

BEETHOVEN

The Complete Quartets



THE ORFORD STRING QUARTET

Volume V

Opus 59, No. 3/Opus 74

D/CD 3035



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

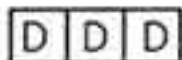
DE 3035

0 13491 30352 9



The Orford String Quartet

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



D/CD 3035

LUDWIG VAN BEETHOVEN
The Complete Quartets, Vol. V

String Quartet in C Major, op. 59 no. 3 ("Razumovsky") [31:23]

- 1 Introduzione: Andante con moto - Allegro vivace
- 2 Andante con moto quasi Allegretto
- 3 Menuetto - Grazioso: Trio
- 4 Allegro molto

String Quartet in E-Flat Major, op. 74 ("Harfen") [32:04]

- 5 Poco Adagio - Allegro
- 6 Adagio ma non troppo
- 7 Presto
- 8 Allegretto con Variazioni

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: 63:37

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?

3

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 in C Major, op. 59 no. 3**, the last of the 1806 "Razumovsky" Quartets, unlike its two companions, does not quote overtly from Russian folk songs. Here, the Slavic colorations are of a more general nature - provided, in essence, by the lilting *Andante con moto quasi*

Allegretto second movement, which some analysts have likened to a *Dumka*. And there is something suggestively "Russian" in the angular beginning of the third movement's F major Trio section, providing a memorable contrast to the *Menuetto* proper, which is in C Major and sounds almost languid in comparison.

4 In other ways, too, the C major "Razumovsky" is notably dissimilar in character from the spacious F major, op. 59 no. 1 - with its *Eroica*-like expansiveness of design - and from the E Minor, op. 59 no. 2 - with its startling key juxtapositions and terse compression. Although roughly parallel in length to the E minor Quartet, the third "Razumovsky" proportions are somewhat less severe and more decorative. It is the only one of the three to begin with an extended introduction, an *Andante con moto* whose intentional ambiguity of tonality sets in motion a vernal optimism, a burgeoning unrest and questioning curiosity that paves the way for the first movement proper, marked *Allegro vivace*. The arrival of the main portion of the movement, with the two incisive tones, E and F, releases the accumulated tension and sounds a relatively joyous note. Interestingly, both first and second themes of this sonata-movement call for a great deal of scurrying passagework and graceful decoration, and the famous Beethovenian rhythmic propulsion is, in this case, generated by the bridge passages. The entire first movement has a decided *concertante* flavor.

A *pizzicato* low E, played by the cello, sounds a piercing beginning for the lilting second movement. According to some authorities, Beethoven considered altering the *Allegretto* directive for the Seventh Symphony's second movement to "Allegretto quasi Andante," and this somewhat similar quartet movement, marked *Andante con moto quasi Allegretto*, presents the other side of the same coin. In each instance, sensitive listeners and performers are able to gain valuable insights into the delicate workings of "slow" movements which aren't really slow, yet need an element of tensile repose. Toscanini once chided his excellent younger colleague, Rodzinski,

for taking the Seventh *Allegretto* too slowly ("No, *caro*, is *not* 'Marcia funèbre!"), and similar caution should be exercised to keep the C major Quartet's second section from bouncing along in too jaunty and casual a manner. Admittedly, the refrain at bar 20 (second ending), *is* suggestive of a rocking cradle, but the cello's *pizzicatos* heard just shortly before are potentially full of tragic stress and so, too, are various searing dissonances later in the movement. There is an absorbing dichotomy here, between a confiding serenity and a starkness and desperation lurking just beneath the surface.

