

**LUDWIG VAN  
BEETHOVEN**  
**THE COMPLETE STRING QUARTETS**

**BELCEA QUARTET**

*α*

## **MENU**

› TRACKLIST

## **OUR YEAR WITH BEETHOVEN**

› DEUTSCHER TEXT

› ENGLISH TEXT

› TEXTE FRANÇAIS

## **NOTES FOR BELCEA QUARTET BEETHOVEN SERIE, VOL.1 (CD 1-4)**

› DEUTSCHER TEXT

› ENGLISH TEXT

› TEXTE FRANÇAIS

## **NOTES FOR BELCEA QUARTET BEETHOVEN SERIES, VOL.2 (CD 5-8)**

› DEUTSCHER TEXT

› ENGLISH TEXT

› TEXTE FRANÇAIS



# LUDWIG VAN BEETHOVEN

## (1770-1827)

### THE COMPLETE STRING QUARTETS

#### CD 1

#### STRING QUARTET NO.6 IN B FLAT MAJOR, OP.18 NO.6

|   |                             |      |
|---|-----------------------------|------|
| 1 | I. ALLEGRO CON BRIO         | 6'06 |
| 2 | II. ADAGIO, MA NON TROPPO   | 6'53 |
| 3 | III. SCHERZO. ALLEGRO       | 3'11 |
| 4 | IV. LA MALINCONIA. ADAGIO   | 3'21 |
| 5 | V. ALLEGRETTO QUASI ALLEGRO | 4'50 |

#### STRING QUARTET NO.12 IN E FLAT MAJOR, OP.127

|   |                                             |       |
|---|---------------------------------------------|-------|
| 6 | I. MAESTOSO – ALLEGRO                       | 6'50  |
| 7 | II. ADAGIO, MA NON TROPPO E MOLTO CANTABILE | 16'54 |
| 8 | III. SCHERZANDO VIVACE                      | 7'44  |
| 9 | IV. FINALE                                  | 7'05  |

**TOTAL TIME : 62'54**

## **CD2**

### **STRING QUARTET NO.2 IN G MAJOR, OP.18 NO.2**

|          |                                 |      |
|----------|---------------------------------|------|
| <b>1</b> | I. ALLEGRO                      | 8'09 |
| <b>2</b> | II. ADAGIO CANTABILE            | 5'53 |
| <b>3</b> | III. SCHERZO. ALLEGRO           | 4'27 |
| <b>4</b> | IV. ALLEGRO MOLTO, QUASI PRESTO | 5'36 |

### **STRING QUARTET NO.9 IN C MAJOR, OP.59 NO.3**

|          |                                                    |       |
|----------|----------------------------------------------------|-------|
| <b>5</b> | I. INTRODUZIONE. ANDANTE CON MOTO – ALLEGRO VIVACE | 10'49 |
| <b>6</b> | II. ANDANTE CON MOTO QUASI ALLEGRETTO              | 10'07 |
| <b>7</b> | III. MENUETTO. GRAZIOSO – TRIO                     | 5'01  |
| <b>8</b> | IV. ALLEGRO MOLTO                                  | 5'52  |

**TOTAL TIME : 55'54**

## CD3

### **STRING QUARTET NO.11 IN F MINOR, OP.95**

- |          |                                                         |      |
|----------|---------------------------------------------------------|------|
| <b>1</b> | I. ALLEGRO CON BRIO                                     | 4'26 |
| <b>2</b> | II. ALLEGRETTO MA NON TROPPO                            | 7'10 |
| <b>3</b> | III. ALLEGRO ASSAI VIVACE MA SERIOSO – PIÙ ALLEGRO      | 4'09 |
| <b>4</b> | IV. LARGHETTO ESPRESSIVO – ALLEGRETTO AGITATO – ALLEGRO | 4'42 |

### **STRING QUARTET NO.14 IN C SHARP MINOR, OP.131**

- |           |                                             |       |
|-----------|---------------------------------------------|-------|
| <b>5</b>  | I. ADAGIO MA NON TROPPO E MOLTO ESPRESSIVO  | 7'14  |
| <b>6</b>  | II. ALLEGRO MOLTO VIVACE                    | 3'09  |
| <b>7</b>  | III. ALLEGRO MODERATO                       | 0'43  |
| <b>8</b>  | IV. ANDANTE MA NON TROPPO E MOLTO CANTABILE | 13'24 |
| <b>9</b>  | V. PRESTO                                   | 4'47  |
| <b>10</b> | VI. ADAGIO QUASI UN POCO ANDANTE            | 2'03  |
| <b>11</b> | VII. ALLEGRO                                | 6'43  |

**TOTAL TIME : 58'30**

## **CD4**

### **STRING QUARTET NO.1 IN F MAJOR, OP.18 NO.1**

- |          |                                       |       |
|----------|---------------------------------------|-------|
| <b>1</b> | I. ALLEGRO CON BRIO                   | 9'16  |
| <b>2</b> | II. ADAGIO AFFETTUOSO ED APPASSIONATO | 11'18 |
| <b>3</b> | III. SCHERZO. ALLEGRO MOLTO           | 3'26  |
| <b>4</b> | IV. ALLEGRO                           | 6'17  |

### **STRING QUARTET NO.4 IN C MINOR, OP.18 NO.4**

- |          |                                                 |      |
|----------|-------------------------------------------------|------|
| <b>5</b> | I. ALLEGRO, MA NON TANTO                        | 8'34 |
| <b>6</b> | II. SCHERZO. ANDANTE SCHERZOSO QUASI ALLEGRETTO | 8'17 |
| <b>7</b> | III. MENUETTO. ALLEGRETTO                       | 3'36 |
| <b>8</b> | IV. ALLEGRO                                     | 4'35 |

**TOTAL TIME : 46'19**

## **CD 5**

### **STRING QUARTET NO.3 IN D MAJOR, OP.18 NO.3**

- |          |                      |      |
|----------|----------------------|------|
| <b>1</b> | I. ALLEGRO           | 7'59 |
| <b>2</b> | II. ANDANTE CON MOTO | 7'41 |
| <b>3</b> | III. ALLEGRO         | 3'12 |
| <b>4</b> | IV. PRESTO           | 6'07 |

### **STRING QUARTET NO.5 IN A MAJOR, OP.18 NO.5**

- |          |                                       |      |
|----------|---------------------------------------|------|
| <b>5</b> | I. ALLEGRO                            | 6'40 |
| <b>6</b> | II. MENUETTO & TRIO                   | 4'56 |
| <b>7</b> | III. ANDANTE CANTABILE CON VARIAZIONI | 9'51 |
| <b>8</b> | IV. ALLEGRO                           | 6'23 |

- |          |                                                                    |       |
|----------|--------------------------------------------------------------------|-------|
| <b>9</b> | <b>GROSSE FUGE FOR STRING QUARTET<br/>IN B FLAT MAJOR, OP. 133</b> | 15'47 |
|----------|--------------------------------------------------------------------|-------|

**TOTAL TIME : 68'36**

## CD 6

### **STRING QUARTET NO.7 IN F MAJOR, OP. 59 NO.1 'RAZUMOVSKY'**

- |          |                                           |       |
|----------|-------------------------------------------|-------|
| <b>1</b> | I. ALLEGRO                                | 9'58  |
| <b>2</b> | II. ALLEGRETTO VIVACE E SEMPRE SCHERZANDO | 9'13  |
| <b>3</b> | III. ADAGIO MOLTO E MESTO                 | 13'36 |
| <b>4</b> | IV. THEME Russe (ALLEGRO)                 | 7'55  |

### **STRING QUARTET NO.8 IN E MINOR, OP. 59 NO.2 'RAZUMOVSKY'**

- |          |                                          |       |
|----------|------------------------------------------|-------|
| <b>5</b> | I. ALLEGRO                               | 9'37  |
| <b>6</b> | II. MOLTO ADAGIO                         | 13'52 |
| <b>7</b> | III. ALLEGRETTO – MAGGIORE (THÈME Russe) | 6'43  |
| <b>8</b> | IV. FINALE (PRESTO)                      | 5'22  |

**TOTAL TIME : 76'16**

## **CD 7**

### **STRING QUARTET NO.10 IN E FLAT MAJOR OP.74 'HARP'**

|          |                               |      |
|----------|-------------------------------|------|
| <b>1</b> | I. POCO ADAGIO – ALLEGRO      | 9'50 |
| <b>2</b> | II. ADAGIO MA NON TROPPO      | 9'43 |
| <b>3</b> | III. PRESTO                   | 4'49 |
| <b>4</b> | IV. ALLEGRETTO CON VARIAZIONI | 6'50 |

### **STRING QUARTET NO.13 IN B FLAT MAJOR, OP. 130**

|           |                                        |       |
|-----------|----------------------------------------|-------|
| <b>5</b>  | I. ADAGIO MA NON TROPPO – ALLEGRO      | 9'29  |
| <b>6</b>  | II. PRESTO                             | 1'52  |
| <b>7</b>  | III. ANDANTE CON MOTO, MA NON TROPPO   | 7'12  |
| <b>8</b>  | IV. ALLA DANZA TEDESCA (ALLEGRO ASSAI) | 3'12  |
| <b>9</b>  | V. CAVATINA (ADAGIO MOLTO ESPRESSIVO)  | 7'18  |
| <b>10</b> | VI. FINALE - ALLEGRO                   | 10'37 |

**TOTAL TIME : 70'52**

## CD 8

### **STRING QUARTET NO.15 IN A MINOR, OP.132**

- |   |                                |       |
|---|--------------------------------|-------|
| 1 | I. ALLEGRO SOSTENUTO – ALLEGRO | 9'23  |
| 2 | II. ALLEGRO MA NON TANTO       | 8'37  |
| 3 | III. MOLTO ADAGIO              | 19'35 |
| 4 | IV. ALLA MARCIA, ASSAI VIVACE  | 8'38  |

### **STRING QUARTET NO.16 IN F MAJOR, OP. 135**

- |   |                                           |      |
|---|-------------------------------------------|------|
| 5 | I. ALLEGRETTO                             | 6'16 |
| 6 | II. VIVACE                                | 3'10 |
| 7 | III. LENTO ASSAI, CANTANTE E TRANQUILLO   | 7'42 |
| 8 | IV. GRAVE, MA NON TROPPO TRATTO - ALLEGRO | 7'30 |

**TOTAL TIME : 70'51**

# UNSER JAHR MIT BEETHOVEN

## VON BELCEA QUARTET

Beethovens Musik steht seit unserer ersten gemeinsamen Probe im Jahr 1994 im Mittelpunkt unseres Quartettdaseins. Allerdings haben wir uns erst in jüngerer Zeit völlig in seine Musik vertieft, und zwar bei der Vorbereitung und Durchführung des äußerst umfangreichen Projektes mit der Aufführung und Einspielung aller beethovenschen Streichquartette während der Saison 2011/2012. Im Verlauf dieses Jahres wurde die Musik dieses Komponisten für jeden einzelnen von uns zu einer alles verzehrenden Leidenschaft.

Diese sechzehn, vor rund zweihundert Jahren geschriebenen Quartette stellen eines der vollkommensten und kraftvollsten musikalischen Statements überhaupt dar. Die Vollkommenheit liegt in ihrer beispiellosen Intensität sowie in der erstaunlichen Entwicklung, die zwischen den frühen und den späten Werken zurückverfolgt werden kann – eine dreißig Jahre währende Umwälzung, die für immer die Art und Weise verändert hat, in der wir Musik erleben.

Die Erkundung von Beethovens musikalischem Reichtum kennt kein Ende. Dass seine Musik uns als Menschen so direkt anspricht, ist auch einfach äußerst reizvoll. Was der vorherrschende Impuls zu sein scheint und was diese Musik antreibt, ist die Sehnsucht des Menschen nach Freiheit sowie das unstillbare Verlangen, seine eigenen Grenzen zu erweitern und dabei die Wahrheit über sich selbst zu erfahren.

Im Zuge unseres „Beethoven-Jahres“ wurde uns immer klarer, warum die Herausforderung, die seine Quartette für die Interpreten darstellt, so einzigartig ist. Die

Intensität von Beethovens Streichquartetten stellt neue Ansprüche an uns. Sie erfordert eine bedingungslose Auseinandersetzung mit dieser Musik. Sei es nun durch die welterschütternden Kontraste der frühen *La Malinconia* aus op. 18, 6, die erschreckende Eröffnung des op. 95 oder die jenseitige Klanglichkeit des *Heiligen Dankgesanges eines Genesenen* op. 132, durch den Urschrei inmitten des *Lento* des op. 135 oder das hochmodern klingende „Chaos“ der *Großen Fuge*, Beethoven drängt uns zur Erforschung unseres eigenen Lebens und unserer Erfahrung der Welt, weit über die Ausbildung hinaus, die wir als Musiker erhalten haben, hin zu unserer zutiefst persönlichen Interpretation seiner Musik.

Dies war eine Herausforderung, die wir sehr genossen haben und die unser Leben für viele Jahre weiter bereichern wird...

*Sommer 2012*

# OUR YEAR WITH BEETHOVEN

## BY BELCEA QUARTET

Beethoven's music has been at the center of our life as a quartet from our very first rehearsal together back in 1994. However, it is more recently that we immersed ourselves totally in Beethoven in preparation for, and during the course of the immense project of performing and recording all of his string quartets in the season 2011/12. It is during this past year that Beethoven's music became an all-consuming passion for each of us.

These sixteen quartets written some two hundred years ago form one the most complete and powerful musical statements ever made. The completeness lies in their unprecedented intensity and in the astonishing development that can be traced between the early and the late works – a thirty-year long revolution which altered forever the way we experience music.

There is no end to exploration of Beethoven's riches and yet what is most compelling is that his music speaks so directly to us as human beings. What seems to be the predominant impulse driving this music is man's yearning for freedom, the unquenchable desire to expand his limits and to learn the truth about himself in this process

In the course of our „Beethoven year“ it became increasingly evident to us why the challenge his quartets present to performers is so unique. The intensity of Beethoven's string quartets places new demands on us. It calls for total engagement with the music. Whether it is through the earth-shattering contrasts of the early La Malinconia from the op. 18/6, the terrifying opening of the op. 95, the other-worldly sonority of the Heiliger

Dankgesang from the op. 132, the primordial scream at the heart of the Lento from the op. 135 or the ultra-modern sounding „chaos“ of the Grosse Fuge, Beethoven pushes us to probe deep into our own lives and our experience of the world, well beyond the education we received as musicians, to find our own expression of his music.

This was a challenge we relished and which will continue enriching our lives for many years to come...

*Summer 2012*

# NOTRE ANNÉE AVEC BEETHOVEN

## PAR BELCEA QUARTET

La musique de Beethoven a été au centre de notre vie de quatuor dès notre toute première répétition, en 1994. C'est cependant un peu plus récemment que nous nous sommes complètement immergés dans le formidable cycle des quatuors, d'abord pour le préparer, et ensuite pour le jouer dans son intégralité lors de la saison 2011/2012. Et c'est au cours de cette dernière année que la musique de Beethoven est devenue une passion vraiment dévorante pour chacun d'entre nous.

Ces seize quatuors, composés il y a deux cents ans environ, constituent l'une des prises de position musicales les plus déterminantes et les plus puissantes de tous les temps ; déjà de par l'intensité sans précédent de ce cycle ; également du fait de l'évolution / révolution absolument étonnante que l'on peut constater entre les premières et les dernières œuvres – une révolution qui aura duré trente ans et qui aura changé pour toujours notre façon de ressentir la musique.

L'exploration des richesses musicales que réunit l'œuvre de Beethoven est sans fin ; et pourtant, ce qui est le plus fascinant reste que sa musique nous parle si directement en tant qu'êtres humains. Ce qui semble être l'impulsion prédominante, ce qui semble animer au premier chef cette musique, c'est l'aspiration de l'homme vers la liberté, ce désir insatiable de faire reculer ses limites, et en même temps d'apprendre la vérité sur lui-même.

