



LUDWIG VAN BEETHOVEN

Amadeus Quartet
LUDWIG VAN BEETHOVEN
THE STRING QUARTETS
DIE STREICHQUARTETTE
LES QUATUORS A CORDES



COMPACT DISC 1

[68'35]

String Quartet in F major, op. 18 no. 1

Streichquartett F-dur op. 18 Nr. 1

Quatuor à cordes en fa majeur, op. 18 n° 1

Composition / Entstehung: 1799

- | | | |
|---|--------------------------------------|--------|
| 1 | 1. Allegro con brio | [7'01] |
| 2 | 2. Adagio affettuoso ed appassionato | [8'32] |
| 3 | 3. Scherzo. Allegro molto | [3'10] |
| 4 | 4. Allegro | [5'41] |

String Quartet in G major, op. 18 no. 2

Streichquartett G-dur op. 18 Nr. 2

Quatuor à cordes en sol majeur, op. 18 n° 2

Composition / Entstehung: 1799

- | | | |
|---|---|--------|
| 5 | 1. Allegro | [5'45] |
| 6 | 2. Adagio cantabile – Allegro – Tempo I | [6'17] |
| 7 | 3. Scherzo. Allegro | [4'18] |
| 8 | 4. Allegro molto quasi Presto | [5'38] |

String Quartet in D major, op. 18 no. 3

Streichquartett D-dur op. 18 Nr. 3

Quatuor à cordes en ré majeur, op. 18 n° 3

Composition / Entstehung: 1798/99

- | | | |
|----|---------------------|--------|
| 9 | 1. Allegro | [5'43] |
| 10 | 2. Andante con moto | [7'58] |
| 11 | 3. Allegro | [3'08] |
| 12 | 4. Presto | [4'51] |

COMPACT DISC 2

[69'36]

String Quartet in C minor, op. 18 no. 4

Streichquartett c-moll op. 18 Nr. 4

Quatuor à cordes en ut mineur, op. 18 n° 4

Composition / Entstehung: 1799

- | | | |
|---|--|--------|
| 1 | 1. Allegro ma non tanto | [6'36] |
| 2 | 2. Scherzo. Andante scherzoso quasi Allegretto | [5'37] |
| 3 | 3. Menuetto. Allegretto | [3'46] |
| 4 | 4. Allegro – Prestissimo | [4'17] |

String Quartet in A major, op. 18 no. 5

Streichquartett A-dur op. 18 Nr. 5

Quatuor à cordes en la majeur, op. 18 n° 5

Composition / Entstehung: 1799

- | | | |
|---|---|---------|
| 5 | 1. Allegro | [4'50] |
| 6 | 2. Menuetto | [4'55] |
| 7 | 3. Andante cantabile. Thema – Variationen I–V – Coda. Poco Adagio | [10'16] |
| 8 | 4. Allegro | [4'58] |

String Quartet in B flat major, op. 18 no. 6

Streichquartett B-dur op. 18 Nr. 6

Quatuor à cordes en si bémol majeur, op. 18 n° 6

Composition / Entstehung: 1800

- | | | |
|----|--|--------|
| 9 | 1. Allegro con brio | [4'29] |
| 10 | 2. Adagio ma non troppo | [7'37] |
| 11 | 3. Scherzo. Allegro | [3'24] |
| 12 | 4. La Malinconia. Adagio. – Allegretto quasi Allegro | [8'37] |

COMPACT DISC 3

[70'09]

String Quartet in F major, op. 59 no. 1 (Rasumovsky)

Streichquartett F-dur op. 59 Nr. 1 (Rasumowsky)

Quatuor à Cordes en fa majeur, op. 59 n° 1 (Rassoumovski)

Composition / Entstehung: 1805/06

- | | | |
|---|--|---------|
| 1 | 1. Allegro | [10'01] |
| 2 | 2. Allegretto vivace e sempre scherzando | [8'29] |
| 3 | 3. Adagio molto e mesto – attacca: | [12'09] |
| 4 | 4. Thème russe. Allegro | [6'38] |

String Quartet in E minor, op. 59 no. 2 (Rasumovsky)

Streichquartett e-moll op. 59 Nr. 2 (Rasumowsky)

Quatuor à Cordes en mi mineur, op. 59 n° 2 (Rassoumovski)

Composition / Entstehung: 1805/06

- | | | |
|---|---|---------|
| 5 | 1. Allegro | [8'22] |
| 6 | 2. Molto Adagio. Si tratta questo pezzo con molto di sentimento | [11'35] |
| 7 | 3. Allegretto | [7'08] |
| 8 | 4. Finale. Presto | [5'25] |

COMPACT DISC 4

[59'42]

String Quartet in C major, op. 59 no. 3 (Rasumovsky)

Streichquartett C-dur op. 59 Nr. 3 (Rasumowsky)

Quatuor à Cordes en ut majeur, op. 59 n° 3 (Rassoumovski)

Composition / Entstehung: 1805/06

- | | | |
|---|--|--------|
| 1 | 1. Introduzione. Andante con moto – Allegro vivace | [8'13] |
| 2 | 2. Andante con moto quasi Allegretto | [9'23] |
| 3 | 3. Menuetto. Grazioso – attacca: | [4'42] |
| 4 | 4. Allegro molto | [6'03] |

String Quartet in E flat major, op. 74 ("Harp")

Streichquartett Es-dur op. 74 («Harfenquartett»)

Quatuor à Cordes en mi bémol majeur, op. 74 («Les Harpes»)

Composition / Entstehung: 1809

- | | | |
|---|------------------------------|---------|
| 5 | 1. Poco Adagio – Allegro | [8'35] |
| 6 | 2. Adagio ma non troppo | [10'06] |
| 7 | 3. Presto – attacca: | [5'24] |
| 8 | 4. Allegretto con Variazioni | [6'57] |

COMPACT DISC 5

[73'11]

String Quartet in F minor, op. 95

Streichquartett f-moll op. 95

Quatuor à Cordes en fa mineur, op. 95

Composition / Entstehung: 1810

- | | | |
|---|--|--------|
| 1 | 1. Allegro con brio | [4'47] |
| 2 | 2. Allegretto ma non troppo – attacca: | [6'53] |
| 3 | 3. Allegro assai vivace ma serio | [4'21] |
| 4 | 4. Larghetto espressivo – Allegretto agitato | [4'41] |

String Quartet in E flat major, op. 127

Streichquartett Es-dur op. 127

Quatuor à Cordes en mi bémol majeur, op. 127

Composition / Entstehung: 1823/24

- | | | |
|---|--|---------|
| 5 | 1. Maestoso – Allegro | [6'51] |
| 6 | 2. Adagio, ma non troppo e molto cantabile –
Andante con moto – Adagio molto espressivo | [15'09] |
| 7 | 3. Scherzando vivace – Presto | [8'05] |
| 8 | 4. Finale | [6'27] |

Great Fugue in B flat major, op. 133

Große Fuge B-dur op. 133

Grande Fugue en si bémol majeur, op. 133

Composition / Entstehung: 1825/26

- | | | |
|----|---------------------------|--------|
| 9 | Overtura. Allegro – Fuga: | [4'41] |
| 10 | Meno mosso e moderato | [2'54] |
| 11 | Allegro molto e con brio | [3'30] |
| 12 | Meno mosso e moderato | [1'02] |
| 13 | Allegro molto e con brio | [1'51] |
| 14 | Allegro | [1'27] |

COMPACT DISC 6

[72'44]

String Quartet in B flat major, op. 130

Streichquartett B-dur op. 130

Quatuor à Cordes en si bémol majeur, op. 130

Composition / Entstehung: 1825/26

- | | | |
|---|---|--------|
| 1 | 1. Adagio ma non troppo – Allegro | [8'31] |
| 2 | 2. Presto | [1'54] |
| 3 | 3. Andante con moto, ma non troppo | [6'08] |
| 4 | 4. Alla danza tedesca. Allegro assai | [2'41] |
| 5 | 5. Cavatina. Adagio molto espressivo – attacca: | [6'32] |
| 6 | 6. Finale. Allegro | [7'27] |

String Quartet in C sharp minor, op. 131

Streichquartett cis-moll op. 131

Quatuor à Cordes en ut dièse mineur, op. 131

Composition / Entstehung: 1826

- | | | |
|----|--|---------|
| 7 | 1. Adagio, ma non troppo e molto espressivo – attacca: | [6'58] |
| 8 | 2. Allegro molto vivace – attacca: | [3'05] |
| 9 | 3. Allegro moderato – attacca: | [0'56] |
| 10 | 4. Andante, ma non troppo e molto cantabile –
Andante moderato e lusinghiero – Adagio – Allegretto –
Adagio, ma non troppo e semplice – Allegretto | [14'17] |
| 11 | 5. Presto – Molto poco adagio – attacca: | [5'27] |
| 12 | 6. Adagio quasi un poco andante – attacca: | [2'04] |
| 13 | 7. Allegro | [6'30] |

COMPACT DISC 7

[68'36]

String Quartet in A minor, op. 132

Streichquartett a-moll op. 132

Quatuor à Cordes en la mineur, op. 132

Composition: Entstehung: 1825

- | | | |
|---|--|---------|
| 1 | 1. Assai sostenuto – Allegro | [10'26] |
| 2 | 2. Allegro ma non tanto | [7'41] |
| 3 | 3. Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit,
in der lydischen Tonart. Molto adagio – Neue Kraft fühlend. Andante –
Molto adagio – Andante – Molto adagio. Mit innigster Empfindung | [15'58] |
| 4 | 4. Alla marcia, assai vivace – Più allegro – attacca: | [2'16] |
| 5 | 5. Allegro appassionato | [6'27] |

String Quartet in F major, op. 135

Streichquartett F-dur op. 135

Quatuor à Cordes en fa majeur, op. 135

Composition: Entstehung: 1826

- | | | |
|---|---|--------|
| 6 | 1. Allegretto | [6'42] |
| 7 | 2. Vivace | [3'24] |
| 8 | 3. Lente assai e cantante tranquillo | [8'10] |
| 9 | 4. Der schwer gefaßte Entschluß. Grave (Muß es sein?) –
Allegro (Es muß sein!) – Grave, ma non troppo tratto – Allegro | [7'03] |



THE AMADEUS QUARTET

The Amadeus Quartet, 1948–1987

The untimely death of Peter Schidlöf on 15 August 1987 resulted not only in the loss of a great violist; it also marked the end of an era in which, for almost 40 years, the Amadeus Quartet was one of the leading chamber music ensembles in the world. Together in the same formation for a longer time than any other string quartet, the four Amadeus members – Norbert Brainin, Siegmund Nissel, Peter Schidlöf and Martin Lovett – were close both as musical colleagues and as friends in private life; and this artistic “marriage”, born out of a special fate which brought the Amadeus together after the War, could not survive the loss of one of its partners. They had always agreed that if any member could no longer play, for whatever reason, the Quartet would not continue; and the cellist Martin Lovett expressed what his colleagues clearly felt when he said, “Peter is simply ir-

replaceable”. Indeed, it would be impossible for anyone to take his place without completely changing the sound and character of the ensemble. The quality of their playing was marked by a unique sonority and homogeneity, which derived from a common “schooling” with the great violinist and teacher Max Rostal. It had a flexibility that could shape a phrase for its full expressive, emotional effect; yet the members of the quartet each projected very individual and contrasting musical personalities.

But even though the voice of the Amadeus Quartet in the concert hall has been stilled, it lives on in their recordings. In September 1951, just three years after their debut at the Wigmore Hall in London, they made their first recording for Deutsche Grammophon – Schubert’s Quartet in G major, D 887; and 36 years later, in March 1987,

this essential part of their career came full circle with the release of their third recording of the same composer’s great C major Quintet, which – although it could not be foreseen – was to be their final one for DG. During the 23 years when the Amadeus was under exclusive contract to Deutsche Grammophon, the Quartet recorded well over 100 works, a legacy that will allow future generations of musicians and music lovers to experience their inimitable performances of the great chamber music repertoire. From all their recordings of works by Beethoven, Brahms, Dvořák, Haydn, Mo-

zart, Schubert and other composers, perhaps the most fitting choice as a tribute to the Amadeus – one closest to their hearts – is their Beethoven quartet cycle. It is with pride and affection that Deutsche Grammophon now issues these celebrated interpretations in a newly remastered Compact Disc collection. For many, the name of the Amadeus Quartet was synonymous with the finest in music-making; it will be difficult to imagine the world of chamber music without them.

Steven E. Paul

Als Peter Schidlöf am 15. August 1987 viel zu früh starb, bedeutete das nicht nur den Verlust eines großen Bratschers, sondern zugleich das Ende einer beinahe vierzigjährigen Ära, in der das Amadeus-Quartett eines der führenden Kammermusik-Ensembles der Welt gewesen war. Die vier Mitglieder – Norbert Brainin, Siegmund Nissel, Peter Schidlöf und Martin Lovett – spielten länger als jedes andere Streichquartett in unveränderter Besetzung zu-

sammen; sie standen einander sowohl als Musiker wie auch privat sehr nahe, so daß an ein Fortbestehen dieser künstlerischen »Ehe«, die ihr Zustandekommen einem ungewöhnlichen Schicksal verdankte, das die vier nach dem Krieg zusammenführte, nach dem Ausscheiden eines ihrer Partner nicht zu denken war. Die Amadeus-Musiker waren sich immer darin einig gewesen, daß das Quartett nicht weiterbestehen würde, sollte eines der Mitglieder – aus

welchem Grund auch immer – nicht mehr spielen können. Der Cellist Martin Lovett drückte so aus, was er und seine Kollegen fühlten: »Peter ist einfach unersetzlich.« Und in der Tat wäre es unmöglich, daß jemand seinen Platz einnähme, ohne daß Klang und Charakter des Ensembles sich vollständig änderten. Das Spiel dieses Quartetts war von einzigartiger Klangschönheit und Homogenität geprägt – Ergebnis einer gemeinsamen »Schulung« durch den großen Geiger und Lehrer Max Rostal; es besaß eine Flexibilität, die es ihm erlaubte, eine Phrase in ihrer ganzen Ausdrucks- und Gefühlsqualität nachzuformen; zugleich blieben aber die Mitglieder des Quartetts als durchaus individuelle und sogar gegensätzliche Musikerpersönlichkeiten erkennbar.

Wenn auch der Klang des Amadeus-Quartetts im Konzertsaal verstummt ist, so lebt er doch in vielen Aufnahmen weiter. Im September 1951, gerade drei Jahre nach ihrem Debüt in der Londoner Wigmore Hall, machten die vier ihre erste Aufnahme für Deutsche Grammophon, Schuberts G-dur-Quartett D 887, und sechsunddreißig Jahre später, im März 1987, schloß sich der Kreis innerhalb dieses sehr wesentlichen Teils ihrer Karriere mit dem Erscheinen ihrer dritten Einspielung des gro-

Ben C-dur-Quintetts desselben Komponisten – diese Aufnahme sollte zur letzten gemeinsamen Arbeit mit DG werden. Während der dreiundzwanzig Jahre des Exklusivvertrages mit Deutsche Grammophon nahm das Amadeus-Quartett weit über hundert Werke auf – eine Hinterlassenschaft, die es kommenden Generationen von Musikern und Musikliebhabern ermöglichen wird, diese unnachahmlichen Aufführungen des Repertoires großer Kammermusik nachträglich mitzuerleben. Von all seinen Aufnahmen von Werken Beethovens, Brahms', Dvořáks, Haydns, Mozarts, Schuberts und anderer Komponisten eignet sich als Würdigung der Arbeit des Amadeus-Quartetts vielleicht am besten eine, die auch ihm selbst innerlich am nächsten stehen mag: der Zyklus der Beethoven-Quartette. Stolz und bewegt legt Deutsche Grammophon nun diese berühmte Interpretation in neuer Überspielung auf Compact Disc vor. Für viele war der Name des Amadeus-Quartetts ein Synonym für vollendetes Musizieren; es fällt schwer, sich die Welt der Kammermusik ohne dieses Ensemble vorzustellen.

Steven E. Paul
(Übersetzung: Jost Miehlebradt)

La mort prématurée de Peter Schidlöf le 15 août 1987, n'annonçait pas seulement la perte d'un grand altiste, ce fut aussi la fin d'une époque où pendant presque quarante ans le Quatuor Amadeus était l'un des plus grands ensembles de musique de chambre du monde. Réunis dans la même formation plus longtemps qu'aucun autre quatuor à cordes, les quatre membres de l'Amadeus – Norbert Brainin, Siegmund Nissel, Peter Schidlöf et Martin Lovett – étaient tout autant des collègues en musique que des amis dans le privé; et ce « mariage » artistique, issu de ce destin particulier qui réunit l'Amadeus après la guerre, ne pouvait survivre à la perte de l'un d'entre eux. Ils avaient convenu que si l'un d'eux ne pouvait plus jouer et quelqu'un soit la raison, le Quatuor ne pourrait survivre et le violoncelliste Martin Lovett exprimait ce que ses collègues ressentiaient parfaitement quand il déclarait: « Peter est simplement irremplaçable ». En effet, il eut été impossible à qui que ce soit de prendre sa place sans changer complètement le son et le caractère de l'ensemble. La qualité de leur jeu était marquée par une sonorité et une homogénéité uniques qui provenaient d'études communes avec le grand violoniste et professeur Max Rostal, et elle produisait cette flexibilité qui pouvait mo-

delier une phrase pour lui rendre sa force expressive et émotionnelle. Cependant, les membres du Quatuor communiquaient leur personnalité musicale si personnelle et si variée.