The *Menuetto* with Trio moves directly into the exciting finale by way of a coda comprised of material from the Menuet. The concluding movement, one of the most ebullient in the whole Beethoven quartet cycle, is a brilliant synthesis of sonata form and fugal treatment. The viola leads off with its scale-derived first theme followed by second violin, cello, and first violin. The gathering impetus reaches fever pitch in a violent bridge section in which the three top instruments take turns at hurling an ostinato motif consisting of alternatively slurred and staccato eighth notes (there is a similar passage in the last movement of op. 95). The second subject (announced by first violin) is an upward figuration on the notes A-B-C-C sharp-D-D, which reverses the downward direction of the first idea. The extended, and essentially conventional, development leads to an embroidered recapitulation with the previously tacet first violin (and, of course, later the other instruments) "accompanying" the reiterated *fuga* with a countersubject in staccato half notes. This device almost hints at a double fugue. At two junctures, the movement's impetus seems to hesitate, but only for an instant, and the triumphant coda brings the work to a hurtling conclusion.

The three "Razumovsky" Quartets were published in 1808 and received with bewilderment and even hostility. Beethoven may, therefore, have deliberately tried to make his next string quartet more readily accessible to

the ears and tastes of his time. Whatever the reason, his **Quartet in E-Flat Major, op. 74**, written in 1809, is - in its first two movements, at least - relatively conventional. A cameo-like decorum pervades the writing, and also a pronounced virtuoso element (note the first violin's bravura obbligato in the coda of the first Allegro: how prescient of Mendelssohn's E minor Violin Concerto its figurations are!) The *Poco adagio* introduction, while ostensibly mysterious, has little of the unrest that pervades its counterpart in op. 59 no. 3. In a sense, this quartet, and especially the 24-bar introduction, bears a close resemblance to the *Lebewohl* Piano Sonata, op. 81a, composed at around the same period (that work is also, coincidentally, in the key of E-flat major.)

6 The work takes its nickname "Harfen" from the frequent use of *pizzicatos* in the opening *Allegro*. This device provides an attractive local color, to be sure, but is actually of far greater structural significance, since it figures prominently in the subsequent "working out." (As the note values increase, in the final rush to the recapitulation, duplets becoming triplets, then quadruplets and finally sextuplets, Beethoven must revert to *arco* purely for technical reasons - sextuplet *pizzicatos* being out of the question for the performer.) At the end of the reprise, the music sails on into the coda, the inner voices assuming the melodic material, while the cello maintains the *pizzicatos* and the first violin turns show-off.

Daniel Gregory Mason writes that the *Adagio ma non troppo* was "surely one of the most unrelieved in its sadness yet at the same time exalted in its beauty of any of the great slow movements." For all that, this is not the grief-stricken tragedy of op. 18 no. 1's *Adagio affetuoso ed appassionato*, the brooding sorrow of op. 59 no. 1's *Adagio molto e mesto*, or even the questioning seriousness of op. 59 no. 2's central movement. Here the mood is one of quiet resignation, a tender introspection that almost hints at the writing one will find in the "late" quartets (e.g. the op. 130 *Cavatina*). The beautiful song, delivered by the first violin, is quickly followed by another,

in contrasting *minore*, closely derived from the first idea. A third idea, also superbly melodious, appears in the tonality of D-flat Major. For all its "song form" essence, the movement contains many elements of variation form as well. One can see the great central movement of op. 131 taking shape here - first, in the elaborations of the opening idea (one time adorned with triplets, then permeated with thirty-second note figurations), and later, in the way the same melody almost disintegrates in upwardly wafting figurations just before the end. Beethoven could be "conventional" for just so long....

The Scherzo movement (*Presto*) is one of Beethoven's most agitated in the genre, with a scurrying impetus that seems at times to burst its seams rhythmically (written in 3/4 metre, the music often appears to be cast in 6/8). Even more puzzling is the alternating *Piu presto quasi prestissimo* Trio to which, despite his indication to get faster, Beethoven assigns the identical metronome marking of 100 to the dotted half note. Its scale-derived melody, against which the other instruments play sustained chords, is derived from the motif played by second violin and viola at the beginning of the scherzo proper. After several alternations of scherzo and trio a transitional passage brings us to the finale, an artful *Allegretto con Variazioni*. Its *tema* is precise: eight bars for the first strain and twelve for the second, with each strain repeated. For the most part, Beethoven adheres to his usual formula for the variation structure - increasing momentum with stepped-up note values in each of the first three variants, relaxing the reins for Variation IV (marked *sempre piano e dolce*), and then, having gained a second wind, becoming energetic once more. The galloping last variation plunges directly into the exciting coda whose final ten bars begin in unison and then divide into exhilarating contrary motion. Two quizzical *piano* chords lighten the feverish thrust - almost as if, in the

words of Klaus George Roy, Beethoven were saying "I didn't really mean it."