Au cours de notre année Beethoven, nous avons compris de mieux en mieux pourquoi ces quatuors représentent un tel défi pour ses interprètes. Ainsi l'intensité même de ces œuvres impose de nouvelles exigences à ceux qui les abordent. Elles réclament un engagement total vis-à-vis de la musique. Qu'il s'agisse des contrastes stupéfiants de *La Malinconia* (le numéro 6 de l'opus 18), du début terrifiant de l'op. 95, de la sonorité détachée du monde du *Heiliger Dankgesang* de l'op. 132, du cri primordial au sein du Lento de l'op. 135 ou du « chaos » ultramoderne de la Grande Fugue, Beethoven nous pousse à sonder au plus profond de notre propre vie et de notre expérience du monde, bien au-delà de la formation que nous avons reçue en tant que musiciens, afin de trouver notre propre expression de sa musique.

Ce fut un défi que nous avons savouré, et qui va continuer à enrichir notre vie pendant de nombreuses années...

*Eté 2012*

# **ANMERKUNGEN ZU DER EINSPIELUNG DER BEETHOVEN'SCHEN STREICHQUARTETTE DURCH DAS *BELCEA QUARTET*, VOL. 1 (CD 1-4) VON HARVEY SACHS**

Nur wenige Musiker würden der Einschätzung widersprechen, wonach die sechzehn Streichquartette Ludwig van Beethovens insgesamt den Höhepunkt der Gattung darstellen. Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, Debussy, Ravel, Sibelius, Schönberg, Berg, Webern, Bartók, Schostakowitsch, Britten: All diese Komponisten und noch viele andere mehr haben außergewöhnliche Werke für dieses kleine, homogen besetzte Ensemble komponiert, aber seit über zweihundert Jahren bilden die Beethoven-Quartette nun schon die tragende Säule des Kammermusikrepertoires. Wahrscheinlich wird sich daran auch nichts ändern, solange bedeutende Musik aufgeführt werden wird.

Beethovens Quartette geben zudem einen Überblick über den größten Teil seines kompositorischen Schaffens. Der Komponist begann als Mittzwanziger mit der Niederschrift seiner ersten Quartettentwürfe, zu diesem Zeitpunkt begann er sich gerade einen Namen zu machen. Erst dreißig Jahre später hat er schließlich das letzte Streichquartett vollendet, nur fünf Monate vor seinem Tode; damals war er der meistverehrte, wenn auch nicht unbedingt der populärste europäische Komponist. (In den 1820-er Jahren fiel Rossini dieser inoffizielle Ehrentitel zu.) Die frühen Streichquartette Beethovens gehen seinem allerersten Abstecher in den sinfonischen Bereich zeitlich knapp voraus, während die späten Quartette auch seine letzten Kompositionen überhaupt darstellen.

Selbst wenn Beethoven schon mit Anfang dreißig verstorben wäre, nach der Komposition der nur sechs, das frühe op. 18 bildenden Quartette, hätte er doch zu den vollendetsten und faszinierendsten Streichquartettkomponisten überhaupt gezählt werden müssen. Diese Werke entstanden hauptsächlich in den Jahren 1798, 1799 und 1800, aber der musikalische Stoff reicht teilweise bis in die Mitte der 1790-er Jahre zurück. Beethoven hatte sich sogar schon früher an die Komposition von Streichquartetten gewagt: So gibt es ein Menuett in As-Dur (1792), das später für Klavier bearbeitet wurde; Bearbeitungen einiger Stücke aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* sowie zwei Präludien und Fugen, jeweils in F-Dur und C-Dur (1794-1795), die als Kontrapunktübungen unter Anleitung seines Lehrers, des berühmten Organisten und Musikpädagogen Johann Georg Albrechtsberger entstanden, welcher sich über den „exaltierten“ (sic!) Charakter seines Schülers ärgerte und diesem sein Scheitern als Musiker voraussagte. Vor den Streichquartetten op. 18 hatte Beethoven mehrere Werke für andere kammermusikalische, nur mit Streichinstrumenten besetzte Formationen geschrieben, so etwa das Trio für Violine, Viola und Violoncello (Es-Dur) op. 3, das Quintett für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncello (Es-Dur) op. 4, die Serenade für Violine, Viola und Violoncello (D-Dur) Trio op. 8 und die Drei Trios für Violine, Viola und Violoncello (G-Dur, D-Dur und c-Moll) op. 9. Wohl zu Studienzwecken hatte er auch Abschriften von Haydns Streichquartett op. 20 Nr. 1 sowie von Mozarts großen Quartetten KV 387 und KV 464 angefertigt.

Aber mit den Quartetten op. 18 machte Beethoven einen großen Sprung vorwärts hinsichtlich der kompositorischen Qualität seiner kammermusikalischen Werke. „[...] Indem ich erst jetzt recht quartetten zu schreiben weiß“ schreibt er 1801 an seinen Freund Karl Amenda, selbst versierter Amateurgeiger. Und die Fachleute waren sich darin einig, dass der junge Komponist hier ein Meisterwerk abgeliefert hatte. Den Auftrag zur Komposition des Quartettzyklus erhielt Beethoven im Herbst 1798 oder Winter 1798/1799 vom Fürsten Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, einem seiner größten Gönner,

der seinem Protegé 200 Gulden nach Erhalt der ersten drei und weitere zweihundert nach der Lieferung der übrigen Werke zahlte. Lobkowitz hatte zum gleichen Zeitpunkt sechs Quartette bei Joseph Haydn in Auftrag gegeben; dieser, zudem einer von Beethovens Lehrern, hatte im Grunde die Form des Streichquartetts „erfunden“. Der ältere Komponist konnte allerdings nur zwei dieser Quartette vollenden, diese wurden als op. 77 veröffentlicht. (Manche Musikhistoriker behaupten sogar, dass Haydn, damals schon Mitte sechzig, von der Arbeit seines ehemaligen Schülers so beeindruckt war, dass er sich mit diesem nicht mehr messen zu können glaubte, aber es gibt keinerlei ernsthaften Beleg für diese Theorie, und Haydn schrieb letztlich noch fünf weitere Quartette.)

Beethoven wusste, dass seine Quartette nicht nur mit den besten Werken des Haydn'schen Schaffens in dieser Gattung, sondern auch mit den Kompositionen Mozarts verglichen werden würden, der einige Jahre zuvor gestorben war und den die Wiener Adelskreise nach seinem Tod wesentlich höher verehrten als zu seinen Lebzeiten. Die zahlreichen noch erhaltenen Skizzen zu den Quartetten op. 18 veranschaulichen sehr genau, dass Beethoven mit größter Hingabe an diesen Stücken gearbeitet hat. Von den vier hier eingespielten Quartetten wurde das erste zwischen Januar und März 1799 komponiert, das zweite wurde unmittelbar danach begonnen und im darauffolgenden Mai fertig gestellt, Nr. 4 entstand im Sommer und Herbst 1799, das Quartett Nr. 6 schließlich zwischen April und Sommer 1800. Beethoven überarbeitete hingegen die ersten beiden Quartette, genau wie ihr Pendant, das Quartett Nr. 3, das eigentlich vor den beiden anderen entstanden war, vor der Übergabe des gesamten, die sechs Quartette umfassenden Zyklus an Fürst Lobkowitz im Oktober 1800. Die Quartette wurden bei Privatkonzerten in den Palais des Wiener Adels aufgeführt; das jeweilige Datum der ersten öffentlichen Darbietungen ist nicht bekannt.

Manche behaupten, dass Beethoven das Quartett in F-Dur lieber als Nr. 1 sehen wollte statt als Nr. 2 (in dieser Reihenfolge sind sie aber eigentlich entstanden), denn es war das herausragendste des gesamten Zyklus; allerdings ist der Verfasser dieser Zeilen

der Ansicht, dass man mindestens einen oder sogar mehrere der Sätze eines jeden der sechs Quartette so bezeichnen könnte. Vielleicht wollte Beethoven, der hier den ausgelassenen Humor, der sein bekannt schwieriges Naturell etwas ausglich, durchscheinen lässt, eben dieses Stück an den Anfang rücken wegen seines zurückhaltenden und heiteren Beginns. Die ersten vier Takte des Kopfsatzes scheinen dem Hörer sagen zu wollen: „Psst, hier bin ich und bitte um Aufnahme in den erlauchten Kreis der besten Streichquartettkomponisten, aber sagen Sie es noch niemandem.“ Erst im fünften Takt wird der strahlende und zutiefst lyrische Charakter des Stückes offensichtlich. Und binnen kürzester Zeit ist der Quartettkomponist Beethoven ganz und gar „da“ – und wie! Die vier Sätze dieses Quartettes sind allesamt glänzend komponiert, aber der zweite, das *Adagio affettuoso ed appassionato* in d-Moll, zeichnet sich durch seine ausdrucksstarke Intensität aus, die von der Grabszene in Shakespeares Stück *Romeo und Julia* inspiriert wurde, wie Beethoven seinem Freund Karl Amenda berichtete.

Das Quartett Nr. 2 in G-Dur, auch „Komplementierquartett“ genannt, beginnt ebenfalls ruhig, aber der Kopfsatz wechselt ständig zwischen vornehmer Konversation und lautstarken Ausbrüchen hin und her. Der im Grundton warme und heitere zweite Satz enthält ein überraschendes Zwischenspiel, ein schnellfüßiges *Allegro*, das genauso unerwartet wieder verschwindet, wie es erschienen war und das einer wesentlich schöner gestalteten Reprise weicht.

Die Rahmensätze des Quartettes Nr. 4 in c-Moll sind in ihrer Anlage dunkel getönt, der Kopfsatz dabei balladenartig und das Rondo-Finale stürmisch, aber sie werden gemildert durch den verspielten zweiten Satz und das leuchtende Trio des aufgewühlten Scherzos.

Das letzte der sechs Quartette op. 18 trägt einen weitgehend fröhlichen und unbekümmerten Charakter, seine Struktur ist hingegen sehr straff angelegt. Im zweiten Satz müssen die Ausführenden äußerste Vorsicht walten lassen bei dem Verständnis und der Ausführung der unterschiedlichen Nuancen in Beethovens Vortragsbezeichnungen:

Die Unterschiede zwischen *piano* und *pianissimo*, *fortepiano* und *sforzato*, zwischen *crescendo* und *diminuendo* innerhalb eines *Pianissimo* -Taktes sowie ein *Crescendo* bei dem gleitenden Übergang von *pianissimo* zu *piano* müssen hörbar sein. Beethoven vermerkte sogar explizit über einigen Begleitfiguren die Anweisung „*queste note ben marcate*“, „diese Noten sollen deutlich hervorgehoben werden“. Dann kommt das (für die Quartettmusiker) furchteinflößende Scherzo, mit seinen unaufhörlichen Synkopierungen und blitzartigen Sforzati. Die Einleitung zu dem Finalsatz trägt die Überschrift *La Malinconia*, d. h. Melancholie, sowie den Hinweis: „*Questo pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza*“, „dieses Stück muss mit dem größten Feingefühl behandelt werden“. Diese vierundvierzigtaktige Passage beginnt eher sanft, aber bald wandelt sie sich hin zu hektischer Überdrehtheit; sie löst sich dann in einem unbeschwerten *Allegretto quasi Allegro*, aber bevor der Satz in einem wilden Prestissimo endet, wird er zweimal kurz von an die „Melancholie“ der Einleitung erinnernden Abschnitten unterbrochen. Beethoven scheint dem Hörer dergestalt sagen zu wollen, dass der Mensch vorgeblich so sorglos sein kann, wie er will, dass aber unter der Oberfläche das Finstere stets lauert.

Im Herbst 1804, vier Jahre nach der Fertigstellung des Zyklus op. 18, als Beethoven gerade die Komposition seiner Revolutionssinfonie *Eroica* beendete, sann er über eine Rückkehr zur Gattung des Streichquartetts nach. Zu diesem Zeitpunkt glaubte er freilich, dass er seiner Oper *Leonore* rasch den letzten Schliff verpassen könnte, aber da diese anfangs beim Publikum durchgefallen war, entschloss er sich, das Werk umzuarbeiten. (Aber letztlich kam auch diese überarbeitete Fassung nicht gut an; Beethoven legte die Oper für einige Jahre zur Seite, überarbeitete die revidierte Fassung erneut und benannte sie um in *Fidelio*.) Erst im Frühjahr 1806 begann er mit der Arbeit an drei neuen Quartetten, die fast zeitgleich wie seine Sinfonie Nr. 4 in B-Dur op. 60, das Violinkonzert D-Dur op. 61 und die Zweiunddreißig Variationen über ein eigenes Thema c-Moll WoO 80 uraufgeführt wurden. Aufführungen der neuen Quartette fanden zu Beginn des Jahres 1807 in privatem

Rahmen statt, die öffentliche Uraufführung erfolgte wahrscheinlich am 9. April jenes Jahres in Wien durch ein Streichquartett unter der Leitung des Geigers Ignaz Schuppanzigh, den Beethoven scherzhaft „Falstaff“ nannte wegen seines bemerkenswerten Leibesumfangs. (Schuppanzigh und seine Streicher-Kollegen bildeten eines der ersten Streichquartettensembles überhaupt, das eine erhebliche Anzahl öffentlicher Konzerte gab.) Diese Quartettreihe wurde 1808 als op. 59 herausgegeben; gewidmet waren die drei Werke dem russischen Grafen Andrei Kirillowitsch Rasumowski, einem weiteren Gönner Beethovens.

Das erste der „Rasumowski-Quartette“, das Streichquartett Nr. 7 in F-Dur op. 59,1 gehört genau wie die *Eroica* zu den absoluten Höhepunkten von Beethovens erstaunlicher und unglaublich fruchtbarer mittlerer Schaffensperiode; das zweite, das Streichquartett Nr. 8 in e-Moll op. 59, 2 ist dramatisch und leidenschaftlich. Aber das dritte Quartett Nr. 9 C-Dur op. 59,3, das hier auch eingespielt ist, ist das fröhlichste und sicher auch am häufigsten aufgeführte der Serie. Der Kopfsatz beginnt mit einer langsamen *Introduzione* voller Dissonanzen, die an die Einleitung von Mozarts sogenanntem „Dissonanzenquartett“ KV 465 erinnert, das ebenfalls in C-Dur komponiert ist. Aber während in Mozarts Einleitung das Beklommene lautstarkem Gefühlsüberschwang weicht, kommt die beethovensche in einer neckischen, verspielten Passage daher, bevor sie schließlich fröhlich zu singen anhebt. Der zweite Satz besteht hingegen aus einer teils spannungsvollen, teils entspannten Cantilena, die von den Cello-Pizzicati begleitet wird. Der lyrische dritte Satz mit seiner unbeschwerten Trio-Passage hat eine Coda, die als Einleitung zu dem erstaunlichen Finale dient: ein fugierter Kraftakt, der gleichzeitig ein Perpetuum mobile ist. Drei Jahre nach den „Rasumowski-Quartetten“ schrieb Beethoven das sogenannte „Harfenquartett“ in Es-Dur op. 74 in relativ kurzer Zeit, aber das nachfolgende Werk in dieser Gattung, das Streichquartett Nr. 11 f-Moll op. 95, beanspruchte eine wesentlich längere Entstehungszeit. Die ersten Skizzen gehen zurück auf das Jahr 1810, ein

Großteil der Kompositionsarbeit erfolgte 1811, eine erste Aufführung fand im Mai 1814 in Wien statt und Beethoven überarbeitete das Werk anschließend noch, bevor er es Ende 1815 an den Verleger übersandte. In dieser Zeitspanne von fünf Jahren neigte sich die Epoche Napoleons ihrem Ende zu; der anschließende Wiener Kongress überwachte die Wiederherstellung von restaurativen und repressiven Monarchien nach Art des Ancien Régime in ganz Europa. Trotz seiner Freiheitsliebe und tiefen Abneigung gegen auf dem Legimitationskonzept des Gottesgnadentums basierende politische Regime bildete Beethoven eine der Glanznummern des Kulturprogramms, das der österreichische Außenminister Fürst Metternich für den viele Monate währenden Wiener Kongress zusammengestellt hatte.