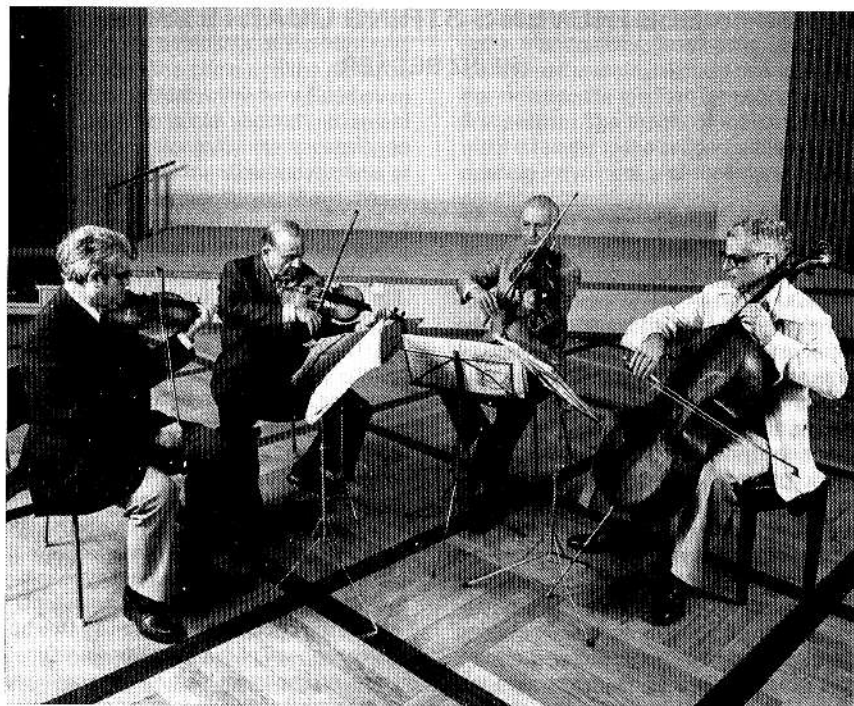
Bien que le Quatuor Amadeus se soit tu dans les salles de concerts, il vit encore par ses enregistrements. C'est en septembre 1951, juste trois ans après leurs débuts au Wigmore Hall à Londres, qu'ils enregistrèrent pour la première fois pour la Deutsche Grammophon le Quatuor en sol majeur, D 887 de Schubert. Trente-six ans plus tard, en mars 1987, la partie essentielle de leur carrière était faite avec le troisième enregistrement du grand Quintette en ut majeur du même compositeur qui – bien que personne ne put le prévoir – devait être leur dernier pour la Deutsche Grammophon. Pendant les vingt-trois ans où le Quatuor Amadeus est resté sous contrat exclusif de la Deutsche Grammophon, cette formation a enregistré bien plus d'une centaine d'œuvres, héritage qui permettra aux musiciens et mélomanes des générations futures de faire connaissance avec leurs inimitables exécutions du répertoire de musique de chambre. De tous leurs enregistrements des œuvres de Beethoven, Brahms, Dvořák, Haydn, Mozart, Schubert et d'autres compositeurs, peut-

être le choix le plus judicieux pour un hommage à l'Amadeus — le plus cher à leur cœur — est leur cycle des Quatuors de Beethoven. C'est avec fierté et affection que la Deutsche Grammophon publie ces interprétations célèbres dans une collection de Compact Discs retraités numéri-

quement. Pour beaucoup, le nom du Quatuor Amadeus était synonyme de raffinement musical; il sera difficile d'imaginer le monde de la musique sans eux.

Steven E. Paul

(Traduction: Claudine Vadaleau)



THE AMADEUS QUARTET

BEETHOVEN'S STRING QUARTETS

HEINZ BECKER

The Early Quartets (op. 18 nos. 1–6)

Beethoven first turned his attention to the composition of string quartets when he was approaching his 30th year. In the slow movements of his great early piano sonatas op. 10 no. 3 and op. 13 (*Pathétique*) he had already created his own unmistakable world of sound which could scarcely be comprehended from the viewpoint of the tradition of Mozart and Haydn. In the early chamber music the wind instruments were predominant, and it was only gradually that Beethoven developed an individual language for string instruments. The string trios, violin sonatas and cello sonatas mark the various stages of his progress in this field. His association with the violinist Schuppanzigh, who initiated Beethoven into the mysteries of violin technique, and his friendship with Aloys Förster, 22 years

his senior, who was experienced in the composition of quartets, opened up to him the possibilities of the string quartet. In 1799 he sent his Quartet in F major (to be op. 18 no. 1) to Amenda, the friend of his youth, "as a memorial" to his "friendship". However, his studies with Förster caused him to revise the work drastically, and in 1800 he warned the owner of the first version: "Do not pass your quartet on, because I have altered it a great deal, as it is only now that I have really learned how to write quartets — you will realize this when you receive it." A comparison between the two versions shows that the first movement was cut down considerably, but that the basic conception of the work remained unaltered. An important feature is the omission of the repeat of the development and recapitulation, which had been customary with Haydn. However, the remarkably compact working-out of the themes is still closely re-

lated to Haydn's play with motifs. On the other hand the extension of the harmonic range through the circle of fifths as far as G flat major indicates the way Beethoven was to go. The noble second movement takes its place alongside the impassioned songs which form the slow movements of the piano sonatas mentioned above. When Beethoven composed this movement his mind was full of extra-musical ideas, and in connection with it he referred Amenda to the tomb scene from Shakespeare's *Romeo and Juliet*. The theme of the sparkling finale was foreshadowed by the final theme of the String Trio in C minor, op. 9 no. 3.

The Quartet in G major (no. 2) became known among musicians as the "Compliments Quartet", probably because of its uncomplicated and basically playful character. Sharp contrasts, let alone conflicts, are avoided; and humorous ideas trip fleetingly through the untroubled texture from time to time. This relaxed serenity extends to the slow movement, which would normally create an atmosphere of contemplation. Contrary to all tradition, however, the composer introduced an animated Allegro middle section, which sustains the cheerful mood of the work as a whole. The third movement, described as a Scherzo, is

based on the complementary movement of parts. Harmonically fascinating, and typical of Beethoven's delight in new ideas, is the switch to the mediant B major after the first section. The theme of the last movement is related to the second subject of the opening movement, and confirms the overall unity of this playful work.

The Quartet in D major (no. 3) is not only the earliest of the quartet cycle op. 18, but also the least complicated. The first violin clearly dominates. This work is close in spirit to the "Compliments Quartet", without its thematic clarity, however. The opening of the first theme, in the dominant, with its prolonged tension of a seventh, has the effect of a question. The form seems to open itself out and to underline the improvisatory character of the movement. The second theme, based on thirds, enters the region of the dominant, and poses a new question rather than providing an answer to the first. The entire movement is based on the ambivalence of these two themes. In accordance with Beethoven's characteristic practice, the development passes through neighbouring keys within the first few bars, and arrives by way of D minor in the flattened submediant, B flat major, which darkens the scene in this section of the movement. It is dominated by the ar-

peggios of the transitional theme, which brought about the modulation between the two main themes of the exposition. The theme of the second movement develops out of a sequential phrase which strives upward in quavers (eighth-notes). As in the first movement, independent parts are unravelled from what at first appears to be a homophonic structure. The third movement is a characteristic Beethoven scherzo with a clear division into principal and subordinate sections, both of which are nourished by the same motif. The Trio, which is marked "Minore", takes up a motif that descends through a fourth, treated in a quasi-ostinato manner. We know from sketches that Beethoven originally envisaged a different finale. The agility of the theme points to rondo form, but in fact the movement is couched in a simplified sonata form, whose development first deals only with a fragment of the main theme. This theme is then gradually refashioned in full, and after numerous transformations and changes of harmonic focus a gentle *smorzando* (dying away) leads back into the recapitulation.

"When the master strikes up in C minor . . .", someone once began. Scarcely any other key inspired Beethoven so intensively as C minor, whether in the Piano Trio

op. 1, the String Trio op. 9, the "Pathétique" Sonata or the Fifth Symphony. One could expect something remarkable when for the first time Beethoven chose the pathos-laden "key of destiny" for a string quartet. Even the opening theme shows that once again he was opening a hidden doorway of his art. The first violin theme grows from the G below the treble stave, ever upward in swirling phrases until it reaches the high F nearly three octaves higher, finally coming to rest on c'''. Undoubtedly the germ cell of this theme is the ornamental turn, but its power is not lost in playful flourishes — indeed, it grows steadily. Surprisingly enough, this quartet lacks the contemplative island of a slow movement. The Andante scherzoso, given the title Scherzo by Beethoven, does not have the weight of a normal slow movement, nor is it in fact a true scherzo. Beethoven's delight in the contrapuntal interplay of parts here leads deep into polyphonic territory, an unusual occurrence in cyclic works of this class. While the movement appears to saunter comfortably along, we can sense the forces beneath the surface which keep it in motion. The third movement is entitled "Menuetto", but it has little of the grace of the traditional dance about it; instead, the emotions of the first movement again come

to the surface in its theme. Eventually the forces which have been created combine in the concluding movement to form an impulsive, tempestuous finale, which culminates in a breathless Prestissimo.

The fifth Quartet of the set, in A major, has been rightly considered to reflect a certain Mozartian feeling. It shares many of the uncomplicated features of the Quartet in D major, op. 18 no. 3, and here, significantly enough, Beethoven placed repeat marks at the end of the recapitulation, as in op. 18 no. 6. A relationship with Mozart's Quartet in A major (K. 499) can, however, be shown to exist only in the externals of form — a comparatively minor factor, as the inner nature of this work unmistakably reflects the personality of Beethoven. Even the manner in which the theme is unfolded from a scale passage which has no "character" in itself, but which complements the arpeggio figures of the cello, is entirely unlike Mozart. The wide distance separating the parts (sometimes more than four octaves), which greatly reduces the extent to which they blend with one another, also bears witness to the creative originality of the young Beethoven. In the slow movement, an Andante cantabile with five variations, he displays his consummate mastery of the art of motif development. The

uses he makes of the slender theme, built around ascent and descent through a sixth, are among the most astonishing in the whole sphere of variation writing; the imitative fragmentation in the first variation with the expressive widening of the upbeat's interval to a seventh, the sparkling ornamentation of the theme's essence in the second, the exploitation of contrasts of tone level in the third, the colourful illumination of the theme in the fourth, or the sharply contrasting, rhythmical *élan* of the marchlike fifth variation with its characteristic false close in B flat major. Each individual variation demonstrates assured mastery of the instrumental resources, and together they bear witness to a fascinating interpretative ability. In the last movement, as though foreshadowing the Fifth Symphony, the main motif is passed from one part to another within a most restricted area. The movement presses breathlessly on toward its conclusion, interrupted only by a few tranquil chords whose thematic connection with the theme of the variation movement is not obscured by their sequential order.

Although Beethoven included a "melancholic" Adagio in the Quartet in B flat major (no. 6), the dominant mood is one of cheerfulness. The principal theme of the first

movement, with its wide intervals which carry the tonic note over two octaves, suggests a carefree play of the elements. The quaver (eighth-note) movement on which the theme rests binds the motive forces vertically. The second theme, which broadens the harmonic picture by means of modulations, takes its place in the freely flowing texture, and assists in the process of motivic development. Nevertheless, the principal theme dominates in the development, in which there is no place for the second theme, although the apparently ephemeral transition theme from the exposition is here exalted above its normal station. The principal theme in the second, slow movement also grows out of the notes of the triad, but it here remains compact, and is extended to the dominant by means of a motif graced by a turn. An unusual formal feature in this quartet is the insertion of an Adagio section between the Scherzo and the rapid final movement. Entitled "La Malinconia", it interrupts the succession of freely animated movements. Another rarity here is the performing direction "colla più gran delicatezza". This formally uncomplicated movement, which is devoted wholly to intimate tonal feeling, has been interpreted in many different ways. The title should be taken literally: this is a short, melancholic con-

templation, which lasts until its troubled thoughts are lost in the rapid Allegretto of the finale.

The Middle Quartets (op. 59 nos. 1–3, opp. 74 & 95)

The three Quartets op. 59 were composed at the request of Count Andreas Kyrillovitch Rasumovsky (1752–1836), who had held the post of Russian Ambassador in Vienna since 1790. Rasumovsky was not only a music lover and patron of the arts, but also had a high reputation as a performer. In 1808 he founded, under the leadership of Schuppanzigh, a private string quartet which remained in existence until 1816, and which was one of the most accomplished ensembles of its time. It is not known when Beethoven received the commission to compose a group of quartets for Rasumovsky. The dedication manuscript bears the following words at the beginning of the First Quartet: "Quartet begun on 26 May 1806." Two Russian melodies, which Beethoven had found in a collection edited by Ivan Pratsch, are developed in the finale of the First Quartet (principal subject) and in the trio of the Second Quartet. The step which Beethoven took between op. 18 and op. 59 appears to us an even

greater and bolder one than that between the Second and Third Symphonies. While Beethoven's contemporaries were used to being surprised by his new ideas, those who heard these quartets were utterly perplexed. For the first time they were unable to follow Beethoven. In op. 59 he completed the removal of the string quartet from the private house to the concert hall. Spiritually and technically these quartets leave the sphere of the amateur musician and address themselves to the listener able to follow their intellectual processes. How far away the tonal world of Haydn — who was still alive — seems here! No wonder that a new audience had to be brought to maturity before the forward-looking ideas and forms of this music could be understood. The first reactions were undisguised mistrust and open opposition. Schuppanzigh believed Beethoven wrote these quartets as a joke, Gyrowetz regretted the outlay of the money he had paid for them, while Bernhard Romberg, the great cellist, ostentatiously threw his copy onto the floor and trampled on it. And society? Its members laughed, spoke of "insane music" or quite openly called the composition the "botched work of a lunatic".

It was in the Rasumovsky Quartets that

Beethoven succeeded for the first time in creating a perfect synthesis between homophonic and polyphonic styles of writing. The thematic material is far removed from traditional melodic structures. In op. 59 no. 1 the first theme is developed from the fifth degree of the scale, so that it hovers around the axis of the tonic key, instead of around its base. The techniques of development are so far advanced that the succession of intervals in the theme appears to be completely disrupted over considerable stretches, the thematic material remaining recognizable only through its metrical and rhythmical features. The Classical structure in three sections is destroyed. For the first time there are no repeat marks after the exposition. The principal theme is no longer presented and contrasted, but is developed immediately through its own power, and is carried, step by step, through various keys until the forces engaged assemble themselves within a narrow harmonic zone; from there they stream out again, compelling the theme to change its shape continually until a point of the greatest intensity is reached. It is therefore not surprising that the development section itself, dominated by this theme, is extended to astonishing proportions.

Listeners in Beethoven's day were perplexed by the self-willed rhythmical foundation of the second movement, in which the shorter notes are placed on the strong beat of the bar, while the monotone opening of the movement on solo cello even gave rise to unintentional amusement at the first performances. Anyone who wishes to penetrate into Beethoven's world of feeling should listen to his slow movements. The Adagio molto e mesto whose theme rises over an empty fifth and savours the tension of the augmented second of the harmonic minor scale, is the expression of the most mature, manly grief. The theme is then surrounded by running figures and is passed from part to part; *pizzicati* provide crisp contrast to the harmonic warmth; and the use of the extreme ranges of the instruments raises this song to a point of great dramatic tension. When Beethoven has left these exalted heights he displays his mastery in the return to earth with the *thème russe*: he introduces the theme, first played by the cello, over a trill in the violin, which effectively conceals the "join" in the texture.

While op. 59 no. 2 bears a superficial resemblance to no. 1, it explores totally different regions of expression. The two-bar phrasing of the theme leads to a more com-

pact formal development, although here too, as in no. 1, the technique of proceeding by "steps" is in evidence. The second movement's subheading, "con molto di sentimento", reminds us that, according to his own testimony, Beethoven wrote the theme while gazing at the starry night sky. Seldom did he construct movements so intensively generated by harmonic power, without sacrificing the independence of the linear contours. In the third movement we encounter the rhythmical subtlety of a quaver rest on the first beat of the bar, breaking up the line of the theme. The trio, in the tonic major, treats in fugal fashion the Russian theme which Mussorgsky later employed in the imposing Coronation Scene of "Boris Godunov". As though from a region of expression worlds away, the theme of the last movement skips along on the first violin, but underlying tensions give it no chance to turn the piece into a care-free rondo. The theme comes more and more under the influence of sonata form; it is split up into tiny particles and dramatically intensified, until it finally manages to find its way back to its original form, although without wholly escaping from the magic circle of sonata form.

After a broadly conceived, chordal Introduction, whose texture spans a compass

of over four octaves, a swinging gesture of the first violin leads into the *Allegro vivace* of op. 59 no. 3. At first the loosely-knit texture seems unsuitable for bearing the weight of an opening movement, but a glance at the last movement shows that this third quartet is intended to form the grand finale to its two sister works, thereby raising the group of three quartets to the stature of a monumental, cyclic "super-work". Animated figures appear throughout, culminating in a grandiose *fugato* in the last movement. Op. 59 no. 3 is the only one which makes no use of a genuine Russian theme, which is astonishing in view of the fact that Beethoven here intuitively created just the required atmosphere. Above the oppressive throb of deep cello *pizzicati* in the second movement he creates an image of the endless wastes of the Russian landscape. In the *fugato* of the last movement there are hints of forces which were still dormant in Beethoven's genius. It is not constructed with baroque strictness, with instrumental lines converging from time to time to form, as it were, harmonic oases, after which they again strike out, refreshed, to plunge once more into the contrapuntal struggle. The movement, and with it the entire group of quartets, culminates in a breathless *crescendo*, which

threatens to outgrow the limits of the Classical string quartet.

The three String Quartets op. 59 and their successors op. 74 and op. 95 represent, both chronologically and stylistically, a middle period in Beethoven's work in the medium of the string quartet. The distance separating the inner substance of op. 18 from op. 59 is far greater than that between the Rasumovsky Quartets and op. 74, the "Harp" Quartet. After op. 95 there was an interval of almost 14 years before Beethoven again turned to the string quartet — not a hiatus, but a period in which he gathered strength and attained fuller maturity before the great endeavour of the five last string quartets, where he went far beyond the limits of his own time. In op. 74 and op. 95 Beethoven approached the world of Romantic expression. While homophony and polyphony were closely integrated in the Rasumovsky Quartets, here vertical chordal writing increasingly takes on the character of contrapuntal animation. In places where chordal passages still dominate, they possess qualities of tone-colour to a greater extent than ever before.

