ländler* Viennois, effet d'autant plus mis en valeur, que la plupart des troisième temps sont accentués par des *sforzando* comme s'ils étaient joués par une *musette*.

Les seize mesures de L'*Andante en Ré Majeur* sont agréablement suaves, une occasion rêvée pour Beethoven de fouiller son style plus avant. La variation no. 1 traite le thème en canon: le violoncelle débute, chaque instrument intervenant ensuite avec un décalage de deux mesures. La variation No. 2 utilise essentiellement le premier violon, ce dernier brodant autour du canevas harmonique par des arpèges et gammes en triolets. Alto et violoncelle se partagent les honneurs de la variation no. 3, tandis que les deux violons tapisse le fond par un frémissement de triple-croches. La variation no. 4, *sempre pianissimo* est d'une tonalité ambiguë (bien qu'en Ré Majeur, elle semble folâtrer vers le Fa dièse mineur), et fonctionne comme la conventionnelle variation en mineur. La variation no. 5 est une bruyante *marche de parade* dont les voix centrales claironnent conjointement le matériau mélodique, tandis que premier violon et violoncelle jouent le rôle du piccolo et du tuba. Dès la fin de la mélodie altérée, la fanfare se dirige vers un accord de Si bémol Majeur non anticipé, préparant le terrain pour une ingénieuse et séduisante coda. Bien que ce mouvement soit naturellement éloigné du style de prédilection de Beethoven en ce qui concerne la forme variation, on peut y distinguer sans coup férir "l'empreinte" du maître, ne serait ce que dans l'enjolivement des deux dernières variations et de la coda. Les embellissements saillants du thème d'ouverture de l'*Allegro* final ont une ressemblance frappante avec les mesures d'introduction de la Bagatelle op. 126 no. 2, en Sol mineur, de Beethoven. Tout comme dans le premier mouvement, la fin est calme et recueillie.

Les années 1800 à 1806 furent pour Beethoven une période importante de

maturation et de troubles émotionnels. En 1802 il livra son âme à nu dans un document connu aujourd'hui sous le nom de *Heiligenstadt Testament*; il y confessait que sa surdité croissante l'éloignait de plus en plus de ses semblables et que la pensée du suicide l'avait même effleuré à un certain moment. Aux alentours de cette même période, il fit cependant une autre déclaration, plus positive où il se disait peu satisfait de son travail antérieur, et désormais résolu à écrire dans un autre style. Pendant le laps de temps correspondant, aucun quatuor à cordes ne vit le jour, bien que le très réussi Quintette à Cordes op. 29 pourrait très bien constituer le chaînon évolutif manquant entre le Beethoven de l'op. 18 et le compositeur métamorphosé des trois Quatuors "Razoumovsky" op. 59.

Le triptyque op. 59 doit son appellation au gentilhomme commanditaire Comte Andreas Razoumovsky, alors ambassadeur russe en Autriche. Comme dans les Quatuors "Russes" op. 33 de Haydn, Beethoven prit avantage de cette dédicace pour incorporer les "Thèmes Russes" dans plusieurs parties des deux premières œuvres (le second mouvement du quatuor en Do Majeur, op. 59 no. 3 souscrit aussi à cet emprunt, mais dans un contexte beaucoup plus général).

Le premier mouvement du **Quatuor en Fa Majeur, op. 59 no. 1** est d'une prodigieuse envergure. Tel le premier mouvement de la Symphonie *Héroïque*, il met à l'avant-scène un lyrisme enrobant qui se dramatise progressivement sous le solide battement d'une pulsation en croches; (comparez les deux premiers thèmes, tous deux "chantés" par le violoncelle). Au fur et à mesure que l'énergie augmente, Beethoven fait apparaître un frein à l'entrain des croches: il fait jouer deux rythmes de façon antagoniste, tout en alternant la dynamique, de piano à forte. Ainsi donc, tandis que le Quatuor en Fa Majeur a tendance à être plus progressif et lyrique que son vis à vis en Mi mineur, le Quatuor op. 59 no. 2, il a lui aussi son quota de contrastes et rudesses caractéristiques de Beethoven.