Aber welche Auswirkung auch immer diese äußeren Ereignisse auf Beethovens Gemütsleben gehabt haben mögen, so haben sie doch offensichtlich keine konkreten Spuren in seinem Streichquartett f-Moll op. 95 hinterlassen. Der Komponist gab dem Werk selbst den Beinamen *Quartett[o] Serioso* (ernsthaftes Quartett); tatsächlich beginnt es mit einem heftigen „Ausbruch“ aller vier Instrumente-dieser veranlasst es selbst wie auch die Zuhörer zu abruptem Innehalten; durch den ganzen ersten Satz hindurch wiederholt sich dies etliche Male in zahlreichen Permutationen. Der zweite Satz, ein *Allegretto* statt eines wirklich langsamen Satzes, hinterlässt einen zwiespältigen Eindruck mit seinem steten Wechsel zwischen Dur und Moll. Beethoven verwendet auch hier wieder den Begriff „ernst“ bei seiner Vortragsbezeichnung für den dritten Satz, *Allegro assai vivace ma serioso*, ein sehr zerklüftetes, angespanntes Stück. Der Finalsatz beginnt mit einer kurzen, langsamen und beklommenen Einleitung (*Lento espressivo*), die direkt zum Kern des Satzes führt, einem stürmischen, zugleich zutiefst unruhigen und „ernsten“ *Allegretto agitato*, bis dies von einer kurzen, unbeschwerten *Allegro* -Coda in F-Dur abgelöst wird, mit der Beethoven dem Zuhörer zu sagen scheint, er möge doch alle Beschwernis hinter sich lassen und das Leben so lange wie möglich genießen.

Ein ganzes Jahrzehnt liegt zwischen dem op. 95 und seinem Nachfolgerwerk, dem Streichquartett in Es-Dur op. 127, dem ersten der fünf „späten“ Quartette; in dieser Zeit hatte Beethoven eine sonderbare Lebens- und Schaffensphase durchlaufen. Er verbrachte viel Zeit mit dem unsinnigen Sorgerechtsprozess um seinen Neffen Karl, den Sohn seines verstorbenen Bruders Kaspar Karl; in diesen Jahren ertaubte der Komponist zudem vollkommen. Dann wurden seine finanziellen Verhältnisse von den in Österreich und ganz Europa herrschenden Wirtschaftskrisen sehr in Mitleidenschaft gezogen und außerdem erlitt er gesundheitliche Rückschläge. Auch wenn das dem Beginn der Arbeit an den späten Quartetten vorausgehende Schaffensjahrzehnt in seinem Ergebnis nicht so fruchtbar war wie die fünfzehn Jahre zuvor, so hat es doch Kompositionen gezeitigt, die zu den größten Meisterwerken ihrer jeweiligen Gattung zählen: Die beiden letzten Cellosonaten, wie auch die fünf letzten Klaviersonaten, die Diabelli-Variationen für Klavier, den Liederzyklus *An die ferne Geliebte*, die *Missa solemnis* sowie die Sinfonie Nr. 9!

1822 bekam Beethoven von dem russischen Fürsten Nikolaj Borissowitsch Golizyn [zeitgenössische Schreibung: Galitzin], einem versierten Amateurcellisten, den Auftrag zur Komposition von „einem, zwei oder drei neuen Quartetten“, für die er sogar einige Ideen skizzierte, aber er verschob die Arbeit an diesem Zyklus bis zur Fertigstellung der *Missa solemnis* und der 9. Sinfonie. Diese Sinfonie wurde am 7. Mai 1824 uraufgeführt und bis zum Monatsende hatte sich Beethoven an die Arbeit an einem Quartett in Es-Dur gemacht, welches schließlich als op. 127 veröffentlicht wurde. Dieses Werk, zusammen mit den beiden anderen für Golizyn komponierten wie auch zwei weiteren, den ursprünglichen drei nachfolgenden Quartetten, sollte das letzte große Schaffensprojekt und das musikalische Testament des Komponisten werden.

Wenn man über die späten Quartette schreiben will, dann kommt dies dem Versuch gleich, das Unbeschreibbare zu beschreiben. Man sucht nach Worten, aber diese wollen einem nicht einfallen. Die Musik entzieht sich jeglichem sprachlichen Zugriff. Man kann

sagen, dass der erste Satz op. 127 geprägt ist von einer majestätischen Einleitung, die zweimal auf haarsträubende Weise abrupt die zarten Haupt- und Nebenthemen unterbricht und einige erstaunliche Modulationen enthält. Man kann sagen, dass der zweite Satz einfach erhebend ist, dass sich im dritten Verspieltheit und Zweifel ein Wechselspiel liefern und dass der Finalsatz den Hörer auf eine erneut dem Sublimen zustrebende und damit endende Reise entführt. Man kann sagen, dass das Quartett cis-Moll op. 131, das Beethoven selbst für sein gelungenstes hielt, in seiner völlig unorthodoxen Struktur (das Werk umfasst sieben Sätze, deren Dauer von unter einer Minute bis zu einer Viertelstunde variiert) eine beständig wechselnde, das ganze menschliche Erleben durchmessen zu scheinende Konversation ist. Und man kann sagen, dass das Quartett in F-Dur op. 135, Beethovens letzte vollständige Komposition, eine Lektion an Akzeptanz ist dessen, was das Leben auch immer für einen bereithält. Aber mit solchen Bemerkungen klammert man sich eigentlich nur an einen Strohhalm.

In akademischen Kreisen wird schon lange darüber debattiert, ob Begebenheiten aus dem Leben eines Künstlers bei der Analyse seiner Werke berücksichtigt werden sollten. Aber in Bezug auf die Werke aus Beethovens letzten Lebensjahren ist diese Frage müßig: Seine Werke *waren* ganz einfach sein Leben. Seine Kompositionen wurden als Folge des ihm von seiner Taubheit auferlegten inneren Exils zum Dialog mit sich selbst und der Menschheit; eine Menschheit, die er im Alltag verachtete, aber als Abstraktum verehrte. Der Dichter Franz Grillparzer, der Beethoven kannte, schrieb: „Wenn er sich den Menschen entzog, so geschah's, nachdem er ihnen alles gegeben und nichts zurück empfangen hatte.“

In dieser letzten Zeit schlug sich Beethovens gesamte Lebensenergie in seiner Musik nieder. Er vertiefte sich immer mehr in sein eigenes Unterbewusstsein, wobei er weiterhin sein Anliegen bekräftigte, der Menschheit bei ihrem Ausgang aus der Finsternis, hin zum Licht, beistehen zu wollen. Ich nenne diesen Prozess die Universalisierung des Innersten. In diesen Quartetten spricht Beethoven zwar auf abstrakte Weise, aber doch deutlich zu

dem Hörer. Er schildert in Tönen -Töne, die er nur in seiner inneren Vorstellung vernehmen konnte- all das, was er vom Leben wusste, sei es aufgrund eigener Erfahrung oder rein intuitiv; gleichzeitig transzendiert er aber auch Schmerz, Freude und alles andere, die alltäglich-menschliche Lebenswelt Ausmachende, und versetzt den Hörer in nie zuvor imaginierte Sphären, die seitdem auch nie wieder auf solch tiefschürfende Weise ergründet worden sind.

[Der amerikanische Musikhistoriker Harvey Sachs ist der Verfasser etlicher Publikationen zu musikwissenschaftlichen Themen, darunter *The Ninth: Beethoven and the World in 1824*.  
(Liegt nicht in deutscher Übersetzung vor. Anm. d. Ü.)

# **NOTES FOR BELCEA QUARTET**

## **BEETHOVEN SERIE, VOL.1 (CD 1-4)**

### **BY HARVEY SACHS**

Few musicians would contest the statement that Ludwig van Beethoven's sixteen string quartets are, as a body, the summit of this genre of composition. Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, Debussy, Ravel, Sibelius, Schoenberg, Berg, Webern, Bartók, Shostakovich, Britten: all of these and many other composers have created outstanding works for this small, homogeneous ensemble, but for nearly two centuries Beethoven's quartets have constituted the backbone of the chamber music literature, and they are likely to continue to occupy that position as long as great music is performed.

Beethoven's quartets also provide an overview of most of his compositional career. Ideas for the first ones date from his mid-twenties, when he was just beginning to make a name for himself, and the last quartet was completed thirty years later, only five months before the master's death, by which time he was the most revered – although not the most popular – composer in Europe. (During the 1820s, Rossini held the unofficial title of Europe's most popular composer.) Beethoven's earliest quartets pre-date, if only slightly, his very first foray into the symphonic realm, and the latest ones were the last pieces of music that he wrote.

Even if Beethoven had died in his early thirties, after having written only the six quartets that make up the early Opus 18, he would still have to be counted among the most accomplished and fascinating of all quartet composers. The creation of those pieces took place mainly in 1798, 1799 and 1800, but some of the material for them dates back to the mid-1790s. Earlier still, Beethoven had tried his hand at string-quartet writing: there

exist a minuet in A-flat Major (1792), later transcribed for piano; arrangements for string quartet of parts of Bach's *Well-Tempered Clavier*; and two preludes and fugues, in F and C Major, respectively (1794-95), written as counterpoint exercises under the tutelage of the celebrated organist and pedagogue Johann Georg Albrechtsberger, who resented his pupil's headstrong nature and predicted that Beethoven would be a musical failure. And prior to the Op. 18 quartets, Beethoven had written and published several works for other chamber ensembles made up exclusively of stringed instruments: the Trio, Op. 3; the Quintet, Op. 4; the Serenade for trio, Op. 8; and the Three Trios, Op. 9. He had also copied out, presumably for study purposes, Haydn's String Quartet, Op. 20 No. 1, and Mozart's great quartets, K. 387 and K. 464.

But with the Op. 18 quartets Beethoven made a great qualitative leap forward in his chamber music writing. "Only now have I learned how to write quartets," he wrote to his friend Karl Amenda, a fine amateur violinist. And there was general agreement among the experts that the young composer had done a masterly job. The set had been commissioned during the autumn of 1798 or the winter of 1798-99 by Prince Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, one of Beethoven's most enthusiastic patrons, who paid his young protégé 200 gulden upon receipt of the first three and another 200 upon delivery of the remaining works. Lobkowitz had simultaneously commissioned six quartets of Haydn – who had essentially invented the string quartet form, and who was another of Beethoven's teachers – but the older composer managed to complete only two of them, published as his Op. 77. (Some commentators have suggested that Haydn, already in his mid-sixties, was so impressed with what his former pupil had done that he felt he could not compete with him, but there is no solid evidence to corroborate this theory – and indeed Haydn eventually composed five more quartets.)

Beethoven knew that his quartets would be compared not only with the best examples of Haydn's output in the genre but also with those of Mozart, who had died only a few years

earlier and whom the Viennese nobility revered much more after his death than when he was alive. The many extant sketches for the Op. 18 quartets demonstrate absolutely that Beethoven devoted a great deal of hard work to these pieces. Of the four heard in this album, No. 1 was written between January and March 1799; No. 2 was begun immediately afterward and completed the following May; No. 4 dates from the summer and autumn of 1799; and No. 6 was composed between April and the summer of 1800. But Nos. 1 and 2 – like their companion, No. 3, which was really written before either of the others – were revised before Beethoven presented the complete set of all six works to Lobkowitz in October 1800. The quartets were performed privately in the palaces of the Viennese aristocracy; the dates of their first public performances are not known.

Some have suggested that Beethoven chose to publish the Quartet in F Major as No. 1 rather than as No. 2 (the order in which it was written) because it was the finest one of the group, but in the opinion of this writer there is at least one movement – usually more than one – in each of the six that would make it a candidate for that title. Perhaps Beethoven, bringing to the fore the boisterous sense of humour that tempered his notoriously difficult nature, decided to set it at the top because of its unobtrusive, playful beginning. The first movement's first four bars almost seem to be saying, "Shhh: I'm here, claiming admission to the select company of outstanding quartet writers, but don't tell anyone yet." Only with the fifth bar is the piece's fundamentally lyrical, sunny nature revealed. And before long, Beethoven the quartet composer is most definitely "here" – and how! Each of this work's four movements is brilliantly realized, but the second, *Adagio affettuoso ed appassionato*, in D minor, stands out for its expressive intensity, which Beethoven told Amenda was inspired by the tomb scene in *Romeo and Juliet*.

Quartet No. 2, in G Major, also begins quietly, but its first movement alternates constantly between genteel conversation and full-throated outbursts. Its fundamentally warm, serene second movement contains a surprising interlude – a fleet-footed *Allegro* – which vanishes

as unexpectedly as it had appeared, and gives way to a highly embellished transformation of its opening.

The outer movements of the Fourth Quartet, in C minor, are mainly dark in character – the first one ballad-like, the rondo-finale tempestuous – but they are tempered by a playful second movement and by the luminescent trio of the agitated scherzo.

The last of the six Opus 18 quartets is a largely jolly work, freewheeling in atmosphere but tight-knit in form. In the second movement, performers must take an exceptional degree of care to understand and obey the various shadings in Beethoven's dynamic markings: the differences between piano and pianissimo, between forte-piano and sforzando, between a crescendo and diminuendo within a pianissimo bar and a crescendo from pianissimo to piano have to be audible. Beethoven even took the trouble to write, over a few accompanying figures, "*queste note ben marcate*" – "these notes well brought-out." Then there is the terrifying (for the players) scherzo movement, with its non-stop syncopations and its lightning-like sforzandi. And the last movement has an introduction that bears the title "*La Malinconia*" – melancholy – and the indication: "*Questo pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza*" – "this piece must be treated with the greatest delicacy." This 44-bar passage begins tamely enough but becomes increasingly wrenching as it proceeds; it resolves into a light-hearted *Allegretto quasi Allegro*, but before the movement comes to an end in a wild *Prestissimo* there are two brief interruptions that take us back to the opening "melancholy." Beethoven seems to be saying that we can pretend to be as carefree as we like, yet there is always darkness beneath the surface.

In the autumn of 1804, four years after having completed the Op. 18 quartets, and just as he was finishing his revolutionary "Eroica" Symphony, Beethoven was thinking about returning to the string quartet medium. At the time, however, he believed that he would quickly be able to put the finishing touches to his opera, *Leonore*, but *Leonore's* initial failure with the public made him decide to revise it. (In the end, the revised version was

also received unenthusiastically; Beethoven set the work aside for several years, then re-revised it and gave it a new name: *Fidelio*.) Not until the spring of 1806 did he begin to work on three new quartets, which were created at more or less the same time as the Fourth Symphony, the Violin Concerto, and the Thirty-Two Variations in C minor for piano. Private performances of the new quartets took place early in 1807, and the first public hearing was probably the one presented in Vienna on 9 April of that year by a quartet headed by the violinist Ignaz Schuppanzigh, whom Beethoven teasingly called Falstaff because of the musician's noteworthy girth. (Schuppanzigh and his fellow players constituted one of the first ensembles anywhere to give substantial numbers of public performances of string quartets.) All three quartets were published jointly, in 1808, as Opus 59, with a dedication to the Russian Count Andreas Kyrillovich Razumovsky, another of Beethoven's patrons.

The first of the "Razumovsky" quartets, like the "Eroica" Symphony, is one of the sitting-on-top-of-the-world pieces of Beethoven's amazing, and amazingly prolific, middle period; the second is dramatic and impassioned. But the third – heard in this album – is the most joyful and probably the most frequently performed of the three. Its first movement begins with a slow, sometimes anguished introduction, full of dissonances reminiscent of the introduction to Mozart's so-called "Dissonant" Quartet, K. 465, which, like this piece, is in C Major. But whereas the anguish of Mozart's introduction gives way to full-throated lyricism, Beethoven's emerges into a teasing, playful passage before it explodes into joyous song. The second movement, on the other hand, is a partly tense, partly relaxed cantilena sung over a pizzicato accompaniment in the cello part. The lyrical third movement, with its playful Trio section, has a coda that serves as an introduction to the astonishing finale – a fugal tour de force that is also a musical perpetual motion machine.

Three years after the composition of the "Razumovsky" quartets, Beethoven wrote the so-called "Harp" Quartet, Op. 74, in a relatively short time-span, but his following work

in the genre, Op. 95, had a much longer gestation period: preliminary sketches for it date back to 1810, much of the labour on it was carried out in 1811, an initial performance took place in Vienna in May 1814, and Beethoven further revised it before sending it for publication late in 1815. During those five years, the final phases of the Napoleonic era unfolded, and so did the Congress of Vienna, which oversaw the restoration of repressive, pre-Revolutionary-style monarchies all across Europe. Beethoven himself, despite his love of freedom and hatred of regimes based on the concept of Divine Right, was one of the star attractions of the cultural events that Metternich, the Austrian emperor's chief minister, provided at the Congress, which lasted many months.