The nickname of the "Harp" Quartet in E flat major, op. 74, which was not given by Beethoven, refers to the *pizzicato* episode heard immediately after the principal sub-

ject. The first theme, which derives its strength largely from its harmony, is divided between the first and second violin parts. The strong harmonic associations of the theme are evident in the development, which becomes almost casually playful; what little energy it possesses dies away in a broad *diminuendo*. Even in the coda, following the recapitulation (a point at which, in other works, Beethoven often introduced material which had not been used in the development), he does not bring about a dramatic conflict, but concentrates on the contemplative passage-work of the leading violin. Although gentle modulations dominate the *Adagio ma non troppo*, and unexpected turns of harmony point to the world of Romanticism, this movement retains the magic of austere tonal beauty, never descending to the level of sentimentality. The *Presto* theme of the third movement, with its wide leaps, seems to depict the wild beauty of a landscape of jagged rocks. Disquiet runs through the instrumental parts, which frequently come into conflict, and this leads to the pulsating haste of the contrapuntal intermediate sections. The power of the theme breaks the formal bounds of the movement and increases its dimensions, until its energy is used up in the complementary motion of a

broad *decrescendo*, which leads straight into the concluding variation movement. The particular charm of its theme lies in the metrical prominence of the upbeat, so that the accent comes on the weak beat of each bar. The theme itself gives the impression of being a variation, its melodic substance coming into prominence only in the fourth variation. This movement observes the principle of equal instrumental participation: in the first and fourth variations all the parts are equally important, in the second the viola has the lion's share of the melody, in the third the second violin and cello dominate the scene, while in the fifth variation the first violin is clearly in the foreground. The pounding ostinato of the cello characterizes the sixth and last variation. The compact ensemble of the other instruments, which only occasionally part company, creates an effect of thematic climax; then all the instruments join in a vigorous unison passage to conclude the work. The Quartet in F minor, op. 95, dates from 1810. It concluded the so-called middle period of Beethoven's string quartet writing. There followed an interval of 14 years during which he did not complete any works of this kind. The original score of the F minor Quartet, dedicated to Beethoven's friend von Zmeskall, was ready in October 1810,

although sketches date back to the beginning of that year, immediately after the composition of the music for *Egmont*.

A brusquely energetic unison figure opens the first movement, *Allegro con brio*. The rather improvisatory character of this unruly motif informs the sections which follow. Despite the occasional blossoming of cantilena phrases, this movement is not intended to convey a sense of contented music-making. Beethoven's efforts to create a wholly instrumental idiom are evident in the characteristic shapes of the melodic lines. Gently lyrical contours are displaced to an ever increasing extent by bizarre melodic figures. The melody no longer flows smoothly, but plunges around as though it were being tossed about by volcanic forces. Conventional form seems to have been brushed aside. It is difficult to find the traditional formal landmarks in the midst of this impassioned music: exposition, development and recapitulation seem to be drawn together into a single vast paraphrase. As rapidly as the hurricane broke out, it loses its force and sinks away to nothing.

While the first movement has been dominated by improvisatory forces, the second returns to a recognizable formal shape. This movement (*Allegretto ma non troppo*)

opens with a descending figure for the cello, which introduces an instrumental song of touching beauty. The *fugato* into which this leads is marked by a chromatic theme which "winds its way with difficulty" (A.B. Marx), while the introductory motif appears in various guises in the intermediate sections. The movement remains in suspense, on a diminished seventh chord; the rhythmically vital third movement (*Allegro assai vivace, ma serioso*) follows immediately. The wrathful undertones of the first movement are again heard in this rugged music, which seems to have been hewn out of stone. The rigidity of the dotted rhythm gives all the parts equal power and determination, no other theme managing to make itself heard. All the greater, therefore, is the contrast provided by the tranquil, chorale-like lyricism of the intermediate sections, which are decorated by gentle figures on the first violin. A short *Larghetto* episode, marked by wide leaps, summons up energy for the concluding *Allegretto agitato*, whose light, songlike theme, with its "short-winded" introductory passage, is drawn into a great whirl of animation, finally attaining its freedom in a tumultuous coda in the major.

The Late Quartets (opp. 127, 130, 131, 132, 135) & Great Fugue (op. 133)

The separation of Beethoven's "late string quartets" from his other chamber music is suggested even by the later works' chronology, because until 1824 Beethoven had not completed a single chamber work since his most recent string quartet, op. 95 in F minor, completed in 1810. Then, between the summer of 1824 and the autumn of 1826, a period of barely two and a half years, after finishing the Choral Symphony in its essentials, Beethoven wrote his last five quartets in a sustained burst of creative activity. The fact that they were written in an unbroken sequence gives all these quartets a coherent style that justifies us in regarding these late works, which form Beethoven's final opus, as a single entity. A concrete reason for resuming the composition of quartets was undoubtedly the commission for several quartets sent to him on 9 November 1822 by Prince Galitzin of St. Petersburg. However, earlier in 1822 Beethoven had already begun to make sketches for a new string quartet. He carried out his commission by providing

the three quartets op. 127, op. 132 and op. 130, composed in that order. No external reason has yet been discovered for the composition of the two quartets op. 131 and op. 135. Obviously Beethoven wrote these works as a result of inner compulsion. The new finale composed later for op. 130 to replace the weighty and difficult *Grosse Fuge* was Beethoven's last completed composition of any kind. Although he still had incomplete projects in his head, and made sketches for a quintet movement, the string quartets were to remain his *opus ultimum*, works apparently full of problems, not understood by many listeners, and misunderstood by others.

Op. 127 in E flat major

The four-movement Quartet in E flat op. 127, whose composition Beethoven resumed during the summer of 1824 and which he completed at the latest during the autumn of 1825, follows the Classical formal pattern. The *Maestoso* with which Beethoven begins has a structural purpose: it opens the exposition in the tonic key of E flat; transposed into the mediant G major, it appears at the beginning of the development; and in C major, the parallel major of E flat's relative minor, it marks the

beginning of the recapitulation. The harmonic progression, by which the first violin's trill figure (above a chord of A flat) leads into the first movement's *Allegro* theme, justifies us in regarding the *Maestoso* chords as preparatory gestures heralding the main theme. As in op. 59 no. 1, there is no repeat sign at the end of the exposition.

One familiar feature of Beethoven's late style is the fact that he did not repeat the exposition literally in the recapitulation, but found independent solutions to its problems. Polyphonic development and the use of imitation mark the opening movement; it is not, however, the motivic working out of the themes but their presentation in an unexpected harmonic context with which Beethoven seems to have been principally concerned here.

Although the technique of variation is predominant in the slow movement, it is more correct to speak not of variations but of five development sections, in which the theme is not so much "worked-out" according to Classical principles but transformed, while retaining its essential form (I: *Adagio* in A flat; II: *Andante* in A flat; III: *Adagio* in E; IV: A flat; V: A flat). Here Beethoven emphasizes the accompanied melody at the expense of polyphonic development.

The third movement, *Scherzando vivace*, has little in common formally with the scherzo derived from the old minuet in three sections. This movement could better be described as a five-section, imaginative character study based on a leaping motif. Nevertheless, this movement's lack of a single style, its unexpected fluctuations of mood and bizarre changes of tempo, and the motivic play of question and answer in the polyphonic texture undoubtedly show that it is a scherzo in character.

The rondo form of the finale is not followed strictly. Beethoven spices the repeated sections with various transformations and passages in which motifs have been worked out afresh. After fiery transitional passages, however, the return of the stable, lyrically fashioned theme shows that he has never lost sight of rondo format.

Op. 130 in B flat major

The extent to which Beethoven experimented in order to discover new possibilities is shown not only by the immense, and immensely challenging, original finale to the Quartet in B flat, op. 130, which he constructed as a kind of sonata-fugue. It is also apparent in the suite-like sequence of all

the movements, among which the Danza tedesca (4) and the Cavatina (5) are light fare, worlds removed from the fugal finale. The publisher Artaria was at once aware of the contradiction at the work's first performance on 21 March 1826, and advised Beethoven to discard the fugue in favour of a more loosely constructed dance movement.

The opening movement, in free sonata form, is constructed in a way typical of Beethoven's late period; homophonic passages intermingle closely with thematic fragments woven together with much use of imitation. The different instrumental lines lie far apart, an indication of conscious striving for a non-sensuous tonal effect. Its changes of tempo sometimes give this movement a somewhat rhapsodic character, although Beethoven adheres strictly to the formal principles he has adopted. The second movement, which one hesitates to describe as a scherzo, is also marked by a rhetorical element; its descent from the scherzo is revealed only by its humorous undertone and its clear three-section layout. In this Presto, Beethoven's humour comes to the fore, while the third movement (*Andante con moto*, *ma non troppo*) is typical of the way he jokes by musical means – moments of sur-

prise resulting from sudden accents, and the vehemence with which the themes are brought together, frequently disturb the unified flow of the music.

The Danza tedesca with its mannered dynamics, a "Deutscher" marked by irony typical of Beethoven, is easily grasped, with its three-section layout and its coda which mimics what has gone before. The Cavatina, a kind of instrumental prayer, is intended principally to give the work an additional contrast of mood. In its middle section, the song of supplication, accompanied in triplets, rises to a level of impassioned intensity. The concluding Allegro, based formally on the rondo principle, features an element important to an understanding of these late string quartets – eastern European folk music. The prominent ostinati and the melodic character of this movement, composed at the very end of Beethoven's creative life, leave us in no doubt as to what the deaf composer remembered when his fugue had been received with respect but with no enthusiasm.

Op. 131 in C sharp minor

By March 1826, at the latest, Beethoven began work on the Quartet in C sharp minor, after finishing the quartets commis-

sioned by Prince Galitzin. On 16 July 1826 he told his publisher that the quartet was complete. Even in its externals this seven-movement work shows that Beethoven was seeking to reveal new possibilities in the conventional cyclic form. This fact is also suggested by the clearly ironical remark which he wrote on the autograph score: "Stolen and gathered together from various things here and there . . .". Although the movements are closely inter-related, Beethoven seems to have been less concerned with achieving homogeneity of the cyclic form than with bringing together contrasting elements. The first movement, *Adagio non troppo*, takes the form of a quite strictly constructed fugue in three sections. The second movement is in direct contrast to it, and its opening melody on the violin above a pedal indicates the direction in which Beethoven's intentions are to be sought – that of folk music. The dancing theme could have been inspired by bagpipe music, but Beethoven stylizes his material, makes use of complementary musical characteristics, and frequently introduces varied forms of the themes. A vehement unison passage leads into the third movement, a recitative cadenza. This movement is basically a preparation for, and is closely linked with, the lengthy fourth

movement, *Andante ma non troppo*. The theme of this variation movement, divided between the two violins, reveals its inherently polyphonic character. Beethoven fashions each variation section independently, using the theme as the basis for the exercise of contrasting techniques: homorhythm, polyphony, imitation, motif development.

The fifth movement, with its theme which passes eerily by, is by nature a scherzo without a trio, and approaches the form of a rondo. Its "symphonic" character is evident in the fragmentation of the thematic material, and not least in effects of instrumentation (for example, playing *sul ponticello* – on the bridge of the instrument). Delight in original dynamic touches (the cantabile subsidiary theme with changing pedal bass), bucolic *pizzicato* interjections, unexpected silences and pauses, and structural fluctuations of tempo give this movement, too, the flavour of a scherzo. The sixth movement is no more than a slow introduction to the finale, in which a tempestuous unison at the start leads to a galloping theme, interrupted by cantabile interludes, some of radiant beauty. The first of these interludes is derived from the fugue subject of the opening movement.

Op. 132 in A minor

The autograph of the five-movement Quartet in A minor, op. 132, bears Beethoven's marking "2nd Quartet 1825", meaning that it was the second of the quartets commissioned by Prince Galitzin. The earliest sketches (in D minor) for the finale date back to 1823, and some sections were written in 1824; but the work was not finally completed until 1825. On 19 March 1825 Beethoven wrote to his publisher that it was nearly ready, and although such statements of his were often premature, it is likely that the composition was well advanced by that time. In the middle of April came the severe illness to which Beethoven referred in the subtitle to this work's third movement.

In the first movement Beethoven does not adhere strictly to sonata form. As in other movements, recitative-like aphorisms interrupt the flow of the music. The cello's entry on the leading note shows that Beethoven was thinking beyond the aesthetic concepts of his time, and should be seen as not only perfecting but also superseding the Viennese Classical style.

The Trio of the second movement (*Allegro ma non tanto*) is not by any means a "Viennese" musette but resembles other move-

ments of these late quartets in its echoes of eastern European folk music – hardly surprising, perhaps, in view of the nationality of the nobleman who had commissioned the work.

The title given to the third movement merely hints at the mood behind this music; it should not be taken as a specific programme. The Lydian tonality (F major without B flat) was probably chosen so that the archaic world of the chorale would be clearly contrasted with the remainder of the work. The whole piece is to be regarded as absolute music, as the transformation of the theme of "thanksgiving on recovery from illness" in the last section indicates.

The sketches for the fourth movement show that this was not written until after Beethoven's illness. There is, however, no justification for regarding the *Alla marcia* as an expression of regained *joie de vivre*. The folk music character of this movement clearly corresponds to the folk elements of the second movement, while at the same time forming an impassioned transition to the concluding *Allegro appassionato*, whose nature is indicated unmistakably by the recitative *alla zingarese* which leads directly into it. In this movement, too, Beethoven cultivates the sparseness of sound often produced in his late works by keeping

the instrumental lines widely separated. There is often an interval of more than four octaves between the highest and lowest part, so that the string quartet takes on what might be considered orchestral dimensions.

Great Fugue in B flat major, op. 133

The Fugue in B flat, separated from the Quartet in the same key, published as op. 133 and often known as the "Great Fugue", bears in its published version the well-known words "tantôt libre tantôt recherchée", with which Beethoven described the nature of this "free and studied" sonata-fugue. The "Overtura", no mere introduction, presents a kind of musical "gateway" characteristic of late Beethoven, in which the two main subjects appear in unison as mottoes. The first of these is formed from the semitone steps of a four-note cell, while the diatonic counter-subject is derived from a legato figure encircling the fundamental note B flat. The "exposition" consists of four fairly strictly worked fugue development sections; the subsidiary section with the legato theme leads into a non-fugal unison climax. As the music unfolds, it fulfils the promise of the title: free and strictly constructed sections alternate, until finally a kind of recapit-

ulation rounds off the whole work. Even its "Overture" offers the listener an example of contrast that remains prominent throughout: the alternation of rhythmically accentuated and legato passages, akin to those which are later to be combined in the section marked *Meno mosso e moderato*. In his decided preference for widely-spaced instrumental lines, and in the uncompromising logic of the part-writing, Beethoven approaches the realm of expressionism.

Op. 135 in F major

Beethoven wrote the F major Quartet, op. 135, during 1826, and completed it by the beginning of October at the latest. With the exception of the slow variation movement, this work differs stylistically from the other late quartets. In the first movement – an almost strict sonata-form piece with a second theme in the dominant (arpeggios) – only the free flow of the instrumental voices with a sudden transition to a powerful unison is reminiscent of Beethoven's late style. The second movement (*Vivace*), a structurally uncomplicated scherzo with a development section in place of the customary trio, has led to certain misunderstandings; the extensive, 47-bar ostinato

passage based on the opening motif, with the first violin playing at a great height, is a clear reminiscence of folk music as heard in eastern Europe. Vigorous dynamics, unexpected *sforzati* and occasional pauses here again demonstrate Beethoven's characteristic scherzo technique.

Beethoven gave the third movement (*Lento assai*) one of his most strongly expressive themes, which might be regarded as a variant of the hymn tune "Lobe den Herren". The words which Beethoven wrote by this theme in his sketchbook, "Sweet song of tranquillity or song of peace", support this view of the theme's relationship to the hymn. Beethoven wrote against the opening motifs of the last

movement the words "Must it be?" and "It must be!", with the superscription "The difficult decision", giving rise to a variety of interpretations. As he had used the same words for a comic canon, it is probably correct to assume that the dramatic character of this movement should be understood to be humorously theatrical. Despite its debt to sonata form – Beethoven uses what sounds like a humorous popular song as second subject (cello), derived from the fourth of the "answer" motif – this finale can probably best be taken as a high-flown monologue: absolute form for absolute music.

(Translated from the German)

BEETHOVENS STREICHQUARTETTE

HEINZ BECKER

Die frühen Quartette (Opus 18 Nr. 1–6)

Als Beethoven sich der Quartettkomposition zuwandte, näherte er sich bereits seinem 30. Lebensjahr. In den langsamen Sätzen seiner großen frühen Klaviersonaten op. 10 Nr. 3 und op. 13 (»Pathétique«) hatte er sich bereits die ihm eigene, unverkennbare Klangwelt erschlossen, die sich kaum noch aus der Tradition Mozarts und Haydns begreifen läßt. In der frühen Kammermusik dominieren die Bläser, und erst allmählich erarbeitet sich Beethoven die individuelle Sprache der Streichinstrumente. Die Streichtrios, die Violin- und Violoncellosonaten kennzeichnen den Weg seiner Entwicklung. Der häufige Umgang mit dem Geiger Schuppanzigh, der Beethoven in die Welt des Violinspiels einführte, und der freundschaftliche Verkehr

mit dem in der Quartettkomposition erfahrenen, 22 Jahre älteren Aloys Förster machten ihn mit den Möglichkeiten des Streichquartetts vertraut. 1799 schickte er seinem Jugendfreund Amenda das F-dur-Quartett »als ein Denkmal« seiner »Freundschaft« zu. Die gemeinsamen Studien mit Förster bewogen ihn jedoch, das Werk gründlich zu überarbeiten, und 1800 warnte er den Besitzer der Erstfassung: »Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiss, was Du schon sehen wirst, wenn Du sie erhalten wirst.« Der Vergleich beider Fassungen ergibt eine wesentliche Straffung des ersten Satzes. Die Grundkonzeption des Werkes blieb erhalten. Wichtig ist der Verzicht auf die Wiederholung des Durchführungs- und Repräsentanteils, die bis in Haydns Zeiten gang und gäbe war. Die

auffällig dichte Verarbeitung des Themenkerns steht allerdings noch in nächster Nachbarschaft mit dem sogenannten Haydnschen Motivspiel. Andererseits zeichnet sich in der Weitung des harmonischen Raumes bis zum 5. Quintenzirkelgrad (Ges-dur) der Weg des zukünftigen Meisters ab. Der erhabene zweite Satz reiht sich gleichwertig neben die leidenschaftlichen Gesänge der langsamen Sätze seiner oben genannten Klaviersonaten. Beethoven war bei der Komposition dieses Satzes von außermusikalischen Vorstellungen durchdrungen und wies Amenda in diesem Zusammenhang auf die Grabszene in Shakespeares »Romeo und Julia« hin. Das Thema des sprudelnden Finales ist inhaltlich im Finalthema des c-moll-Trios op. 9 Nr. 3 vorgebildet. Das zweite Quartett in G-dur erwarb sich in der Fachwelt den Titel »Komplimentierquartett«, wohl seiner unkomplizierten und verspielten Grundhaltung wegen. Tiefgreifende Kontraste oder gar Konflikte werden vermieden; gelegentlich huschen sogar humoristische Gedanken durch das unbeschwertere Spiel. Die gelöste Heiterkeit reicht bis in den langsamen Satz, der eigentlich in verinnerlichte Stimmungsbezirke hinüberführen soll. Gegen jede Tradition führt der Komponist jedoch einen be-

schwungenen Allegroteil ein, der die heitere Stimmung wachhält. Der als Scherzo bezeichnete dritte Satz lebt von der durchbrochenen, komplementären Bewegung. Harmonisch reizvoll und für die Freude an klanglichen Einfällen charakteristisch ist die Rückung in die Mediante H-dur nach der ersten Periode. Das Thema des letzten Satzes knüpft gedanklich an das Seitenthema des ersten Satzes an und bestätigt so die Einheit der spielerischen Konturen.