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 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, ruhevoll 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 Gipfelpunkt der westlichen Musik verdanken - als eines der erhabenen Wunder unserer Zivilisation . . .

Das **Streichquartett in C-Dur, op. 59, 3**, das letzte der 1806 entstandenen "Rasumowsky"-Quartette enthält im Gegensatz zu den beiden anderen keine wörtlichen Zitate aus der russischen Folklore. Das slawische Kolorit ist hier eher allgemeiner Natur, insbesondere im volksliedhaften zweiten Satz, Andante con moto quasi Allegretto, den einige Musikwissenschaftler mit einer Dumka verglichen haben. Auch der kantige Beginn des f-moll-Trios suggeriert etwas typisch "russisches"; das eigentliche Menuetto in C-Dur wirkt dagegen fast ein wenig matt.

Auch in anderer Hinsicht unterscheidet sich das C-Dur-Quartett der "Rasumowsky"-Gruppe deutlich sowohl vom weiträumigen f-moll-Quartett op. 59, 1 mit seiner an die "Eroica" gemahnenden Ausdehnung der Form als auch von op. 59, 3 in e-moll mit seinen ungewöhnlichen Tonartkombinationen und seiner bündigen Konzentration. Obwohl von ungefähr gleicher Länge wie das e-moll-Opus ist das dritte "Rasumowsky"-Quartett in seinen Proportionen ausschmückender und weniger streng. Als einziges innerhalb dieser Werkgruppe beginnt es mit einer ausgedehnten Introduction, Andante con moto, deren absichtliche tonartliche Ambivalenz ein Gefühl aufkeimender Unruhe und freudiger Erregung vermittelt; die erwartungsvolle Geste dieser Musik bereitet auf den eigentlichen Hauptsatz - Allegro vivace - vor. Dessen Beginn mit den Anfangstönen E und F löst die aufgebaute Spannung und schlägt einen recht fröhlichen Grundton an. Sowohl das erste als auch das zweite Thema des

Sonatenhauptsatzes beinhalten interessanterweise eine Menge jagender Passagen und graziöser Verzierungen, wo hingegen die für Beethoven typischen vorwärtstreibenden Rhythmen in den Überleitungspartien erscheinen. Das konzertierende Element tritt im gesamten ersten Satz dominierend hervor.

Ein tiefes pizzicato-E im Cello bildet den prononcierten Beginn des zweiten Satzes. Berichten zufolge hatte Beethoven erwogen, die Tempozeichnung Allegretto für den zweiten Satz der siebten Symphonie in "Allegretto quasi Andante" umzuändern; ein umgekehrter Fall ist dieser dem Symphoniesatz recht ähnliche Quartettsatz, überschrieben Andante con moto quasi Allegretto. Ein Studium dieser beiden Kompositionen gewährt Interpreten wie Hörern einen Einblick in die Schwierigkeit der Gestaltung "langsamer" Sätze, die nicht im eigentlich Sinn langsam sind, sondern zusätzlich von untergründiger Spannung erfüllt. Toscanini schalt einst seinen exzellenten jüngeren Kollegen Rodzinski dafür, daß dieser das Allegretto der 7. Symphonie zu langsam nahm ("Nein, mein Lieber, das ist *kein* 'Marcia funèbre'!"). Ebenso sollte das Andante des C-Dur-Quartetts nicht zu munter und belanglos dahergespielt werden. Gewiss, der Refrain in Takt 20 (zweiter Schluß) erinnert wirklich an das Schaukeln einer Wiege, aber die Pizzicati des Cellos direkt vor dieser Stelle bergen auch ein tragisches Element, ebenso wie einige schneidende Dissonanzen im späteren Verlauf des Satzes. Ein verzehrender Zwiespalt beherrscht diese Musik: Auf den ersten Blick von vertrauter Heiterkeit erfüllt, lauern unter ihrer Oberfläche Starre und Verzweiflung.