But whatever the effects external events may have had on Beethoven's internal life, they cannot be detected in any concrete way in his String Quartet in F minor, Op. 95. He himself dubbed it his "Quartett[o] Serioso" (serious), and indeed it begins with a violent outburst by all four instruments – an outburst that pulls itself, and us, up short and that is repeated many times in many permutations throughout the first movement. The second movement – an *Allegretto* instead of a true slow movement – has an ambiguous quality about it as it weaves back and forth between the major and the minor mode. Beethoven again uses the word "serious" in his tempo marking for the third movement – *Allegro assai vivace ma serioso* – a highly jagged, fraught piece. The finale begins with a brief, slow, anguished introduction (*Lento espressivo*), which leads directly into the body of the movement, a whirlwind *Allegretto agitato* that is also deeply restless and "serious" until it gives way to a brief, light-hearted *Allegro* coda in F Major, with which Beethoven seems to be telling us to put all the serious stuff behind us and enjoy life while it lasts.

A whole decade separates Op. 95 from its successor, the Quartet in E-flat Major, Op. 127 – the earliest of the five "late" quartets – and during that period Beethoven lived through a strange phase in his life and in his work. He spent a great deal of time on his misguided attempt to adopt his late brother Karl's son, also named Karl, as his own son; his deafness

became virtually total in those years; his household economy was buffeted about by economic crises in Austria and in Europe as a whole; and he suffered setbacks in his health. Yet if the ten years that preceded the beginning of work on the last quartets were not as productive as the previous fifteen years, they nevertheless produced compositions that have to be counted among the greatest masterpieces ever created in their respective genres: the last two cello-piano sonatas, the last five piano sonatas, the “Diabelli” Variations for piano, the song cycle “*An die ferne Geliebte*”, the *Missa Solemnis* and the Ninth Symphony!

In 1822 Beethoven accepted a commission from the Russian Prince Nikolai Galitzin, an amateur cellist, to write “one, two or three new quartets,” and he even sketched out a few ideas for them, but he postponed further work on the project until he completed the *Missa* and then the Ninth Symphony. The Ninth was premiered on 7 May 1824, and by the end of the month Beethoven had set to work on a quartet in E-flat Major, which was eventually published as Op. 127. This work, plus the two others that he wrote for Galitzin and two more that followed the original three, would constitute his last great creative project and his musical testament.

To write about the late quartets is to try to describe the indescribable. We search for words, but the words don’t come. The music slips past our verbal grasp. We can say that the first movement of Op. 127 has a majestic introduction that twice interrupts, shockingly, the tender main and secondary themes, and that contains some astonishing modulations. We can say that the second movement is sublime, that the third alternates playfulness with doubt, and that the finale takes us on a journey that ends, once again, in the sublime. We can say that Op. 131, which Beethoven considered his greatest quartet, is, in its completely unorthodox structure (seven movements that range in duration from less than a minute to a quarter of an hour), a constantly changing conversation that seems to traverse all of human experience. And we can say that Op. 135, Beethoven’s last whole work,

is a lesson in acceptance of whatever life offers. But in making such statements, we are merely clutching at straws.

Students of the arts have long debated over the issue of whether or not we should apply the events of artists' lives to the study of their works. But in the works of Beethoven's last years, this issue has no meaning: his works simply *were* his life. As a result of the internal exile imposed upon him by his deafness, his compositions became a dialogue with himself and with humanity – the humanity that he despised in daily life but loved in the abstract. “He withdrew from mankind after he had given it his all and received nothing in return,” wrote the poet Franz Grillparzer, who knew him.

In this last phase, everything that was vital in Beethoven was distilled into his music. He delved ever more deeply into his own subconscious while continuing to affirm his desire to help bring humanity out of darkness into light. I call this process the universalization of the intimate. In these quartets Beethoven speaks to us, abstractly but clearly; he represents in sounds – sounds that he heard only in his mind's ear – everything that he knew of life, really and instinctively, and at the same time he transcends pain, joy, and everything else in day-to-day human experience, and takes us into realms previously unimagined and never again so profoundly explored.

[Music historian Harvey Sachs's many books include *The Ninth: Beethoven and the World in 1824*.]

# **LES QUATUORS À CORDES DE BEETHOVEN PAR LE QUATUOR BELCEA, VOL. 1 (CD 1-4) PAR HARVEY SACHS**

Peu de musiciens contesteraient l'affirmation selon laquelle les seize quatuors à cordes de Ludwig van Beethoven, considérés comme un tout, représentent le sommet de ce genre de compositions. Nombreux sont les compositeurs – Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, Debussy, Ravel, Sibelius, Schoenberg, Berg, Webern, Bartók, Chostakovitch, Britten, et bien d'autres encore – à avoir créé pour ce petit ensemble homogène des œuvres exceptionnelles, mais pendant près de deux siècles, ce sont les quatuors de Beethoven qui ont constitué l'ossature du répertoire de musique de chambre, et ils semblent bien devoir continuer d'occuper cette position aussi longtemps qu'on jouera de la „grande musique“.

Les quatuors de Beethoven nous permettent également d'avoir une vue d'ensemble sur la plus grande partie de sa carrière de compositeur. Il avait entre vingt et trente ans et commençait à peine à se faire un nom lorsqu'il commença à noter des idées pour ses premiers quatuors à cordes, et ce n'est que trente ans plus tard que fut achevé le dernier, cinq mois seulement avant la mort du maître, à un moment où il était le plus admiré des compositeurs européens – même s'il n'était pas le plus populaire. (Au cours des années 1820, c'est Rossini qui détenait le titre inofficiel du compositeur le plus populaire en Europe). Les premiers quatuors de Beethoven précèdent, même si c'est de fort peu, sa toute première incursion dans le royaume de la symphonie, et les derniers furent les ultimes œuvres musicales qu'il composa. Même si Beethoven était mort vers trente ans, après avoir seulement écrit les six quatuors qui forment l'opus 18, il aurait

tout de même compté parmi les compositeurs de quatuors à cordes les plus parfaits et les plus fascinants. Ces œuvres furent principalement créées en 1798, 1799 et 1800, mais une partie de leur matériau musical remonte au milieu des années 1790. Plus tôt encore, Beethoven s'était déjà essayé à l'écriture pour quatuor à cordes : on possède de lui un menuet en la bémol majeur (1792), transcrit ultérieurement pour piano ; des arrangements pour quatuor à cordes de certaines pièces du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach ; et deux préludes et fugues, respectivement en fa majeur et en ut majeur (1794-1795), écrits à titre d'exercices de contrepoint alors qu'il était l'élève du célèbre organiste et pédagogue Johann Georg Albrechtsberger, qui, indigné par la nature entêtée de Beethoven, lui prédisait que comme musicien, il était voué à l'échec. Avant les quatuors de l'opus 18, Beethoven avait écrit et publié plusieurs œuvres pour d'autres formations de musique de chambre formées exclusivement d'instruments à cordes : le trio de l'opus 3 ; le quintette de l'opus 4 ; la sérénade pour trio, opus 8 ; et les trois trios de l'opus 9. Il avait en outre copié, sans doute afin de les étudier, le premier des quatuors à cordes op. 20 de Haydn ainsi que les grands quatuors de Mozart K. 387 et K. 464.

Avec les quatuors de l'opus 18 néanmoins, Beethoven fit un grand saut qualitatif en avant dans ses compositions pour musique de chambre. « C'est seulement maintenant que je sais comment on écrit un quatuor », écrit-il à son ami Karl Amenda, excellent violoniste amateur. Et les spécialistes de l'époque furent tous d'accord pour dire que le jeune compositeur avait réalisé un travail de maître. La série avait été commandée pendant l'automne 1798 ou l'hiver 1798-1799 par le prince Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, un des protecteurs les plus enthousiastes de Beethoven, qui versa à son protégé 200 florins en recevant les trois premiers quatuors, et de nouveau 200 florins lors de la livraison des trois suivants. Lobkowitz avait commandé au même moment six quatuors à Haydn – qui était, au fond, l'inventeur de la forme du quatuor à cordes, et avait été un des professeurs de Beethoven – mais le compositeur, plus âgé, ne parvint

à achever que deux d'entre eux, publiés comme son opus 77. (Certains commentateurs ont émis l'hypothèse que Haydn, qui avait déjà plus de soixante ans, avait été tellement impressionné de ce que son ancien élève avait fait qu'il se sentit incapable de lui faire concurrence, mais il n'y a aucune preuve sérieuse à l'appui de cette théorie – et de fait, Haydn composa finalement cinq quatuors supplémentaires.)

Beethoven savait que ses quatuors n'allaient être comparés qu'aux meilleures productions en ce genre de Haydn mais aussi de Mozart, mort depuis quelques années seulement et que la noblesse viennoise admirait bien davantage depuis sa mort qu'elle ne l'avait fait de son vivant. Les nombreuses esquisses qui nous sont restées pour les quatuors de l'opus 18 démontrent à l'évidence que Beethoven travailla avec acharnement à ces œuvres. Des quatre quatuors que l'on entend dans le présent enregistrement, le premier fut écrit entre janvier et mars 1799 ; le second fut commencé immédiatement après et achevé au mois de mai suivant ; le numéro quatre date de l'été et de l'automne 1799 ; et le sixième fut composé entre avril 1800 et l'été de la même année. Beethoven révisa cependant les deux premiers – tout comme leur compagnon, le troisième, écrit en réalité avant les deux autres – avant de présenter à Lobkowitz la série complète des six œuvres en octobre 1800. Les quatuors furent exécutés en privé dans des palais de l'aristocratie viennoise ; on ignore les dates de leurs premières auditions publiques.

D'aucuns ont émis l'hypothèse que Beethoven avait choisi de publier le quatuor en fa majeur comme le numéro 1 plutôt que comme le numéro 2 (sa place dans l'ordre de composition) parce que c'était le plus remarquable du groupe, mais l'auteur de ces lignes est d'avis que dans chacun des six quatuors, on pourrait trouver au moins un mouvement – et en général plus d'un – susceptible d'en faire un prétendant au titre de premier de la série. Peut-être Beethoven, avec ce pétulant sens de l'humour qui tempérait sa nature notoirement difficile, a-t-il décidé de le placer en tête à cause de son début discret et enjoué. Les quatre premières mesures du premier mouvement semblent presque dire :

«Psst, je suis là, je demande à être admis dans la compagnie très select des meilleurs compositeurs de quatuors, mais ne le dites encore à personne». C'est seulement avec la cinquième mesure que la nature essentiellement lyrique et solaire de l'œuvre se révèle. Et en un rien de temps, Beethoven, le compositeur de quatuors, est vraiment «présent» – et comment ! Chacun des quatre mouvements de cette œuvre est d'une facture brillante, mais le second, *Adagio affettuoso ed appassionato*, en ré mineur, ressort par son intensité expressive, dont Beethoven dit à Amenda qu'elle lui avait été inspirée par la scène au tombeau de *Roméo et Juliette*.

Le second quatuor, en sol majeur, commence également de manière paisible, mais son premier mouvement fait constamment alterner les moments de conversation distinguée et les explosions retentissantes. Son second mouvement, chaud et serein pour l'essentiel, contient un interlude surprenant – un vif *Allegro* – qui disparaît de manière aussi inattendue qu'il était apparu pour céder la place à une reprise transformée et grandement embellie de sa section initiale. Dans le quatrième quatuor, en ut mineur, le premier mouvement, dont la forme rappelle celle d'une ballade, et le finale, un rondo orageux, sont pour l'essentiel d'un caractère sombre, mais ils sont tempérés par un second mouvement enjoué et par le lumineux trio d'un scherzo agité.

L'atmosphère du dernier des six quatuors de l'opus 18 est joviale et insouciant dans l'ensemble mais sa forme est d'une trame très serrée. Dans le second mouvement, les exécutants doivent faire preuve d'une attention exceptionnelle pour comprendre et restituer les nuances variées que comportent les indications de dynamique de Beethoven : il leur faut rendre perceptibles les différences entre un *piano* et un *pianissimo*, entre un *forte-piano* et un *sforzando*, entre un *crescendo* et *diminuendo* à l'intérieur d'une mesure *pianissimo* et un *crescendo* faisant passer d'un *pianissimo* à un *piano*. Beethoven prit même la peine d'écrire, au-dessus de quelques figures d'accompagnement, «*queste note ben marcate*» – «ces notes bien marquées». Vient ensuite le scherzo redoutable (pour

les musiciens) avec ses syncopes incessantes et ses sforzandos qui ont la soudaineté de l'éclair. L'introduction du dernier mouvement porte le titre « *La Malinconia* » – la mélancolie – et l'indication : « *Questo pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza* » – « ce morceau doit être traité avec la plus grande délicatesse ». Ce passage de quarante-quatre mesures commence sur un mode plutôt paisible mais qui devient peu à peu de plus en plus tourmenté ; il débouche sur un joyeux *Allegretto quasi Allegro*, mais avant que le mouvement ne prenne fin dans un *Prestissimo* déchaîné, deux brèves interruptions nous ramènent à la « mélancolie » liminaire. Beethoven semble ainsi nous dire que nous pouvons bien faire semblant d'être insouciant autant que nous le voulons, les ténèbres ne sont jamais bien loin en dessous de la surface.

À l'automne 1804, quatre ans après avoir achevé les quatuors de l'opus 18, et alors qu'il était en train de terminer sa symphonie révolutionnaire, l'« héroïque », Beethoven songea à revenir au genre du quatuor à cordes. Il est vrai qu'à ce moment, il croyait qu'il allait pouvoir mettre rapidement la dernière main à son opéra, *Léonore*, mais l'échec de sa première représentation publique le convainquit de le retravailler. (Pour finir, la version revue rencontra également un accueil peu enthousiaste ; Beethoven mit l'œuvre de côté pendant plusieurs années, puis la retravailla de nouveau et lui donna un nouveau nom : *Fidelio*). Ce fut seulement au printemps 1806 qu'il commença à travailler à trois nouveaux quatuors qui furent créés à peu de chose près au même moment que la quatrième symphonie, le concerto pour violon et les trente-deux variations pour piano en ut mineur. Des exécutions privées des nouveaux quatuors eurent lieu au début de 1807, et la première audition publique fut probablement celle qui eut lieu à Vienne le 9 avril de cette même année par un quatuor dirigé par le violoniste Ignaz Schuppanzigh, que Beethoven s'amusait à surnommer Falstaff à cause de son remarquable embonpoint. (Schuppanzigh et ses partenaires constituèrent un des premiers ensembles au monde à donner un grand nombre d'interprétations publiques de quatuors à cordes). Les trois quatuors furent

publiés ensemble en 1808, comme opus 59, avec une dédicace au comte russe Andreas Kyrillovich Razumovsky, autre protecteur de Beethoven.

Le premier des quatuors «Razumovsky», tout comme la symphonie «héroïque», est l'un des sommets inégalés de la période médiane de Beethoven, période admirable et admirablement féconde; le second est dramatique et passionné. Mais le troisième – que l'on entend sur ce disque – est le plus joyeux et sans doute le plus souvent joué des trois. Son premier mouvement s'ouvre sur une introduction lente, parfois angoissée, pleine de dissonances qui rappellent l'introduction du quatuor K. 465 de Mozart dit des «Dissonances», lui aussi en ut majeur. Mais alors que l'angoisse de l'introduction mozartienne fait place à un lyrisme exubérant, celle de Beethoven débouche sur un passage plaisant et enjoué, avant d'éclater en un chant joyeux. Le second mouvement, quant à lui, est une cantilène tantôt tendue, tantôt paisible, chantée sur un accompagnement en pizzicatos du violoncelle. Le troisième mouvement, lyrique, avec son allègre trio, a une coda qui sert d'introduction à l'étonnant finale – une fugue qui est une prouesse du genre et fonctionne comme une mécanique musicale en forme de mouvement perpétuel. Trois ans après la composition des quatuors «Razumovsky», Beethoven écrivit le quatuor dit des «Harpes», opus 74, dans un laps de temps relativement court, mais la durée de gestation de l'œuvre suivante, l'opus 95, fut bien plus longue : des esquisses préliminaires remontent à 1810, une grande partie du travail fut effectuée en 1811, une première exécution eut lieu à Vienne en mai 1814, et Beethoven le retravailla ensuite avant de l'envoyer à la publication fin 1815. Ces cinq années virent la fin de l'ère napoléonienne, scellée par le Congrès de Vienne qui contrôla la restauration des monarchies répressives d'Ancien Régime partout en Europe. Beethoven lui-même, malgré son amour de la liberté et sa haine des régimes reposant sur l'idée de droit divin, fut l'une des principales attractions culturelles que Metternich, premier ministre de l'empereur d'Autriche, put proposer aux participants du Congrès, qui dura plusieurs mois.