Das dritte Quartett in D-dur ist nicht nur das früheste in dem Quartettzyklus op. 18, sondern zugleich auch das unkomplizierteste. Deutlich steht das beherrschende Spiel der ersten Violine im Vordergrund. Geistig berührt sich das Werk mit dem Komplimentierquartett, ohne die thematische Randschärfe von dessen Konturen zu erreichen. Schon der dominantische Beginn des ersten Themas mit seiner überdehnten Septspannung wirkt wie eine Frage, die im Raum steht. Die Form scheint sich zu öffnen und die improvisatorische Haltung zu unterstreichen. Auch das zweite, in Terzen geführte Thema tritt im Dominantbereich ein und wirft eher eine neue Frage auf, als eine Antwort auf die erste zu geben. In der Ambivalenz beider Themen verharret der ganze Satz. Nach

Beethovenscher Eigenart stößt die Durchführung schon nach wenigen Takten über den engeren Tonartenbereich hinaus und erreicht über die Mollvariante die Subdominantparallele B-dur, die diesen Abschnitt dunkel tönt. Er wird von Dreiklangsbrechungen des Zwischenthemas beherrscht, das in der Exposition die Modulation zwischen den beiden Hauptthemen vollzieht. Das Thema des zweiten Satzes entwickelt sich aus einer in Achteln dahinfließenden, stufenweise aufwärtsstrebenden Sequenz. Wie im ersten Satz wird auch hier das aus der homophonen Grundhaltung keimende Thema in scheinpolyphone Linien zerfasert. Der dritte Satz zeigt uns das charakteristische Scherzothema Beethovens mit seiner klaren Gliederung in Vorder- und Nachsatz, die beide von dem gleichen Motiv gespeist werden. Über einem fast ostinat geführten Quartemotiv schließt sich der als Minore angelegte Trioteil an. Wie wir aus Skizzen wissen, hatte Beethoven ursprünglich ein anderes Finale vorgesehen. Die Behendigkeit des Themas deutet auf die Rondoform hin, tatsächlich entwickelt sich der Satz jedoch über einer vereinfachten Sonatenform, deren Durchführung zunächst ein abgespaltener Motivpartikel bestreitet, der erst allmählich zum vollen Thema regene-

riert und nach mannigfachen Wandlungen und harmonischen Ausdeutungen in einem weichen Smorzando zur Reprise zurückleitet.

»Wenn der Meister c-moll anschlägt . . .«, ist einmal gesagt worden. Kaum eine andere Tonart hat Beethoven zu so intensiver Gestaltung angeregt wie c-moll: sei es das Klaviertrio op. 1, das Streichtrio op. 9, die »Sonate pathétique« oder die Fünfte Symphonie. Man durfte etwas Besonderes erwarten, als Beethoven zum ersten Male die Gattung des Streichquartetts in die pathetische Schicksalstonart hineinlenkte. Schon das Eingangsthema des vierten Quartetts zeigt, daß der Meister auch jetzt wieder eine verborgene Pforte seiner Kunst öffnet. Über 13 Takte hin wächst das Thema aus der Tiefe des kleinen g heraus, schraubt sich in einem immer neuen, wellenförmigen Aufschwung bis in die Region des dreigestrichenen f und mündet dann kadenzierend im c'''. Zweifellos ist die Keimzelle dieses Themas das Ornament; dennoch verliert sich die Kraft nicht im spielerischen Schnörkel, sondern entfaltet sich zu drängendem Wachstum. Überraschenderweise fehlt dem Quartett die kontemplative Insel des langsamen Satzes. Das Andante scherzoso, im Haupttitel als Scherzo bezeichnet, wiegt weder den

langsamen Satz auf, noch ist es ein echtes Scherzo. Die Freude am horizontalen Linienspiel führt hier weit in polyphone Bereiche hinein, die in dieser zyklischen Gattung ungewöhnlich sind. Schreitet der Satz auch in scheinbarer Behaglichkeit dahin, so spürt man dennoch die Kräfte, die unter der Oberfläche das Geschehen vorantreiben. Auch der dritte Satz, als Menuetto bezeichnet, atmet nur wenig von der Grazie dieses Rokokotanzes, vielmehr brechen in seinem Thema die Emotionen des ersten Satzes wieder durch. Schließlich binden sich die Energien im Schlußsatz zu einem drängenden, stürmischen Finale, das sich in einem atemlosen Prestissimo verströmt.

Das fünfte Quartett in A-dur hat man nicht zu Unrecht in der Ausdrucksnähe Mozarts gesehen. Es birgt viele Züge von der unkomplizierten Gestik des D-dur-Quartetts op. 18 Nr. 3, und bezeichnenderweise setzt Beethoven hier auch die Wiederholungsstriche nach der Reprise, die sich auch im sechsten Quartett finden. Eine Anlehnung an Mozarts A-dur-Quartett läßt sich nur von der äußeren Form her bestätigen, was nicht viel besagt; in der inneren Haltung spiegelt das Werk unverkennbar Beethovens Persönlichkeit. Schon die Art, wie sich das Thema aus einer nichtssa-

genden Tonleiterbewegung, die sich komplementär zu den Dreiklangsbrechungen des Violoncello gliedert, entfaltet, ist ganz und gar unmozartisch. Auch in der weiträumigen Auseinanderlegung der Stimmen (bis über vier Oktaven), deren Verschmelzungsgrad dadurch erheblich zurückgedrängt wird, zeigt sich der primär-schöpferische Klangwille des jungen Meisters. Im langsamen Satz, einem Andante cantabile mit fünf Variationen, treibt Beethoven die Kunst der motivischen Arbeit zur Vollen dung. Was er aus diesem schlanken Hexachordthema herausholt, gehört zu den erstaunlichsten Ereignissen der Variationskunst: sei es die imitatorische Aufspaltung in der ersten Variation mit der pathetischen Überhöhung des Auftakts zur Septime, sei es die perlende Umspielung des Themenkerns in der zweiten, die Ausnutzung der Lageneffekte in der dritten, die koloristische Ausleuchtung des Themas in der vierten oder der scharf kontrastierende Elan der marschartigen fünften Variation mit ihrer charakteristischen trugschlüssigen Wendung nach B-dur. Jede für sich demonstriert die sichere Beherrschung der instrumentalen Mittel, zusammen zeigen sie eine faszinierende Interpretationsfähigkeit. Im letzten Satz wird, wie in einer Vorahnung zur Fünften Symphonie, das

Motiv auf engstem Raum durch die Stimmen geschickt. Atemlos drängt der Satz zum Abschluß, nur unterbrochen von einigen Ruheakkorden, deren thematische Beziehung zum Variationsthema auch die sequenzartige Schrittfolge nicht zu verschleiern vermag.

Obwohl Beethoven dem sechsten Quartett in B-dur ein »melancholisches« Adagio einfügt, herrscht ein heiterer Grundton vor. Das Hauptthema des ersten Satzes zeichnet mit seinen großintervalligen Schritten, die den Grundton über zwei Oktaven hinaustragen, das unbeschwerte Spiel der Elemente. Die Achtelbewegungen, auf denen das Thema ruht, binden die Kräfte in die Vertikale. Das zweite, sich modulato risch weitende Thema reiht sich mit seiner entwicklungsmotivischen Fortspinnung in den locker dahinfließenden Bewegungszug ein. Die beherrschende Stellung des Hauptthemas bleibt auch in der Durchführung gewahrt, die dem Seitenthema keinen Lebensraum gewährt. Dafür wird hier das ziemlich rasch vorübereilende Zwischenthema der Exposition über seinen eigentlichen Rang hinausgehoben. Auch der langsame Satz erwächst thematisch aus dem Dreiklang, beläßt ihn aber in enger Lage und spinnt ihn dominantisch in einem Doppelschlagmotiv fort. Ungewöhn-

lich für den formalen Ablauf ist der Einschub eines Adagiotails zwischen dem Scherzo und dem schnellen Schlußsatz, »La Malinconia« genannt, der den lockeren Bewegungszug unterbricht. Ein Sonderfall ist auch die Spielanweisung »colla più gran delicatezza«. Der formal unkomplizierte Satz, der ganz auf intime Klanglichkeit abgestellt ist, hat mancherlei Interpretationen herausgefordert. Man sollte den Titel wörtlich nehmen: als ein kurzes, schwermütig-besinnliches Verweilen, ehe sich die Gedanken in dem schnellen Allegretto des Finales verlieren.

Die mittleren Quartette (Opus 59 Nr. 1–3, Opus 74 und Opus 95)

Die drei Quartette des Opus 59 entstanden im Auftrag des Grafen Andreas Kyrillowitsch Rasumowsky (1752–1836), der seit 1790 in Wien den Posten des russischen Gesandten bekleidete. Rasumowsky war nicht nur Musikliebhaber und Mäzen, sondern stand auch als ausübender Geiger in hohem Ansehen. 1808 gründete er unter der Leitung Schuppanzighs ein privates Streichquartett, das bis 1816 bestand und zu den leistungsfähigsten Ensembles seiner Zeit gehörte. Wann der Auftrag zur

Komposition der Quartette an Beethoven erging, ist unbekannt. Das Widmungsautograph trägt zu Beginn des ersten Quartetts den Vermerk: »Quartetto angefangen am 26ten May 1806«. Zwei russische Originalmelodien, die Beethoven in einer Sammlung von Iwan Pratsch fand, sind im Finale des ersten Quartetts (Hauptthema) und im Trio des zweiten Quartetts verarbeitet. Der Schritt, den Beethoven vom Opus 18 zum Opus 59 vollzieht, scheint uns noch gewaltiger, noch kühner, als der von der Zweiten zur Dritten Symphonie. War seine Mitwelt es auch gewohnt, daß Beethoven sie durch seine neuartigen Ideen frappierte, so zeigten sich die Zuhörer beim Anhören dieser Musik geradezu bestürzt. Zum ersten Male vermochten sie Beethovens nicht mehr zu folgen. Im Opus 59 verpflanzt Beethoven das Streichquartett endgültig aus dem häuslichen Rahmen in den Konzertsaal. Geistig wie technisch verlassen diese Quartette die Ebene des Liebhabermusikers und wenden sich an den geistig mitarbeitenden Hörer. Wie weit scheint die Klangwelt Haydns, der noch unter den Lebenden weilte, in die Ferne gerückt. Was Wunder, daß an dieser Musik erst eine neue Hörergemeinschaft heranreifen mußte, ehe die zukunftsweisenden Gedanken und Formen verstanden wur-

den. Zunächst regten sich unverhohlenen Mißtrauen und offener Widerstand. Schuppanzigh glaubte, daß es sich bei diesen Quartetten nur um einen Scherz handelte, Gyrowetz bedauerte das Geld, das er dafür angelegt hatte, Bernhard Romberg, der große Cellist, trat sein Notenblatt ostentativ mit Füßen. Und die Gesellschaft? Sie lachte, sprach von »verrückter Musik« oder nannte die Komposition ganz offen das »Flickwerk eines Wahnsinnigen«. In den Rasumowsky-Quartetten gelingt Beethoven zum ersten Male die vollendete Synthese zwischen homophoner und polyphoner Schreibweise. Die Thematik hat sich von der herkömmlichen melodischen Struktur weit entfernt. In op. 59 Nr. 1 wird das erste Thema aus der Quinte heraus entwickelt, kreist also um die Achse der Tonart, anstatt um ihre Basis. Die Verarbeitungstechnik ist so ausgereift, daß die Intervallfolge des Themas streckenweise völlig aufgelöst scheint und die thematische Substanz nur noch aus ihrer metrischen und rhythmischen Struktur heraus erkenntlich wird. Die klassische dreiteilige Architektur ist gesprengt. Zum ersten Male fehlt der Wiederholungsstrich nach der Exposition. Das Hauptthema wird nicht mehr exponiert, sondern unmittelbar aus der eigenen Kraft heraus entwickelt und stufen-

weise durch den Tonraum getrieben, bis sich die Energien in einer kurzen harmonischen Zone sammeln, von dort aus erneut ausströmen und das Thema in einem ständigen Umformungsprozeß zu höchster Intensität zwingen. Es überrascht daher nicht, wenn sich die eigentliche Durchführung unter der Gewalt dieses Themas zu erstaunlichen Ausmaßen weitet. Ungeahnt wirkte auf die damaligen Ohren die eigenwillige rhythmische Grundierung des zweiten Satzes mit der Verlagerung der kürzeren Notenwerte auf den schweren Takteil; der monotone Beginn des Violoncellos erregte bei den ersten Aufführungen sogar unfreiwillige Heiterkeit. Wer in Beethovens Empfindungswelt eindringen will, lausche seinen langsamen Sätzen. Der Adagiosatz, dessen Thema über der leeren Quinte anhebt und die Spannung der übermäßigen Sekunde des harmonischen Moll auskostet, ist Ausdruck reifster männlicher Klage. Mit spielerischen Figuren wird das Thema umkleidet und durch die Stimmen getragen, Pizzicati mischen in die harmonische Wärme spröde Schärfe, extreme Lagen der Streicher steigern den Gesang zu dramatischer Spannung. Meisterhaft, wie Beethoven aus dieser Entrückung in die erdhafte Nähe des Themas zurücklenkt, wie er die virtuose Figur

der ersten Violine zum Triller verengt und das im Violoncello einsetzende Thema nahtlos in den Ablauf hineinzwingt. Ähnelt das zweite Quartett äußerlich dem ersten, so berührt es innerlich ganz andere Ausdrucksebenen. Schon die zweitaktige Gliederung des Themas führt zu einer pralleren formalen Entwicklung, obwohl auch hier, wie im ersten Quartett, die Technik stufenweiser Rückung sichtbar wird. Die Vorschrift »con molto di sentimento« für den zweiten Satz erinnert daran, daß Beethoven das Thema nach eigenem Zeugnis beim Anblick des Sternenhimmels niederschrieb. Selten hat Beethoven Sätze zusammengefügt, die so intensiv aus der harmonischen Kraft gezeugt sind, ohne dabei die Selbständigkeit ihrer linearen Konturen preiszugeben. Im dritten Satz begegnet uns die rhythmische Finesse, daß auf dem schweren Takteil eine Pause steht, die den Boden des Themas zerbricht. Im Trio-Maggiore wird jenes Lied fugiert, das später Mussorgsky in der Krönungsmesse seines »Boris Godunow« monumental bearbeitete. Wie aus einer entgegengesetzten Ausdruckswelt stammend, hüpfte das Thema des letzten Satzes der ersten Violine in die Saiten, aber die Grundkräfte lassen ihm keinen Spielraum, sich rondohaft zu tummeln. Immer stärker

wird es in den Bann der Sonatenform hineingezwungen, in kleinste Partikel zersplittet und dramatisch verdichtet, bis es ihm schließlich gelingt, zu seiner ursprünglichen Gestalt zurückzufinden, ohne sich jedoch dem magischen Kreis der Sonatenform ganz entziehen zu können.

Nach einer breit gelagerten, akkordischen Introduction, die auch weiteste Lagen nicht scheut, führt die erste Violine mit einer schwungvollen Geste in das Allegro vivace des dritten Quartetts hinein. Die lockere Konzeption scheint zunächst für das Gewicht eines Eröffnungssatzes nicht recht zu passen, und es bedarf erst eines Blickes auf den letzten Satz, um zu erkennen, daß dieses dritte Quartett als großes Finale der beiden vorangegangenen gedacht ist und die Quartett-Trias zu einer monumentalen zyklischen Großform steigert. Der Bewegungszug läuft durch die Sätze hindurch und kulminiert im letzten Satz zu einem grandiosen Fugato. Dieses dritte Quartett ist das einzige, das einer originalen russischen Volksmelodie entbehrt; um so erstaunlicher, wie hier die Atmosphäre intuitiv getroffen wird. Über dem beklemmenden Pochen tiefer Violoncellpizzicati erschließt sich im zweiten Satz die melancholische Unendlichkeit der russischen Landschaft. Im Fugato des letzten Satzes

werden die Kräfte spürbar, die in Beethovens Genius noch schlummern. Die Fuge ist nicht in barocker Strenge konstruiert, vielmehr münden die Linien in freie Einschaltungen, harmonischen Oasen gleich, aus denen sie verjüngt hervorbrechen, um sich erneut in das kontrapunktische Handgemenge zu stürzen. Der Satz, und damit die Trias, gipfelt in einer atemlosen Steigerung, die dem Boden des klassischen Streichquartetts zu entwachsen droht.

Die Trias des Opus 59 und die beiden Streichquartette op. 74 und 95 bilden zeitlich wie stilistisch eine mittlere Periode in Beethovens Streichquartettschaffen. Der innere Abstand zwischen dem Opus 18 und dem Opus 59 ist tatsächlich sehr viel größer als zwischen den Rasumowsky-Quartetten und dem Opus 74, dem Harfenquartett. Nach dem Opus 95 tritt in Beethovens Streichquartettschaffen eine nahezu vierzehnjährige Pause ein, kein Stillstand, sondern eine Zeit der Sammlung und des Reifens bis zum großen Wurf der fünf letzten Streichquartette, mit denen Beethoven weit über seine Zeit hinausweist. Mit seinen Opera 74 und 95 nähert sich Beethoven der romantischen Ausdruckswelt. Leben Homophonie und Polyphonie in den Rasumowsky-Quartetten noch in einer engen Symbiose, so wird jetzt auch die

vertikale Akkordik mehr und mehr in eine lineare Bewegung aufgefächert. Wo die akkordische Setzweise noch vorherrscht, erobert sie sich in stärkerem Maße als bisher farbige Qualitäten.