Au contraire du premier mouvement de l'*Héroïque*, dont l'exposition, malgré sa taille imposante, est répétée, le mouvement d'ouverture de l'op. 59 no. 1, lui, ne fait appel à aucune reprise. La façon avec laquelle Beethoven se permet d'éviter la répétition est toutefois digne d'être citée: il commence son développement comme si la répétition devait se produire et conduit alors astucieusement l'auditeur dans une autre direction. Cette leçon n'a pu être ignorée ni par Mendelssohn dans son *Quatuor à cordes op. 12*, ni par Brahms, dont la façon d'éviter la reprise du premier mouvement,

dans sa *Quatrième Symphonie*, utilise un procédé trompeur de la même veine.

La façon dont Beethoven obtient des contrastes en faisant jouer les instruments les plus graves contre les plus aigus (ou parfois des registres différents du même instrument), se retrouve dans l'*Allegretto vivace e sempre scherzando* ; le thème d'introduction, fortement rythmé, est successivement attaqué par le violoncelle, le second violon, l'alto, et finalement le premier violon. Ce mouvement est sans nul doute l'un des exemples les plus extrêmes de ce qui a pu en son temps sidérer et même irriter le public : il suffit de noter les phrases décousues, les juxtapositions osées de tonalités éloignées de prime abord, ainsi que le contraste explosif entre les dynamiques de pianissimo et fortissimo. . . .

L'*Adagio molto e mesto* ("très lent et triste") a toute l'apparence d'un immense arc expressif, dans la totalité de l'immense structure. Le premier violon expose le thème d'ouverture, *sotto voce* dans un Fa mineur poignant ; un thème secondaire apparaît un peu plus tard (une fois encore, quelque peu semblable au thème secondaire de la *Marcia funèbre*). Violoncelle et premier violon en alternent l'exposition sur un filigrane de triple-croches peu attaquées. L'utilisation systématique de différents ostinatos à l'occasion de chaque reprise, permet à la musique de Beethoven de se nourrir par elle-même jusques vers un majestueux accomplissement. C'est par l'intermédiaire d'une cadence perlée au premier violon, ce dernier entrant dans le nouveau mouvement par un chant de trilles, que Beethoven fait la liaison entre l'*Adagio* et son "Thème Russe" du finale, tandis que le violoncelle expose la nouvelle idée importante, un air populaire russe trouvé dans le recueil compilé par Pratsche. Avec son exubérance dansante, l'*Allegro* qui termine l'œuvre correspond plus à une forme sonate en titre qu'à un "simple" rondo. Il permet ainsi d'atteindre l'équilibre requis pour parachever celui qui est certainement l'un des quatuors les plus grandioses de Beethoven.

Harris Goldsmith

Traduction française : John Faure

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

Producer / Aufnahmeleitung / Directeur de l'enregistrement:
Joanna Nickrenz

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, June 22-26, 1985 &
March 31 - April 5, 1986

"Our next super quartet" *Los Angeles Times*

"An absolutely first-rate group" *New York Times*

"They offer Beethoven playing of a very high order, strong, searching and excitingly fresh." *Financial Times, London*

"The fusion of the instruments is so intense that the music appears seamless, the product of one heart and mind." *Maclean's Newsmagazine, Canada*

The Orford String Quartet, "one of Canada's national treasures", is recognized internationally as one of the finest string quartets in the world.

Since its inception in 1965, its trail of successes, prizes and awards has been spectacular. The Orford's career was enhanced when, in 1974, it won the European Broadcasting Union's International String Quartet Competition in Stockholm. Now, it regularly performs in the major concert series of the world's musical capitals, to consistent public and critical acclaim. Its busy touring schedule includes regular tours of Eastern and Western Europe, the United States, Canada, Latin America, and Australasia. Several of the Orford's previous recordings have won prestigious international awards.

The Orford String Quartet adopted its name from the well-known Orford Arts Centre of Jeunesses Musicales, on Mount Orford, in Quebec, where the founding members met in 1965. Shortly thereafter, in 1968, it was established as Quartet-in-Residence at the University of Toronto, a post it has filled with distinction to the present day.

Throughout the world, the Orford's performances are acclaimed for the special blend of musical qualities: intelligent and extremely sensitive interpretations, seamless ensemble, passionate intensity, and classical masters to the most innovative of contemporary composers.



© 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.