Mais quels qu'aient pu être les effets qu'eurent les événements extérieurs sur la vie intérieure de Beethoven, on n'en trouve aucune trace concrète dans son quatuor à cordes en fa mineur, opus 95. Lui-même le surnomma « *Quartetto Serioso* » (quatuor sérieux) et de fait, il commence par une explosion violente des quatre instruments – explosion qui s'interrompt net, et nous avec elle, avant d'être répétée à maintes reprises durant tout le premier mouvement, sous des formes variées. Le second mouvement – un *Allegretto* au lieu d'un véritable mouvement lent – produit une impression ambiguë avec ses va-et-vient qui entremêlent les modes majeur et mineur. Beethoven utilise de nouveau le terme de « sérieux » dans l'indication de tempo du troisième mouvement – *Allegro assai vivace ma serioso* –, un morceau plein d'irrégularités et de tension. Le finale commence par une brève introduction, lente et angoissée (*Lento espressivo*), qui conduit directement au cœur du mouvement, un *Allegretto agitato* tempétueux, profondément inquiet et « sérieux » lui aussi, jusqu'au moment où il fait place à une courte coda en fa majeur, *Allegro*, pleine de légèreté, par laquelle Beethoven semble nous dire de rejeter toutes ces choses sérieuses derrière nous et de jouir de la vie tant qu'elle dure.

Une décennie entière sépare l'opus 95 de l'œuvre suivante, le quatuor en mi bémol majeur, opus 127 – le premier des quatuors « tardifs » – dix années pendant lesquelles Beethoven traversa une étrange période de sa vie et de son œuvre. Il consacra une grande partie de son temps à tenter vainement d'adopter comme son propre fils son neveu Karl, le fils de son défunt frère également nommé Karl ; sa surdité devint pratiquement complète au cours de ces années ; son économie domestique fut malmenée par les crises économiques globales en Autriche et en Europe ; et il souffrit de rechutes dans sa santé. Néanmoins, même si les dix années qui précédèrent le début du travail sur les derniers quatuors ne furent pas aussi productives que les quinze années précédentes, elles virent pourtant la composition d'œuvres qui comptent parmi les plus grands chefs d'œuvre jamais créés dans leur genre respectif : les deux dernières sonates pour violoncelle et piano, les cinq

dernières sonates pour piano, les variations Diabelli pour piano, le cycle de mélodies « *An die ferne Geliebte* », la Missa solemnis et la neuvième symphonie !

En 1822, Beethoven accepta une commande du prince russe Nikolai Galitzin, un violoncelliste amateur, pour écrire « un, deux ou trois nouveaux quatuors », et il esquissa même quelques idées à cette fin, mais il remit à plus tard de travailler à ce projet tant qu'il n'aurait pas fini la *Missa* et la neuvième symphonie. Celle-ci fut exécutée pour la première fois le 7 mai 1824, et à la fin de ce même mois, Beethoven s'était mis à travailler à un quatuor en mi bémol majeur, qui fut finalement publié comme opus 127. Cette œuvre, ainsi que les deux autres qu'il écrivit pour le prince Galitzin, et les deux quatuors supplémentaires qui vinrent s'ajouter aux trois initialement prévus, allaient constituer son ultime grand projet créateur et son testament musical.

Écrire sur les derniers quatuors, c'est essayer de décrire l'indescriptible. On cherche des mots, sans les trouver, la musique échappe à toute prise verbale. On peut dire que le premier mouvement de l'opus 127 présente une introduction majestueuse qui interrompt par deux fois, brutalement, le thème principal plein de tendresse ainsi que le second thème, et qui contient quelques modulations étonnantes. On peut dire que le second mouvement est sublime, que le troisième fait alterner la gaieté et le doute, et que le finale nous entraîne dans un voyage qui s'achève, de nouveau, dans le sublime. Et on peut dire que l'opus 131, que Beethoven considérait comme son quatuor le plus accompli, avec sa structure qui n'a plus rien d'orthodoxe (sept mouvements dont la durée va de moins d'une minute à un quart d'heure), est une conversation constamment changeante qui semble parcourir toute l'expérience humaine. Mais en disant tout cela, on ne fait guère que tenter d'embrasser des nuages.

Dans les études universitaires sur les œuvres d'art, on a longtemps débattu pour savoir si les événements de la vie des artistes devaient être pris en compte pour analyser leurs créations. Pour les œuvres des dernières années de la vie de Beethoven, cette question est

dépourvue de sens : ses œuvres *étaient* tout simplement sa vie. Résultats de l'exil intérieur que lui imposait sa surdité, ses compositions devinrent un dialogue avec lui-même et avec l'humanité – une humanité qu'il méprisait dans la vie de tous les jours, mais qu'il aimait dans sa généralité abstraite. « Il s'isola des hommes après leur avoir tout donné et n'avoir rien reçu d'eux en retour » écrivit le poète Franz Grillparzer, qui le connaissait.

Dans sa dernière période, Beethoven fit passer dans sa musique tout ce qui était pour lui vital. Il fouilla plus profondément encore dans son propre inconscient tout en continuant d'affirmer son désir d'aider l'humanité à passer des ténèbres vers la lumière. J'appelle ce processus l'universalisation de l'intimité. Dans ces quatuors à cordes, Beethoven nous parle d'une manière abstraite mais distincte ; il représente par des sons – des sons qu'il ne pouvait entendre qu'avec l'oreille de son esprit – tout ce qu'il savait de la vie, par expérience et par intuition, en même temps qu'il transcende la douleur, la joie et tout le reste de notre existence humaine au jour le jour, pour nous emporter dans des royaumes qui n'avaient jamais été imaginés auparavant et que l'on n'explorera jamais plus avec autant d'intensité.



# **ANMERKUNGEN ZU DER EINSPIELUNG DER BEETHOVEN'SCHEN STREICHQUARTETTE DURCH DAS *BELCEA-QUARTETT* VOL. 2 (CD 5-8) VON HARVEY SACHS**

Der italienische Theaterregisseur Giorgio Strehler warnte junge Kollegen gerne vor unglaublichen Interpretationen klassischer Werke: „Man kann Shakespeare so inszenieren, dass alle Schauspieler nackt sind oder einen Smoking tragen, aber man sollte zuvörderst daran denken, wie unbedeutend die eigenen Ideen neben der Großartigkeit der Texte wirken, die man aufführt.“

Das größte Problem für die Interpreten, die sich einem musikalischen Monument nähern, besteht in der Notwendigkeit, einen unpräzisen Ansatz zu finden und dabei die Einzigartigkeit des Werkes unangetastet zu lassen. Dies ist auch das Schwierigste dabei, da die gleichen Merkmale, die ein Meisterwerk von einem Nullachtfünfzehn-Werk derselben Gattung unterscheiden, zugleich äußerst heikel sind und auch am leichtesten verfälscht werden können.

Zu den wesentlichen Aspekten der Arbeit des Belcea- Quartetts gehört die Suche seiner Mitglieder nach ausdrucksstarker Wahrheit, ohne dabei den Anschein zu erwecken zu suchen, anders sein zu wollen, lediglich um etwas Ungewöhnliches zu tun, auch um den Preis der Übertreibung oder Exzentrizität. „Suche nach ausdrucksstarker Wahrheit“ ist ein weiter Begriff, aber im Kern bedeutet es, immer wieder nach der Essenz eines Werkes zu fragen statt nach dem, was daraus gemacht werden kann. Die Antwort auf die erste Frage

bleibt unerreichbares, wenn auch letztendliches Ziel ernsthafter Musikinterpreten. Was wollte der Komponist mit dieser oder jener Spielanweisung sagen? Welcher Klang wird hier oder dort erwartet? Weshalb wird ein bestimmtes Motiv manchmal in Viertelnoten mit Staccato-Punkten notiert und an anderer Stelle dann in Achtelnoten mit anschließenden Achtelpausen? Warum wird eine musikalische Phrase an einer Stelle als *piano* und an anderer Stelle als *pianissimo* vorgegeben? Und so weiter, praktisch *ad infinitum*. Niemand, oft nicht einmal der Komponist, kann diese Fragen mit absoluter Sicherheit beantworten, aber sie müssen doch gestellt werden.

Für die vier Streichquartett-Musiker entspricht die Einspielung der sechzehn Beethoven-Quartette mehr oder weniger dem, was für Schauspieler die Verfilmung von *Hamlet*, *King Lear*, *Macbeth* sowie *Othello* bedeutet: Das ganze Verfahren verleiht Interpretationen Dauerhaftigkeit, aber diese Deutungen werden sehr wahrscheinlich bei der nächsten Aufführung dieser Werke schon wieder eine Veränderung erfahren. Es ist ebenso vergleichbar mit dem Bergsteiger, der sich anschickt, die sechzehn höchsten Gipfel dieser Erde zu erklimmen. Dies ist ein gefährliches Unterfangen, aber es sollte besser mutig angegangen werden als ängstlich und verzagt.

Der erste Teil der Einspielung des Beethoven-Zyklus durch das Belcea-Quartett umfasst vier der sogenannten „frühen“, zwei der fünf „mittleren“ sowie zwei der fünf „späten“ Quartette; folglich enthält das vorliegende Album alle übrigen acht Quartette sowie die „*Große Fuge*“ – den Finalsatz, den Beethoven ursprünglich für das Streichquartett Nr. 13 B-Dur op. 130 geschrieben hatte, dann aber später ersetzte. Außerdem enthält die Einspielung das allererste sowie das allerletzte von Beethoven vollendete Streichquartett. Trotz der ihm vom Komponisten selbst zugeteilten Werkzahl war das Streichquartett in D-Dur Op. 18 Nr. 3 das erste der sechs Quartette, die der in Bonn geborene Komponist im Alter von 28 Jahren schrieb, offensichtlich als Auftragswerk des Fürsten Lobkowitz, eines

von Beethovens wichtigsten Mäzenen in seinen frühen Wiener Jahren. Die Erstaufführung des Werkes, das von einem Streichquartett mit Karl Amenda als Primarius gespielt wurde, fand irgendwann 1799 im Palais des Fürsten Lichnowsky statt, eines weiteren Gönners Beethovens, aber der Komponist überarbeitete es, bevor er den gesamten Zyklus op. 18 zur Veröffentlichung an den Verleger sandte.

Mozart verwendete D-Dur oft für feierlich-prunkvolle Musik, wie zum Beispiel im Kopfsatz der „Haffner“-Sinfonie und bei der Eingangsmusik zum Finale des zweiten Aktes in *Don Giovanni*, oder sogar zum Ausdruck einer gewissen Wichtigtuerei, wie in „La vendetta“, der Arie des Bartolo in *Le nozze di Figaro*. Auch für Beethoven war D-Dur eine grundsätzlich leuchtende Tonart, sie erscheint in seinen Werken aber auch oft schwungvoll und ausgelassen, wie zum Beispiel im ersten, dritten und vierten Satz seiner zweiten Sinfonie, im Finale des Violinkonzertes und im Kopfsatz des „Geistertrios“. Ebenso bringt das virtuose Finale des Quartettes op. 18 Nr. 3 den Hörer zum Tanzen, zumindest innerlich, die Ausführenden hingegen durchaus zum Schwitzen! Aber der erste und dritte Satz dieses Werkes, beide ebenfalls in D-Dur, weisen eher lyrische als überschwängliche Züge auf. So gehört der erste Satz, dessen Melodik in der Exposition in der ersten Violine von mehr als einem Kritiker als „fragend“ empfunden worden ist, tatsächlich zu den innigsten Stücken des gesamten Opus 18, obwohl er stellenweise mit Sforzati durchsetzt ist. Der zweite, im etwas distanziert klingenden B-Dur gehaltene Satz beginnt ebenfalls ruhig und kantabel, aber auch hier dominieren dramatische Kontraste, wodurch die Illusion einer Beschleunigung des Grundtempos hervorgerufen wird.

Bei dem im Laufe des Sommers 1799, ungefähr ein halbes Jahr nach dem Quartett Nr. 3, komponierten Streichquartett Nr. 5 in A-Dur op. 18 scheint Beethoven dem Modell von Mozarts Streichquartett in A-Dur KV 464 gefolgt zu sein, das dieser vierzehn Jahre zuvor geschrieben hatte. In diesem Quartett aus dem Opus 18 platziert Beethoven nach Mozarts Vorbild den Menuettsatz an zweiter Stelle, statt üblicherweise als dritten Satz,

zudem ist in beiden Quartetten der jeweils dritte Satz in D-Dur gehalten und besteht auch jeweils aus einem Thema mit Variationen (bei Mozart sind es sechs Variationen, Beethoven beschränkt sich auf fünf) sowie einer ausführlichen Coda; ferner haben die parallelen Sätze bis auf den ersten alle das gleiche Metrum (3/4 bei Mozart, 6/8 bei Beethoven). Aber am meisten bewunderte Beethoven an dem Modell seines großen Vorgängers dessen harmonisch-rhythmische, wenn auch hinter einer scheinbar lockeren Fassade verborgene Kühnheit. Dies brachte ihn dazu, Mozart nachzueifern und sogar noch eines draufzusetzen: So beginnt beispielsweise der erste Satz des 5. Streichquartetts op. 18 als fröhlicher Ausflug, aber in das Seitenthema in e-moll bringt Beethoven eine Spannung hinein, die in der Durchführung dann noch zunimmt. Das bezaubernde Menuett geht über in den lyrischen dritten Satz, dessen erste drei Variationen wunderschön sind, aber wenig Überraschendes bieten; die vierte hingegen ist zurückhaltender und verinnerlichter als die vorhergehenden und die fünfte Variation ist ein reiner Freudenausbruch; dies ist einer der beeindruckendsten Momente in dem gesamten Werk. Die Energie prolongiert sich in das rasche Finale, das sanft ausläuft und eine Art goldenen Schimmer zurücklässt.

Gehen wir nun sieben Jahre weiter, ins Jahr 1806: Der inzwischen 35 Jahre alte Beethoven steht im Zenit der von den Musikhistorikern als seine „mittleren Wiener Jahre“ oder „heroische Periode“ bezeichneten Schaffensphase, dem Jahrzehnt, in dem der Komponist unglaublich produktiv war und unter anderem sechs Sinfonien, von der dritten („Eroica“) bis zur achten, komponiert hat; weiterhin die später unter dem Titel *Fidelio* überarbeitete Oper *Leonore*; das vierte und fünfte („Emperor“) Klavierkonzert; das Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 61 sowie das Tripelkonzert für Klavier, Violine, Cello und Orchester C-Dur op. 56; die Klaviersonaten „Waldstein“, „Appassionata“ und „Les Adieux“; die Violinsonaten A-Dur („Kreutzer“) op. 47 und G-Dur op. 96; die Cellosone A-Dur op. 69; die Klaviertrios D-Dur („Geistertrio“) op. 70 und B-Dur („Erzherzog-Trio“) op. 97; die Ouvertüren zu *Coriolan*, *Egmont* sowie drei *Leonore*-Ouvertüren; die Chorfantasie op. 80 für

Klavier, Orchester und Chor; die Messe in C-Dur op. 86; sowie einige seiner bedeutendsten Streichquartette. Obgleich Beethoven sich wohl schon ab 1804 gedanklich mit den drei Streichquartetten des Opus 59 beschäftigte, erfolgte die Hauptarbeit an den Werken im Verlaufe des Sommers 1806, etwa zeitgleich mit der Komposition der 4. Sinfonie op. 60 sowie des Violinkonzertes op. 61. Die Streichquartette wurden um Neujahr 1807 von einem Streicherensemble mit dem Geiger Ignaz Schuppanzigh als Primarius zunächst in Privathäusern aufgeführt; die erste öffentliche Aufführung durch eben dieses Quartett fand dann am 9. April des gleichen Jahres statt. Veröffentlicht wurden die Quartette im Januar 1808 mit einer Widmung an den Grafen Andrei Kirillowitsch Rasumowski, den musikliebenden russischen Gesandten am Wiener Hof.