Die populäre Bezeichnung »Harfenquartett« für das 1809 entstandene Es-dur-Quartett op. 74, die nicht original ist, leitet sich von der Pizzicato-Episode her, die unmittelbar nach dem Hauptthema anklingt. Das erste Thema, das seine Kraft in hohem Maße aus harmonischen Bereichen schöpft, entwickelt sich doppelspurig, d.h. die Abläufe der ersten und zweiten Violine müssen zusammengehört werden. Die starke harmonische Bindung des Themas wird im Durchführungsteil spürbar, der sich in einer fast spielerischen Gebärde verliert und seinen geringen energetischen Schwung in einem breiten Diminuendo verhaucht. Auch die Coda-Partie nach der Reprise, die Beethoven gerne zum Durchführungsteil noch unverbrauchten Materials erhebt, findet zu keiner dramatischen Steigerung, sondern verharrt im kontemplativen Spiel der Führungsvioline. Obwohl weiche Modulationen das Adagio beherrschen und überraschende Akkordwendungen in romantische Gefilde hinüberweisen, wahrt der Satz den Zauberherber Klangschönheit und versinkt nir-

gends in schwärmerischer Stimmungspoesie. Das Prestothema des dritten Satzes enthüllt mit seinen Intervallsprüngen die wilden Reize einer zerklüfteten Landschaft. Raunende Unruhe durchzieht die simultan geführten Instrumentalparts und mündet in die pulsierende Hast des polyphonen Seitensatzes. Die Schwungkraft des Themas durchbricht die formalen Grenzen und weitet die Dimensionen, bis sich die Energien in der komplementären Bewegung eines breiten Decrescendo verbrauchen und unmittelbar in den abschließenden Variationensatz hineingelenkt werden. Der besondere Reiz dieses Variationenthemas liegt in der metrischen Verschleierung des Auftakts, so daß die Akzente gerade auf den leichten Taktteil fallen. Dadurch wirkt das Thema wie seine eigene Veränderung, während die melodische Substanz sich erst in der vierten Variation zu entblößen scheint. Auch dieser Variationensatz wahrt das Prinzip der instrumentalischen Gliederung: in der ersten und vierten Variation werden alle Stimmen gleichberechtigt geführt, in der zweiten wird die Viola zur Trägerin des melodischen Geschehens, in der dritten dominieren die zweite Violine und das Violoncello, während in der fünften Variation das Gewicht eindeutig in die erste Violine gelegt

ist. Die pochende Grundierung des Violoncellos charakterisiert die sechste und letzte Variation. Die kompakte Simultanführung der restlichen Streicher, die sich nur gelegentlich auflockert, erhebt das Thema zu einer grandiosen Finalwirkung und steigert es schließlich in ein quaderhaftes Unisono hinein.

Die Komposition des Quartetts in f-moll op. 95 fällt in das Jahr 1810. Sie begrenzt die sogenannte mittlere Periode in Beethovens Streichquartettschaffen und eröffnet eine vierzehnjährige Pause, während der Beethoven kein Werk dieser Gattung abschloß. Die Originalpartitur des f-moll-Quartetts, die dem Freund von Zmeskall zugeeignet ist, lag im Oktober 1810 fertig vor; Skizzen reichen jedoch ins Frühjahr zurück, schließen sich also unmittelbar an die Egmont-Musik an. – Eine unwirsch dreinfahrende Unisonofigur eröffnet den ersten Satz Allegro con brio. Die unwillige Gebärde bestimmt auch die sich anschließenden Partien mit ihrem etwas improvisatorischen Charakter. Trotz der hier und da aufblühenden Kantilene ist der Satz nicht auf wohlgefälliges Musizieren angelegt. Beethovens Bemühen um das absolut-instrumentale Idiom wird im melodischen Duktus deutlich. Die weiche sangliche Stufenfolge wird mehr und mehr von dem bi-

zarr verlaufenden melodischen Profil verdrängt. Das Melos fließt nicht mehr, sondern bäumt sich wie von eruptiven Gewalten getrieben auf. Die konventionelle Form scheint wie mit einem Schläge beseitigt. Es fällt schwer, angesichts dieses leidenschaftlichen Bekenntnisses die alten formalen Ordnungen wiederzufinden. Exposition, Durchführung und Reprise scheinen wie in einer einzigen großen Paraphrase zusammengefaßt. So ungestüm der Orkan losbricht, so schnell verliert er seine Gewalt und verebbt in einem Nichts. – Wird der erste Satz vorwiegend von improvisatorischen Kräften beherrscht, so verdichtet sich der zweite wieder zu übersichtlicher formaler Konzeption. Merkwürdig ist die fallende Schrittfigur zu Beginn mit ihrer unbestimmten tonartlichen Haltung, die einen Instrumentalgesang von ergreifender Schönheit eröffnet. Das sich anschließende Fugato wird von einem »sich mühsam durchwindenden« (A. B. Marx), chromatisch verfärbten Thema geprägt, während in den Zwischenspielen das Einleitungsthema auf verschiedenen Stufen wiederkehrt. Der Satz bleibt auf einem verminderten Septakkord hängen, der gleichzeitig die Nahtstelle für den folgenden, rhythmisch vitalen dritten Satz darstellt. Der zornige Unterton des ersten Satzes

klingt in diesen gerissenen, wie aus Stein gemeißelten Klängen wieder durch. Die zwingende Starre des punktierten Rhythmus bindet alle Stimmen zu gemeinsamer Kraft und bietet keinem anderen Gedanken Spielraum. Um so stärker kontrastiert in den Zwischenpartien die Ruhe des choralartig dahinfließenden Gesanges, der von leichten Figuren der ersten Violine umrankt wird. Eine kurze Largetto-Episode spannt in großen Intervallsprüngen die Kräfte für das abschließende Allegretto agitato, dessen leicht hingeworfenes liedartiges Thema mit seinem kurzatmigen Vordersatz in eine große, rotierende Bewegung hineingezogen wird, sich aber schließlich in einer stürmischen Dur-Coda befreit.

Die späten Quartette (Opus 127, 130, 131, 132, 135) & die Große Fuge (Opus 133)

Die Abgrenzung der »späten Streichquartette« Beethovens von seiner übrigen Kammermusik fällt leicht, da sich schon die Chronologie der Werke als äußerer Markierungspunkt anbietet: seit dem letzten Streichquartett op. 95, das 1810 fertig komponiert vorlag, hatte Beethoven bis

1824 kein einziges Kammermusikwerk mehr geschrieben. Vom Sommer 1824 bis zum Herbst 1826, innerhalb von knapp zweieinhalb Jahren, entstanden dann in einem Zuge die letzten fünf Quartette, nachdem die wichtigsten Arbeiten an der Neunten Symphonie abgeschlossen waren. Diese zeitlich zusammengedrängte Entstehung bewirkte einen kohärenten Stil aller Quartette, der allein dazu berechtigt, diese Spätwerke, die Beethovens Opus ultimum bilden, als ein in sich geschlossenes Corpus zu sehen. Einen konkreten Anlaß für die Wiederaufnahme der Quartettkomposition bot fraglos am 9. November 1822 der Auftrag des in Petersburg lebenden Fürsten Galitzin für einige Quartette, obwohl Beethoven schon 1822 begonnen hatte, sich mit Entwürfen zu einem neuen Streichquartett zu beschäftigen. Mit den drei Quartetten op. 127, op. 132 und op. 130, die in dieser Reihenfolge entstanden, entledigte sich Beethoven seines Auftrags. Für die Komposition der beiden Quartette op. 131 und op. 135 konnte bisher kein äußerer Anlaß gefunden werden. Beethoven schrieb diese Werke offenbar aus eigenem Antrieb. Der anstelle der finallastigen Fuge nachkomponierte Schlußsatz zu Opus 130 wurde schließlich Beethovens allerletzte vollendete Kompo-

sition überhaupt. Obwohl Beethoven noch unfertige Pläne im Kopf trug und obwohl er noch einen Quintett-Satz skizzierte, blieben die Streichquartette sein eigentliches Opus ultimum, ein Werk, anscheinend voller Rätsel, von vielen unverstanden, von anderen mißverstanden.

Opus 127 Es-dur

Das viersätziges Es-dur-Quartett op. 127, das Beethoven im Sommer 1824 begann und spätestens im Herbst 1825 abschloß, folgt dem klassischen Formschema. Das *Maestoso*, mit dem Beethoven beginnt, wirkt formgliedernd: in der Grundtonart Es-dur stehend eröffnet es die Exposition, in die *Mediante* G-dur gerückt erscheint es zu Beginn der Durchführung, in C-dur, der Variante der parallelen Molltonart stehend, markiert er den Eintritt der Reprise. Die harmonische Entwicklung mit der über dem As-dur-Akkord überleitenden Trillerfigur der Primvioline in das *Allegro*-Thema berechtigt, die *Maestoso*-Akkorde als eine Art Vordersatz des Hauptthemas zu verstehen. Wie im Opus 59 Nr. 1, so fehlt auch hier das Wiederholungszeichen am Schluß der Exposition.

Daß Beethoven die Reprise nicht schematisch der Exposition nachbildet, sondern hier zu selbständigen Lösungen findet,

braucht beim Spätstil nicht betont zu werden. Polyphone Verästelungen und imitatorische Bezüge prägen den Eröffnungssatz, aber nicht die motivische Verarbeitung der Themen, sondern ihre Verwicklung in einen überraschenden harmonischen Kontext scheint das eigentliche Anliegen des Komponisten zu sein.

Obwohl im langsamen Satz die Technik des Variierens vorherrscht, sollte man nicht von Variationen sprechen, sondern von fünf Durchführungen, in denen das Thema nicht dem Prinzip thematischer Arbeit unterliegt, sondern einer Umwandlung unterworfen ist, die seine ganzheitliche Gestalt nicht zerstört (I: *Adagio*, As; II: *Andante*, As; III: *Adagio*, E; IV: As; V: As). Beethoven betont hier den melodiebegleiteten Satz auf Kosten polyphoner Verästelung. – Der dritte Satz, *Scherzando vivace*, hat formal mit dem vom dreiteiligen Menuett hergeleiteten Scherzo nur wenig zu schaffen. Eher ließe sich der Satz als eine fünfteilige phantastische Charakterstudie über ein Spring-Motiv beschreiben. Der uneinheitliche Satzstil, die unvorhergesehenen Stimmungsumschwünge mit dem bizarren Tempowechsel und die vielstimmigen Verflechtungen des motivischen Frage- und Antwort-Spiels weisen den Satz allerdings unzweideutig in den

Rang des Scherzos. – Die Rondoanlage des Finales ist nicht schematisch durchgeführt. Beethoven durchsetzt die Repetitionsteile mit variierenden Umformungen und motivisch verarbeiteten Perioden. Nach den derb ausgekosteten Überleitungspassagen zeigt aber der Wiedereintritt des stabilen, liedhaft gegliederten Themas, daß Beethoven die Rondoform niemals aus den Augen verlor.

Opus 130 B-dur

Wie sehr Beethoven mit neuen Möglichkeiten experimentierte, zeigt nicht nur der überdimensionale und übergewichtige ursprüngliche Finalsatz des B-dur-Quartetts op. 130, den Beethoven als eine Art Sonatenfuge konstruierte, sondern das erweist auch die suitenhafte Reihung aller Sätze, unter denen sich die *Danza tedesca* (4) und die *Cavatina* (5) gegenüber dem Fugfinale wie leichte Kost ausnahmen. Der Verleger Artaria spürte das bei der Uraufführung am 21. März 1826 sofort und riet, die Fuge einem leichter gefügten Kehraus zu opfern.

Der Eröffnungssatz, in lockerer Sonatenform konstruiert, zeigt den typischen Satzstil der Spätperiode: Homophone Satzpartikel mischen sich auf engstem Raum mit imitatorisch verwobenen Themensplintern;

die polyphon geführten Instrumente werden extrem weit gelagert, Zeichen für bewußtes Streben nach entsinnlicher Klangwirkung. Die auffälligen Tempowechsel verleihen dem Satz gelegentlich etwas Rhapsodisches, obwohl Beethoven den Formverlauf streng einhält. Auch der zweite Satz, dem man das Wort Scherzo nicht nachsagen möchte, verrät rhetorischen Gestus, und nur der humorige Unterton und die unbezweifelbare Dreiteiligkeit verraten ihn als Abkömmling des Scherzos. Drängt schon bei diesem Presto-Satz Beethovens Humor zur Oberfläche, so ist der dritte Satz (*Andante con moto, ma non troppo*) ein Prototyp für Beethovens Art, musikalisch zu scherzen: Überraschungsmomente infolge spontaner Akzentsetzung und die Vehemenz thematischer Verknüpfung stören immer wieder den steileinheitlichen Ablauf. – Die *Danza tedesca* mit ihren dynamischen Manierismen, ein »Deutscher« in Beethovenscher Ironie, ist mit ihrer Dreiteiligkeit und der nachäffenden Coda formal leicht durchschaubar. – Der *Cavatina* (eine Art instrumentaler *Preghiera*) fällt hauptsächlich die Aufgabe zu, dem Zyklus einen zusätzlichen Stimmungskontrast zuzuführen. Im triolierten Mittelteil steigert sich der Bittgesang zur Beklommenheit. – Dem Fi-

nallegro, das dem Rondoprinzip unterworfen ist, gesellt sich ein für das Verständnis dieser späten Streichquartette charakteristisches Stilelement hinzu: die osteuropäische Folklore. Die ostinaten Murkys und der melodische Duktus dieses nachkomponierten Teils lassen keinen Zweifel darüber, woran der ertaubte Komponist sich erinnerte, als man seiner Fuge zwar Respekt, aber keinen Enthusiasmus entgegenbrachte.

Opus 131 cis-moll

Spätestens im März 1826 ging Beethoven an die Komposition des cis-moll-Quartetts, nachdem die Arbeit an den für den Fürsten Galitzin bestimmten Quartetten abgeschlossen war. Am 16. Juli 1826 nannte er das Quartett seinem Verleger gegenüber als beendet. Schon der äußere Formverlauf des siebensätzigen Werkes zeigt, daß Beethoven der konventionellen zyklischen Form neue Möglichkeiten abzugewinnen trachtete. Darauf deutet auch seine – natürlich ironisch gemünzte – handschriftliche Bemerkung auf dem Autograph: »Zusammengestohlen aus verschiedenem diesem und jenem . . .«. Obwohl die Satzfolge eng ineinander verzahnt ist, scheint Beethoven weniger die Homogenität der

zyklischen Folge angestrebt zu haben, als vielmehr an der Verknüpfung divergierender Satzpartikel interessiert gewesen zu sein. Der erste Satz, Adagio ma non troppo, präsentiert sich als eine nahezu streng gearbeitete Fuge in drei Durchführungen. Der zweite Satz steht in frontalem Kontrast hierzu und verrät schon mit dem Beginn über dem Bordun die Richtung, in der man Beethovens Intention zu suchen hat: die Volksmusik. Das tänzerische Thema könnte von einer Schwegelpfeife inspiriert sein, aber Beethoven stilisiert die Mittel, arbeitet mit komplementären Bewegungszügen und streut immer wieder thematische Verarbeitungen ein. Mit vehementem Unisono leitet er zum dritten Satz, einer rezitativen Kadenz, über. Dieser Satz hat im Grunde nur vorbereitenden Charakter und ist mit dem ausgedehnten vierten Satz, Andante ma non troppo, verschwistert. Das Thema dieses Variationsatzes enthüllt, auf die beiden Violinen verteilt, seine immanente Polyphonie. Beethoven gestaltet jeden Variationenschnitt selbständig und nimmt das Thema zum Anlaß satztechnischer Modifikationen: Homorhythmik, Polyphonie, Imitation, motivische Arbeit. – Der fünfte Satz mit seinem spukhaft fliegenden, motivbetonten Thema, der seinem Charakter nach ein

Scherzo ohne Trio ist, nähert sich formal dem Rondo. Der »symphonische« Einschlag äußert sich in der durchbrochenen Arbeit und nicht zuletzt in instrumentatorischen Effekten (Sul-ponticello-Spiel). Die Lust an dynamischen Eigenwilligkeiten (kantables Seitenthema mit bordunierendem Wechselbaß), bukolischen Pizzicato-Einwürfen, unvermittelten Haltepunkten (Generalpause, Fermate) und konstruktiven Temposchwankungen trägt auch hier eine scherzohafte Note hinein. – Der sechste Satz stellt nur die langsame Einleitung für den Schlußsatz dar, der nach stürmischem Unisono-Beginn zu einem galoppierenden Thema überleitet, durch kantarle Intermedien von teils blühender Schönheit unterbrochen. Das erste dieser Zwischenspiele ist aus dem Fugenthema des Anfangssatzes hergeleitet.