Dem Menuetto mit Trio folgt attacca das mitreißende Finale; eine aus thematischem Material des Menuetts gebildete Coda bildet die Überleitung. Der Schlußsatz, einer der überschäumendsten in Beethovens Quartettschaffen ist eine brillante Synthese aus Sonatenhauptsatz- und Fugenform. Das skalenförmige erste Thema wird zuerst von der Viola vorgestellt, es folgen 2. Violine, Cello und 1. Violin. Die ansteigende

Entwicklung erreicht ihren fieberhaften Höhepunkt in einer rabiaten Überleitungspartie, in der die drei höchsten Instrumente ein aus abwechselnd gezupften und gestrichenen Achtelnoten bestehendes Ostinato-Motiv herausschleudern (eine ähnliche Stelle befindet sich im Finale von op. 95). Das zweite Thema besteht aus der aufsteigenden Tonfolge A-B-C-Cis-D-D, die mit der Abwärtsbewegung des Themas kontrastiert. Die ausgedehnte, zum größten Teil konventionelle Durchführung leitet zu einer erweiterten Reprise; nachdem sie einige Zeit pausiert hatte, übernimmt jetzt die erste Violine (später dann die anderen Instrumente) mit einem aus halben staccato-Notenwerten bestehenden Kontrasubjekt die Begleitung des wiedereintretenden Fugenthemas. Dieser Kunstgriff erinnert an die Technik einer Doppelfuge. An zwei Punkten scheint die Bewegung des Satzes innezuhalten, jedoch nur für einen Moment; eine triumphierende Coda führt das Werk zu einem stürmischen Schluß.

12

Die drei "Rasumowsky"-Quartette wurden bei ihrer Veröffentlichung im Jahre 1808 allerorten mit Ratlosigkeit, z.T. sogar mit ablehnendem Unverständnis aufgenommen. Daher hat Beethoven wohl bewußt versucht, sein nächstes Streichquartett einfacher, für den Zeitgeschmack zugänglicher zu gestalten. Wie auch immer, sein **Quartett in Es-Dur, op. 74**, entstanden 1809, ist, zumindest was die ersten beiden Sätze betrifft, relativ konventionell. Sein Stil ist von gediegener Brillanz, ein ausgesprochen virtuoser Zug tritt hinzu (man beachte die bravouröse Obligato-Partie der 1. Violine in der Coda des Eingangs-Allegros deren Figurationen deutlich auf Mendelssohns e-moll-Violinkonzert vorausweisen!) Die Introduction - Poco adagio - hat, obwohl geheimnisvoll sich gebärdend, nur wenig gemein mit ihrem ruhelosen Gegenstück in op. 59, 3. In gewisser Hinsicht ähnelt dieses Quartett, insbesondere seine 24-taktige Einleitung, der Klaviersonate "Les Adieux", op. 81a; beide Werke entstanden ungefähr zur gleichen Zeit und stehen in der gleichen

Tonart.

Seinen Beinamen "Harfen-Quartett" erhielt das Werk wegen des häufigen Gebrauchs von Pizzicati im Eingangs-Allegro. Abgesehen davon, daß diese Pizzicati dem Stück eine ansprechende lokale Färbung verleihen, sind sie jedoch auch von einiger struktureller Wichtigkeit; sie bilden das dominierende Material in der Durchführung. (Im zur Reprise hinleitenden *accelerando* ergibt sich eine rapide Verkleinerung der Notenwerte: Aus Duolen werden Triolen, dann Quartolen, schließlich Sextolen. Hier mußte Beethoven aus technischen Gründen zur arco-Spielweise zurückkehren; pizzicato-Sextolen sind für den Spieler nicht realisierbar.) Am Ende der Reprise, beim Übergang zur Coda, übernehmen die Mittelstimmen das melodische Material vor dem Hintergrund der Cello-Pizzicati, während die 1. Violine solistisch brilliert.