Das erste der drei so genannten „Rasumowski-Quartette“, das Streichquartett Nr. 7 F-Dur, ist von wesentlich längerer Dauer und weitaus ausgereifter als alle vorangegangenen Quartette. Sein Aufbau war so originell, dass die Musiker bei der ersten Probe „lachten [...] und überzeugt waren, dass Beethoven sich einen Spaß machen wollte, und es gar nicht das versprochene Quartett sei“, wie Beethovens Schüler Carl Czerny zu berichten wusste. Auch als Schuppanzigh sich einmal bei Beethoven über die Schwierigkeiten dieses Stückes beklagte, erhielt er zur Antwort: „Glaubt er, dass ich an seine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht?“

Der erste Satz dieses Quartettes gehört zu den absoluten Höhepunkten von Beethovens Schaffen. Ähnlich dem ersten Satz der „Eroica“ (nach den beiden mächtigen Eingangsakkorden) wird auch dieser hier in der tiefen Lage mit einem ruhig-selbstbewussten, robusten Thema des Cellos eingeleitet und von einem fiebrigen motorischen Rhythmus begleitet. Den größten Teil des Satzes nimmt die erstaunliche Durchführung ein, die im Verhältnis zu der Exposition mit nur 102 Takten 151 Takte aufweist, sowie eine 94 Takte lange Reprise und eine Coda mit 53 Takten. Hier zeigt sich Beethoven, der begnadete „Umwandler“ musikalischen Materials schlechthin, von

seiner originellsten und stärksten Seite. Der leichtfüßige zweite Satz ist ein Scherzo, zumindest dem Charakter nach, wenn auch nicht unbedingt in seiner Form; dieses beruht auf zwei schlicht gestalteten motivischen Elementen, einerseits auf dem trommelnden Rhythmus und andererseits auf einer längeren melodischen Phrase. Während Beethoven *sempre scherzando* (....) als Bezeichnung für den Gehalt des zweiten Satzes angab, so wurde der dritte Satz mit *mesto* (traurig) überschrieben. In einer Notiz zu den Skizzen zu diesem Werk bezog er sich auf den „Trauerweiden- oder Akazienbaum aufs Grab [s] eines Bruders“ und meinte damit zweifellos den älteren Bruder, der als Kind noch vor Ludwig van Beethovens Geburt verstorben war, und nicht die jüngeren Brüder, mit denen er aufwuchs und die sich 1806 noch bester Gesundheit erfreuten. Am Ende des Satzes leitet jedoch eine unbeschwerte virtuose Passage in den ersten Geigen unmittelbar über zum fröhlichen Finale, bei dem Beethoven als Reverenz an Rasumowski ein russisches Volkslied eingearbeitet hat. Kurz vor dem Schluss hält das ungestüme Fortschreiten der Musik unvermittelt inne und weicht einer nostalgischen, langsamen Version des russischen Themas, die sich dann in einer kurzen, etwas ruppigen Coda Bahn bricht.

Das F–Dur-Streichquartett op. 59,1 kann als die „Eroica“ des gesamten Quartettzyklus gelten, aber der erste Satz des Quartettes in e-Moll op. 59,2 beginnt wie die Sinfonie gleichen Namens mit zwei abrupten, scheinbar aus dem Nichts kommenden Akkorden, die laut rufen: „Nun hört euch das an!“ Allerdings besteht ein großer Unterschied zwischen den triumphierenden Eröffnungsakkorden der Sinfonie in Es-Dur und der frostigen Ungewissheit des Rufes nach Aufmerksamkeit des Streichquartetts in e-Moll. Ungeachtet einiger Ruhemomente im Seitenthema mit seinen Variationen ist dieser Satz mit der ziellosen Suche eines in der Wildnis Verirrten aufgeladen. Der langsame zweite Satz ist andererseits wunderbar lyrisch gehalten; Beethoven überschrieb dazu die ersten Takte folgendermaßen: „Si tratta questo pezzo con molto di sentimento.“ (Dieses Stück muss mit viel Gefühl angegangen werden). Als Vortragsbezeichnungen finden sich im weiteren

Verlaufe *espressivo*, *mancando* und *dolce*, zum Ausdruck sowohl der Intensität als auch der Zartheit. Erschreckende Ausbrüche kollidieren von Zeit zu Zeit mit dem hauptsächlich zarten, wehmütigen Charakter des dritten Satzes, welcher im Trio ebenfalls die heitere Bearbeitung eines russischen Volksliedes einschließt. Das schnelle Finale ist auch eine Mischung: Von Beginn an schwankt Beethoven hier zwischen dem offenen, positiv besetzten C-Dur und dem feinen, ernsten e-Moll und erst beim *Prestissimo* ganz am Ende des Stückes wird klar, dass die Dunkelheit über das Licht siegt.

Das Gegenteil gilt für das Streichquartett Nr. 10 in Es-Dur op. 74. Das zwischen Mai und September 1809, also unmittelbar nach dem 5. Klavierkonzert op. 73 in Es-Dur („Emperor“), sowie zeitgleich mit der unter dem Namen „Les Adieux“ bekannt gewordenen Klaviersonate Nr. 26 in Es-Dur op. 81a entstandene Stück hatte Beethoven kurz vor der Bombardierung Wiens durch die napoleonischen Truppen entworfen, er konnte es allerdings erst in der darauffolgenden, militärisch und politisch instabilen Zeit fertig stellen. Zur Probe wurde das Quartett bei einem Privatkonzert im Palais des Fürsten Lobkowitz im November 1809 aufgeführt, die Veröffentlichung erfolgte hingegen erst im Jahre darauf. Der erste Satz beginnt mit einem beschaulichen *Poco Adagio*. Diesem folgt das raschentschlossene *Allegro*, das von den zahlreichen Pizzicati geprägt ist, die dem ganzen Werk seinen Namen verliehen haben: nämlich das so genannte „Harfenquartett“. Der lyrische langsame zweite Satz vereint liedhafte Elemente und Rondo-Formen. Diesem folgt ein Scherzo, das teilweise schon einige Scherzi Mendelssohns anklingen lässt, der zufälligerweise auch 1809 geboren wurde. Das Finale besteht aus einem kunstreichen Thema mitsamt sechs Variationen sowie einer Coda.

Fünfzehn Jahre trennen das „Harfenquartett“ von den frühesten Skizzen für die fünf Streichquartette, die Beethovens musikalisches Vermächtnis werden sollten. Von den ersten drei dieser Meisterwerke, die alle von dem russischen Fürsten Nikolaj Borissowitsch Golizyn [zeitgenössische Schreibung: Galitzin] in Auftrag gegeben worden waren, wurde

das erste, op. 127 in Es-Dur (eingespielt im ersten Album dieser Reihe), im Februar 1825 fertig gestellt. Im März jenes Jahres begann Beethoven, sehr ernsthaft am zweiten Quartett der Reihe zu arbeiten, es handelt sich um das Streichquartett Nr. 15 in a-Moll op. 132, welches er Ende Juli 1825 fertig stellte. Da dieses Quartett erst lange nach seiner privaten sowie öffentlichen Erstaufführung durch das Schuppanzigh-Quartett, die im September und November des gleichen Jahres stattfanden, in Druck ging, trägt das Werk eine höhere Opuszahl als sein Nachfolger, das Quartett Nr. 13 op. 130.

Worte können in keiner Weise die musikalische Bedeutung der späten Quartette vermitteln oder den tiefen Eindruck, den diese Musik unweigerlich bei jedem bewirkt, der sich ihr öffnet. Es ist natürlich möglich, sich zu der weiten musikalischen, intellektuellen und emotionalen Struktur des Opus 132 zu äußern, man kann seinen Umfang beschreiben – das Quartett umfasst fünf Sätze mit einer Spieldauer von ca. 45 Minuten–; man kann außerdem berichten, dass Beethoven während der Komposition des Werkes schwer erkrankte und dann den bemerkenswerten Mittelsatz schuf, welchen er nach seiner Genesung mit dem Zusatz „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart“ versah; auffällig ist ebenso an anderen Stellen die ungewöhnliche Kombination von pantheistisch-religiöser Musik mit volksliedhaften und tänzerischen Themen, und so fort. Aldous Huxley gelang es, soweit das überhaupt möglich ist, in seinem 1928 veröffentlichten Roman *Point Counterpoint* (deutscher Titel: *Kontrapunkt des Lebens*) die Auswirkungen auf den Hörer zu beschreiben. Aber die einzig wirklich sinnvolle Äußerung zu diesem Quartett ist hier die Aufforderung an den Musikliebhaber: bitte anhören!

Gleiches gilt für das ebenso großartige Streichquartett in B-Dur op. 130. Es entstand in den Jahren 1825 bis 1826 und umfasst sechs Sätze, von denen der fünfte, „Cavatina“ genannt, zu den berührendsten Stücken der Musikgeschichte überhaupt gehört. Bei einer Aufführung unter Einschluss der „Großen Fuge“, welche von Beethoven ursprünglich als Finale gedacht war, ist das Streichquartett Nr. 13 das längste von Beethovens Quartetten.

Einige seiner Freunde sagten dem Komponisten jedoch, dass der große kontrapunktische Abschluss das Werk unnötig verlängere und dass dieser auch zu kompliziert sei; sie überzeugten ihn daraufhin, die „Große Fuge“ durch einen kürzeren und leichteren Finalsatz zu ersetzen. Nach heutigem Kenntnisstand änderte Beethoven seine Werke niemals gegen seinen Willen, daher ist es gewiss angebracht, das Quartett in seiner endgültigen Fassung aufzuführen, so, wie das Belcea-Quartett dies bei der vorliegenden Einspielung auch tut, zumal die beängstigend schwere „Große Fuge“, die auf dieser Aufnahme ebenfalls zu hören ist, sehr wohl als eigenständiges Werk mit einem unglaublichen Ausdrucksspektrum gelten kann.

Neben dem Finalsatz des Opus 130 ist das letzte bedeutende Werk aus Beethovens Feder das Streichquartett Nr. 16 in F-Dur op. 135, das zwischen Juli und Oktober 1826 entstand. Im Vergleich zu den anderen späten Quartetten ist das Opus 135 ein kürzeres und einfacheres, im herkömmlichen viersätzigen Format gehaltenes Stück. Aber dessen ungeachtet ist es nicht weniger emotional komplex, spirituell tiefgehend und von großer Kompositionskunst zeugend als die anderen Quartette. Der erste Satz beginnt eher noch unauffälliger als sein Pendant im Opus 18 Nr. 1, Beethovens erstem veröffentlichten Streichquartett, das er über ein Vierteljahrhundert zuvor komponiert hat und das ebenfalls in F-Dur steht. Das Motiv hat Anklänge eines „Hier bin ich, aber sagen Sie es keinem“ und wird alsbald mit einem nur leicht weniger neckischen zweiten Motiv verflochten. So beschreibt der Begriff „verflochten“ gut den ganzen Satz, der dem Anschein nach ein Gewebe loser, aber in Wirklichkeit eng miteinander verknüpfter, unterschiedlicher thematischer Materialien ist. Der zweite, ebenfalls auf winzigen motivischen Kernen aufgebaute Satz kommt genauso leichtfüßig daher wie alle anderen Scherzi Beethovens, aber der Komponist scheint dem Hörer ab und an mitteilen zu wollen, dass etwas in seinem Innern zusammenbricht und dass er es nicht ganz schafft, dies wieder in Ordnung zu bringen. Diese Empfindung ergänzt perfekt das Gefühl einer mit Resignation durchsetzten

Zärtlichkeit, die den langsamen, in dem etwas abseitigen Des-Dur stehenden dritten Satz durchdringt mit einer enharmonischen Modulation hin zu cis-Moll, welche für den Mittelteil mit seinem düsteren, tödlich-finsteren Pathos steht.

Den Autographen des Finalsatzes, eines Stückes mit dichter Kontrapunktik, aber auch großer Wärme und (erneuter) Resignation, überschrieb Beethoven mit: „Der schwer gefasste Entschluss“, gefolgt von zwei Motiven mit dem berühmten Text- und Notenmotto „Muss es sein?“ sowie „Es muss sein! Es muss sein!“. Wie der Beethovenspezialist Lewis Lockwood betont, „wissen wir nicht und sollen es auch gar nicht ganz konkret wissen, was hier gefragt und geantwortet wird.“ Aber Beethoven scheint dem Hörer zumindest sagen wollen, dass er irgendwie weiter machen musste, ungeachtet der Schrecken, welche das Leben schon für ihn bereitgehalten hatte und auch in der Zukunft noch bereithalten könnte. Wie es der Zufall wollte, war Beethovens Zukunft knapp bemessen: Der Komponist erkrankte kurz nach der Vollendung dieses Quartettes. Er verstarb am 26. März 1827 im Alter von 56 Jahren und hinterließ der Menschheit eines der bedeutendsten schöpferischen Vermächtnisse überhaupt.

[Der amerikanische Musikhistoriker Harvey Sachs ist der Verfasser etlicher Publikationen zu musikwissenschaftlichen Themen, darunter *The Ninth: Beethoven and the World in 1824*. (Liegt nicht in deutscher Übersetzung vor. Anm. d. Ü.)]

# NOTES FOR BELCEA QUARTET BEETHOVEN SERIES, VOL.2 (CD 5-8) BY HARVEY SACHS

The Italian stage director Giorgio Strehler used to warn young colleagues, à propos farfetched interpretations of classic works: “You can stage Shakespeare with all the actors naked or with all of them wearing tuxedos, but first think about how small your ideas will appear next to the greatness of the texts you are interpreting.”

The most obvious problem for performing artists who dare to approach one of the monuments of their art is the need to find a non-monumental approach while keeping the work’s uniqueness intact. It is also the hardest problem to solve, because the characteristics that distinguish a masterpiece from run-of-the-mill works in the same genre are the same characteristics that are most fragile and that lend themselves most easily to distortion.

Among the more significant aspects of the Belcea Quartet’s work is its members’ search for expressive truth without attempting to be different merely for the sake of doing something unusual, even at the cost of exaggeration or eccentricity. “Search for expressive truth” is a vast term, but in essence it means asking, over and over, “What *is* this work?” rather than “What can I make of this work?” Finding the answer to the first question is an unachievable goal, yet it is the ultimate objective of serious performing musicians. What did the composer mean by this or that indication? What sort of sound is required at this or that moment? Why does a certain motif appear sometimes as quarter-notes with staccato dots and at others as eighth-notes followed by eighth-rests? Why is a phrase written one time with a *piano* dynamic and another with *pianissimo*? And so on, practically

ad infinitum. No one – often not even the composer – can answer these questions with absolute certainty, but the questions must nevertheless be asked.

For the four players who make up a string quartet, recording the sixteen Beethoven quartets is more or less the equivalent, for actors in a theatre company, of filming productions of *Hamlet*, *King Lear*, *Macbeth*, and *Othello*: the process gives permanence to interpretations that may, and probably will, change the very next time the works are performed. It is also comparable to a mountaineer setting out to reach the sixteen highest peaks in the world. The expedition is a dangerous one, yet it must be undertaken boldly rather than in fear and trembling.

The first of the Belcea Quartet's two-volume Beethoven series comprised four of the six so-called "early" quartets, two of the five "middle" quartets, and two of the five "late" quartets; thus the present album contains all of the remaining eight works plus the *Grosse Fuge* – the finale that Beethoven originally wrote for the Quartet op. 130 but later replaced. And it includes the very first and very last string quartets that Beethoven completed.

Despite the number assigned to it by the composer, the Quartet in D Major, Op. 18 No. 3, was the first of the six quartets that he composed at the age of 28, apparently on a commission made during the winter of 1798-99 by Prince Lobkowitz, one of his principal patrons during the Bonn-born composer's early years in Vienna. The work's first performance - by a quartet headed by the violinist Karl Amenda - took place in the palace of Prince Lichnowsky, another of Beethoven's patrons, sometime in 1799, but the composer revised it before he sent the complete set of Opus 18 quartets to be published.