Opus 132 a-moll

Das fünfsätzige Quartett in a-moll op. 132 trägt auf dem Autograph Beethovens Beischrift »2tes Quartett 1825«, womit Beethoven ausdrückte, daß es das zweite der von Galitzin in Auftrag gegebenen Quartette war. Die ältesten Skizzen (d-moll) zum Finale reichen bis 1823 zurück, andere Ausarbeitungen entstammen dem

Jahre 1824, aber erst 1825 kam es zur endgültigen Durchformung des Werkes. Am 19. März bezeichnete Beethoven die Komposition seinem Verleger gegenüber als nahezu vollendet, was bei Beethoven nicht viel sagen will, immerhin aber auf einen fortgeschrittenen Stand der Komposition schließen läßt. Mitte April kam es zur schweren Erkrankung, auf die Beethoven im Untertitel seines dritten Satzes Bezug nimmt. Die Sonatenform des ersten Satzes ist nicht streng durchgeführt. Rezitative Aporismen unterbrechen, wie auch in anderen Sätzen, den Fluß der Entwicklung. Der Beginn des Violoncellos auf dem Leitton zeigt, daß Beethoven über die ästhetischen Prinzipien seiner Zeit hinausdachte und nicht nur als Vollender, sondern als Überwinder des Wiener klassischen Stils gesehen werden muß. – Das Trio des zweiten Satzes (Allegro ma non tanto), keinesfalls die Musette für einen Redoutentanz, enthält, wie auch andere Sätze dieser späten Quartette, Anklänge an östliche Folklore, was bei der Nationalität des Auftraggebers kaum überrascht. – Die Beischrift zum dritten Satz gibt nur einen Hinweis auf die Grundstimmung, keinesfalls darf sie als Programm mißverstanden werden. Die lydische Tonart (F-dur ohne b) wurde vermutlich gewählt, um die

archaische Welt des Chorals gegenüber den übrigen Teilen schärfer hervorzukehren. Im übrigen ist der Ablauf absolut-musikalisch zu erfassen, wie die Umbildung des Dankthemas im Schlußteil erkennen läßt. – Die Skizzen zum vierten Satz verraten, daß dieser Satz erst nach der Krankheit entstand. Nichts aber berechtigt, das Alla marcia als Ausdruck wiedergewonnener Lebenslust zu deuten, vielmehr steht der folkloristische Einschlag gerade dieses Teils in deutlicher Korrespondenz zu den Folklorismen des zweiten Satzes und gleichzeitig als leidenschaftliche Überleitung zum abschließenden Allegro appassionato, das mit diesem Alla-zingarese-Rezitativ im attacca-Anschluß einen nicht mißzuverstehenden Hinweis erhält. Beethoven kultiviert auch in diesem Satz die in seinem Spätstil häufig zu bemerkende Sprödigkeit des Klanges durch Divergenz der Klanglinien, treibt die Stimmen über vier Oktaven weit auseinander und projiziert so gewissermaßen orchestrale Maßstäbe auf die Dimensionen des Quartetts.

Große Fuge B-dur Opus 133

Die vom B-dur-Quartett abge-spaltene und selbständig veröffentlichte Fuge B-dur op. 133 trägt in der Stichfassung den be-

rühmten Zusatz »tantôt libre tantôt recherchée«, womit Beethoven den Typ seiner Sonatenfuge (»frei und gebunden«) umschreibt. Die »Overtura«, keine bloße Einleitung, sondern ein für den späten Beethoven charakteristisches Unisono-Portal, führt devisenartig die beiden Hauptthemen vor, deren erstes aus den oktavversetzten Halbtonschritten eines chromatisch fallenden Tetrachords gebildet ist, während sich das diatonische Gegen thema von einer den Grundton B umkreisenden Legatofigur ableitet. Die Quasi-Exposition besteht aus vier ziemlich regelrecht entwickelten Fugendurchführungen, der Seitensatz mit dem Legatothema mündet in eine nichtfugierte Unisonosteigerung. Die Durchführung hält, was die Überschrift verspricht: freie und gebundene Teile lösen sich ab, bis schließlich eine Art Reprise das Ganze rundet. Schon die Ouvertüre verrät dem Hörer ein Kontrastmodell, das die Gesamtanlage durchzieht: der Wechsel zwischen rhythmisch pointierten Abschnitten und Legatobereichen, die später in dem Teil »Meno mosso e moderato« simultan zusammengebunden werden. Im strikten Bevorzugen weiter Lagen und in der konsequenten Linienführung der Stimmen berührt Beethoven expressionistische Ausdrucksbereiche.

Opus 135 F-dur

Beethoven schrieb das F-dur-Quartett op. 135 im Laufe des Jahres 1826 und schloß es spätestens Anfang Oktober ab. Mit Ausnahme des langsamen Variationsatzes fügt es sich schlecht in den Stil der übrigen späten Quartette. Im ersten Satz, einem nahezu strengen Sonatensatz mit einem auf der Dominante stehenden Seitenthema (Dreiklangsbrechungen), erinnern nur der aufgelockerte freie Fluß der Stimmen mit plötzlicher Überleitung zu Unisonoverdickungen an den Spätstil. Der zweite Satz (Vivace), ein formal unkompliziertes Scherzo mit einem Durchführungsteil anstelle des schulmäßigen Trios, hat zu mancherlei Fehldeutungen geführt: die große, 47 Takte umfassende Ostinato-Einlage über dem Kopfmotiv zu der schrill gelagerten Führungsvioline ist eine unverhüllte Reminiszenz an folkloristische Praktiken des osteuropäischen Raumes. Eigensinnige Dynamik, Überraschungssforzati und eingestreute Haltepunkte bestätigen auch hier Beethovens charakteristische Scherzotechnik. – Den dritten Satz

(Lento assai) bestreitet Beethoven mit einem seiner ausdrucksstärksten Themen, das sich motivisch als Variante des Liedes »Lobe den Herren« deuten läßt. Beethovens Worte in seinem Skizzenbuch bei der Niederschrift dieses Themas – »Süßer Ruhegesang oder Friedensgesang« – stützen eine solche thematische Verbindung. Für den Schlußsatz hat Beethoven selber durch die Beischrift zu den Kopfmotiven »Muß es sein?« »Es muß sein!« und die Überschrift »Der schwergefaßte Entschluß« das Stichwort zu mannigfachen Interpretationen geliefert. Da Beethoven dieselben Worte auch für einen Scherzkanon verwendete, darf man wohl annehmen, daß der dramatische Ausdruck des Satzes eher als humorige Theatralik zu verstehen ist. Unbeschadet der Anlehnung an das Sonatensatzschema, wobei Beethoven sogar mit einem skurrilen, bänkelsängerischen Liedchen als Seitenthema (Violoncello), das aus der Quarte des Antwort-Motivs abgeleitet ist, aufwartet, darf man dieses Finale wohl als einen bombastischen Monolog enträtseln: absolute Form zu absoluter Musik.

LES QUATUORS A CORDES DE BEETHOVEN

HEINZ BECKER

Les Premiers Quatuors (op. 18 n° 1–6)

Lorsque Beethoven se tourna vers la composition de quatuors, il n'avait pas loin de trente ans. Avec les mouvements lents de ses premières grandes sonates de piano op. 10 n° 3 et op. 13 («Pathétique»), il avait déjà jeté les bases d'un monde sonore profondément original que la tradition représentée par Mozart et Haydn ne suffisait plus guère à expliquer. Dans ses premières œuvres de musique de chambre, ce sont les instruments à vent qui prédominent et peu à peu seulement Beethoven se rend maître du langage individuel des instruments à cordes. Les trios pour cordes, les sonates pour violon et violoncelle jalonnent les étapes de son développement. Les fréquentes rencontres avec le violoniste Schuppanzigh qui initia Beethoven

aux secrets du jeu violonistique et l'amitié qui le liait à Aloys Förster, de vingt-deux ans son aîné et très expérimenté dans la composition de quatuors, le familiarisèrent avec les possibilités du quatuor à cordes. En 1799, il adressa à son ami d'enfance Amenda le Quatuor en fa majeur «comme un monument» élevé à leur «amitié». Les études qu'il fit alors avec Förster l'incitèrent cependant à revoir sérieusement l'œuvre et en 1800 il mit en garde l'ami qui possédait la première version en lui écrivant: «Ne t'avise en aucun cas de confier ton quatuor à quelqu'un, car je l'ai considérablement transformé; c'est maintenant seulement que je sais vraiment écrire des quatuors, comme tu t'en rendras compte quand tu les recevras». Si l'on compare les deux versions on s'aperçoit que le premier mouvement est d'une écriture beaucoup plus condensée dans la seconde version. Toutefois la conception de base de

l'œuvre fut conservée. Par contre, Beethoven renonça — et c'est là un point important — à la répétition du développement et de la reprise, qui était d'usage courant jusqu'à l'époque de Haydn. La construction étonnamment serrée de la cellule thématique néanmoins est très proche de ce qu'on appelle le jeu des motifs chez Haydn. Par ailleurs, dans l'ample espace harmonique qui s'étend jusqu'au 5^e degré du cercle de quintes (sol dièse majeur) se dessine déjà le chemin du futur maître du quatuor. Le deuxième mouvement plein de noblesse est digne des chants passionnés des mouvements lents des sonates pour piano. En composant ce mouvement, Beethoven était influencé par des idées extra-musicales et il rappela à ce sujet à son ami Amenda la scène du tombeau de «Roméo et Juliette» de Shakespeare. Le thème du Finale pétillant est préfiguré dans le thème du Finale du Trio en ut mineur, op. 9 n° 3.

Le second Quatuor en sol majeur a reçu auprès des spécialistes le surnom de «Compliments», sans doute en raison de son atmosphère enjouée et sans complication. Il évite les contrastes aigus et encore davantage les conflits. De temps à autre surgit dans le jeu insouciant quelque idée humoristique. Le climat détendu et se-

rein règne jusque dans le mouvement lent dont la fonction était de conduire vers des régions plus mélancoliques. Mais à l'encontre de toute tradition, le compositeur intercale cependant un Allegro plein de verve qui préserve l'atmosphère de gaieté. Le troisième mouvement qualifié de Scherzo puise son énergie dans le mouvement rompu complémentaire. Après la première période, le brusque retour à la médiane si majeur s'accompagne d'harmonies ravissantes et caractéristiques du plaisir que Beethoven prenait aux inventions sonores. Le thème du dernier mouvement se rattache par son idée au second thème du premier mouvement et rétablit ainsi l'unité des dessins mélodiques.

Le troisième Quatuor en ré majeur est non seulement le premier en date du cycle des quatuors de l'opus 18 mais aussi celui qui est le moins compliqué. Le jeu du premier violon prédomine très nettement. Par son contenu spirituel, l'œuvre est proche du quatuor dit «Compliments», sans atteindre toutefois à la rigueur thématique de ses contours. Déjà l'attaque sur la dominante du premier thème avec la tension prolongée de son intervalle de septième nous surprend comme un point d'interrogation inscrit dans l'espace. La forme semble s'assouplir et accentue ainsi le caractère

d'improvisation. Le second thème progressant par tierces apparaît lui aussi à la dominante et soulève une nouvelle question plutôt qu'il n'apporte une réponse à la première. Tout le mouvement est caractérisé par cette ambivalence des deux thèmes. Conformément au style original de Beethoven, le développement, après quelques mesures seulement, rompt les limites étroites de la tonalité et atteint en passant par la variante mineur la sousdominante parallèle si bémol majeur qui assombrit quelque peu cette section dominée par des accords brisés du thème de jonction qui dans l'exposition réalise la modulation entre les deux thèmes principaux. Le motif du second mouvement se développe à partir d'une séquence se déroulant en croches et progressivement ascendante. Comme dans le premier mouvement, là encore le thème engendré dans une attitude homophone se disloque en lignes pseudo-polyphoniques. Le troisième mouvement est construit sur un thème de Scherzo typique de Beethoven, avec l'articulation nette en antécédent et conséquent qui sont tous deux nourris par le même motif. Le Trio en mineur succède sur un motif en quarts conduit presque en ostinato. Comme on l'apprend par les esquisses de l'œuvre, Beethoven avait initialement prévu un

autre Finale. La vivacité du thème indiquerait la forme de rondo mais en fait le mouvement se développe cependant dans la forme sonate simplifiée, le développement étant d'abord assumé par un fragment de motif détaché qui peu à peu seulement se régénère et devient thème complet; après de multiples transformations et enchaînements harmoniques ce dernier reconduit par un doux *smorzando* à la reprise. «Quand le maître attaque en ut mineur . . .» s'exclama un jour quelqu'un. Il n'y a guère d'autre tonalité qui ait inspiré à Beethoven autant d'intensité dramatique que celle d'ut mineur: qu'il s'agisse du Trio pour Piano op. 1, du Trio pour cordes op. 9, de la Sonate «Pathétique» ou de la Cinquième Symphonie. On était en droit d'attendre quelque chose d'extraordinaire lorsque Beethoven, pour la première fois, utilisa dans le genre du quatuor à cordes la tonalité pathétique du destin. Déjà le thème initial révèle que le maître une fois de plus a ouvert une porte secrète de son art. Dans l'espace de treize mesures le thème naît et croît des profondeurs du sol₂, s'élève en un mouvement sinueux et ondoyant, toujours renouvelé, jusqu'à la région du fa₅ pour déboucher dans une sorte de cadence sur le ut₅. Sans nul doute, la cellule de ce thème est constituée

par un dessin mélodique et pourtant son énergie ne s'épuise pas dans le jeu ornemental mais croît et s'épanouit vigoureusement. Chose surprenante, on ne trouve pas dans ce quatuor l'îlot contemplatif du mouvement lent. L'Andante scherzoso, appelé Scherzo dans le titre principal, ne remplace ni le mouvement lent ni le vrai Scherzo. Le plaisir pris au jeu des lignes mélodiques horizontales mène ici loin dans les sphères de la polyphonie qui paraît insolite dans ce genre cyclique. Bien que le mouvement affecte une allure d'apparente tranquillité on sent les forces qui sourdement le poussent en avant. Le troisième mouvement intitulé Menuetto n'est cependant que fort peu imprégné de l'atmosphère gracieuse de cette danse rococo; au contraire, dans son thème éclatent à nouveau les émotions du premier mouvement. Enfin toutes les énergies s'unissent dans le dernier mouvement pour donner naissance à un Finale impétueux, entraînant, qui s'achève sur un Prestissimo à vous couper le souffle. Ce n'est pas à tort qu'on a vu dans le cinquième Quatuor en la majeur une œuvre proche du langage mozartien. Il porte maint trait du style sans complication qui caractérise le Quatuor en ré majeur, op. 18 n° 3, et il est significatif que Beetho-

ven ait placé ici également les doubles barres de mesure après la reprise, comme il le fait dans le sixième Quatuor. Mais la parenté avec le Quatuor en la majeur de Mozart (K. 499) n'est confirmée que dans la forme extérieure, ce qui ne signifie pas grand-chose; par contre l'attitude intérieure de l'œuvre reflète incontestablement la personnalité de Beethoven. Rien que la manière dont le thème prend corps à partir d'une gamme insignifiante qui se complète et s'articule grâce à des accords brisés exécutés par le violoncelle est tout à fait différente de la manière mozartienne. De même l'ample déploiement des voix (jusqu'à plus de quatre octaves) dont le point de fusion est ainsi considérablement éloigné manifeste la volonté d'originalité créatrice du jeune maître. Dans le mouvement lent, un Andante cantabile avec cinq variations, Beethoven pousse jusqu'à la perfection l'art du travail thématique. Ce qu'il réalise avec ce thème élané en hexacorde constitue l'une des performances les plus étonnantes de l'art de la variation: que ce soit son éparpillement en imitations dans la première variation avec l'augmentation pathétique de l'anacrouse jusqu'à la septième, ou le jeu perlé des figures ornementales autour du noyau thématique dans la deuxième variation, ou l'exploita-

tion des effets de changements de position dans la troisième, l'illustration colorée du thème dans la quatrième ou encore le mouvement élané, l'allure de marche et les contrastes vigoureusement ponctués de la cinquième variation avec sa modulation typique vers si bémol majeur donnant l'impression d'une fausse conclusion. Chacune de ces variations démontre la souveraine maîtrise des moyens instrumentaux, toutes prises ensemble elles révèlent un talent fascinant de l'interprétation. Le dernier mouvement, comme une annonce de la Cinquième Symphonie, conduit le motif, dans l'espace le plus réduit, à travers toutes les voix. S'élançant à un rythme accéléré, il entraîne vers la conclusion, interrompu seulement par quelques accords reposants dont le rapport avec le thème des variations ne peut être dissimulé, même pas par l'allure de séquence qu'adopte le mouvement.

Quoique Beethoven ait intercalé dans le Sixième Quatuor en si bémol majeur un Adagio «mélancolique», l'accent de gaité continue à prédominer. Le thème principal du premier mouvement, avec sa progression en grands intervalles qui portent le ton principal au delà de deux octaves, traduit le jeu insouciant des éléments. Le mouvement de croches sur lequel repose le motif

subordonne les forces aux lois de l'écriture verticale. Le second thème qui s'élargit en modulations et traduit une tendance à l'élaboration thématique sans fin s'intègre dans la structure lâche du mouvement qui s'écoule paisiblement. La prédominance reste acquise au thème principal, même au cours du développement qui n'accorde aucune marge d'action au second thème. En revanche, le thème de jonction assez éphémère de l'exposition est élevé au-dessus de son véritable rang. Le thème du second mouvement, lent, surgit lui aussi de l'accord, le maintenant cependant dans d'étroites limites, et se déroule ensuite à partir de la dominante en un motif en double. Ce qui est insolite dans le déroulement formel de l'œuvre, c'est la partie de l'Adagio intercalée entre le Scherzo et le mouvement final rapide, appelée «La Malinconia» et qui introduit une rupture dans le mouvement détendu. Autre exception notable: l'indication «colla più gran delicatezza». Ce mouvement dont la forme est assez simple et qui est tout entier centré sur une sonorité intime a donné lieu à toutes sortes d'interprétations. Il faudrait prendre à la lettre le titre: c'est une sorte de brève pause mélancolique et méditative avant que les pensées ne se perdent dans le tourbillonnement de l'Allegretto final.