Daniel Gregory Mason schreibt über das *Adagio ma non troppo*, daß dieser von ungelinderter Trauer erfüllte Satz in seiner Schönheit allen anderen großen langsamen Sätzen überlegen sei. Trotzdem ist er nicht vergleichbar mit der schmerz erfüllten Tragödie des *Adagio affetuoso ed appassionato*, aus op. 18, 1, ebenso wenig wie mit der verhangenen Trauer des *Adagio molto e mesto* aus op. 59, 1 oder dem gedankenverlorenem Ernst des Mittelsatzes von op. 59, 2. Das *Adagio* des "Harfen-Quartetts" ist von friedvoller Resignation erfüllt, sein introvertierter Charakter läßt bereits den Stil der späten Quartette ahnen (vgl. die *Cavatina* aus op. 130). Das schöne, gesungliche erste Thema, von der 1. Violine vorgetragen, wird bald von einem zweiten, aus der Anfangsmelodie entwickelten Thema im kontrastierenden *moll* abgelöst. Ein drittes, ebenfalls sehr melodiöses Motiv erscheint in *Des-Dur*. Bei aller Ähnlichkeit zur Liedform beinhaltet dieser Satz auch Elemente des Variationstyps. Hier kündigt sich bereits der große Mittelsatz von op. 131 an, sowohl in der Ausführung der Eingangsidee (zuerst mit Triolen, später mit 32-tel Verzierungen), als auch kurz vor Schluß, wenn dieselbe Melodie in schwerelos aufsteigenden

Figurationen verlöscht. Hier jedoch endet der "konventionelle" Teil des Quartetts.

Das Scherzo (Presto) ist eine der furiosesten Sätze Beethovens in diesem Genre, erfüllt von jagendem rhythmischem Impuls, der sich gelegentlich regelrecht zu überschlagen scheint (der dem Satz zugrunde liegende 3/4-Takt ähnelt oft eher einem 6/8-Rhythmus). Noch ungewöhnlicher ist das Piu presto quasi prestissimo überschriebene Trio, dem Beethoven, trotz seiner Angabe, das Tempo zu steigern, die Metronombezeichnung von 100 (pro punktierter Achtelnote) unterlegte. Die skalenförmige Melodie ist dem am Beginn des Scherzos von 2. Violine und Viola vorgetragenen Motiv entnommen; die anderen Instrumente übernehmen die Begleitung in ausgehaltenen Akkorden. Nachdem sich Scherzo und Trio mehrmals abgewechselt haben, schließt sich attacca, durch eine Überleitung verbunden, das kunstvolle Finale - Allegretto con Variazioni - an. Sein Thema ist gleichmässig aufgebaut: Nach einer achttaktigen ersten Strophe folgt eine zwölftaktige zweite, beide werden jeweils wiederholt. Beethoven folgt in diesem Satz größtenteils seinem üblichen Variationenschema: In den ersten drei Variationen steigert sich das Tempo - die Notenwerte werden jeweils verkleinert: nach einer entspannten 4. Variation (überschrieben sempre piano e dolce) führt ein erneuter Anlauf in den bewegten Schlußteil. Die galoppierende Schlußvariation leitet direkt in die packende Coda; die letzten zehn Takte beginnen im Unisono, dann sieben die Instrumente in einer burleskanmutenden Gegenbewegung auseinander. Zwei spöttische piano-Akkorde beenden diesen Aufruhr, fast als wenn Beethoven mit den Worten Klaus George Roys hätte sagen wollen: "Ich habe es ja gar nicht so gemeint!"

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 dédié 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 fa 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.

16

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 Do majeur, op. 59 no. 3* (1806), le dernier des "Razoumovsky", diffère de ses deux compagnons en ce sens qu'il ne cite pas ouvertement des chansons populaires russes. Ici, l'ambiance slave est plus suggestive, surtout dans le second mouvement bien rythmé (Andante con moto quasi Allegretto) qui s'apparenterait à une *dumka* selon l'avis de certains musicologues.

Il y a quelque chose de russe dans le début "anguleux" du Trio (fa majeur) du troisième mouvement, marquant ainsi un contraste avec le Menuetto (do majeur) qui lui, a un caractère langoureux.

Le troisième "Razoumovsky" (en do majeur) diffère sensiblement du premier (fa majeur, op. 59 no. 1), expansif à l'instar de l'*Eroica*, ainsi que

du deuxième (mi mineur, op. 59 no. 2) avec ses étonnantes juxtapositions de tonalités et son expression laconique. S'il est de longueur similaire au deuxième, le troisième quatuor a des proportions moins sévères et plus décoratives. Il est le seul des trois à commencer par une longue introduction (Andante con moto) dont l'ambiguïté tonale recherchée traduit un optimisme printanier, une inquiétude naissante et une curiosité interrogatrice qui préparent le premier mouvement proprement dit (Allegro vivace). L'exposition, signalée par deux notes incisives (mi et fa), détend et donne une impression relative de joie. Il est intéressant de noter que le premier et deuxième thèmes du mouvement (en forme sonate) contiennent bon nombre de passages mouvementés et gracieusement ornementés, la pulsion rythmique caractéristique de Beethoven se dévoilant dans les passages de transition.

Un mi grave pizzicato au violoncelle donne un début percutant au deuxième mouvement rythmé, à caractère typique des mouvements lents qui ne sont pas vraiment lents, mais un peu tendus. On peut rapprocher l'"Allegretto" du deuxième mouvement de la Septième Symphonie, que Beethoven pensait rebaptiser "Allegretto quasi Andante" selon certains musicologues, avec le deuxième mouvement de ce quatuor, de nature similaire, qui porte l'indication "Andante con moto quasi Allegretto". L'Andante du quatuor ne doit pas être joué de façon désinvolte; de même, il faut se souvenir à ce sujet de Toscanini qui réprimanda Rodzinski pour avoir dirigé l'Allegretto de la Septième trop lentement ("ce n'est pas une marche funèbre!"). Si le refrain (mesure 20, deuxième terminaison) rappelle un berceau qui se balance, les notes pizzicati qui précèdent au violoncelle et les dissonances qui suivent, rajoutent un stress tragique dont le résultat est une opposition intéressante entre une sérénité intime et une sensation suggérée de sécheresse et de désespoir.

Le Menuet avec Trio passe directement à un finale saisissant après une coda tirée du Menuet. Le finale est l'un des plus vivants de tous les

quatuors de Beethoven, une extraordinaire synthèse de forme sonate et d'écriture fuguée. L'alto débute par un thème exposé sur les degrés d'une gamme, suivi du second violon, du violoncelle et du premier violon. Le mouvement arrive à une allure fébrile dans une section de transition violente où violons et alto alternent sur un motif ostinato composé de croches legato puis staccato (il y a un passage similaire dans le dernier mouvement de l'op. 95). Le deuxième sujet (annoncé par le premier violon) la-si-do-do #-ré-ré donne du relief au motif descendant de la première phrase. Le développement, long et classique, aboutit à une récapitulation ornementée où le premier violon, autrefois muet (comme les autres instruments plus tard) "accompagne" la *fuga* réitérée avec un contresujet joué en blanches staccato. Cette astuce suggère presque une double fugue. En deux endroits, on sent un relâchement momentané, puis la coda triomphale clôt le mouvement avec brio.

18

Les trois quatuors "Razoumovsky" (1808) ont été accueillis avec incompréhension et même hostilité. Sans doute Beethoven a-t-il voulu que le quatuor à cordes qui a suivi soit plus accessible aux oreilles et aux goûts de son temps. Quelqu'en soit la raison, le Quatuor en Mi-bémol Majeur, op. 74, composé en 1809, est relativement classique, au moins dans ses deux premiers mouvements. Le style y est d'une correction parfaite avec un goût certain pour la virtuosité (à noter l'obligato de bravoure du premier violon dans la coda du premier Allegro, un précurseur du Concerto pour Violon et Orchestre en mi mineur de Mendelssohn). La mystérieuse introduction (Poco adagio) n'étonne pas comme celle de l'op. 59 no. 3. Ce quatuor, et surtout son introduction de 24 mesures, ressemblerait de près à la Sonate pour piano op. 81a ("Adieu") qui date de la même période (elle aussi en mi-bémol majeur).

On a surnommé ce quatuor "Harfen" (harpes) pour l'emploi fréquent de pizzicati dans l'Allegro initial. L'agrément de cet artifice ne doit pas cacher son importante signification structurelle dans la sorte d'"exercice"

qui suit (avec une progression dans la valeur des notes pour la course finale vers la récapitulation, les duolets deviennent des triolets, des quatiolets, et enfin des sextolets (à l'archet, à cause de l'impossibilité de les jouer en pizzicato). A la fin de la reprise, la musique passe à la coda, dans laquelle les voix intérieures reprennent la mélodie sur des pizzicati au violoncelle et des fioritures virtuoses au premier violon.

Selon Daniel Gregory Mason, "parmi les plus grands mouvements lents", l'Adagio ma non troppo "a sûrement été l'un des plus désespérément tristes, et en même temps, d'une beauté noble". Pourtant, cette tristesse n'est ni la tragédie affligée de l'Adagio affetuoso ed appassionato de l'op. 18 no. 1, ni la tristesse méditative de l'Adagio molto e mesto de l'op. 59 no. 1, ni même le sérieux questionneur du mouvement central de l'op. 59 no. 2. Son atmosphère est caractérisée par une introspection tendre qui suggère presque l'écriture des derniers quatuors (cf. l'op. 130 "Cavatina"). Le beau chant rendu au premier violon est suivi par un autre en mode mineur qui est un proche parent de la première mélodie. Il y a aussi une troisième idée, aussi superbement mélodieuse, en ré-bémol majeur. Malgré son style "chanté", le mouvement contient beaucoup de passages en forme de variations qui semblent préparer au grand mouvement central de l'op. 131, d'abord dans les élaborations de l'idée de départ (avec ornement de triolets puis décoration de triple croches), et ensuite dans la façon dont la même mélodie "disparaît" dans des figures ascendantes juste avant la fin. Beethoven ne pouvait rester traditionnel pendant trop longtemps!

Avec sa vélocité surexcitée, le Scherzo (Presto) est l'un des plus agités de l'oeuvre de Beethoven, (écrit en 3/4, il semble avoir été écrit en une métrique de 6/8). Curieusement, le Trio qui devrait être joué plus vite (Piu presto quasi prestissimo) porte la même indication de 100 pour la blanche pointée. Sa mélodie, conjointement aux degrés d'une gamme et exposée au-dessus d'accords soutenus, est dérivée du motif joué par le

deuxième violon et l'alto au début du mouvement. Après une série d'alternances entre le Scherzo et le Trio, un passage de transition nous amène au finale, un Allegretto con Variazioni rusé. Son thème est précis: huit mesures pour le premier motif, et douze pour le second, avec répétition de chaque motif. Beethoven recourt à sa structure habituelle de variations: progression des valeurs des notes pour accélérer chacune des trois premières variations, relâchement dans la quatrième variation ("Sempre piano e dolce"), pour reprendre des forces. Une dernière variation galopante plonge directement dans la coda saisissante dont les dix dernières mesures commencent à l'unison pour se diviser en mouvements contraires produisant ainsi un effet grisant. Deux accords interrogatifs joués "piano" atténuent cet élan, presque comme si, selon Klaus George Roy, Beethoven disait "je ne l'ai pas fait exprès".

20

Harris Goldsmith

Traduction française et adaptation: Michael Vogel

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, December 11-15, 1984
Eaton Church, Toronto, Canada, October 10-11, 1984

"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." *Macleans 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.