Mozart often turned to the key of D Major for music of great pomp - as in the opening of the "Haffner" Symphony and of the second-act finale of *Don Giovanni* - or even of pompousness, as in Dr. Bartolo's aria "La vendetta" in *Le nozze di Figaro*. For Beethoven, too, D Major was a fundamentally bright key, but it was often also an exuberant one, as, for

instance, in the first, third, and fourth movements of the Second Symphony; the finale of the Violin Concerto; and the opening of the “Ghost” Trio. Likewise, the virtuosic finale of the Quartet Op. 18 No. 3 makes the listener want to dance – mentally, at any rate – although it may make the players sweat! But the work’s first and third movements, also in D Major, are more lyrical than exuberant. Indeed, the first movement, which begins with what more than one observer has described as a “questioning” statement by the first violin, is among the most intimate pieces in all of opus 18, although it is occasionally punctuated by violent outbursts. The second movement, in the somewhat distant key of B-flat Major, also begins in a quietly songful way, but it, too, is full of dramatic contrasts, some of which give the illusion of speeding up the basic pace.

The Quartet in A Major, Op. 18 No. 5, composed during the summer of 1799 – about half a year after No. 3 – seems to have been modelled on Mozart’s Quartet K. 464 in the same key, written fourteen years earlier. This is the only one of the Op. 18 quartets in which Beethoven, following Mozart’s example, places the minuet movement second in order, rather than third; the third movements of both works are in D Major and consist of a theme with variations (six variations in Mozart, five in Beethoven) plus an extended coda; and the time signatures are the same for each parallel movement except the first (3/4 in Mozart, 6/8 in Beethoven). But what Beethoven clearly admired most about the model provided by his great predecessor was its harmonic and rhythmic boldness, hidden behind a seemingly easygoing façade. This inspired him to do likewise, only more so: the first movement of Op. 18 No. 5, for instance, begins as a cheerful jaunt, but its second theme, in E minor, sets up a tension that Beethoven then expands in the piece’s development section. The charming minuet gives way to the lyrical third movement, the first three variations of which are lovely but unsurprising; the fourth, however, is much more subdued and introspective than its predecessors, and the fifth erupts in an outburst of joy – one of the

most memorable moments in the entire opus. The energy carries over into the rapid finale, which fades away at the end, leaving a sort of golden glow.

Skip ahead seven years, to 1806: the 35-year-old Beethoven is riding high in what music historians refer to as his “middle” or “heroic” period – the amazingly prolific decade that contained, among other works, his Third through Eighth symphonies; the opera *Leonore* (later revised as *Fidelio*); the Fourth and Fifth (“Emperor”) piano concertos; the Violin and Triple concertos; the “Waldstein”, “Appassionata” and “Les Adieux” piano sonatas; the Ninth (“Kreutzer”) and Tenth violin sonatas; the Third Cello Sonata, Op. 69; the “Ghost” and “Archduke” piano trios; the *Coriolan*, *Egmont* and three *Leonore* overtures; the Choral Fantasy for piano, orchestra and chorus; the Mass in C Major; and some of his most significant string quartets. Although preliminary ideas for the three quartets that constitute Opus 59 may have been taking shape in his mind as early as 1804, the bulk of the composing was done during the summer of 1806, at about the same time as the Fourth Symphony and Violin Concerto. The quartets were performed privately, by an ensemble headed by the violinist Ignaz Schuppanzigh, early in 1807, and received their first public performance, by the same players, on 9 April of that year. They were published in January 1808 with a dedication to Count Andreas Kyrillovich Razumovsky, the music-loving Russian ambassador to the Hapsburg court.

The first (F Major) of the “Razumovsky” Quartets is far longer and more highly developed than any previous quartet. Its construction was so original that when the musicians first read through it, they “laughed and were convinced that Beethoven was playing a joke and that it was not the piece that had been promised,” according to Beethoven’s pupil Carl Czerny. Beethoven is said to have replied to Schuppanzigh’s complaints about the work’s difficulty: “Do you think I worry about your wretched fiddle when the spirit speaks to me?” The first movement of this quartet is one of Beethoven’s “sitting on top of the world” pieces. Like the “Eroica” Symphony’s first movement (after its two powerful opening

chords), this one begins in the low register with a quietly confident, big-boned theme – sung here by the cello – and accompanied by a febrile motor rhythm. The most substantial part of the movement is its astounding development section – 151 bars long, as opposed to an exposition of only 102 bars, a recapitulation of 94 bars, and a 53-bar coda. This is Beethoven the Transformer of Musical Materials at his most original and most potent. The fleet-footed second movement is a scherzo in character although not, strictly speaking, in form, and much of it is based on two simple motivic ideas – one a choppy rhythmic figure, the other a longer melodic phrase. Whereas Beethoven indicated *sempre scherzando* (always joking) for the tone of the second movement, he described the third as *mesto* (sad); in a note on the sketches for this piece, he referred to the weeping willow tree over his brother's grave – meaning, no doubt, the older brother who had died in infancy, before the composer was born, rather than either of the younger brothers with whom he had grown up and who were still very much alive in 1806. At the end of the movement, however, a light-hearted, virtuosic passage for the first violin leads directly into the joyous finale, which, in tribute to Razumovsky, is based on a Russian folksong. Just before the end, the music's impetuous progress pulls up short and gives way to a nostalgic, slow version of the Russian theme – which then erupts into a brief, wild conclusion.

Op. 59 No. 1 may be the “Eroica” of Beethoven's whole quartet cycle, but it is the first movement of Op. 59 No. 2 that begins, like the “Eroica” Symphony, with two brusque chords coming out of nowhere and shouting, “Now hear this!” There is a huge difference, however, between the symphony's triumphant opening chords in E-flat Major and the chilling uncertainty of the quartet's call to attention in E minor. Notwithstanding moments of respite, provided by the second theme and its variants, this movement is charged with the restless questing of someone lost in the wilderness. The slow second movement, on the other hand, is beautifully lyrical, and Beethoven wrote above its first bars: “This piece is to be treated with much feeling.” Throughout it, one finds the indications *espressivo*,

*mancando* and *dolce* – expressions of both intensity and tenderness. Distressing outbursts clash from time to time with the essentially delicate, wistful nature of the third movement, which also has a cheerful Trio section based on a Russian theme. The rapid finale, too, is a mix: from the start Beethoven pushes us back and forth between open, positive C Major and thin, serious E minor, and not until the piece's *prestissimo* ending do we find out that darkness has prevailed over light.

The opposite is true of the Quartet in E-flat Major, Op. 74. Composed between May and September 1809, immediately after the “Emperor” Concerto and contemporaneous with the piano sonata known as “Les Adieux” (both of them also in E-flat Major), this work was conceived shortly before the bombardment of Vienna by Napoleon’s troops and completed during the subsequent period of military and political uncertainty. It was given a trial performance privately in the Lobkowitz Palace in November but not published until a year later. The first movement’s quiet introduction is followed by a fast-moving *Allegro* characterised by the abundant use of pizzicato that gave the whole work its nickname: the “Harp” Quartet. The lyrical slow movement combines elements of song and rondo forms and is followed by a scherzo, parts of which pre-echo some of the scherzos of Mendelssohn, who, coincidentally, was born in 1809. The finale is an ingenious theme plus six variations and a coda.

Fifteen years separate the “Harp” Quartet from the earliest sketches for the five quartets that would become Beethoven’s musical testament. Of the first three of these masterpieces – all commissioned by the Russian Prince Nicholas Galitzin – the earliest, Op. 127, in E-flat Major (contained in Volume I of this set), was completed in February 1825. In March, Beethoven began serious work on the second in the series, the Quartet in A minor, Op. 132; he finished it toward the end of June, but because it was published long after its first private and public performances (in September and November of the same year, by the Schuppanzigh Quartet) it bears a higher opus number than its successor, Op. 130.

Words cannot convey anything of importance about the music of the Late Quartets or the impact that that music makes on anyone who opens his or her ears to it. About the vast musical, intellectual and emotional canvas of Op. 132, one can describe its size - it consists of five movements and lasts approximately three-quarters of an hour; one can report that Beethoven became ill while working on it and created the extraordinary central movement – “Holy Song of Thanks to the Godhead from a Convalescent, in the Lydian Mode” – after having recovered from his illness; one can remark on the unusual juxtaposition of pantheistic-religious music with folk-like and dance-like themes elsewhere in the work; and so on. Aldous Huxley, in his 1928 novel, *Point Counterpoint*, succeeded, to the extent that anyone can succeed, in describing its effect on listeners. But the only useful thing to say about this quartet is: Listen!

The same comment applies to the equally great Quartet in B-flat Major, Op. 130. Written in 1825-26, it is in six movements, the fifth of which (Cavatina, or “short song”) is among the most deeply touching pieces of music ever written. When Op. 130 is performed with the Great Fugue that Beethoven originally intended as its finale, it is the longest of any of his quartets. But some of the composer’s friends told him that the huge contrapuntal ending made the work too long and too complicated and persuaded him to replace it with a shorter, lighter-weight finale; so far as is known, he never altered his works against his will, thus it is probably wise to perform Op. 130 in its final form, as the Belcea Quartet does in this recording, especially since the terrifyingly difficult *Grosse Fuge* – also heard here - stands very well on its own as a separate work of gigantic expressive range.

Apart from the new finale to Op. 130, the last significant work to emerge from Beethoven’s pen was the String Quartet in F Major, Op. 135, written between July and October 1826. In comparison with the other Late Quartets, Op. 135 is a shorter and simpler piece, structured in a traditional four-movement format. But it is no less emotionally complex, spiritually profound or brilliantly written than the others. The first movement begins even more

unobtrusively than its counterpart in Op. 18 No. 1, Beethoven's first published quartet, written more than a quarter-century earlier and also in F Major. It's a sort of "here-I-am-but-don't-tell-anyone" opening motif, and it is soon woven together with an only slightly less sly second motif. Indeed, "woven" well describes the entire movement - an apparently loose-limbed but in fact tightly-knit web of diverse thematic materials. The second movement, also built on tiny motivic kernels, is as fleet-footed as any of Beethoven's other scherzos, but at times the composer seems to be telling us that something inside him is breaking down and that he can't quite manage to make it go again. This sensation perfectly complements the feeling of tenderness mixed with resignation that permeates the slow third movement, in the remote key of D-flat Major, with an enharmonic modulation to C-sharp minor for the sombre, deathly-dark pathos of its middle section.

At the top of the manuscript of the finale – a densely contrapuntal yet fundamentally warm and (again) resigned piece - Beethoven wrote: "The hard to make decision," followed by two motifs under which he wrote words that corresponded to the motifs' rhythms: "*Muss es sein?*" (Must it be?) and "*Es muss sein! Es muss sein!*" (It must be! It must be!). As Beethoven scholar Lewis Lockwood has pointed out, "We do not know, and are not meant to know in any specific sense, what is being asked and answered." But Beethoven does seem to be telling us, at the very least, that somehow he had to go forward, no matter what horrors life had already held for him and might hold in the future.

As it happened, Beethoven's future was brief: he became ill not long after having completed this quartet, and he died on 26 March 1827, at the age of 56, leaving behind one of the greatest legacies that any creative person has ever left to humanity.

[Music historian Harvey Sachs's many books include *The Ninth: Beethoven and the World in 1824*.]

# LES QUATUORS À CORDES DE BEETHOVEN PAR LE QUATUOR BELCEA, VOL. 2 (CD 5-8) PAR HARVEY SACHS

Le metteur en scène italien Giorgio Strehler avait l'habitude de mettre en garde ses jeunes collègues contre les interprétations excessives d'œuvres classiques : « Vous pouvez mettre en scène Shakespeare en faisant jouer tous les acteurs nus ou habillés de smokings, mais avant de faire cela, réfléchissez combien vos idées paraîtront mesquines à côté de la grandeur des textes que vous êtes en train d'interpréter ».

La difficulté la plus évidente que rencontrent les interprètes qui osent affronter l'un des monuments de leur art est la nécessité de trouver une approche qui ne soit pas solennelle mais qui parvienne à préserver l'unicité de l'œuvre en question. C'est également le problème le plus difficile à résoudre parce que les caractères qui distinguent un chef-d'œuvre d'autres œuvres plus ordinaires relevant d'un même genre sont ceux-là même qui sont le plus fragiles et qui se prêtent le plus facilement à être déformés.

Un des aspects les plus significatifs du travail réalisé par le quatuor Belcea est que chacun de ses membres est à la recherche d'une vérité expressive sans pour autant vouloir se distinguer pour le simple plaisir de faire quelque chose d'inhabituel, fût-ce au prix d'exagérations ou d'excentricités. « La recherche d'une vérité expressive » est une formule très vague, mais qui signifie au fond que l'on ne cesse jamais de se poser la question : « Qu'est cette œuvre ? », plutôt que de se demander : « Que puis-je faire de cette œuvre ? ». Trouver une réponse à la première question est un but impossible à atteindre, et qui est pourtant l'objectif ultime de tout exécutant digne de ce nom. Qu'est-ce que le compositeur voulait dire avec cette indication ? Quelle sorte de sonorité exige tel ou tel passage ?

Pourquoi un motif donné apparaît-il parfois en noires avec une indication de *staccato*, et parfois en croches suivies de demi-soupirs ? Pourquoi cette mélodie est-elle à jouer une fois *piano*, une autre fois *pianissimo* ? Et ainsi de suite, de manière pratiquement infinie. Personne – et souvent pas même le compositeur lui-même – n'est en mesure de répondre à ces questions avec une certitude absolue, mais il faut néanmoins les poser.

Pour les quatre musiciens qui forment un quatuor, enregistrer les seize quatuors à cordes de Beethoven est pour ainsi dire l'équivalent de ce que représente, pour les acteurs d'une troupe de théâtre, la réalisation de productions filmées de *Hamlet*, du *Roi Lear*, de *Macbeth* ou d'*Othello* : l'enregistrement fige des interprétations qui sont susceptibles de se modifier, et se modifieront probablement, dès la prochaine exécution. On peut aussi le comparer à un alpiniste se préparant à faire l'ascension des seize plus hauts sommets du monde. L'entreprise est dangereuse, mais il faut l'aborder hardiment plutôt qu'avec crainte et tremblement.

Le premier des deux volumes d'œuvres de Beethoven par le quatuor Belcea comprenait quatre des six quatuors dits de la « première période », deux des cinq de la « période médiane » et deux des cinq de la « dernière période » ; le volume présent contient donc les huit quatuors restants ainsi que la *Grande Fugue* – le finale que Beethoven avait composé à l'origine pour le quatuor opus 130, et qu'il a remplacé par la suite. On y trouve les tout premiers et les tout derniers quatuors composés par Beethoven.

Malgré le numéro que lui a attribué le compositeur, le quatuor en *ré* majeur, op. 16 n° 3, fut le premier des six quatuors qu'il composa à l'âge de 28 ans, pour répondre, semble-t-il, à une commande faite pendant l'hiver 1798-1799 par le prince Lobkowitz, l'un de ses principaux mécènes durant les premières années que le compositeur, natif de Bonn, passa à Vienne. La première exécution de l'œuvre – par un quatuor à cordes réuni autour du violoniste Karl Amenda – eut lieu au cours de l'année 1799 dans le palais du prince

Lichnowsky, un autre protecteur de Beethoven, mais le compositeur le retravailla avant d'envoyer la série complète de l'opus 18 à l'éditeur.