Les Quatuors de la Maturité (op. 59 n° 1–3, op. 74 et 95)

Les trois Quatuors op. 59 furent composés à la demande du comte André Kyrillovitch Rassoumovski (1752–1836) qui à partir de 1790 occupa le poste d'ambassadeur russe à Vienne. Le Comte n'était pas seulement un grand amateur de musique et un mécène généreux mais il était aussi réputé excellent violoniste. En 1808, il fonda chez lui, avec Schuppanzigh comme premier violon, un quatuor à cordes qui exista jusqu'en 1816 et compta parmi les ensembles les plus dynamiques de son époque. Nous ignorons à quelle date exacte les quatuors furent commandés à Beethoven. Le premier Quatuor porte en tête de la dédicace autographe la note suivante: «Quartetto commencé le 26 mai 1806». Dans le finale du premier Quatuor (en guise de thème principal) et au Trio du second Quatuor, Beethoven utilisa deux mélodies originales russes empruntées à un recueil d'Ivan Pratsch. Le chemin parcouru par Beethoven entre l'op. 18 et l'op. 59 paraît plus considérable et faire preuve de plus de hardiesse encore que le pas franchi entre la Deuxième et la Troisième Symphonie. Sans doute les contemporains de Beethoven étaient-ils habitués à ses idées origi-

nales, mais les auditeurs de cette musique nouvelle ne s'en montrèrent cependant pas moins consternés. Pour la première fois ils se sentaient incapables de suivre Beethoven. Avec l'op. 59, le quatuor à cordes passait définitivement du cadre intime à la salle de concert. Tant par leur esprit que leur technique ces compositions délaissent la sphère du simple amateur de musique pour s'adresser à l'auditeur qui participe vraiment en initié. Comme l'univers sonore de Haydn qui vit pourtant encore paraît déjà éloigné! Rien de surprenant à ce que cette musique ait dû donc d'abord conquérir un nouveau public avant que ses idées et formes révolutionnaires puissent être comprises. Mais de prime abord elles suscitèrent une méfiance évidente et une résistance déclarée. Schuppanzigh crut que ces quatuors n'étaient qu'une plaisanterie de la part de Beethoven; Gyrowetz regrettait l'argent qu'il y avait mis, Bernhard Romberg, le célèbre violoncelliste piétina ostensiblement sa partition. Et le public se gaussa, parla de «musique démente» et ne se cacha pas de traiter la composition de «ramassis de notes, œuvre d'un maniaque». Dans les Quatuors Rassoumovski, Beethoven réussit pour la première fois à réaliser la synthèse parfaite entre l'écriture ho-

mophone et le style polyphonique. La texture thématique s'est considérablement éloignée de la structure mélodique traditionnelle. Dans le Quatuor op. 59 n° 1, le premier thème est engendré par l'intervalle de quinte, évolue donc autour de l'axe de la tonalité au lieu de sa base. La technique du développement a si étonnamment mûri que la succession des intervalles du thème semble par moment complètement se disloquer et la substance thématique n'est plus reconnaissable que par sa structure métrique et rythmique. L'architecture tripartite classique éclate. Chose toute nouvelle à l'époque, les barres de reprise après l'exposition font défaut. Le thème principal n'est plus objet d'une véritable exposition mais se développe immédiatement sous l'impulsion de sa propre force et parcourt graduellement l'espace harmonique jusqu'à ce que les énergies accumulées se concentrent sur une courte zone harmonique d'où elles se répandent à nouveau en poussant le thème dans un constant processus de transformation qui atteint ainsi sa plus haute intensité dramatique. Aussi n'est-il point surprenant que le développement proprement dit, sous la violence de ce thème, atteigne à des dimensions extraordinaires.

Ce qui paraissait insolite aux oreilles des contemporains de Beethoven, c'est la toile de fond rythmique capricieuse du second mouvement avec le déplacement des valeurs brèves sur les temps forts, le début monotone du violoncelle provoqua même, lors des premières auditions, des explosions de rires spontanées. Quiconque veut pénétrer dans le monde sensible de Beethoven doit écouter avec une extrême attention ses mouvements lents. L'Adagio molto e mesto dont le thème se développe à partir de la quinte vide et se délecte de la tension de la seconde augmentée dans la gamme mineure est l'expression de la plainte la plus mûre et la plus virile. Le thème est orné de figures enjouées et énoncé par les différentes voix; des pizzicati s'y mêlent et introduisent dans la chaleur harmonique une certaine rudesse mordante, les cordes s'élevant jusqu'aux registres aigus confèrent à la mélodie une intensité dramatique. Avec quelle maîtrise Beethoven revient de cette extase à la réalité terrestre du thème russe, et avec quel art il fait aboutir la figure de virtuosité du premier violon à un trille et enchaîne directement sur le thème qui débute au violoncelle!

Si le second Quatuor, par sa forme extérieure, ressemble au premier, son contenu

exprime des idées bien différentes. Déjà l'articulation binaire du thème conduit à un développement formel plus rigoureux quoique là encore la technique du déplacement par paliers soit aussi visible que dans le premier Quatuor. L'indication «con molto di sentimento» pour le second mouvement rappelle que Beethoven, selon son propre témoignage, a noté ce thème en contemplant le ciel étoilé. Il a rarement composé des mouvements d'une telle intensité harmonique sans sacrifier pour autant l'autonomie de leurs contours mélodiques. Dans le troisième mouvement, on est frappé par le raffinement avec lequel le rythme de la phrase thématique est brisé par un silence sur les temps forts. Le Trio-Maggiore est une fugue écrite sur la chanson que Moussorgski utilisera plus tard dans un épisode monumental de la messe de couronnement de son opéra «Boris Godounov». Comme surgi d'un autre univers expressif, le thème du dernier mouvement ricoche dans les cordes du premier violon mais les forces dominantes ne lui laissent point de répit pour s'ébattre librement à la manière d'un rondo. Il est de plus en plus fortement soumis aux rigueurs de la forme sonate, disloqué en éléments de plus en plus petits et acquiert une intensité dramatique jusqu'à ce qu'enfin il parvienne à re-

trouver sa forme primitive sans pouvoir toutefois se soustraire complètement à la fascination magique de la forme sonate. Après une introduction harmonique à l'ample ligne de développement qui ne craint pas les registres les plus éloignés, le premier violon amène, dans une phrase pleine d'élan, l'Allegro vivace du troisième Quatuor. La structure souple ne semble tout d'abord guère convenir au rôle traditionnellement important du mouvement introductif et c'est seulement en considérant le dernier mouvement que l'on se rend compte de la conception entière de ce troisième Quatuor. Il est pensé comme le grand Finale des deux autres qui le précèdent et confère ainsi à cette trilogie une forme cyclique monumentale. Le même type de tempo parcourt tous les mouvements et culmine dans le dernier en un fugato grandiose. Ce troisième Quatuor est le seul du groupe qui n'ait rien emprunté au folklore russe ce qui est d'autant plus étonnant que l'atmosphère semble précisément être restituée avec beaucoup de justesse. Pendant les pizzicati angoissants et scandés dans le registre grave du violoncelle, apparaît au deuxième mouvement l'horizon infini et mélancolique du paysage russe. Dans le fugato du dernier mouvement, on sent les forces qui sommeillent

encore dans le génie beethovénien. Ce n'est pas une fugue construite avec une rigueur baroque; au contraire les lignes aboutissent à des phrases librement intercalées, semblables à des oasis harmonieuses d'où elles resurgissent comme rajeunies pour se précipiter à nouveau dans la mêlée contrapuntique. Ce mouvement et par là toute la trilogie atteint son point culminant dans un crescendo fougueux qui menace de faire éclater le cadre du quatuor à cordes classique.

La triade de l'op. 59 représente avec les Quatuors op. 74 et 95, tant sur le plan historique que stylistique, une période intermédiaire dans la création beethovénienne de quatuors. L'écart est, de fait, beaucoup plus grand entre l'op. 18 et l'op. 59 qu'entre les Quatuors Rassoumovski et l'op. 74, le Quatuor «Les Harpes». Après l'op. 95, la création de Beethoven dans le domaine du quatuor à cordes connaît une interruption de près de quatorze ans qui n'est pas un temps de stagnation, mais au contraire une époque de mûrissement jusqu'à l'éclosion des cinq derniers quatuors par lesquels Beethoven dépasse largement son temps. Avec ses op. 74 et 95, Beethoven s'approche du monde expressif romantique. Si homophonie et polyphonie vivent encore dans les Quatuors Rassoumovski

en étroite symbiose, l'harmonie verticale va être de plus en plus aérée en un mouvement linéaire. Là où la manière harmonique est encore prépondérante, elle adopte plus qu'auparavant des qualités de coloration.

La désignation populaire «Les Harpes» pour le Quatuor en mi bémol majeur, op. 74, qui date de 1809 n'est pas originale; elle est due au passage pizzicato qui suit immédiatement le thème principal. Le premier thème, qui tire en grande partie sa force de domaines harmoniques, se développe sur deux voies, et les parties des premier et second violons doivent être entendues en même temps. L'appartenance harmonique marquée du thème est surtout sensible dans le développement qui se perd dans une apparence presque superficielle et exhale son peu d'énergie dans un large diminuendo. La coda après la reprise elle-même, pour laquelle Beethoven emploie volontiers un matériel non utilisé pour le développement, ne connaît pas de crescendo dramatique, mais demeure au contraire dans le jeu contemplatif du violon conducteur. Bien que de douces modulations dominent l'Adagio ma non troppo et indiquent d'étonnants mouvements d'accords, la phrase conserve l'enchantement d'une âpre beauté sonore et ne sombre ja-

mais dans une poésie éperdue et romanesque. Le thème Presto du troisième mouvement rappelle, avec ses sautes d'intervalles, le charme sauvage d'un paysage crevassé. Un murmure agité parcourt les parties instrumentales conduites simultanément et débouche dans la précipitation impulsive de la phrase secondaire. L'élan du thème brise les frontières formelles et accroît les proportions, jusqu'à ce que les énergies s'épuisent dans le mouvement complémentaire d'un large decrescendo et se fondent dans les variations finales. Le charme particulier de ce thème à variations repose sur l'estompement de la mesure de telle sorte que les accents tombent justement sur la partie faible de la mesure. Le thème fait ainsi le même effet que son altération, tandis que la substance mélodique paraît se découvrir seulement dans la quatrième variation. Ce mouvement à variations préserve lui aussi le principe de la séparation instrumentale: dans les première et quatrième variations, toutes les voix sont conduites à égalité, l'alto a la charge de la mélodie dans la seconde, dans la troisième dominant le second violon et le violoncelle, tandis que c'est le premier violon qui porte tout le poids de la cinquième. La basse percutante du violoncelle caractérise la sixième et dernière variation; la con-

duite simultanée et compacte des autres instruments, qui ne se desserre que rarement, hausse le thème au niveau d'un grandiose finale qui s'épanouit enfin dans un quadruple unisson.

La composition du Quatuor en fa mineur, op. 95 date de l'année 1810. Elle termine ce qu'on a appelé la période centrale dans l'histoire des quatuors de Beethoven, et ouvre une interruption de quatorze années pendant laquelle Beethoven n'écrivit rien dans ce genre. La partition de ce Quatuor, dédiée à son ami von Zmeskall, était prête en octobre 1810, mais les esquisses en remontent au printemps de telle sorte qu'elle suit immédiatement celle de «Egmont».

C'est un thème peu avenant à trois voix à l'unisson qui ouvre le premier mouvement, Allegro con brio. La même attitude de refus pèse également sur les parties suivantes, au caractère quelque peu improvisé. Bien qu'une cantilène fleurisse çà et là, l'ensemble du mouvement ne cherche aucunement à plaire. La recherche d'un langage totalement instrumental y est perceptible dans l'écriture, et la progression souple est de plus en plus supplantée par un profil mélodique au bizarre déroulement. La mélodie ne coule plus, elle se dresse comme si elle était poussée par des puissances éruptives. La forme conven-

tionnelle semble d'un seul coup écartée. Devant cette déclaration passionnée, il devient difficile de retrouver l'ordre ancien: exposition, développement et reprise paraissent comme fondus dans une immense et unique paraphrase. Mais aussi brutalement qu'elle éclate, la tempête perd toute sa puissance et se perd dans le néant.

Autant le premier mouvement est dominé par l'improvisation, autant le second se concentre à nouveau sur une claire conception de la forme. La figure de marche descendante du début est singulière par sa tonalité indéterminée; elle ouvre une cantilène d'une beauté saisissante. Le fugato qui suit est marqué par un thème chromatique «qui s'entrelace avec peine» (A.B. Marx), tandis que le thème introductif revient à plusieurs reprises dans les intermèdes. Le mouvement s'achève sur un accord de septième diminuée qui forme en même temps la transition avec le troisième mouvement, rythmé et vivant. Le ton emporté du premier mouvement retentit à nouveau dans ces accents déchirés. L'oppressante rigidité du rythme ponctué lie toutes les voix dans une action commune sans laisser place à aucune autre pensée. Le chant calme à allure de choral, agrémenté de légères figures par le premier

violon, qui marque les parties intermédiaires, forme un contraste d'autant plus frappant. Un court épisode Larghetto rassemble les forces pour l'Allegretto agitato final dont le thème léger à allure de lied, précédé d'une phrase à la respiration brève, s'engage dans un vaste tournoiement, et se libère enfin par une violente coda en majeur.

Les Derniers Quatuors (op. 127, 130, 131, 132, 135) et la Grande Fugue op. 133

Il est aisé de délimiter les «derniers Quatuors à Cordes» de Beethoven par rapport au reste de ses compositions de musique de chambre car la chronologie des œuvres constitue déjà un point de repère extérieur: depuis le Quatuor à Cordes en fa mineur, op. 95, dont la composition avait été achevée en 1810, Beethoven n'avait plus achevé, jusqu'en 1824, une seule œuvre de musique de chambre. Puis, de l'été 1824 à l'automne 1826, donc en deux ans et demi à peine, furent écrits tout d'une traite les cinq derniers Quatuors, après l'achèvement des importants travaux consacrés à la 9^e Symphonie. La brièveté de cette genèse eut pour effet de conférer à

tous les quatuors une cohérence de style autorisant à elle seule à considérer ces œuvres qui constituent l'ultime opus beethovenien comme une entité homogène. Le prince Galitzine, qui demeurait à Saint-Petersbourg, avait passé à Beethoven le 9 novembre 1822 la commande de quelques quatuors et il est hors de doute que ce fut là pour le musicien l'occasion concrète de renouer avec ce genre de composition, encore que Beethoven eût commencé dès 1822 à jeter les esquisses d'un nouveau quatuor à cordes. C'est avec les trois Quatuors, op. 127, op. 132 et op. 130, composés dans cet ordre, que Beethoven s'acquitta de la commande reçue. On n'a pas pu trouver jusqu'ici de circonstance extérieure ayant donné lieu à la composition des deux Quatuors op. 131 et op. 135. Beethoven écrivit apparemment ces œuvres de sa propre initiative et le mouvement final composé après coup pour l'op. 130 à la place de la fugue monumentale servant de mouvement de conclusion fut la toute dernière composition terminée par Beethoven. Bien que celui-ci portât encore en lui des projets inachevés et qu'il eût encore ébauché un mouvement de quintette, les quatuors à cordes demeurèrent son véritable opus ultimum, une œuvre apparemment remplie d'énigmes

qui rencontra l'incompréhension de bien des mélomanes et devint pour les autres un sujet de méprise.

Op. 127 en mi bémol majeur

Le Quatuor en mi bémol majeur, op. 127, en quatre mouvements, que Beethoven commença au cours de l'été 1824 et acheva au plus tard à l'automne 1825, suit le schéma formel classique. Le *Maestro* par lequel Beethoven ouvre l'œuvre semble lui conférer son articulation: dans la tonalité fondamentale de mi bémol majeur, il entame l'exposition puis, passé à la médiate de sol majeur, il apparaît au début du développement et, dans la tonalité d'ut majeur, variante du ton mineur parallèle, il marque l'entrée de la reprise. L'évolution harmonique avec la figure de trille du premier violon conduisant sur l'accord de la bémol majeur au thème de l'Allegro autorise à voir dans les accords *maestoso* une sorte de préliminaire du thème principal. De même que dans l'op. 59 n^o 1 il manque ici le signe de reprise à la fin de l'exposition.

Dans le contexte du style de la maturité de Beethoven, il n'est pas nécessaire de souligner le fait que le compositeur ne consuit pas la reprise sur le schéma de l'ex-

position mais découvre ici des solutions autonomes. Des ramifications polyphoniques et des références imitatives caractérisent le mouvement d'ouverture; pourtant ce n'est pas le traitement motivique des thèmes mais leur enchevêtrement dans un surprenant contexte harmonique qui semble constituer la véritable intention du compositeur.

Bien que la technique de la variation prédomine dans le mouvement lent, on ne devrait pas parler de variations mais de cinq développements dans lesquels le thème n'est pas subordonné au principe du travail thématique, mais soumis à une transformation qui ne détruit pas l'intégrité de sa forme (I: Adagio en la bémol; II: Andante en la bémol; III: Adagio en mi; IV: la bémol; V: la bémol). Beethoven met ici en relief la composition avec accompagnement mélodique au détriment de la ramification polyphonique. — Le troisième mouvement, Scherzando vivace, n'a sur le plan formel que peu de rapport avec le scherzo dérivé du menuet en trois parties. Ce mouvement se laisserait plutôt décrire comme une étude de caractère fantastique sur un motif bondissant. La disparité du style compositionnel, les brusques et imprévus changements d'atmosphère liés au bizarre changement de tempo et les entrelace-

ments en plusieurs voix du jeu motivique de questions et de réponses renvoient toutefois sans équivoque le mouvement au genre du scherzo.

La disposition en rondo du finale n'est pas réalisée schématiquement. Beethoven parsème les épisodes de reprise de transformations variées et de périodes recourant au traitement motivique. Mais après l'âcre plaisir pris à exploiter jusqu'au bout les passages de transition, la réapparition du thème stable, articulé à la manière d'un lied, montre que Beethoven n'avait jamais perdu de vue la forme du rondo.

Op. 130 en si bémol majeur

Beethoven poussait très loin les expériences réalisées avec les possibilités nouvelles s'offrant à lui. C'est là un fait dont nous avons non seulement la démonstration dans ce qui fut à l'origine le mouvement final du Quartet en si bémol majeur, op. 130, mouvement de dimensions démesurées et d'une teneur exceptionnelle que Beethoven construisit comme une sorte de fugue sonate, mais qui ressort également de la juxtaposition, à la manière de la suite, de tous les mouvements, parmi lesquels la Danza tedesca (4) et la Cavatina (5) font figure de compositions de peu

de poids par rapport au finale-fugue. C'est là ce que sentit immédiatement l'éditeur Artaria lors de la première audition de l'œuvre, le 21 mars 1826, et ce qui l'incita à conseiller de sacrifier la fugue à un rondo plus légèrement structuré.

Le mouvement d'ouverture, construit dans la souple forme sonate, montre le style de composition typique de la dernière manière beethovénienne: des particules compositionnelles homophones se mêlent dans l'espace le plus restreint à des miettes de thèmes étroitement unies par le procédé de l'imitation; les instruments, conduits polyphoniquement, sont poussés à l'extrême de leur tessiture, signe d'une aspiration consciente à l'obtention d'un effet sonore spiritualisé. Les singuliers changements de tempo confèrent parfois au mouvement quelque chose de rhapsodique, bien que Beethoven maintienne dans toute sa rigueur le déroulement formel. Le deuxième mouvement aussi, auquel on ne voudrait pas conférer le nom de scherzo, traduit une attitude rhétorique et seules les pointes d'humour et l'incontestable division tripartite trahissent qu'il s'agit d'un mouvement dérivé du scherzo. Si dans ce mouvement Presto l'humour beethovénien pointe déjà à la surface, le troisième mouvement (Andante con moto, ma non

troppo) est un prototype de la manière dont Beethoven plaisantait en musique: des facteurs de surprise résultant de la spontanéité avec laquelle les accents sont placés et la véhémence de la liaison thématique viennent sans cesse troubler l'homogénéité stylistique du déroulement musical.

Avec son maniérisme dynamique, la Danza tedesca, danse allemande d'une ironie toute beethovénienne, est d'une forme aisément saisissable dans sa division en trois parties et sa coda mystificatrice. — A la Cavatine, sorte de prière instrumentale, incombe principalement le rôle d'apporter au cycle un contraste d'atmosphère supplémentaire. Dans la partie centrale en triolets le chant d'imploration se hausse jusqu'à une sensation d'oppression. Dans l'Allegro final, soumis au principe du rondo, vient s'ajouter un élément stylistique caractéristique et indispensable à la compréhension de ces derniers quatuors à cordes: le folklore de l'Europe centrale. Les murkys obstinés et le fluide mélodique de ce mouvement composé après coup ne laissent aucun doute sur les souvenirs qui envahissaient le compositeur frappé de surdité lorsqu'il voyait sa fugue accueillie certes avec respect mais sans enthousiasme.

Op. 131 en ut dièse mineur

C'est au plus tard au mois de mars 1826, après le travail consacré aux quatuors destinés au prince Galitzine, que Beethoven passa à la composition du Quatuor en ut dièse mineur. Le 16 juillet 1826 il déclarait à son éditeur avoir terminé le quatuor. La succession formelle des sept mouvements de l'œuvre est déjà un élément extérieur montrant que Beethoven aspirait à tirer de nouvelles possibilités de la forme cyclique conventionnelle. C'est également ce à quoi fait allusion une note manuscrite, naturellement teintée d'ironie, figurant sur l'autographe: «Volé de-ci de-là, et recollé ensemble...». Bien que les mouvements soient étroitement unis les uns aux autres dans leur succession, Beethoven semble bien moins avoir aspiré à l'homogénéité de la série cyclique que s'être intéressé à la liaison de parcelles compositionnelles de caractère divergent. Le premier mouvement, *Adagio ma non troppo*, se présente comme une fugue presque rigoureusement traitée en trois développements. Le second mouvement forme avec lui un contraste radical et traduit d'emblée la direction dans laquelle il convient de comprendre les intentions de Beethoven, à savoir la musique populaire. Le thème dansant

pourrait en avoir été inspiré par une flûte (*Schwegelpfeife*), mais Beethoven stylise les moyens, travaille avec des aspects dynamiques complémentaires et ne cesse d'insérer de nouvelles figures de traitement thématique. Par un unisson véhément, il conduit au troisième mouvement, une cadence de caractère récitatif. Ce mouvement n'offre au fond qu'un caractère préparatoire et se révèle intimement lié à l'ample quatrième mouvement, *Andante ma non troppo*. Réparti aux deux violons, le thème de ce mouvement à variations dévoile sa polyphonie immanente. Beethoven façonne indépendamment chaque épisode de variations et prend le thème comme occasion de modifier la technique de composition au moyen de l'homorythmie, de la polyphonie, de l'imitation, du travail motivique.

Le cinquième mouvement avec son thème à l'envolée fantomatique et motiviquement accentué, se présentant de par son caractère comme un scherzo sans trio, se rapproche formellement du rondo. Le ton «symphonique» s'exprime dans le recours au «*durchbrochene Arbeit*» (travail ajouré) et pour une grande part dans les effets d'instrumentation (jeu sul ponticello). Le plaisir pris aux formules dynamiques capricieuses (thème secondaire chantant avec

alternance de basse en bourdon), aux pizcatis bucoliques, aux points d'arrêt imprévus (pause générale, points d'orgue) et aux variations de tempo constructives apporte également ici un ton de scherzo. — Le sixième mouvement ne fait que constituer l'introduction lente au mouvement final qui, après un fougueux unisson de début, conduit à un thème endiablé, interrompu par des intermèdes mélodieux dont certains sont d'une éclatante beauté. Le premier de ces interludes est dérivé du thème de fugue du mouvement initial.

Op. 132 en la mineur

Le Quatuor en la mineur, op. 132, en cinq mouvements, porte sur l'autographe la mention «second quatuor 1825», rédigée par Beethoven, par laquelle le musicien exprimait qu'il s'agissait du deuxième des quatuors commandés par Galitzine. Les premières esquisses en ré mineur pour le finale remontent à l'année 1823, d'autres travaux datent de l'année 1824 mais c'est seulement en 1825 que l'œuvre prit sa forme définitive. Le 19 mars Beethoven déclara à son éditeur que la composition en était pratiquement terminée, ce qui ne signifie pas grand-chose dans le cas de

Beethoven mais permet toutefois de conclure à un état avancé de la composition. A la mi-avril une grave maladie frappa Beethoven, qui y fit allusion dans le sous-titre de son troisième mouvement. La forme sonate du premier mouvement n'est pas strictement réalisée. Des aphorismes de caractère récitatif viennent interrompre, comme dans d'autres mouvements, le cours du développement. Le début de la partie de violoncelle sur la note sensible montre que Beethoven a dépassé dans sa réflexion les principes esthétiques de son époque et qu'il ne doit pas être considéré seulement comme le musicien qui a parachévé le style classique viennois, mais comme celui qui en a triomphé.

Le trio du second mouvement (*Allegro ma non tanto*) qui ne représente en aucune façon la musette destinée à un bal de Redoute, contient, comme d'autres mouvements de ces Quatuors de la maturité, des échos de folklore d'Europe Centrale, ce qui n'est guère surprenant vu la nationalité de l'auteur de la commande.

L'addition figurant en tête du troisième mouvement ne fait qu'indiquer le climat fondamental et ne doit en aucun cas être interprétée à tort comme une indication programmatique. La tonalité lydienne (fa majeur sans si bémol) a probablement été

choisie pour faire ressortir de manière plus saillante le monde archaïque du choral par rapport aux autres épisodes. D'ailleurs le déroulement du mouvement doit être conçu comme musique pure, comme le montre la transformation du thème d'action de grâce dans l'épisode de conclusion.

Les esquisses du quatrième mouvement révèlent que celui-ci n'a été composé qu'après la maladie. Rien ne justifie cependant l'interprétation de l'Alla marcia comme l'expression d'une joie de vivre recouvrée; par contre la nuance folklorique que revêt précisément ce morceau est en correspondance manifeste avec les aspects folkloriques du second mouvement en même temps qu'elle constitue la transition passionnée vers l'Allegro appassionato final qui, par ce récitatif alla zingarese, se voit attribuer dans l'attacca qui s'y enchaîne une direction sur laquelle il convient de ne pas se méprendre. Beethoven cultive aussi dans ce mouvement, par la divergence des lignes musicales, l'aridité sonore qui se remarque fréquemment dans le style de sa dernière manière créatrice; il sépare à l'extrême les voix les unes des autres sur quatre octaves et projette ainsi des normes en quelque sorte orchestrales sur les dimensions du quatuor.

Grande Fugue en si bémol majeur, op. 133

Dans la version enregistrée ici, la fugue en si bémol majeur, détachée du quatuor en si bémol majeur, op. 130 et publiée indépendamment, porte la célèbre mention «tantôt libre, tantôt recherchée» par laquelle Beethoven paraphrase le type de sa fugue sonate («frei und gebunden» – «libre et assujéti»). L'«Overture», qui n'est pas une simple introduction mais un portique à l'unisson caractéristique du Beethoven de la maturité, expose à la façon de devises les deux thèmes principaux dont le premier est formé des demi-tons octaviés d'un tétracorde au chromatisme descendant, tandis que le contre-thème diatonique est dérivé d'une figure legato tournant autour de la tonalité fondamentale de si bémol. La quasi-exposition consiste en quatre développements de fugue traités de manière assez conforme aux règles, le sujet secondaire au thème legato aboutit à un crescendo non fugué à l'unisson. La réalisation de l'œuvre tient ce que promet l'entête: des épisodes libres et assujétis se relaient jusqu'à ce qu'une sorte de reprise vienne boucler le tout. L'ouverture révèle déjà à l'auditeur un modèle basé sur les contrastes qui traversent l'œuvre de bout

en bout: alternance de passages rythmiquement soulignés et d'épisodes legato qui sont plus tard simultanément reliés dans la partie «Meno mosso e moderato». Dans la prédilection strictement accordée aux tessitures extrêmes et dans la rigoureuse conduite des voix, Beethoven effleure des domaines d'expression artistique relevant de l'expressionnisme.

Op. 135 en fa majeur

Beethoven écrit le Quatuor en fa majeur, op. 135 dans le courant de l'année 1826 et l'acheva au plus tard au début du mois d'octobre. A l'exception du mouvement lent à variations il se laisse mal assimiler au style des autres derniers Quatuors. Dans le premier mouvement, mouvement sonate presque dans sa forme la plus stricte avec un thème secondaire à la dominante (accord parfait brisé), il n'y a que le libre et souple déroulement des voix avec une brusque transition conduisant à des unissons plus étoffés qui rappelle le dernier style beethovénien. Le deuxième mouvement (Vivace), un Scherzo sans complication formelle avec un épisode de développement à la place du trio académique, a donné lieu à toutes sortes d'interprétations erronées: le long intermède osti-

nato de 47 mesures se développant sur le motif initial dans la tessiture stridente du violon conducteur est une réminiscence non déguisée des pratiques folkloriques des régions d'Europe Centrale. La dynamique capricieuse, les effets de surprise créés par les sforzati et les points d'arrêt qui parsèment la composition confirment ici également la technique du scherzo caractéristique de Beethoven.

Au troisième mouvement (Lento assai) Beethoven attribue l'un de ses thèmes les plus fortement expressifs, qui évoque motiviquement une variante du lied «Lobe den Herren». Les mots consignés par Beethoven dans son cahier d'esquisses en y inscrivant ce thème, «Doux chant de repos et de paix», viennent appuyer une telle liaison thématique. Pour le mouvement final, la mention écrite par Beethoven lui-même au-dessus des thèmes initiaux «Le faut-il?» «Il le faut» ainsi que le titre «La résolution difficilement prise» ont fourni le point de départ et de repère de multiples interprétations. Beethoven ayant utilisé ces mêmes termes pour un canon facétieux, on est en droit de supposer que l'expression dramatique du mouvement doit s'entendre dans un sens d'humour théâtral. Sans porter préjudice au schéma du mouvement sonate, dans lequel Beethoven se

sert même comme thème secondaire (au violoncelle) d'une chansonnette au caractère bouffon de complainte populaire, on est parfaitement autorisé à voir en ce finale

un monologue plein d'emphase, où la forme pure est au service de la musique pure.

(Traduit de l'allemand)

A**I**D

Recordings: Hannover, Beethoven-Saal, 4-5/1959 (op. 59), 5-6/1960 (opp. 74, 95), 9/1961 (op. 18), 6/1963 (op. 131); Berlin, Jesus-Christus-Kirche, 4/1962 (op. 132), 9-10/1962 (opp. 130, 133); Berlin-Tempelhof, Ufa Studio, 3-4/1963 (opp. 127, 135)

Recording Supervision: Wolfgang Lohse (opp. 18, 132), Karl Heinz Schneider (opp. 59, 74, 95), Dr. Manfred Richter (opp. 127, 130, 131, 132, 133, 135)

Balance Engineers: Heinz Wildhagen (opp. 18, 59, 74, 95, 132),

Hans-Peter Schweigmann (opp. 127, 131, 135), Harald Baudis (opp. 130, 133)

© 1960/1962/1963 Polydor International GmbH, Hamburg

© 1974 Prof. Dr. Heinz Becker

Cover Illustration: Gerhard Noack, Hamburg

Artist Photos: Werner Neumeister, Munich

Typo Artwork: Werner Koberstein, Hamburg

Art Direction: Peter Schuppe

Printed in West Germany by / Imprimé en RFA par Neef, Wittingen



Das Compact Disc Digital Audio System bietet die bestmögliche Klangwiedergabe – auf einem kleinen, handlichen Träger.

Die überlegene Eigenschaft der Compact Disc beruht auf der Kombination von Laser-Abtastung und digitaler Wiedergabe. Die von der Compact Disc gebotene Qualität ist somit unabhängig von dem technischen Verfahren, das bei der Aufnahme eingesetzt wurde. Auf der Rückseite der Verpackung kennzeichnet ein Code aus drei Buchstaben die Technik, die bei den drei Stationen Aufnahme, Schnitt/Abmischung und Überspielung zum Einsatz gekommen ist:

DDD Digitales Tonbandgerät bei der Aufnahme, bei Schnitt und/oder Abmischung, bei der Überspielung.

ADD Analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme; digitales Tonbandgerät bei Schnitt und/oder Abmischung und bei der Überspielung.

AAD Analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme und bei Schnitt und/oder Abmischung; digitales Tonbandgerät bei der Überspielung.

Die Compact Disc sollte mit der gleichen Sorgfalt gelagert und behandelt werden wie die konventionelle Langspielplatte. Eine Reinigung erübrigt sich, wenn die Compact Disc nur am Rande angefasst und nach dem Abspielen sofort wieder in die Spezialverpackung zurückgelegt wird. Sollte die Compact Disc Spuren von Fingerabdrücken, Staub oder Schmutz aufweisen, ist sie mit einem sauberen, fusselfreien, weichen und trockenen Tuch (geradlinig von der Mitte zum Rand) zu reinigen. Bitte keine Lösungs- oder Scheuermittel verwenden! Bei Beachtung dieser Hinweise wird die Compact Disc ihre Qualität dauerhaft bewahren.

The Compact Disc Digital Audio System

offers the best possible sound reproduction – on a small, convenient sound-carrier unit.

The Compact Disc's superior performance is the result of laser-optical scanning combined with digital playback, and is independent of the technology used in making the original recording.

This recording technology is identified on the back cover by a three-letter code:

DDD Digital tape recorder used during session recording, mixing and/or editing, and mastering (transcription).

ADD Analogue tape recorder used during session recording; digital tape recorder used during subsequent mixing and/or editing and during mastering (transcription).

AAD Analogue tape recorder used during session recording and subsequent mixing and/or editing; digital tape recorder used during mastering (transcription).

In storing and handling the Compact Disc, you should apply the same care as with conventional records.

No further cleaning will be necessary if the Compact Disc is always held by the edges and is replaced in its case directly after playing. Should the Compact Disc become soiled by fingerprints, dust or dirt, it can be wiped (always in a straight line, from centre to edge) with a clean and lint-free, soft dry cloth. No solvent or abrasive cleaner should ever be used on the disc.

If you follow these suggestions, the Compact Disc will provide a lifetime of pure listening enjoyment.

WARNING: Copyright subsists in all recordings issued under this label. Any unauthorized rental, broadcasting, public performance, copying or distribution in any manner whatsoever will constitute infringement of such copyright and will render the infringer liable to an action at law. In case there is a performance institution in the relevant country entitled to grant licences for the use of recordings for public performance or broadcasting, such licences may be obtained from such institution. (For the United Kingdom: Phonographic Performance Ltd., Ganton House, 14-22 Ganton Road, London W1V 1LBY).

Le système Compact Disc Digital Audio

permet la meilleure reproduction sonore possible à partir d'un support de son de format réduit et pratique.

Ses remarquables performances du Compact Disc sont le résultat de la combinaison unique du système numérique et de la lecture laser optique, indépendamment des différentes techniques appliquées lors de l'enregistrement. Ces techniques sont identifiées au verso de la couverture par un code à trois lettres:

DDD Utilisation d'un magnétophone numérique pendant les séances d'enregistrement, le mixage et/ou le montage et la gravure.

ADD Utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement, utilisation d'un magnétophone numérique pendant le mixage et/ou le montage et la gravure.

AAD Utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement et le mixage et/ou le montage, utilisation d'un magnétophone numérique pendant la gravure.

Pour obtenir les meilleurs résultats, il est indispensable d'apporter le même soin dans le rangement et la manipulation du Compact Disc qu'avec le disque microsillon.

Il n'est pas nécessaire d'effectuer de nettoyage particulier si le disque est toujours tenu par les bords et est replacé directement dans son boîtier après l'écoute. Si le Compact Disc porte des traces d'empreintes digitales, de poussière ou autres, il peut être essuyé, toujours en ligne droite, du centre vers les bords, avec un chiffon propre, doux et sec qui ne s'effiloche pas. Tout produit nettoyant, solvant ou abrasif doit être pros crit. Si ces instructions sont respectées, le Compact Disc vous donnera une parfaite et durable restitution sonore.

Il sistema audio-digitale del Compact Disc

offre la migliore riproduzione del suono su un piccolo e comodo supporto.

La superiore qualità del Compact Disc è il risultato della scansione con l'ottica laser, combinata con la riproduzione digitale ed è indipendente dalla tecnica di registrazione utilizzata in origine.

Questa tecnica di registrazione è identificata sul retro della confezione da un codice a tre lettere:

DDD Si riferisce all'uso del registratore digitale durante le sedute di registrazione, mixing e/o editing, e masterizzazione.

ADD Sta ad indicare l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione, e del registratore digitale per il successivo mixing e/o editing e per la masterizzazione.

AAD Riguarda l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione e per il successivo mixing e/o editing, e del registratore digitale per la masterizzazione.

Per una migliore conservazione, nel trattamento del Compact Disc, è opportuno usare la stessa cura riservata ai dischi tradizionali.

Non sarà necessaria nessuna ulteriore pulizia, se il Compact Disc verrà sempre preso per il bordo e rimesso subito nella sua custodia dopo l'ascolto. Se il Compact Disc dovesse sporcarsi con impronte digitali, polvere o sporcizia in genere, potrà essere pulito con un panno asciutto, pulito, soffice e senza sfilacciature, sempre dal centro al bordo, in linea retta. Nessun solvente o pulitore abrasivo deve essere mai usato sul disco.

Seguendo questi consigli, il Compact Disc offrirà, per la durata di una vita, il godimento del puro ascolto.