Mozart revint souvent à la tonalité de *ré* majeur lorsqu'il s'agissait de composer des œuvres à caractère hautement solennel – l'ouverture de la *Symphonie « Haffner »* et le finale du deuxième acte de *Don Juan* – ou même très pompeux, comme l'air du docteur Bartolo, « La vendetta », dans *Les Noces de Figaro*. Pour Beethoven également, *ré* majeur était une tonalité éclatante, voire parfois exubérante, comme dans les premier, deuxième et quatrième mouvements de la *Deuxième Symphonie*, dans le finale du *Concerto pour violon*, et dans le mouvement initial du « Trio des esprits ». De même, le finale virtuose du quatuor op. 18 n° 3 donne à l'auditeur envie de danser – au moins en pensée – bien que son exécution ait de quoi faire transpirer les interprètes ! Mais le premier et le troisième mouvements, tous deux également en *ré* majeur, sont moins exubérants que lyriques. Le premier mouvement, de fait, qui commence par ce que l'on a souvent appelé une « question » posée par le premier violon, fait partie des morceaux les plus intimes de tout l'opus 18, même s'il est parfois ponctué de violentes explosions. Le second mouvement, dans la tonalité quelque peu distante de *si* bémol majeur, commence également d'une manière paisible et mélodieuse, mais il est lui aussi rempli de contrastes dramatiques dont certains donnent l'illusion que le tempo de base s'accélère.

Le quatuor en *la* majeur, op. 18 n° 5, composé au cours de l'été 1799 – environ six mois après le n° 3 – semble avoir pris pour modèle le quatuor K. 464 de Mozart, composé dans la même tonalité quatorze ans plus tôt. C'est le seul des quatuors de l'opus 18 dans lequel, suivant l'exemple de Mozart, le menuet forme le second mouvement, et non le troisième ; les troisièmes mouvements des deux œuvres sont en *ré* majeur et constitués d'un thème à variations (six variations chez Mozart, cinq chez Beethoven) suivies d'une coda d'une certaine ampleur ; enfin, les indications de mesure sont les mêmes pour chacun des mouvements qui se correspondent, sauf pour le premier (à 3/4 chez Mozart,

à 6/8 chez Beethoven). Mais ce qu'à l'évidence, Beethoven admirait par dessus tout dans le modèle de son illustre prédécesseur, c'étaient ses audaces harmoniques et rythmiques, cachées derrière une façade apparemment avenante. Cela l'incita à en faire autant, voire davantage : le premier mouvement de l'op. 18 n° 5, par exemple, commence comme une joyeuse promenade, mais son deuxième thème, en *mi* mineur, introduit une tension que Beethoven renforce ensuite dans le développement de l'œuvre. Un charmant menuet ouvre ensuite la voie au lyrisme du troisième mouvement, dont les trois premières variations sont ravissantes mais sans surprise ; la quatrième en revanche est bien plus contenue et introspective que les précédentes, quant à la cinquième, elle fait irruption dans une explosion de joie – l'un des moments les plus remarquables de tout le recueil. Cette énergie conduit jusqu'à un finale enlevé qui s'efface vers la fin en laissant une sorte de lueur dorée.

Sautons par dessus sept années, et venons-en à l'année 1806 : Beethoven, âgé de 35 ans, est en plein dans ce que les historiens de la musique ont appelé sa période « médiane » ou « héroïque » – cette décennie étonnamment prolifique qui vit naître, entre autres, les symphonies 3 à 8, l'opéra *Léonore* (qui deviendra plus tard *Fidelio*), les quatrième et cinquième (« L'Empereur ») concertos pour piano, le *Concerto pour violon* et le *Triple concerto*, les sonates pour piano « Waldstein », « Appassionata » et « Les Adieux », les sonates pour violon et piano numéro neuf (« Sonate à Kreutzer ») et dix, la troisième sonate pour violoncelle et piano, op. 69, les trios pour piano « des esprits » et « à l'Archiduc », les ouvertures *Coriolan*, *Egmont* et les trois *Léonore*, la *Fantaisie pour piano, orchestre et chœur*, la *Messe en ut majeur* ainsi que certains de ses quatuors à cordes les plus importants. Bien que certaines idées pour les trois quatuors qui constituent l'opus 59 aient pu prendre forme dans son esprit dès 1804, l'essentiel du travail de composition fut réalisé durant l'été 1806, à peu près au même moment que la *Quatrième Symphonie* et que le *Concerto pour violon*. Les quatuors furent exécutés en privé, par un ensemble dirigé par le

violoniste Ignaz Schuppanzigh, au début de l'année 1807, et furent joués pour la première fois en public par les mêmes interprètes le 9 avril de la même année. Ils furent publiés en janvier 1808 avec une dédicace au comte Kirillovitch Razumovsky, ambassadeur mélomane de la Russie à la cour des Habsbourg.

Le premier des quatuors « Razumovsky », en *fa* majeur, est sensiblement plus long que tous les quatuors antérieurs, et son développement est plus complexe. Sa structure était si originale que lorsque les musiciens le lurent pour la première fois, si l'on en croit l'élève de Beethoven, Carl Czerny, ils « rirent et furent convaincus que Beethoven leur faisait une plaisanterie et qu'il ne s'agissait pas de l'œuvre qui leur avait été promise ». On rapporte que Beethoven aurait répondu à Schuppanzigh qui se plaignait des difficultés de l'œuvre : « Croyez-vous que je me soucie de votre malheureux violon quant l'esprit me parle ? ».

Le premier mouvement de ce quatuor est l'un des sommets absolus de l'œuvre de Beethoven. Comme le premier mouvement de la *Symphonie « héroïque »* (après ses deux premiers puissants accords), celui-ci commence dans le registre grave avec un thème calme et assuré, fortement charpenté – chanté ici par le violoncelle – et accompagné par une pulsation rythmique fébrile. La partie la plus substantielle du mouvement est son développement stupéfiant – long de 151 mesures, pour une exposition qui en comptait seulement 102, une récapitulation de 94 mesures et une coda de 53 mesures. On a ici affaire au Beethoven transformateur de matériaux musicaux dans toute sa puissance la plus originale. Le second mouvement, vif, a le caractère d'un scherzo sans en avoir, à proprement parler, la forme. Il repose pour la plus grande partie sur deux idées simples – un motif rythmique agité, et une longue phrase mélodique. Alors que Beethoven avait indiqué *sempre scherzando* (« toujours en plaisantant ») pour l'atmosphère du deuxième mouvement, il qualifia le troisième de *mesto* (« triste ») ; dans une note des brouillons de ce morceau, il évoque le saule pleureur sur la tombe de son frère – il s'agit certainement du grand frère mort encore enfant, avant la naissance du compositeur, plutôt que de l'un

des frères plus jeunes avec lesquels il avait grandi et qui étaient encore bien vivants en 1806. À la fin du mouvement toutefois, un passage léger et virtuose pour le premier violon conduit directement au finale joyeux, construit sur une mélodie populaire russe en hommage au comte Razumovsky. Juste avant la fin, le déroulement impétueux de la musique s'interrompt brièvement pour faire place à une reprise lente et nostalgique du thème russe – qui explose ensuite dans une conclusion brève et sauvage.

Si l'op. 59 n° 1 pourrait bien être l'« héroïque » de tout le cycle de quatuors de Beethoven, c'est le premier mouvement de l'op. 59 n° 2 qui commence comme la *Symphonie « héroïque »* par deux accords brusques, venant de nulle part et s'exclamant : « Écoutez ça ! ». Il y a toutefois une énorme différence entre les accords triomphants en *mi* bémol majeur qui ouvrent la symphonie et la froide inquiétude de l'appel en *mi* mineur du quatuor. Malgré certains moments de répit dus au deuxième thème et à ses variantes, ce mouvement est plein de la quête éperdue de qui se serait égaré dans des contrées sauvages. Le mouvement lent qui suit est par ailleurs d'un magnifique lyrisme, et Beethoven écrivit au dessus de ses premières mesures : « Ce morceau doit être joué avec beaucoup de sentiment » (« *Si tratta questo pezzo con molto di sentimento* »). Au cours du mouvement, on rencontre les indications *espressivo*, *manando* et *dolce*, qui expriment à la fois l'intensité et la tendresse. Des explosions de détresse viennent de temps à autre jurer avec la nature essentiellement délicate et nostalgique du troisième mouvement, dont le joyeux trio repose aussi sur un thème russe. Le finale, rapide, est lui aussi un mouvement contrasté : d'emblée, Beethoven fait alterner un *do* majeur ouvert et positif avec un *mi* mineur frêle et sérieux, et il nous faut attendre le *prestissimo* conclusif pour comprendre que l'obscurité l'a emporté sur la lumière.

Au vrai, on pourrait dire exactement le contraire du quatuor en *mi* bémol majeur, op. 74. Composé entre mai et septembre 1809, aussitôt après le *Concerto pour piano « L'Empereur »* et en même temps que la sonate pour piano connue sous le nom des

«Adieux» (ces deux œuvres étant également en *mi* bémol majeur), cette œuvre a été conçue peu avant le bombardement de Vienne par les troupes de Napoléon et achevée pendant la période d'incertitude militaire et politique qui suivit. Une exécution privée eut lieu à titre d'essai dans le palais Lobkowitz en novembre, mais l'œuvre ne fut publiée qu'un an après. L'introduction paisible du premier mouvement est suivie par un *Allegro* rapide caractérisé par un usage fréquent des pizzicatos qui a valu à l'œuvre son surnom : le quatuor «Les Harpes». Le mouvement lent, lyrique, combine l'aspect d'une mélodie et la forme d'un rondo. Il est suivi par un scherzo dont quelques passages semblent annoncer certains des scherzos de Mendelssohn, qu'une coïncidence fit naître en 1809. Le finale est un thème ingénieux avec six variations et une coda.

Quinze années séparent le quatuor «Les Harpes» des premières esquisses pour les cinq quatuors qui devaient être le testament musical de Beethoven. Parmi les trois premiers de ces chefs-d'œuvre – tous commandés par le prince russe Nicolas Galitzine –, le premier, op. 127, en *mi* bémol majeur (contenu dans le premier volume de cet enregistrement) fut achevé en février 1825. En mars, Beethoven commença à travailler sérieusement au deuxième de la série, le quatuor en *la* mineur, op. 132 ; il le termina vers la fin du mois de juin, mais ne le publia que bien après ses premières exécutions privée et publique (respectivement en septembre et en novembre de la même année, par le quatuor Schuppanzigh). Aussi porte-t-il un numéro d'opus plus élevé que le quatuor op. 130, composé après lui.

On ne saurait rien dire d'important avec de simples mots à propos de la musique des derniers quatuors ou de l'impression qu'elle produit sur qui l'écoute. De la vaste trame musicale, intellectuelle et émotionnelle de l'opus 132, on peut décrire l'ampleur – elle consiste en cinq mouvements et dure environ trois quarts d'heure ; on peut raconter que Beethoven tomba malade en le composant, et qu'une fois guéri, il en imagina l'extraordinaire mouvement central – «Chant sacré de reconnaissance d'un convalescent

à la divinité, sur un mode lydien » (« *Heiliger Danksagung eines Genesenden an die Gottheit, in der Lydischen Tonart* »); on peut remarquer, ailleurs dans l'œuvre, la juxtaposition inhabituelle de musique à caractère panthéiste et religieux et de thèmes dansants d'inspiration folklorique; et ainsi de suite. Aldous Huxley, dans son roman *Contrepoint* (*Point Counter Point*, 1928), est parvenu, si tant est que l'on puisse y parvenir, à décrire les effets qu'il produit sur l'auditeur. Mais la seule chose utile que l'on puisse dire à propos de ce quatuor est : écoutez-le !

Le même commentaire vaut pour le quatuor en *si* bémol majeur, op. 130, tout aussi extraordinaire. Écrit en 1825-1826, il comprend six mouvements, dont le cinquième, « Cavatine » (« air bref »), compte parmi les œuvres musicales les plus profondément touchantes jamais composées. Lorsque l'opus 130 est exécuté avec la *Grande Fugue* que Beethoven avait prévue à l'origine comme finale, c'est le plus long de tous ses quatuors. Mais des amis du compositeur lui firent remarquer que l'immense contrepoint final rendait l'œuvre trop longue et trop compliquée, et ils le convinquirent de le remplacer par un finale plus court et plus léger. Pour autant qu'on le sache, Beethoven n'a jamais modifié ses œuvres contre son gré : il est donc probablement juste d'interpréter l'opus 130 sous sa dernière forme, ainsi que le fait le quatuor Belcea dans cet enregistrement, d'autant plus que la redoutable difficulté de la *Grande Fugue* – également jouée ici – en fait une œuvre à part entière, d'une immense expressivité.

Si l'on excepte le finale de l'opus 130, la dernière œuvre importante à sortir de la plume de Beethoven fut le quatuor à cordes en *fa* majeur, op. 135, composé entre juillet et octobre 1826. Comparé aux autres quatuors de la dernière période, l'opus 135 est une œuvre plus brève et plus simple, avec une structure traditionnelle en quatre mouvements. Mais elle n'est pas moins complexe d'un point de vue émotionnel, ni moins profonde spirituellement, ni d'une écriture moins brillante que les autres. Le premier mouvement commence plus discrètement encore que son équivalent dans le premier quatuor de

l'opus 18, le premier des quatuors de Beethoven à avoir été publié, composé plus d'un quart de siècle plus tôt et lui aussi en *fa* majeur. C'est un motif d'ouverture qui semble dire : « Je suis là, mais ne le dites à personne », et qui est rapidement entrelacé avec un autre motif, à peine moins narquois. De fait, « entrelacer » est un terme qui décrit bien le mouvement dans son ensemble, qui forme un tissu apparemment souple, mais à la trame en fait étroitement serrée, avec des matériaux thématiques variés. Le deuxième mouvement, lui aussi construit sur de tout petits noyaux thématiques, a la rapidité des autres scherzos de Beethoven, mais le compositeur semble parfois nous dire que quelque chose en lui est en train de se briser qu'il ne parvient pas tout à fait à refaire fonctionner. Cette sensation vient parfaitement compléter le sentiment de tendresse et de résignation qui imprègne le mouvement lent qui suit, dans la tonalité éloignée de *ré* bémol majeur, avec une modulation enharmonique vers *do* dièse mineur pendant sa section médiane, sombre et d'un pathétique funèbre.

Au-dessus du manuscrit du finale, au contrepoint dense mais avec beaucoup de chaleur et un caractère (de nouveau) résigné, Beethoven écrit : « La décision difficilement prise » (« *Der schwer gefaßte Entschluß* »). Suivent deux motifs sous lesquels il note ces mots, qui correspondent à leur rythme : « *Muss es sein ?* » (« Le faut-il ? ») et « *Es muss sein ! Es muss sein !* » (« Il le faut ! Il le faut ! »). Comme l'a fait remarquer le spécialiste de Beethoven, Lewis Lockwood : « Nous ne savons pas sur quoi portent la question et la réponse, et nous ne sommes pas censés le savoir, en quelque sens que ce soit ». Mais Beethoven semble tout au moins nous dire qu'il est obligé d'aller de l'avant, d'une manière ou d'une autre, malgré les horreurs que la vie lui a déjà réservées et quel que soit ce qu'elle lui réserve encore à l'avenir.

De fait, le futur de Beethoven fut de courte durée : il tomba malade peu de temps après avoir achevé ce quatuor et mourut le 26 mars 1827, à l'âge de 56 ans, laissant derrière lui un des héritages les plus importants qu'un créateur ait jamais laissé à l'humanité.

[Harvey Sachs est historien de la musique. Il est l'auteur de nombreux livres, dont *The Ninth: Beethoven and the World in 1824* (*La Neuvième : Beethoven et le monde en 1824*).]

RECORDED IN CONCERT ON 3/4 DECEMBER 2011, 23/25 MARCH,  
18/19 MAY, 13 OCTOBER & 1/2 DECEMBER 2012 AT THE BRITTEN STUDIO,  
SNAPE (ALDEBURGH MUSIC)

JOHN FRASER RECORDING PRODUCER  
ARNE AKSELBERG SOUND ENGINEER AND EDITING  
SIMON KILN EDITING

HILLA MARIA HEINTZ GERMAN TRANSLATION  
JOHN TYLER TUTTLE & CHARLES JOHNSTON ENGLISH TRANSLATION  
LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION  
VALERIE LAGARDE & AURORE DUHAMEL GRAPHIC DESIGN

**ALPHA CLASSICS**

DIDIER MARTIN DIRECTOR  
LOUISE BUREL PRODUCTION  
AMELIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

COVER © PLAINPICTURE / GOTO-FOTO  
INSIDE PICTURE © ROB MARRISON PHOTOGRAPHY

ALPHA 262  
© 2011 & 2012 OUTHERE MUSIC FRANCE  
© 2016 ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE



