



Beethoven
complete STRING QUARTETS
ARTEMIS
QUARTET



ERATO



Ludwig van Beethoven 1770-1827

CD 1

80:20

String Quartet No.1 Op.18 No.1

in F major . F-dur . en fa majeur

- | | | |
|---|--------------------------------------|------|
| 1 | I Allegro con brio | 9:05 |
| 2 | II Adagio affettuoso ed appassionato | 8:50 |
| 3 | III Scherzo. Allegro molto – Trio | 4:00 |
| 4 | IV Allegro | 6:31 |

Natalia Prishpenko *violin I* . **Gregor Sigl** *violin II*

Friedemann Weigle *viola* . **Eckart Runge** *cello*

String Quartet No.4 Op.18 No.4

in C minor . c-moll . en ut mineur

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | I Allegro ma non tanto | 8:22 |
| 6 | II Scherzo. Andante scherzoso quasi Allegretto | 7:05 |
| 7 | III Minuetto. Allegro – Trio | 3:50 |
| 8 | IV Allegretto – Prestissimo | 4:15 |

Gregor Sigl *violin I* . **Natalia Prishpenko** *violin II*

Friedemann Weigle *viola* . **Eckart Runge** *cello*

String Quartet No.6 Op.18 No.6

in B flat major . B-dur . en si bémol majeur

- | | | |
|----|-----------------------------|------|
| 9 | I Allegro con brio | 8:37 |
| 10 | II Adagio ma non troppo | 7:43 |
| 11 | III Scherzo. Allegro – Trio | 4:00 |
| 12 | IV La Malinconia. Adagio | 3:21 |
| 13 | V Allegretto quasi Allegro | 4:23 |

Natalia Prishpenko *violin I* . **Gregor Sigl** *violin II*

Friedemann Weigle *viola* . **Eckart Runge** *cello*

String Quartet No.2 Op.18 No.2

in G major . G-dur . en sol majeur

- | | | |
|---|--------------------------------|------|
| 1 | I Allegro | 7:41 |
| 2 | II Adagio cantabile | 6:25 |
| 3 | III Scherzo. Allegro – Trio | 5:09 |
| 4 | IV Allegro molto, quasi Presto | 5:07 |

Natalia Prishpenko *violin I* . **Heime Müller** *violin II***Volker Jacobsen** *viola* . **Eckart Runge** *cello***String Quartet No.3** Op.18 No.3

in D major . D-dur . en ré majeur

- | | | |
|---|---------------------------------|------|
| 5 | I Allegro | 7:22 |
| 6 | II Andante con moto | 7:48 |
| 7 | III Allegro – Minore – Maggiore | 2:47 |
| 8 | IV Presto | 6:03 |

Natalia Prishpenko *violin I* . **Gregor Sigl** *violin II***Friedemann Weigle** *viola* . **Eckart Runge** *cello***String Quartet No.5** Op.18 No.5

in A major . A-dur . en la majeur

- | | | |
|----|-----------------------|-------|
| 9 | I Allegro | 10:23 |
| 10 | II Menuetto – Trio | 4:47 |
| 11 | III Andante cantabile | 9:36 |
| 12 | IV Allegro | 6:11 |

Natalia Prishpenko *violin I* . **Gregor Sigl** *violin II***Friedemann Weigle** *viola* . **Eckart Runge** *cello*

String Quartet No.7 Op.59 No.1 'Razumovsky'

in F major . F-dur . en fa majeur

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I Allegro | 9:52 |
| 2 | II Allegretto vivace e sempre scherzando | 8:44 |
| 3 | III Adagio molto e mesto | 12:09 |
| 4 | IV Thème russe. Allegro | 7:28 |

Heime Müller *violin I* . **Natalia Prishepenko** *violin II***Volker Jacobsen** *viola* . **Eckart Runge** *cello***String Quartet No.8** Op.59 No.2 'Razumovsky'

in E minor . e-moll . en mi mineur

- | | | |
|---|---------------------------|-------|
| 5 | I Allegro | 12:42 |
| 6 | II Molto adagio | 11:58 |
| 7 | III Allegretto – Maggiore | 6:08 |
| 8 | IV Finale. Presto | 5:04 |

Natalia Prishepenko *violin I* . **Gregor Sigl** *violin II***Friedemann Weigle** *viola* . **Eckart Runge** *cello*

String Quartet No.9 Op.59 No.3 'Razumovsky'

in C major . C-dur . en ut majeur

- | | | | |
|---|-----|---|-------|
| 1 | I | Introduzione. Andante con moto – Allegro vivace | 10:44 |
| 2 | II | Andante con moto quasi Allegretto | 9:05 |
| 3 | III | Menuetto. Grazioso – Trio – Coda | 5:28 |
| 4 | IV | Allegro molto | 5:56 |

Natalia Prishpenko *violin I* . **Heime Müller** *violin II***Volker Jacobsen** *viola* . **Eckart Runge** *cello***String Quartet No.10** Op.74 'Harp'

in E flat major . Es-dur . en mi bémol majeur

- | | | | |
|---|-----|---------------------------|------|
| 5 | I | Poco Adagio – Allegro | 9:31 |
| 6 | II | Adagio ma non troppo | 8:34 |
| 7 | III | Presto | 4:46 |
| 8 | IV | Allegretto con Variazioni | 6:35 |

Natalia Prishpenko *violin I* . **Gregor Sigl** *violin II***Friedemann Weigle** *viola* . **Eckart Runge** *cello***String Quartet No.11** Op.95 'Quartetto seriozo'

in F minor . f-moll . en fa mineur

- | | | | |
|----|-----|---|------|
| 9 | I | Allegro con brio | 4:02 |
| 10 | II | Allegretto ma non troppo | 6:34 |
| 11 | III | Allegro assai vivace ma seriozo | 4:08 |
| 12 | IV | Larghetto espressivo – Allegretto agitato – Allegro | 4:21 |

Natalia Prishpenko *violin I* . **Heime Müller** *violin II***Volker Jacobsen** *viola* . **Eckart Runge** *cello*

String Quartet No. 12 Op. 127

in E flat major . Es-dur . en mi bémol majeur

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I Maestoso – Allegro | 6:42 |
| 2 | II Adagio, ma non troppo e molto cantabile | 14:50 |
| 3 | III Scherzando vivace | 8:07 |
| 4 | IV Finale. Allegro | 6:32 |

Natalia Prishpenko *violin I* . **Gregor Sigi** *violin II***Friedemann Weigle** *viola* . **Eckart Runge** *cello***String Quartet No. 14** Op. 131

in C sharp minor . cis-moll . en ut dièse mineur

- | | | |
|----|--|-------|
| 5 | I Adagio ma non troppo e molto espressivo | 7:42 |
| 6 | II Allegro molto vivace | 2:48 |
| 7 | III Allegro moderato | 0:47 |
| 8 | IV Andante ma non troppo e molto cantabile | 12:50 |
| 9 | V Presto | 5:08 |
| 10 | VI Adagio quasi un poco andante | 1:54 |
| 11 | VII Allegro | 6:54 |

Heime Müller *violin I* . **Natalia Prishpenko** *violin II***Volker Jacobsen** *viola* . **Eckart Runge** *cello*

String Quartet No. 13 Op. 130, Op. 133
in B flat major . B-dur . en si bémol majeur

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I Adagio ma non troppo – Allegro | 13:08 |
| 2 | II Presto | 1:52 |
| 3 | III Andante con moto ma non troppo. Poco scherzoso | 6:48 |
| 4 | IV Alla danza tedesca. Allegro assai | 3:03 |
| 5 | V Cavatina. Adagio molto espressivo | 6:15 |
| 6 | VI Grosse Fuge Op. 133 Overtura. Allegro. Fuga | 15:00 |

String Quartet Hess 34
in F major . F-dur . en fa majeur
arr. of Piano Sonata Op. 14 No. 1

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 7 | I Allegro moderato | 6:56 |
| 8 | II Allegretto | 3:37 |
| 9 | III Allegro | 3:37 |

Natalia Prishpenko *violin I* . **Gregor Sigl** *violin II*
Friedemann Weigle *viola* . **Eckart Runge** *cello*

String Quartet No. 15 Op. 132

in A minor . a-moll . en la mineur

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I Assai sostenuto – Allegro | 9:32 |
| 2 | II Allegro ma non tanto | 9:13 |
| 3 | III <i>Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart.</i>
Molto adagio – <i>Neue Kraft fühlend.</i> Andante | 16:27 |
| 4 | IV Alla Marcia, assai vivace | 2:02 |
| 5 | V Allegro appassionato – Presto | 6:39 |

Heime Müller *violin I* . **Natalia Prishpenko** *violin II***Volker Jacobsen** *viola* . **Eckart Runge** *cello***String Quartet No. 16** Op. 135

in F major . F-dur . en fa majeur

- | | | |
|---|--|------|
| 6 | I Allegretto | 6:25 |
| 7 | II Vivace | 3:20 |
| 8 | III Lento assai, cantante e tranquillo | 6:29 |
| 9 | IV <i>Der schwer gefasste Entschluss: „Muss es sein? Es muss sein!“</i>
Grave, ma non troppo tratto – Allegro | 7:06 |

Gregor Sigl *violin I* . **Natalia Prishpenko** *violin II***Friedemann Weigle** *viola* . **Eckart Runge** *cello*







*Beethoven's String Quartets and
the Artemis Quartet*
– Reflections by Eckart Runge

Ludwig van Beethoven was the reason why the Artemis Quartet was formed in 1989, and this has inevitably led to a particularly close relationship between the players and Beethoven's music and to their intense involvement with his quartets. Two decades later, the Artemis Quartet performed complete cycles of all the composer's string quartets throughout the world between 2009 and 2011. The present complete recording documents the last fourteen years of our engagement with these works. It is an engagement that led me in search of the past and took me back to the day on which the Artemis Quartet first came into existence.

The beginning

It was on a stormy late summer's day in 1989 that I – an inquisitive student with a love of chamber music – met three like-minded string players for our first rehearsal together. At that point none of us suspected that this adventure would influence our lives for many years to come. On our music stands were the parts for a work that tended at that date to be associated with relatively mature gentlemen with greying hair: Beethoven's late String Quartet in C sharp minor op. 131. For greenhorns like us, it felt more like sheer madness or youthful megalomania to tackle such a piece. I myself had never played music in this weird key. But I can still recall the feeling of

joyful excitement at listening to my new colleagues as each of them entered in turn with the opening movement's fugue subject and played the characteristic crescendo that builds to a violent *sforzato* before I myself entered with the upbeat of the subject. Only a few days earlier we had registered for a master class with Walter Levin, the first violinist of the legendary LaSalle Quartet. This was an ambitious project at the Lübeck Academy of Music, in the course of which sixteen student ensembles were to work on all of Beethoven's quartets before presenting the results in public. Our as yet unnamed group had been entrusted with the op. 131 quartet, a work that initially overtaxed us a little in terms of its length and complexity, while also proving emotionally fascinating and very quickly drawing us into its sway. This music opened at least a crack in the door to the wondrous world of the string quartet that lay behind it, shimmering mysteriously and alluringly. After a long semester of hard work we gave an enthusiastic performance of the piece at the closing concert in the summer of 1989, the lack of our ability to play together with immaculate ensemble more than offset by our sense of commitment to the music. Emboldened by this experience, we then decided to continue our voyage of discovery through the rest of the quartet repertoire and to call ourselves the Artemis Quartet. Beethoven's op. 131 was on the programme of our first public recital in the autumn of 1990 in a village barn in Schleswig-Holstein.

Beethoven's handwriting

Since then, Beethoven's music has been the Artemis Quartet's constant companion throughout its various transformations, just as is presumably the case with all other similar formations. But it was as if our own encounter with this music pointed the way ahead, with the result that we have always felt a certain affinity for these quartets and ensured that they have remained a particular focus of our interest whenever we are planning our repertory. Our first CD was a recording of Beethoven's op. 59 no. 3 and op. 132. And it was also with Beethoven that we launched our partnership with our present label, Virgin Classics, with the op. 59 no. 1 and op. 95. In 2005 and again in 2011 we won our most popular award – the ECHO Klassik Prize – with our recordings of Beethoven's string quartets. But the finest confirmation of our longstanding affinity with Beethoven's music was the invitation we received to become honorary members of the Beethoven House in Bonn and to join a select band that has also included figures such as Joseph Joachim, Pablo Casals and Kurt Masur and the Busch and Alban Berg Quartets. To be able to rummage through the composer's yellowing manuscripts in the catacombs of the Beethoven Archives in Bonn is an experience that even now still causes my spine to tingle with excitement, bringing me emotionally closer to the music and on each occasion causing my heart to miss a beat and taking my breath away.

Unlike the autograph manuscripts of Bach and Mozart, which are extremely accurate, those of

Beethoven reveal such a chaotic scrawl that the observer is bound to ask whether it was a matter of indifference to the composer if anyone could decipher his handwriting or not and even if he was in his right mind when he wrote his music down. The tremendous emotionality of the music leaps out of these pages in ways that are both immediate and visible: this is the writing of someone who lived through every moment of what he was committing to paper, a man whose quill raced over the surface of the paper at terrific speed, crossing out certain passages and improving others to the point where the changes are indecipherable, so that where the individual notes are no longer legible, he was obliged to write out their names using letters of the alphabet over the stems of those notes that had been crossed out and overpainted three times. Where Beethoven has added 'E' or 'F sharp', the observer suddenly stops short: so the composer really did want posterity to understand him after all! Only his temperament was carried through with him as he composed. At the same time, however, he always maintained an overview of the material and demonstrated his entire mastery in terms of the work's formal structure and overriding compositional idea. Unlike the individual details, this overarching idea was not constantly discarded and corrected. Beethoven's handwriting reveals these two elemental factors in his music, factors that are also clearly audible, namely, the high level of emotional commitment and the unshakable great idea.

This experience allowed me to see why we, as members of an ensemble that had always viewed

it as our aim to play for the men and women of our own day and to draw them emotionally into the depths of this music, always felt so committed to these works. For some people classical music may sometimes seem to constitute an interesting document of a bygone age to which we no longer have any direct connection, but with Beethoven we find a quality that can be understood in every age and at every time, a situation that will not change in the future either: here is a man at work who combines his grandiose visions with personal passion and invests them with fearless expression.

The diary

We were fascinated to see the extent to which Beethoven poured himself into his string quartets in a way that he did with no other genre, bringing to them a degree of private emotion that we find nowhere else in his output. It is as if these four-part scores are a kind of diary to which he could commit his most private thoughts without having to worry about the questions of social etiquette raised by his concertos and symphonies, for example. He could entrust the most intimate human topics to this diary, such as his fragile state of health and his mental state, which was closely bound up with it. In the famous slow movement of his op. 132 – the ‘Convalescent’s Hymn of Thanksgiving to the Deity, in the Lydian Mode’ – he seeks to come to terms with the psychological effects of the life-threatening illness from which he recovered in 1825. The intermediary sections, which are marked by a

renewed courage to face life, become increasingly playful as the music develops, and are headed ‘Feeling new strength’.

In his op. 132 quartet Beethoven also reveals himself as a visionary, a humanist and a champion of the modern ideals of the French Revolution, ideals that were very dangerous at this time: ‘Liberté, Fraternité, Égalité’. This was a courageous profession of faith at a time when the German-speaking world was overrun by the forces of reaction. The ‘Hymn of Thanksgiving’ is followed by the parody of a march, dryly headed ‘Alla Marcia’, but played at a breakneck tempo impossible to march to and dotted with wild off-beat accents that would prevent any regiment of soldiers from marching in regular formation. This rebellious open-mindedness on the part of a mature individual could hardly be more at odds with the hierarchical principle of the smartly elegant, socially acceptable militarism of the period. The final movement of the op. 130 quartet – the *Große Fuge* – is headed ‘tantôt libre, tantôt recherchée’ (now free, now recondite), which is likewise a pointer to Beethoven’s view of himself as a free-thinking but responsible individualist triumphing over the rigid, authoritarian world all around him. We have always regarded the quartet as representing a commonality between four democratic individuals, with the result that this idea of Beethoven’s is one to which we ourselves have invariably felt powerfully drawn.

Beethoven’s ability to invent new character markings reveals the extent to which he had

advanced into a highly subjective field in his string quartets. The slow movement of his op. 130 is headed 'Cavatina' and has a brief middle section with one of his clearest and yet most astonishing instructions: while the three lower voices add a quietly threatening triplet ostinato, the first violin seems to improvise a fragmentary line made up of tiny scraps of melody that it stammers softly and uncertainly. Over this first violin line is a simple word that the performer has to read twice to be sure that he or she has not misread it: 'Beklemmt' (anguished, apprehensive or oppressed). In terms of his musical emotionality, Beethoven was known for his lively temper, which extended even to stamping his feet with rage. But in his quartets he also reveals himself as a man whose great sensitivity did not stop short of extreme vulnerability.

Master of life

Even the early op. 18 no. 6 quartet includes one of Beethoven's most remarkable movements, a movement headed 'La Malinconia' (Melancholy). Quite apart from the unusual movement heading, there is also a performance marking here that goes far beyond anything that is usual in such a piece: 'Questo pezzo se deve trattare colla più gran delicatezza' (This piece must be played with the greatest delicacy or care). It is a curious instruction, for which slow movement should not be performed with the greatest care? This particular marking seems to me to indicate that the task of completing this op. 18 group of works was of great personal importance to Beethoven.

And rightly so. For this brief movement, which is a kind of introduction to the final Allegretto quasi Allegro and which repeatedly haunts the final movement like a bad dream, is all about re-interpreting an apparently carefree and gently floating theme in the major and slowly transforming it by harmonic means into the expression of increasingly sombre self-doubts. Not even the sense of order that is imposed on the piece by the strict rules of counterpoint can bring redemption and release but leads, conversely, to the music's total breakdown, until it finally grows resigned and strikes a note of calm grief. We sense that life's most basic questions cannot be pinned down by any rules. And what does Beethoven do then? He adopts a cautious approach, following up the 'Malinconia' Adagio with a gently elated final Allegretto quasi Allegro that remains unaffected even by recurrent reminders of the earlier sense of melancholy. Gentle irony is used to indicate that in spite of all the disasters that befall us we should never lose our will to live, a sentiment that seems especially believable from the pen of a passionate musician who was himself in despair at his incipient deafness. In his 'Heiligenstadt Testament', which he wrote only a short time later, Beethoven offered a graphic account of the way in which this deafness had driven him – a man who otherwise had a lively temperament and was susceptible to the diversions of society – to the very brink of what was bearable and that it was only his art that prevented him from taking his own life. Only a short time earlier Beethoven had committed

these self-communings to his 'string quartet diary'. 'I am calm, having been forced to become a philosopher in the 28th year of my life.' So he summed up his feelings in his Heiligenstadt Testament. This master of composition was also a master of life, a life that he himself fathomed with ruthless implacability and to whose every facet he sought to bring us emotionally closer through the medium of his string quartets.

Prospect

When we first sought to come to terms with the op. 131 String Quartet two decades ago, we suspected – even if we did not yet fully understand – that this music contains the very quintessence of all human existence. This is a legacy that Beethoven entrusted to those members of posterity who, like himself, regard the string quartet as the most intimate and, emotionally speaking, the most immediate musical genre. Even today, after an intense engagement with all sixteen of his quartets, we know that much remains to be fathomed. For all of us, one of the most beautiful aspects of this Beethoven cycle was to come closer to Beethoven both as a man and as a visionary, something we were able to do through the great emotional range of the composer's quartets.

With the present recording of this timeless and profoundly humane music we should like to communicate this closeness to our public.

BEETHOVEN *String quartets*

Beethoven's sixteen string quartets may be divided into three different groups: the six early works (op. 18), the five middle-period pieces (the three op. 59 quartets plus the two that were published individually as the composer's opp. 74 and 95) and the five late quartets (opp. 127, 130, with its original final movement that appeared separately as the *Große Fuge* op. 133, and opp. 131, 132 and 135). Although each group contains certain stylistic features that are common to that group, each of these sixteen quartets is still an individual masterpiece in its own right.

The early quartets

In 1792, a year after Mozart's death and at a time when Haydn was at the very height of his international reputation, the young Beethoven travelled from Bonn to Vienna. Before he left, Count Ferdinand Waldstein wrote a dedication in his album: 'Through your unceasing diligence, receive Mozart's spirit from the hands of Hayden [sic].' The spirit of both Mozart and Haydn can indeed be discerned in Beethoven's music, at least if we interpret the word 'spirit' in the sense of all that contemporaries in the years around 1800 understood by terms such as 'taste' and the 'science of composition'. In turn, these terms encompass the wealth and range of ever new musical ideas, the various ways in which those ideas could be linked together and the ability to mix playful elements with a strict

polyphonic technique: the qualities, in short, of creative imagination and technical mastery.

Beethoven had completed a whole series of important chamber works, including sonatas for two and four hands, trios and quintets, before he turned his hand to the string quartet. He was fully conscious of the cachet that this genre had now acquired. Described metaphorically as 'Klangrede' (musical dialogue, or speech as musical sound), the string quartet had long since ceased to have anything in common with the 'conversation galante et amusante' that was its function in the Rococo Age. Since the time of Haydn and Mozart it had taken the form of a type of discriminating discourse summed up by Goethe's famous remark about 'four intelligent people conversing with one another'. However much these conversations may have varied in tone and character, they none the less operated on only the very highest level of culture in matters of form and detailed content.

Beethoven's op. 18 String Quartets were written between 1798 and 1800, and in keeping with current practice were published in 1801 as a set of six works. Beethoven undertook a series of revisions to all six in advance of their publication and took the opportunity to alter their order so as to imply a cyclical conception. Of the published set, no. 1 in F major was not the first of the six to be written. Later, too, as Beethoven explained to a friend, it was 'much altered, for only now do I really know how to write quartets'. In the process he succeeded in finding different but invariably distinctive solutions

to the problem of the same formal model. All six works were announced in the press as 'very difficult to perform and by no means popular'. In short, they were scarcely suited any longer to the pleasures of domestic music-making but demanded trained performers and listeners.

The opening movement of the F major Quartet, like the work as a whole, constitutes a kind of calling card that Beethoven used to introduce himself to the general public as a composer of quartets. It is characterised by a brief motif that is heard now as an independent motto theme, now as part of a series of melodic figures that have been developed from it, filling the movement as a whole with its sense of pulsating life. Time and again it is subjected to imitative procedures, contrapuntally reworked, expanded and foreshortened, and answered in different ways, while modulating to other keys. This classic example of 'absolute music' is followed by an Adagio affettuoso ed appassionato that is programmatical in inspiration. According to tradition, Beethoven is said to have had in mind the scene in the Capulets' vault in Shakespeare's *Romeo and Juliet*. This tragic and emotionally dramatic lament gives way in turn to a Scherzo that creates the impression of a satyr-play, scurrying swiftly past us and marked by syncopations and cheeky appoggiaturas.

In German-speaking countries, the String Quartet in G major op. 18 no. 2 has acquired the nickname 'Komplimentierquartett' because the opening movement recalls the affectedly gallant greeting formulas of the Rococo. The Adagio

cantabile is a calmly flowing, clearly proportioned cantabile movement whose melodic line is decorated with coloratura flourishes interrupted by an exuberantly contrasting Allegro. The third movement is a Scherzo in the form of a witty dialogue involving the interplay of flashing interjections that resemble nothing so much as the punch lines in a series of jokes.

The D major Quartet op. 18 no. 3 was the first to be written, but following Beethoven's revisions it assumed third position in the set. With its ascending interval of a seventh, the theme is immediately answered imitatively before being developed by means of figurations. A lyrically contented Andante is followed by a brief, scherzo-like Allegro and, finally, by a Presto cast in the form of a tarantella, a Sicilian dance traditionally associated with frenzy and euphoria. Beethoven also incorporates hectic syncopations, harmonic surprises and contrapuntal subtleties. But the work ends on a note of irony not unworthy of Haydn, culminating not with an outburst of untamed savagery but dying away *pianissimo*, with a final bar's rest.

The String Quartet in C minor op. 18 no. 4 is generally regarded as the most conventional of the six, more especially in terms of its opening movement and the formal design thereof. It adopts the model established by Haydn and Mozart and does so, moreover, in a way that the later nineteenth century was to canonise as 'Classical sonata form' on the basis of a theory distilled from these very works. In second position is a Scherzo rather than the expected

slow movement. In comparison the following Menuetto no longer recalls the world of Rococo art, dance-like grace having been replaced by far more dramatic accents and by a musical language that packs a very real emotional punch.

Beethoven's debt to Mozart and Haydn is particularly clear from the String Quartet in A major op. 18 no. 5. Its immediate model was Mozart's A major Quartet K 464, which Beethoven studied in detail, even copying out the parts in the form of a full score. A more detailed comparison would allow us to identify many an echo of the kind of creative dialogue that Mozart had once conducted with Haydn.

The B flat major quartet op. 18 no. 6 opens with an Allegro con brio that takes the form of a question-and-answer session over an agitated background. The songlike Adagio combines cantabile lines with varied figurations. The Scherzo, conversely, avails itself of sophisticated devices such as the tension between 6/8 and 3/4 time-signatures and effects such as unexpected *sforzato* accents on the off-beat to ensure that the music does not flow smoothly but seems, as it were, to bubble and hiss. The final movement combines two musical ideas: an Adagio and an Allegretto quasi Allegro. The heading, 'La Malinconia', recalls the sort of allegorical accounts familiar from the visual arts – one thinks, for example, of Dürer's engraving *Melancholy*. Beethoven, too, adopts a painterly approach, initially using harmony, timbre and dynamics to create a picture of yearning, melancholy and inner turmoil. But the carefree Tedesca suggests an alternative vision.

Brooding elements from the Adagio twice return but are finally swept away by a frenzied Prestissimo. What Beethoven ultimately depicts here is the ability to triumph over melancholy.

On completing the op. 18 set of quartets, Beethoven made a further contribution to the medium by rewriting his three-movement Piano Sonata in E major op. 14 no. 1 as a string quartet in F major. This is no transcription in the usual sense of the term but a veritable metamorphosis in which the piano writing is opened up and allotted to four string instruments. A detailed comparison of the two works would grant us a valuable insight into Beethoven's workshop as a composer.

The middle-period quartets

If the op. 18 quartets were felt at the time to be 'by no means popular', then this was even more true of the three string quartets that were written between 1804 and 1806 and published in 1808 as the composer's op. 59. They owe their existence to Count Andrey Kirillovich Razumovsky, a music enthusiast of the first order who was both a 'connoisseur and an amateur' in one and the same person. He had been the Russian ambassador in Vienna from 1792 to 1799 and again from 1801 to 1806, but even after his retirement he continued to live in the city as a private individual. Even before he had become ambassador, he had already been in contact with Mozart and Haydn, his town house serving as a centre of chamber music when he himself would often play the violin. He also engaged the services of the violinist Ignaz

Schuppanzigh and of three of his colleagues as a private quartet – the first such formation to perform quartets in public.

Beethoven wrote these quartets soon after completing his 'Eroica' Symphony, and the first of the 'Razumovsky' Quartets finds him steering chamber music, too, in the direction of the monumental. This was the longest of any of his chamber works to date – the first movement alone runs to four hundred bars. In turn this length is reflected in the work's greater technical and interpretative demands. Its novel features initially caused a general lack of understanding and led to claims that the work was 'too long and difficult, full of profound ideas that are admirably worked out, but by no means easy to grasp', or so we read in an early review. The work was also criticised for its 'lack of any feeling for formal structure and for its absence of taste'.

Both the final movement of the first of the 'Razumovsky' Quartets and the Allegretto of the second quote Russian melodies from a collection of Russian folk songs published in 1806 by Ivan Prach (i.e. Jan Bohumír Práč). This was not Beethoven's only tribute of a personal nature, for these quartets also include other private references, notably in the Adagio of op. 59 no. 1, which is in F minor, a key traditionally associated with grief and mourning. In his sketches for this movement, Beethoven added the note: 'A weeping willow or acacia on my brother's grave'.

In the second quartet, the main theme, consisting of two powerful chords and a melodic phrase that is repeatedly launched, provides

the in-built contrast from which the whole of this opening *Allegro* receives its impetus. The following *Molto adagio* has the performance marking 'To be played with a great deal of feeling' and consists of a series of stately phrases, some of which move at a regular pace, while others pulse with dotted rhythms. The third movement is an *Allegretto* notable for its hectic figurations and small-scale structures. The 'Thème russe' that is quoted here was originally an irregular seven-bar phrase, which Beethoven altered by means of metrical dove-tailing (the first and final bars coincide) and by foreshortening it to produce an example of 'Classical' regularity. The final movement, marked *Presto*, combines the character of an impetuous dance (it is impossible not to hear its affinity with the final movement of the Seventh Symphony) with the 'élan terrible' of the music of the French Revolution and its aftermath. We are caught up in a whirling frenzy and scarcely aware of the strict polyphonic writing that determines long sections of this movement.

Nothing runs smoothly in the op. 59 no. 3 quartet either. Time and again the listener is caught unawares, with abrupt contrasts replacing conventional structures, a point already clear from the work's beginning: after an *Introduzione* that circles around the home key, modulating to remote tonalities in the manner of Mozart's 'Dissonance' Quartet, a free melody enters in the first violin. Only now does the first subject put in an appearance, taut, rhythmically characterised and initially strictly homophonic,

before being broken down into individual figurations. This use of contrast within the narrowest of confines and the juxtaposition and simultaneity of different styles and expressive attitudes is typical of the work as a whole.

In the final movement sonata form is combined with fugal procedures, but the compositional means are not merely placed in the service of a magnificent structure clearly modelled on the final movement of Mozart's 'Jupiter' Symphony. Rather, they are surpassed by the movement's effervescent wit. In his tempo and metronome markings Beethoven deliberately went to the limits of what was (and is) playable and as if with an electric charge sets off a pyrotechnical display that sweeps us along in a series of breathtaking climaxes that leave us feeling dazed. He also delays the ending to make an additional point, crowning not only this particular quartet but the 'Razumovsky' Quartets in general in the spirit of the old proverb 'Finis coronat opus'.

The String Quartet in E flat major op. 74 dates from 1809. In the wake of the novel features of the 'Razumovsky' Quartets, its more conservative bent seems almost like a concession intended to mollify audiences and performers alike. The work privileges aspects that have less to do with structure than with timbre and sonority, aspects due to particular performance techniques such as *pizzicato*, *tremolando*, broken chords and *arpeggio* effects, hence the work's nickname as the 'Harp' Quartet. The *Adagio* fascinates by its broad melodic lines and by accompanying figures that are ornamented in subtly different

ways. There is no real Scherzo but a Presto, part impetuously gripping, part anticipation of Mendelssohn's elfin-like Romanticism. The final movement is a set of delicate variations.

It is hard to imagine a more brutal contrast than the String Quartet in F minor op. 95. Dating from 1810, it was dedicated not to a wealthy patron but to a personal friend and was originally intended only 'for a small circle of connoisseurs and not for a public concert'. It was not published until 1816. The basic mood of all four movements is serious, sombre and cryptic, qualities that commentators have sought to relate to the composer's own desperate situation at this time. Even Beethoven's own subtitle, 'Quartetto serioso', seems to lend weight to this interpretation, as do the abrupt gestures of its opening movement. Other elements that point in the same direction include the direct way in which the movements are linked together, the lack of transitional passages and of moments of relaxation, the angular march motif in the third movement, its march-like character rendered barely recognisable by the use of a 3/4 time-signature, and, finally, the Allegretto agitato marking in the fourth movement. In every case it is hard to avoid the impression of a sense of being hounded, an unwillingness to compromise and an implacable fatalism. In spite of this, the op. 95 quartet may still be seen as an example of 'absolute' music that exists independently of any programme and creates the pleasing impression of artistic perfection.

Many details of this work, from the compositional devices that it employs to particular

aspects of its content, already point the way forward to the final group of quartets.

The late quartets

The 'late quartets' encountered an even greater lack of understanding on the part of performers and listeners than had been the case with the earlier works. Although this group of pieces does not constitute an actual cycle, there is none the less a sense in which they belong together as a coherent intellectual corpus of works. The first of them is the String Quartet in E flat major op. 127. It was written between 1822 and 1825, Beethoven's progress on it being repeatedly interrupted by his work on his Ninth Symphony. Like its two successors, it was dedicated to the Russian prince Nikolas Galitzin, who was also an amateur cellist. A particular feature of these late works is their wholesale rejection of the features traditionally associated with the genre of the string quartet. Beethoven originally planned six movements but in the event he stuck to the traditional four, all of which are none the less entirely unconventional in character. His concern was to establish a link between the individual musical ideas. However different these ideas might seem, they were all to be related to the work's thematic substance. This is a point that may be demonstrated not only on the basis of an analysis of the work but also by reference to the many surviving sketches.

The final movement is carefree and as untroubled as a cloudless sky. Passages of an almost dainty delicacy occur alongside others that are rustic in character to produce an overall

impression of dance-like exuberance that puts the listener in mind of a rural landscape such as the one found in the 'Pastoral' Symphony, evoking images of lively celebrations. Moments of great tenderness alternate in rapid succession with others of remarkable earthiness – it is as if the scene were observed by a roving eye and captured for but a brief moment. The coda brings with it an unexpected development as the simple rustic merriment is sublimated and transformed into a magical Allegro con moto in 6/8 time that achieves a sense of weightlessness and appears to imply a higher form of serenity: the music seems to raise its eyes to heaven and for a single brief moment offers us the vision of a superior kind of happiness.

In the case of the String Quartet in B flat major op. 130/133, Beethoven has added two extra movements to the four classical ones. It begins, in his own words, 'with a serious and ponderous introduction', but this opening Adagio returns several more times in the course of the following movement, alternating with Allegro sections that are in part pulsatingly fluent and in part much more hesitant. Both elements – Adagio and Allegro – complement one another, their freely episodic juxtaposition creating the impression of a quest alternating with hesitation.

The following movements are designed to create a sense of contrast, characterised as they are by breathlessly hectic movement in the Presto, by the delicate weave of different small-scale cross-grain figures in the Andante, by the folk-like Danza tedesca and, finally, by the

Cavatina, an instrumental 'vocal number' of utter interiority with an agitated and declamatory middle section.

Until now, contemporary listeners had managed to follow Beethoven along his chosen path, but when the B flat major quartet was given its first performance by the Schuppanzigh Quartet in 1826, the critic of the *Allgemeine musikalische Zeitung* filed a review which, however initially well-disposed, ended by admitting that the reviewer 'did not dare to offer an interpretation of the meaning of the fugal final movement, which made as little sense to him as Chinese'.

This final movement certainly sounded so new and unprecedented that it aroused incomprehension and encountered resistance. And why should it not have done so, one is tempted to ask. Ever since the work's first performance every generation of music lover has had the greatest difficulties with this score, in spite of the enormous respect felt for the composer. The piece creates a 'modern' impression in the sense of 'shocking': its innovative potential seems inexhaustible. As a result, Beethoven later wrote a more accessible final movement and published the original one separately as his *Große Fuge* op. 133. The musical language of this last-named movement is largely characterised by archaic elements such as typically Baroque dotted rhythms and by a harmonic language that explores the outer limits of harmony with its unprecedented dissonances. In order to achieve his aim, Beethoven draws on the most varied resources, rampant complexity that flirts with chaos alternating with unison

writing, while passages of extreme beauty appear alongside others that are brusque and disjointed. Wan sonorities consort with impassioned outbursts, each featuring beside the other or even at the same time, notably when homogeneous string textures are replaced by a different treatment in all four voices at once – staccato and legato, to take a single example. There are few works of music about which so much has been said and written, be it analytical, explanatory or interpretative, and yet the music continues to guard its secrets. Approaching such a work by listening to it is an adventure that can never imply ‘understanding’ but involves surrendering to its fascination.

The String Quartet in C sharp minor op. 131 likewise breaks with tradition, and instead of the usual four movements, the score contains seven ‘pieces’ – Beethoven referred to them as ‘Stücke’. Each is of a different length and weight. And each of them passes into its successor without a break. While we can still identify outlines of the older type of movement, it is also possible to analyse the work as a whole as a single-movement piece made up of individual sections that in some cases are clearly linked together, whereas in other cases the impression is almost one of improvisation: free cadenzas, recitative-like elements and violent interjections alternate with other episodes that are far more coherent and involve far stricter procedures – the ‘economy of means’ that allowed Beethoven to create complexes extending beyond the individual movement and imposing a sense of cohesion

upon the work as a whole. None of the movements has a stable ending, and there is much that remains open. But however disjointed the music may seem, it is held together by an inner narrative that runs through the work like a river in flood.

The String Quartet in A minor op. 132 dates from 1824–5 and is one of Beethoven’s most mysterious compositions. Here, too, he adopts a free approach to his material, not only expanding the classical sequence of movements by adding a fifth one but also in the way in which he handles individual details.

At the very beginning we hear an example of Beethoven’s ability to handle strict contrapuntal procedures in the form of a four-note Ur-motif that moves along regular lines and creates the impression of archaic coolness. There follows a recitative-like section that erupts with unbridled savagery. Only then do we hear the flexibly songlike first subject. But instead of being developed organically, this theme is replaced by contrasting elements. The musical argument suddenly pauses or else it hurries on, or the mood abruptly changes, as do the tempo and metre, giving the music a distinctly rhapsodic quality. At the same time the formal development is held together by structural means, especially the constant presence of the opening motif that is sometimes heard very clearly in the form of a kind of cantus firmus, while at other times it permeates the composition like a secret motto theme concealed within the fabric of the voices.

In April 1825 Beethoven fell gravely ill. When he was well enough to resume work on his op. 132 quartet, he wrote his 'Convalescent's Hymn of Thanksgiving to the Deity, in the Lydian Mode', the very heart of the piece and one of the most moving and personal statements in the whole of his output as a composer. Particularly significant is the vocal, eloquent character of the music, a feature also found at other points in the piece. In the fourth movement, for example, we hear march music – in the wake of the Napoleonic Wars military actions were everywhere. Here, too, there is a passage marked *Recitativo accompagnato* in which the first violin declaims anxiously and agitatedly over a tremolando. The situation recalls the 'Plea for inner and outer peace' in the *Missa solemnis* that Beethoven had completed only a short time earlier. When we add the impassioned outburst of the final *Allegro appassionato*, the overall impression left by this sequence of movements is of an operatic *Scena ed Aria*. Such genre-defying forays into other fields of expression are typical of late-period Beethoven. Among the features worth mentioning under this heading – and the list could easily be extended – are the work's dramatic conception and the expansion of existing formal models, innovation by means of a return to older traditions and the transfer of stylistic devices associated with the vocal repertory to its instrumental counterpart. How can all of this be stylistically categorised? Classicism? Romanticism? Absolute music?

Programme-based music? Beethoven's musical language eschews all such labels.

The String Quartet in F major op. 135 was not heard in public until after Beethoven's death. Among the famous 'late quartets' it stands apart, a unique piece in terms of its genesis, innocent of the motivic links that are found in the other quartets in this group. Common to them all, however, is their formal concentration and wholesale rejection of generic conventions.

Here, too, there seems evidence of autobiographical or programmatic features, notably in the Trio section of the *Vivace*, where a rolling figure in the bass is repeated *ad nauseam*, like an implacable threat that then ebbs away in a large-scale *diminuendo*, ending on a *pianississimo* that seems to move off into the distance. Such a passage goes far beyond anything that might be described as 'Classical moderation' and cannot be justified on the grounds of musical form. Here the composer seems to have been guided by extra-musical considerations. Especially famous is the final movement, which constitutes an unresolved puzzle not least on account of its heading, 'The decision that was difficult to take', and on the strength of its motto 'Must it be so? – It must be! It must be!' Beethoven has provided a simple musical setting of these words, the motifs of which then play an essential role in the rest of the piece. But how are we to interpret these words? As a fateful admission or as the carefree recollection of an episode in the composer's life? The question must remain open.

If we look back on the beginnings of the op. 18

quartets from the vantage point of Beethoven's final contribution to the medium, we shall see that his journey from his early works to his last ones was not a continuous development from a provisional state to a definitive one. Rather, the journey could best be described in the opposite way, for it took Beethoven from his consummate mastery of the art of the Classical string quartet to the questioning of all existing devices and traditions: form, style and expression are all called into question in the late quartets, and in every case new and individual solutions are proposed.

Volker Scherliess

Translation: Stewart Spencer





*Beethovens Streichquartette und
das Artemis Quartett
– Betrachtungen von Eckart Runge*

Ludwig van Beethoven war der Gründungsgrund des Artemis Quartetts, was zu einer besonders innigen Beziehung zu seiner Musik und einer intensiven Beschäftigung mit seinem Quartett-schaffen geführt hat. Zwei Jahrzehnte später wurden alle Streichquartette als Zyklus von 2009 bis 2011 weltweit aufgeführt. Die vorliegende Gesamteinspielung ist ein klingendes Dokument der letzten vierzehn Jahre dieser Auseinandersetzung, anlässlich derer ich mich auf eine Spurensuche begeben habe. Sie führt mich zurück zum ersten Tag unserer Ensemblegeschichte.

Der Auftakt

An einem stürmischen Spätsommertag 1989 kam ich als kammermusikbegeisterter und neugieriger Student mit drei Gleichgesinnten zu einer ersten gemeinsamen Quartettprobe zusammen. Dass dieses Abenteuer viele weitere Jahre unser Leben bestimmen sollte, ahnten wir zu diesem Zeitpunkt noch nicht. Auf den Notenpulten lag eine Partitur, die ich damals eher gestandenen Herren mit grauen Schläfen zugeordnet hätte: Beethovens Spätwerk op. 131 in cis-moll. Für Grünschnäbel wie uns fühlte es sich eher an wie blanker Irrsinn oder jugendlicher Größenwahn, mit so einem Werk zu beginnen. Musik in dieser verquerten Tonart hatte ich noch nie gespielt. Aber ich erinnere mich noch genau an das Gefühl freudiger Aufgeregtheit,

meinen neuen Kollegen mit ihren drei aufeinanderfolgenden Fugenthemen mit dem charakteristischen Crescendo zum vehementen Sforzato im ersten Satz zuzuhören, bevor ich selbst zu diesem langegezogenen Auftakt des Themas ansetzte. Wir hatten uns wenige Tage zuvor bei einem Meisterkurs bei Walter Levin, dem Primarius des legendären LaSalle Quartetts, angemeldet, einem ehrgeizigen Projekt der Lübecker Musikhochschule, in welchem alle Beethoven-Quartette mit sechzehn studentischen Ensembles erarbeitet und aufgeführt werden sollten. Unsere noch namenlose Gruppe war mit op. 131 betraut worden, einem Werk, das uns zunächst in seiner Dimension und Komplexität leicht überforderte, zugleich aber auch emotional faszinierte und so schnell nicht mehr losließ. Diese Musik öffnete einen Spaltbreit die Tür zur Wunderwelt Streichquartett, welche dahinter rätselhaft und verlockend schimmerte. Wir brachten das Werk nach einem langen Semester harter Arbeit 1989 im Abschlusskonzert des Kurses begeistert zur Aufführung, wobei unsere noch rudimentäre Ensemblekultur durch einen umso leidenschaftlicheren musikalischen Einsatz ausgeglichen wurde. Als wir, durch dieses Erlebnis ermutigt, beschlossen, gemeinsam im Quartettrepertoire weiter auf Entdeckungsreise zu gehen, und uns fortan Artemis Quartett nannten, stand Beethovens op. 131 auf dem Programm unseres ersten öffentlichen Quartettabends im Herbst 1990 in einer Dorfscheune in Schleswig-Holstein.

Die Handschrift

Seit dieser Zeit hat die Musik Beethovens das Artemis Quartett in seinen unterschiedlichen Besetzungen stets begleitet, wie sie wahrscheinlich alle Streichquartette begleitet. Als wäre unsere erste Begegnung mit dieser Musik wegweisend gewesen, hatten wir zu ihr immer eine ganz besondere Affinität, und auf ihrer Lag stets ein besonderer Schwerpunkt unserer Repertoireplanung: Unsere erste CD war eine Einspielung von Beethovens op. 59,3 und op. 132. Der Auftakt bei unserem heutigen Label Virgin Classics war ebenfalls mit dieser Musik (op. 59,1 und op. 95). Unseren breitenwirksamsten Preis, den ECHO Klassik, bekamen wir 2005 und 2011, beide Male für Einspielungen von Streichquartetten Beethovens. Die schönste Bestätigung unserer langjährigen Affinität zu Beethovens Musik jedoch war die Aufnahme in den ehrwürdigen Kreis der Ehrenmitglieder des Beethovenhauses Bonn, zu denen neben Persönlichkeiten wie Joseph Joachim, Pablo Casals und Kurt Masur als Quartette das Busch- und das Alban Berg Quartett zählen. In den Katakomben des Bonner Beethoven-Archivs in den vergilbten Handschriften des Meisters stöbern zu dürfen, ist bis heute eine Freude, die Gänsehaut verursacht und eine emotionale Nähe zu seiner Musik bringt, bei der mir jedes Mal das Herz springt und der Atem stockt.

Anders als Handschriften von Bach oder Mozart, die sehr akkurat sind, offenbaren Beethovens Manuskripte ein derartig wüstes Gekrakel, dass der Betrachter sich unweigerlich

fragt, ob es dem Meister gleichgültig war, dass irgendein Mensch diese Musik würde entziffern können, und auch, ob er noch ganz bei Trost war, als er sie niederschrieb. Die ungeheure Emotionalität der Musik springt in den Handschriften unmittelbar ins Auge: Da war einer am Werk, der das, was er schreibt, in diesem Augenblick selbst physisch durchlebt. Einer, der mit rasendem Tempo seine Feder über das Papier jagt, der durchstreicht, bis zur Unkenntlichkeit verbessert, so dass er zuweilen, weil die einzelnen Noten nicht mehr erkennbar sind, sogar die Tonhöhen mit Buchstaben über die durchgestrichenen, dreifach übermalten Notenhäule schreibt. Beim handschriftlich ergänzten „E“ oder „Fis“ hält der Betrachter inne: Beethoven wollte also unbedingt von der Nachwelt verstanden sein! Nur das Temperament seines musikalischen Ausdrucks ging mit ihm beim Komponieren durch. Auf der anderen Seite bewahrt er stets mit großem Überblick seine ganze Meisterschaft in der Form und in der kompositorisch übergeordneten Idee. Denn diese wird im Gegensatz zu Details nicht immer wieder verworfen und korrigiert. Man sieht in seiner Handschrift beide elementaren Faktoren der Musik Beethovens, die man auch hört: die hohe emotionale Hingabe und die unerschütterliche große Idee.

Durch dieses Erlebnis wurde mir bildhaft sichtbar gemacht, warum wir als ein Ensemble, dessen Selbstverständnis es immer war, für Menschen unserer Zeit zu spielen und sie über die Emotionen in die Tiefe der Musik zu holen,

der Musik Beethovens stets so verbunden waren. Mag einem die klassische Musik zuweilen als interessante Dokumentation einer längst vergangenen Zeit erscheinen, zu der man keinen direkten Bezug mehr hat, so tritt bei Beethoven etwas zu Tage, das in jeder Zeit und Epoche bis heute und auch in Zukunft nachvollziehbar sein wird: Hier ist ein Mensch am Werk, der seine großen Visionen mit persönlicher Leidenschaft verbindet und unerschrocken verwirklicht.

Das Tagebuch

Es fasziert uns, dass Beethoven sich in Streichquartetten wie in keiner anderen Gattung in einer persönlich-emotionalen Weise offenbart. Als wäre diese vierstimmige Partitur eine Art Tagebuch, scheint er ihr seine privaten Gedanken widmen zu können, ohne wie etwa in Solokonzerten oder Sinfonien auf die gesellschaftliche Etikette des Repräsentierens achten zu müssen. Diesem Tagebuch konnte er intimste menschliche Themen anvertrauen, wie z.B. seine labile gesundheitliche und die damit stets eng verknüpfte psychische Verfassung. Im berühmten langsamen Satz von op. 132, dem „Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit in der lydischen Tonart“ verarbeitet er die seelischen Auswirkungen einer lebensbedrohlichen Krankheit, die er 1825 überwand. Die Zwischenteile, die von wieder gewonnenem Lebensmut geprägt sind und im Lauf der Musik immer verspielter werden, sind mit „Neue Kraft fühlend“ überschrieben.

In op. 132 zeigt sich Beethoven auch als

Visionär, Humanist und Verehrer der damals gefährlich modernen Ideale der französischen Revolution „Liberté, Fraternité, Égalité“, ein mutiges Bekenntnis in Zeiten der Restauration im deutschsprachigen Kulturraum. Dem „Heiligen Dankgesang“ folgt eine Persiflage auf einen Marsch, trocken „Alla Marcia“ bezeichnet, aber in rasantem Tempo, in dem man nicht marschieren kann, und mit wilden Gegenakzenten versetzt, die jedes „Links-zwo-drei-vier“ aus dem Tritt brächten. Dieses rebellische Querdenken eines mündigen Individuums widerspricht dem hierarchischen Prinzip des gesellschaftlich salonfähigen und schicken Militarismus auf das Heftigste. Der Schlusssatz von op. 130, die „Große Fuge“ trägt den Untertitel „tantôt libre, tantôt recherchée“ (frei übersetzt: ebenso frei wie gearbeitet), auch dies ein Hinweis auf Beethovens Selbstverständnis als frei und verantwortl. denkender Individualist, der über das starre und autoritäre Umfeld triumphiert. Dieser Idee fühlten wir uns, die wir von Anfang an das Quartett als Gemeinschaft vierer demokratischer Individuen begriffen, immer stark verbunden.

In der Erfindung von neuen Charakterbezeichnungen zeigt sich, wie weit sich Beethoven in seinen Streichquartetten in einen persönlich-subjektiven Bereich vorwagt. Der langsame Satz aus op. 130, die „Cavatina“, hat einen kurzen Mittelteil mit einer der deutlichsten und zugleich erstaunlichsten Anweisungen. Während die drei Unterstimmen ein leise bedrohliches Triolen-Ostinato hinlegen, steht über der ersten Geigenstimme, die scheinbar in kleinen Fetzen,

leise und unsicher stammelnd improvisiert, ein schlichtes Wort, das man als Interpret zweimal lesen muss: „beklemmt“. Beethoven ist in seiner musikalischen Emotionalität für sein großes Temperament bis hin zur stampfenden Wut bekannt. In den Quartetten offenbart er sich uns jedoch auch als ein Mensch von größter Sensibilität bis hin zur äußersten Verletzlichkeit.

Meister des Lebens

Bereits in op. 18,6 taucht einer der bemerkenswertesten Sätze Beethovens auf, die „Malinconia“ (Melancholie). Neben der ungewöhnlichen Satzbezeichnung gibt es hier eine Spielanweisung, die weit über das Übliche hinausgeht: „Questo pezzo se deve trattare colla più gran delicatezza“, was sich etwa so übersetzen ließe: Dieser Satz soll mit größter Behutsamkeit/Innigkeit vorgetragen werden. Eine sonderbare Bezeichnung, denn welchem langsamen Satz sollte nicht die sorgfältigste Behandlung zuteil werden? Die Spielanweisung scheint mir ein Hinweis darauf, dass der Abschluss der 18er Werkgruppe für Beethoven persönlich von ganz besonderer Bedeutung war. Zu Recht, denn dieser kurze Satz, der eine Art Einleitung zum letzten Satz ist und den letzten Satz wie ein böser Traum immer wieder heimsucht, hat es in sich: Ein scheinbar unbeschwert und zart schwebendes Dur-Thema wird harmonisch langsam zu immer finsternerer Selbstzweifeln umgedeutet. Auch eine durch das strenge Regelwerk des Kontrapunkts herbeigeführte Ordnung kann keine Erlösung bringen und führt im Gegenteil zur völligen Zerrüttung der Musik, die

am Ende in stiller Trauer resigniert. Man spürt, die elementaren Fragen des Lebens lassen sich nicht autoritär durch Gesetzmäßigkeit bändigen. Und was macht Beethoven dann? Er lässt vorsichtig den zart beschwingten Schlusssatz „Allegro quasi Allegretto“ folgen, dem auch wiederkehrende Erinnerungen an diese Melancholie nichts anhaben können. In feiner Ironie darauf hinzuweisen, dass man den Lebensmut bei allen Katastrophen nie verlieren soll, hat aus der Feder eines leidenschaftlichen Musikers, der selbst an seiner einsetzenden Taubheit verzweifelt, eine besondere Glaubwürdigkeit. In seinem nur wenig später verfassten „Heiligenstädter Testament“ beschreibt Beethoven eindringlich, wie sehr ihn diese Krankheit als lebhaften und für gesellschaftliche Zerstreuung empfänglichen Menschen bis an die Grenzen der Erträglichkeit bringt und dass allein die Kunst ihn zurückhält, sein Leben zu beenden. Diese Auseinandersetzung vertraut Beethoven seinem „Tagebuch Streichquartett“ bereits kurz vorher musikalisch an. „Ich bin gefasst – schon in meinem 28. Jahre gezwungen, Philosoph zu werden“, resümiert Beethoven im Heiligenstädter Testament. Dieser Meister der Komposition ist auch ein Meister des Lebens, das er selbst schonungslos ergründet und uns in den Streichquartetten in allen Facetten emotional nahe bringt.

Ausblick

Als wir uns vor zwei Jahrzehnten zum ersten Mal mit op. 131 auseinandersetzten, ahnten wir, damals noch ohne es zu verstehen, dass in

dieser Musik die Quintessenz aller Menschlichkeit enthalten ist. Dieses Vermächtnis vertraut Beethoven denjenigen der Nachwelt an, die wie er selbst das Streichquartett als die intimste und emotional unmittelbarste aller Musikgattungen verstehen und erleben. Auch heute noch, nach intensiver Auseinandersetzung mit allen seinen sechzehn Quartetten, wird davon noch viel zu ergründen bleiben. Es war für uns alle in diesem Beethoven-Zyklus eine der schönsten Erfahrungen, durch die große emotionale Bandbreite des Quartettwerks Beethoven als Mensch und Visionär so nahe kommen zu dürfen.

Diese Nähe möchten wir mit der vorliegenden Einspielung einer zeitlosen und zutiefst menschlichen Musik an unser Publikum weitergeben.

BEETHOVEN

Streichquartette

Beethovens 16 Streichquartette lassen sich in drei Gruppen einteilen: die sechs frühen (op. 18), die fünf mittleren (drei Quartette op. 59 sowie die einzelstehenden op. 74 und 95) und die späten (op. 127, 130 mit dem ursprünglichen Finale, das als „Große Fuge“ op. 133 gesondert publiziert wurde sowie 131, 132 und 135. So deutlich die stilistischen Gemeinsamkeiten innerhalb der Gruppen sind – es handelt sich bei jedem einzelnen Quartett um ein individuelles Meisterwerk.

Die frühen Quartette

Als sich der junge Beethoven 1792 – ein Jahr nach Mozarts Tod, Haydn stand auf dem Höhepunkt seines Ruhmes – von Bonn nach Wien begab, schrieb ihm der befreundete Graf Waldstein ins Stammbuch: „Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozarts Geist aus Haydns Händen.“ In der Tat, Mozarts und auch Haydns eigener Geist lassen sich in Beethovens Musik unmittelbar spüren, wobei sich unter „Geist“ all das verstehen lässt, was man um 1800 mit Begriffen wie „Geschmack“ und „Kompositionswissenschaft“ verband: der Reichtum immer neuer musikalischer Gestalten ebenso wie ihre unterschiedlichen Verknüpfungen, die Vermischung spielerischer Elemente mit strenger polyphoner Technik, kurz: schöpferische Phantasie und handwerkliche Meisterschaft.

Eine ganze Reihe bedeutendster Kammermusik – Solo- und Duosonaten, Trios und Quintette – war vorausgegangen, bevor Beethoven sich dem Streichquartett zuwandte. Er war sich des Ranges bewusst, den diese Gattung inzwischen einnahm. Denn längst entsprach sie, die man metaphorisch als „Klangrede“ empfand, nicht mehr einer „Conversation galante et amusante“ wie zur Zeit des Rokoko. Seit Haydn und Mozart ging es um anspruchsvolle „Discourse“, in denen man – nach Goethes berühmtem Wort –, „vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten“ erlebt. Dabei herrscht formal und in den inhaltlichen Details, so sehr auch Charakter und Tonfall der Unterhaltung wechseln, höchste Gesprächskultur.

Beethovens op. 18 entstand zwischen 1798 und 1800 und erschien 1801 traditionsgemäß als Sechsergruppe. Für die Publikation hatte Beethoven Korrekturen vorgenommen und die Reihenfolge im Sinne einer zyklischen Konzeption umgestellt. So war die Nr. 1, das F-dur-Quartett, nicht als erstes entstanden und wurde auch später, wie Beethoven einem Freund schrieb, „sehr umgeändert, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiß.“ Dabei gelang es ihm, unterschiedliche, jeweils unverwechselbare Lösungen desselben Formmodells vorzuführen. Sie wurden in der Presse als „sehr schwer auszuführen und keineswegs populär“ angekündigt – Werke also, die sich kaum mehr für die vergnügliche Hausmusik eignen, sondern ausgesprochen geübte Interpreten (und Hörer!) verlangen.

Wie das F-dur-Quartett im ganzen, so stellt auch der Anfangssatz eine bewußte „Visitenkarte“ dar, mit der sich Beethoven als Quartettkomponist der Öffentlichkeit präsentiert. Er ist von einem kurzen Motiv geprägt, das bald wie ein eigenständiges Motto, bald als Teil fortgeführter melodischer Figuren erklingt und den ganzen Satz durchpulst. Immer wieder wird es imitiert, kontrapunktisch bearbeitet, erweitert oder verkürzt, auf unterschiedliche Weise beantwortet und modulierend durchgeführt. Nach diesem Musterbeispiel „absoluter Musik“ folgt mit dem *Adagio affettuoso ed appassionato* ein programmatisch inspirierter Satz. Der Überlieferung nach soll Beethoven die Grabesszene aus Shakespeares *Romeo und Julia* vorgeschwebt

haben. Nach diesem tragischen, vom Affekt dramatischer Klage bestimmten Satz wirkt das nachfolgende *Scherzo* wie ein Satyrspiel – schnell huschend, von Synkopen und kecken Vorschlägen geprägt.

Für das G-dur-Quartett op. 18,2 hat sich der Beiname „Komplimentierquartett“ eingebürgert, weil der 1. Satz an die geizt-egalanten Grußformeln des Rokoko erinnert. Das *Adagio cantabile* ist ein ruhig strömender, klar proportionierter Gesang, dessen Melodie mit Koloraturen ausgeziert wird und der von einem kontrastierend quirligen *Allegro* unterbrochen wird. Im 3. Satz eröffnet sich im Wechselspiel aufblitzender „Scherzo“-Pointen ein witziger Dialog.

Das D-dur-Quartett war als erstes entstanden und rückte nach der Revision an die Stelle op. 18,3. Das Thema mit seinem aufsteigenden Septsprung wird sogleich imitatorisch beantwortet und figurativ weitergeführt. Nach einem lyrisch-behaglichen *Andante* und dem knappen, scherzohaften *Allegro* bringt das Finale eine Tarantella – jenen sizilianischen Tanz, bei dem es um Verzückung und Taumel ging. Beethoven baut noch hektische Synkopen, harmonische Überraschungen und kontrapunktische Raffinessen ein. Aber – eine feine, an Haydn erinnernde Ironie – am Ende steht nicht die ungebändigte Wildheit, sondern leises Verklingen: *Pianissimo*, und der letzte Takt: Pause.

Das c-Moll Quartett op. 18,4 gilt als das konventionellste der Sechsergruppe, namentlich was den 1. Satz und seine Form betrifft. Sie folgt den von Haydn und Mozart gegebenen Beispielen

in einer Weise, wie sie im späteren 19. Jahrhundert, als man die Theorie aus den Werken herausdestillierte, als „klassische Sonatenform“ kanonisiert werden sollte. Statt eines langsamen Satzes bringt Beethoven an zweiter Stelle ein *Scherzo*. Verglichen damit wirkt das anschließende *Menuett* keineswegs mehr rokokohaft; seine Tonsprache bringt statt tänzerischer Grazie dynamische Akzente und einen pathetischen Ton ins Spiel.

Wie stark sich Beethoven mit Mozart und Haydn beschäftigt hatte, wird besonders im A-dur-Quartett op. 18,5 deutlich. Pate stand namentlich Mozarts A-dur-Quartett KV 464, das Beethoven gründlich studiert und sich selbst aus den Stimmen in Partitur abgeschrieben hatte. Ein detaillierter Vergleich würde manches Echo eines schöpferischen Dialoges erkennen lassen, wie ihn einst auch Mozart mit Haydn geführt hatte.

Beim B-dur-Quartett op. 18,6 exponiert das *Allegro con brio* einen Frage- und Antwortdialog über erregter Bewegung. Das liedhaft geprägte *Adagio* verbindet kantable Linien mit abwechslungsreichen Figuren. Dagegen nutzt das *Scherzo* raffinierte Maßnahmen wie die Reibung zwischen 6/8- und 3/4-Metrum sowie synkopische Wirkungen durch unvermittelte Sforzato-Akzente, so daß die Musik nicht glatt fließt, sondern gleichsam zischt und sprudelt. Das *Finale* kombiniert zwei musikalische Ideen miteinander: *Adagio* und *Allegretto quasi Allegro*. Die Überschrift „La Malinconia“ erinnert an allegorische Darstellungen, wie sie aus der bildenden

Kunst (etwa in Albrecht Dürers Melancholie-Kupferstich) bekannt sind. Auch Beethoven „malt“: Zunächst gibt er mit harmonischen, klanglichen und dynamischen Mitteln ein suggestives Abbild von Sehnsucht, Schwermut und Zerrissenheit. Aber der heitere „Deutsche Tanz“ suggeriert ein Gegenbild. Noch zweimal kehren grüblerische *Adagio*-Momente wieder, um schließlich von einem taumelhaften *Prestissimo* weggefegt zu werden. Was Beethoven also letztlich darstellt, ist die Überwindung der Melancholie.

Nach dem op. 18 entstand ein weiteres Werk, indem Beethoven seine dreisätzig Klaviersonate E-dur op. 14,1 zum Streichquartett F-dur umkomponierte – keine Bearbeitung im üblichen Sinne, sondern eine Metamorphose, indem der Klaviersatz für vier Streicher aufgefächert wurde. Ein detaillierter Vergleich würde Einblicke in die Kompositionswerkstatt erlauben.

Die mittleren Quartette

War schon der Zyklus der Quartette op. 18 als „keineswegs populär“ empfunden worden – um wieviel mehr galt das für die drei 1804/06 komponierten und 1808 als op. 59 publizierten Werke. Sie verdanken ihre Entstehung dem Grafen Andreas Kyrillowitsch Rasumowsky, einem Musikenthusiasten höchsten Grades – „Kenner und Liebhaber“ in einer Person. Als russischer Gesandter, später als Privatmann in Wien lebend, hatte er schon mit Mozart und Haydn in Verbindung gestanden und sein Palais zu einem Zentrum der Kammermusik

gemacht, wobei er selbst oft zur Violine griff. Darüber hinaus engagierte er den Geiger Ignaz Schuppanzigh und seine Kollegen (das erste Ensemble, das öffentliche Quartettaufführungen veranstaltete) als „Hausquartett“.

Beethoven schrieb sie, nachdem er eben die „Eroica“ beendet hatte, und mit dem ersten der Rasumovsky-Quartette erweiterte er auch die Kammermusik ins Monumentale: die umfangreichste bisherige Kammermusikpartitur; allein der 1. Satz umfaßt 400 Takte. Dem entsprachen gesteigerte spieltechnische und interpretatorische Ansprüche. Die neuartigen Züge haben zunächst allgemeines Unverständnis hervorgerufen – die Musik sei „sehr lang und schwierig, tief gedacht und trefflich gearbeitet, aber nicht allgemeinfählich“ hieß es in einer Rezension; man warf ihr „Mangel an Formgefühl und Geschmack“ vor.

Sowohl im Finale des ersten als auch im *Allegretto* des zweiten Quartetts hat Beethoven russische Melodien aus der 1806 erschienenen Volksliedersammlung von Ivan Prach zitiert. Neben solcher Huldigung an den Widmungsträger fallen auch andere persönliche Momente auf, etwa das *Adagio* in op. 59,1; es steht in f-Moll, einer traditionellen Trauertonalart, und Beethoven notierte in den Skizzen: „Einen Trauerweiden- oder Akazienbaum aufs Grab meines Bruders.“

Im 2. Quartett exponiert das Hauptthema, bestehend aus zwei energischen Akkordschlägen und einer mehrfach ansetzenden melodischen Wendung, einen Kontrast, aus dem das ganze *Allegro* seine Impulse erhält. Das *Molto*

adagio („mit sehr viel Gefühl zu spielen“) bringt eine Folge getragener Bewegungen – teils gleichmäßig fortschreitend, teils in punktierten Rhythmen pulsierend. Dagegen ist das folgende *Allegretto* durch hektische Figurationen und Kleingliedrigkeit geprägt. Das hier zitierte „Thème russe“ modifiziert die ungerade, sieben-taktige Anlage der Volksmelodie durch metrische Verschränkung (Anfangs- und Schlußtakt fallen zusammen) und verkürzt sie zu „klassischer“ Regelmäßigkeit. Das *Presto-Finale* verbindet ungestümen Tanzcharakter (die Nähe zum Finale der 7. Sinfonie ist unüberhörbar) mit dem „Élan terrible“ der Revolutionsmusik. Wie in einem Taumel werden wir mitgerissen und bemerken kaum die strenge polyphone Arbeit, die den Satz über weite Strecken bestimmt.

Auch in op. 59,3 verläuft nichts glatt; stets erleben wir Überraschungen, schroffe Gegensätze statt konventioneller Entwicklungen. Das zeigt sich bereits im Anfang: Nach einer *Introduzione*, die nach dem Vorbild von Mozarts „Dissonanzenquartett“ in ausgedehnten Modulationen die Grundtonart umkreist, setzt eine solistisch freie Melodie der 1. Violine ein, und erst jetzt erscheint das eigentliche Hauptthema – straff, rhythmisch geprägt und zunächst strikt homophon gehalten, dann aber in einzelne Figurationen aufgelöst. Solche Kontraste auf engem Raum und das Neben- und Miteinander verschiedener Stil- und Ausdruckshaltungen sind für das ganze Werk charakteristisch.

Im Finale werden Fugentechnik und Sonatenform miteinander kombiniert, aber die

kompositionstechnischen Mittel stehen nicht nur im Dienste einer großartigen Konstruktion (das Vorbild von Mozarts „Jupiter“-Finale ist deutlich), sondern werden überhöht durch sprühenden Witz. Beethoven berührt in seinen Tempo- und Metronomvorschriften bewußt die Grenzen der Spielbarkeit und entzündet wie aus elektrischen Impulsen ein Feuerwerk, das uns in atemberaubenden Steigerungen bis zum Taumel mitreißt. Als zusätzliche Pointe wird der Schluß hinausgezögert, um im Sinne des alten Sprichwortes „*finis coronat opus*“ nicht nur dieses Werk, sondern den ganzen Zyklus der Rasmusowsky-Quartette zu krönen.

Das 1809 komponierte Es-dur-Quartett op. 74 wirkt nach den Neuerungen des op. 59 wie ein besänftigendes Einlenken gegenüber Publikum und Interpreten. Im Vordergrund stehen weniger strukturelle als klangliche Maßnahmen, hervorgerufen durch bestimmte Spieltechniken wie Pizzicato, Tremolo, gebrochene Akkorde und Arpeggiando-Wirkungen, worauf der Beiname „Harfenquartett“ zurückgeht. Das *Adagio* fasziniert durch breit ausgesungene Melodiebögen und differenziert verzierte Begleitfiguren. Anstelle eines regulären Scherzos erklingt ein *Presto* – halb ungestüm zupackend, halb wie eine Vorwegnahme Mendelssohnscher „Elfenromantik“. Es mündet ins Finale, einen klangarten Variationensatz.

Dazu bietet das f-Moll op. 95 ein schroffes Gegenstück. Beethoven schrieb es 1810 und widmete es keinem wohlhabenden Gönner, sondern einem persönlichen Freund, und es war zunächst

nur „für einen kleinen Kreis von Kennern und nicht für das öffentlich Konzert gedacht.“ Erst 1816 erschien es im Druck. Ernst, düster, abgründig – man hat diesen in allen vier Sätzen durchgehaltenen Grundcharakter mit der verzweifelten Lebenssituation des Komponisten in Zusammenhang bringen wollen. Schon Beethovens eigener Untertitel „Quartetto serioso“ legt das nahe, ebenso die abrupte Gestik des Anfangssatzes. Auch andere Momente – die unmittelbaren Satzanschlüsse, das Fehlen von überleitenden Passagen und Entspannungsmomenten, die gezackte, im Dreiertakt verfreemdete Marschmotivik im 3. Satz oder eine Bezeichnung wie *Allegretto agitato* im Finale – weisen in diese Richtung. Aus allem lassen sich Getriebenheit, Kompromißlosigkeit und unerbittlicher Fatalismus heraushören. Und doch läßt sich das Werk auch als „absolute“, für sich selbst stehende Musik verstehen, deren Studium eine beglückende künstlerische Vollenkung offenbart.

Vieles sowohl in den kompositorischen Mitteln als auch in den inhaltlichen Aspekten weist unmittelbar auf die nachfolgenden Quartette voraus.

Die späten Quartette

Das Unverständnis von Spielern und Hörern nahm angesichts der „Späten Quartette“ noch zu – jener Gruppe, die keinen eigentlichen Zyklus, aber doch einen zusammenhängenden geistigen Kontinent darstellt. Das Es-dur-Quartett op. 127 ist das erste dieser Reihe. Es entstand, immer wieder unterbrochen durch die

Arbeit an der 9. Symphonie, zwischen 1822 und 1825 und wurde (wie auch die folgenden beiden) dem russischen Fürsten Nikolaus Galitzin, einem Amateurcellisten, gewidmet. Ein Kennzeichen dieser Spätwerke ist weitgehende Abkehr von überlieferten Gattungseigenschaften. Hier hatte Beethoven ursprünglich sechs Sätze geplant, beließ es dann aber bei den traditionellen vier, die allerdings völlig unkonventionell gehalten sind. Worauf es ihm ankam, war der Zusammenhang zwischen den einzelnen musikalischen Bildungen: Wie unterschiedlich sie auch wirkten, sie sollten sich doch alle auf die thematische Substanz beziehen. Das ließe sich analytisch und anhand der zahlreichen überlieferten Skizzen belegen.

Das Finale trägt ungetrübt heitere Charakterzüge. Tänzerisch beschwingt reihen sich teils zierliche, teils rustikale Abschnitte aneinander. Man mag an ein ländliches Stimmungsbild wie in der „Pastorale“ denken und kann sich das bunte Festreiben bildhaft vorstellen. Zarte und derbe Momente folgen in schnellem Wechsel – wie von einem schweifenden Blick beobachtet und für einen kurzen Moment eingefangen. Eine unerwartete Wendung bringt die Coda: Alle einfache, bäuerische Fröhlichkeit wird sublimiert und in ein zauberhaftes 6/8-Schweben, gewissermaßen eine höhere Heiterkeit, transformiert. Die Musik scheint in den Himmel zu blicken und eröffnet für einen kurzen Moment die Vision höheren Glücks.

Im B-dur-Quartett op. 130/133 fügt Beethoven den vier klassischen noch zwei weitere Sätze

hinzu. Es beginnt, wie er selbst formulierte, „mit einer ernsthaften und schwergängigen Einleitung“, aber diese *Adagio*-Passage kehrt während des ganzen Satzes – alterniert durch bald fließend-pulsierende, bald stockende *Allegro*-Teile – mehrfach wieder. Beide Elemente ergänzen sich. In frei aufeinanderfolgenden Episoden entsteht der Eindruck abwechselnden Suchens und Verweilens.

Die folgenden Sätze sind kontrastierend angelegt, teils von atemlos hektischer Bewegung bestimmt (*Presto*), teils als filigranes Gewebe mit verschiedenen kleingliedrigen, gegeneinander geführten Spielfiguren (*Andante*), dann als volkstümlich gehaltene *Danza tedesca* und schließlich als *Cavatina* – ein instrumentales „Gesangsstück“ reiner Verinnerlichung mit einem erregt deklamierenden Mittelteil.

Bis hierhin mochten die zeitgenössischen Hörer Beethoven folgen. Als das Werk 1826 durch das Schuppanzigh-Quartett uraufgeführt wurde, schrieb der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zunächst wohlwollend, doch dann fügt er an: „Aber den Sinn des fugierten Finale wagt der Referent nicht zu deuten: für ihn war es unverständlich, wie Chinesisch.“

Dieses Finale wirkte wahrhaft „unerhört“, erregte Unverständnis und Widerspruch. Wie auch nicht? – möchte man fragen. Bis heute hatten (und haben) alle Generationen von Musikfreunden – ungeachtet enormen Respekts – die größten Schwierigkeiten mit dieser Partitur. Sie wirkt „modern“ im Sinne von schockierend; ihr innovatives Potential scheint unerschöpflich. So

hat denn Beethoven ein eingängigeres Finale nachkomponiert und das ursprüngliche als *Große Fuge* op. 133 gesondert herausgegeben. Deren Tonsprache ist weitgehend durch archaische Mittel wie die typisch barocken punktierten Rhythmen sowie eine bis an ihre Grenzen getriebene Harmonik mit unerhörten Schärfen und Dissonanzen geprägt. Differenzierte Klangmittel kommen zum Einsatz: Neben wuchernder Komplexität, die in Chaos umzuschlagen scheint, erleben wir Unisono-Passagen, neben klangschönen Stellen schroffe Brüche. Fahler Klang und leidenschaftlich explosiver Ausbruch stehen beieinander oder werden synchron geführt – etwa wenn statt eines homogenen Streicherklanges die einzelnen Stimmen unterschiedlich (beispielsweise *staccato* und *legato*) spielen. Es gibt wenig Musik, über die so viel gesagt wurde – Analytisches, Erklärendes, Deutendes – und die doch immer ihre Rätsel bewahrt hat. Das Abenteurer, sich ihr hörend zu nähern, kann nicht heißen, sie zu „verstehen“, sondern sich von ihr faszinieren zu lassen.

Auch im cis-Moll-Quartett op. 131 wird mit der Tradition gebrochen: Statt der üblichen vier Sätze enthält die Partitur sieben „Stücke“ (wie Beethoven sie selbst nannte) von unterschiedlichem Umfang und Gewicht. Sie gehen ohne Pause ineinander über. Einerseits lassen sich noch Umrisse der alten Satztypen erkennen, andererseits könnte man das ganze Werk als einsätzig, d.h. als Folge von – teils fest gefügten, teils quasi improvisierten – Einzelabschnitten verstehen: Freie Kadenz, rezitativartige Momente und abrupte Einwüfe alternieren mit

eng zusammenhängenden, streng gearbeiteten Komplexen – jener „Ökonomie der Mittel“, durch die Beethoven Satz- und werkübergreifende Zusammenhänge schafft. Keine der Nummern hat einen stabilen Schluss; überhaupt bleibt vieles formal offen. Doch so zerklüftet die Musik wirkt – es zieht sich ein innerer Erzählstrom durch die Entwicklung.

Das 1824/25 entstandene a-Moll-Quartett op. 132 gehört zu den geheimnisvollsten Kompositionen Beethovens. Auch hier verfährt er frei – sowohl in der Erweiterung der klassischen Satzfolge zur Fünfteiligkeit als auch in der Gestaltung im einzelnen.

Am Beginn erklingt in streng kontrapunktischem Satz ein viertöniges „Urmotiv“ – gleichmäßig schreitend, archaisch kühl. Danach, wild ausbrechend, ein rezitativischer Abschnitt und dann das gesanglich flexible Hauptthema. Es wird aber nicht organisch weitergeführt, sondern durch kontrastierende Elemente abgelöst. Plötzliches Verharren und Vordrängen, Umschlagen der Stimmung, des Tempos und Bewegungsmaßes – das verleiht der Musik etwas Rhapsodisches. Dabei wird der Formverlauf durch strukturelle Maßnahmen zusammengehalten, insbesondere durch die ständige Gegenwart des Eingangsmotivs, das nach Art eines *Cantus firmus* mal deutlich erklingt, mal wie ein heimliches, im Stimmengefüge verborgenes Motto die Komposition durchzieht.

Im April 1825 erkrankte Beethoven schwer. Als er die Arbeit wieder aufnehmen konnte, schrieb er den „Heiligen Dankgesang eines Genesenen an

die Gottheit in der lydischen Tonart“, das Herzstück des ganzen Werkes und eines der bewegendsten, persönlichsten Zeugnisse seines Schaffens. Bezeichnend ist der vokale, „sprechende“ Charakter der Musik – auch an anderen Stellen des Quartettes. So erklingt im 4. Satz Marschmusik (im Zuge der napoleonischen Kriege waren militärische Handlungen allgegenwärtig) und ein *Recitativo accompagnato*, in dem die 1. Violine über einem Tremolo ängstlich-erregt deklamiert. Die Situation erinnert an die „Bitte um inneren und äußeren Frieden“ in der kurz zuvor entstandenen *Missa solemnis*. Insgesamt betrachtet, mit dem leidenschaftlich ausbrechenden Finale, wirkt dieser musikalische Zusammenhang wie „Szene und Arie“ einer Oper. Solche Übergriffe auf andere Ausdrucksbereiche sind typisch für den späten Beethoven: Dramatische Konzeption und Erweiterung der formalen Modelle, Innovation durch Aufgreifen alter Traditionen, Übernahmen vokaler Stilmittel ins Instrumentale, ähnliche Beobachtungen ließen sich fortsetzen. Wie kann man all dies stilistisch einordnen? Klassik, Romantik – absolute oder programmatisch bestimmte Musik? Beethovens Tonsprache entzieht sich allen Etikettierungen.

Das F-dur-Quartett op. 135 erklang erst nach Beethovens Tod öffentlich. Es nimmt unter den berühmten „Späten Quartetten“ eine Sonderstellung ein, da es Entstehungsgeschichtlich für sich steht, während zwischen den anderen bestimmte Motivzusammenhänge herrschen. Allen gemeinsam sind formale Konzentration und weitgehende Abkehr von Gattungskonventionen.

Vielfach scheinen auch hier autobiographische oder programmatische Momente hineinzuspielen – etwa im Trio-Teil des *Vivace*, wo eine rollende Bassfigur bis zum Überdruß wiederholt wird – wie eine unerbittliche Drohung, die dann im großangelegten Diminuendo bis zum dreifachen Pianissimo abebbt, sich gleichsam räumlich entfernt. Eine derartige Stelle, an der „klassisches Maß“ überschritten scheint, lässt sich nicht musikalisch-formal begründen. Hier scheinen den Komponisten außermusikalische Vorstellungen geleitet zu haben. Besonders berühmt ist das Finale – ein ungelöstes Rätsel schon durch die Überschrift „Der schwer gefasste Entschluss“ und das vorangestellte Motto „Muss es sein? – Es muss sein! Es muss sein!“ Beethoven hat es mit einfachen Motiven vertont, die dann in der Komposition eine wesentliche Rolle spielen. Wie sind diese Worte zu verstehen – als schicksalhafter Bekenntnis oder heitere Erinnerung an eine biographische Episode? Die Frage muss offen bleiben.

Von diesem letzten Streichquartett Beethovens auf die Anfänge des op. 18 zurückblickend, zeigt sich die Entwicklung vom Früh- zum Spätwerk nicht als kontinuierliches Fortschreiten vom Vorläufigem zum Endgültigen. Eher ließe sich der Weg umgekehrt beschreiben: von der vollendeten Meisterschaft klassischer Quartettkunst zur Problematisierung aller herkömmlichen Mittel und Traditionen: Form, Stil und Ausdruck werden in den späten Quartetten in Frage gestellt und jeweils zu neuen individuellen Lösungen geführt.

Volker Scherliess

*Les quatuors à cordes de Beethoven
et le Quatuor Artemis
– Quelques réflexions d'Eckart Runge*

Ludwig van Beethoven fut la raison même de la création du Quatuor Artemis, ce qui devait conduire à une relation particulièrement intime et à une fréquentation intensive de son œuvre pour quatuor à cordes. Deux décennies plus tard, de 2009 à 2011, nous avons donné dans le monde entier l'ensemble de ses quatuors sous forme de cycle. Reflet sonore des quatorze dernières années de cette confrontation, la présente intégrale discographique est pour moi l'occasion de tenter un retour aux sources et de remonter le temps jusqu'au tout premier jour de l'histoire de notre ensemble.

Les débuts

Par une journée d'orage de la fin de l'été 1989, je me suis retrouvé, passionné de musique de chambre et étudiant plein de curiosité, avec trois camarades d'études nourrissant la même passion pour un premier essai de quatuor. Nous ne pouvions alors deviner que cette aventure allait décider de tant d'années de notre vie. Il y avait sur le pupitre une partition que, à l'époque, j'aurais davantage associée à des messieurs riches d'expérience et aux tempes grisonnantes : l'Opus 131 en ut dièse mineur, œuvre tardive, de Beethoven. Pour les novices que nous étions, cela tenait davantage de l'inconscience caractérisée ou de la folie des grandeurs que de commencer avec une telle œuvre. Je n'avais encore jamais joué de

musique dans cette tonalité si singulière. Mais je me souviens encore très précisément de ce sentiment de joyeuse excitation lorsque j'entendis mes nouveaux collègues énoncer l'un après l'autre, de l'aigu vers le grave, le sujet de la fugue qui ouvre le quatuor, avec ce *crescendo* caractéristique conduisant à un véhément *sforzato*, avant que je ne fasse moi-même une entrée longuement différée. Nous nous étions quelques jours plus tôt inscrits à un *Meisterkurs* (« cours de maître ») de Walter Levin, premier violon du légendaire Quatuor LaSalle, projet ambitieux de la Musikhochschule de Lübeck au cours duquel tous les quatuors de Beethoven devaient être travaillés par seize formations d'étudiants puis donnés en concert. Notre ensemble, qui n'avait pas encore de nom, s'était vu attribuer l'Opus 131, œuvre qui de prime abord, par ses dimensions et sa complexité, ne pouvait que nous dépasser tout en exerçant émotionnellement sur nous une fascination qui ne devait plus nous lâcher. Cette œuvre entrouvrirait les portes du monde merveilleux du quatuor à cordes derrière lesquelles, mystérieux et attirant, celui-ci resplendissait. Après un long semestre de dur labeur en cette année 1989, l'occasion nous fut donnée de jouer l'œuvre, et avec quel enthousiasme, lors du concert de clôture du *Meisterkurs*, notre culture d'ensemble encore rudimentaire ayant alors été compensée par un investissement musical d'autant plus passionné. Lorsque, encouragés par cette expérience, nous décidâmes de poursuivre ensemble l'exploration du répertoire pour quatuor à cordes – prenant dès lors le nom de

Quatuor Artemis – l'Opus 131 de Beethoven se retrouva au programme de notre première soirée publique de quatuor, à l'automne 1990, dans une grange de village du Schleswig-Holstein.

L'écriture manuscrite

Depuis cette époque, la musique de Beethoven a toujours accompagné le Quatuor Artemis dans ses différentes configurations, ainsi qu'elle a sans doute accompagné tous les quatuors. Comme si notre première confrontation nous avait bel et bien montré le chemin, nous n'avons cessé d'avoir avec cette musique une relation toute particulière, celle-ci ayant été l'un des centres de gravité permanents de notre répertoire et de son élargissement; notre premier CD fut consacré aux Opus 59 n° 3 et 132 de Beethoven. Nos débuts avec notre maison de disques actuelle, Virgin Classics, se firent également avec cette musique (Opus 59 n° 1 et 95). C'est aussi pour des quatuors à cordes de Beethoven que par deux fois, en 2005 et 2011, nous avons reçu notre récompense la plus essentielle en termes d'impact : le Prix ECHO Klassik. La plus belle confirmation de notre affinité avec les quatuors à cordes de Beethoven au fil du temps fut néanmoins notre admission dans le cercle vénérable des membres d'honneur de la Beethovenhaus de Bonn, dont firent ou font partie, au côté de personnalités comme Joseph Joachim, Pablo Casals ou Kurt Masur, aussi bien le Quatuor Busch que le Quatuor Alban Berg. Le fait d'avoir pu explorer les manuscrits jaunis du maître conservés dans les « catacombes » des Archives Beethoven de Bonn constitue, encore à

ce jour, un bonheur à donner la chair de poule – nous en avons retiré une proximité émotionnelle avec sa musique qui chaque fois vous fait battre le cœur à se rompre et vous coupe le souffle.

À la différence des manuscrits de Bach ou de Mozart, soigneusement rédigés, ceux de Beethoven font l'effet d'un griffonnage si désordonné que l'observateur se demande malgré lui si le maître attachait la moindre importance à ce que quelqu'un puisse jamais déchiffrer cette musique – mais aussi s'il avait toute sa tête lorsqu'il la coucha sur le papier. Le caractère formidablement émotionnel de la musique saute immédiatement aux yeux à la simple vue des manuscrits : celui qui est à l'œuvre ici ne pouvait, au moment de le retranscrire, que physiquement ressentir ce qu'il écrivait, laissant courir sa plume sur le papier à une vitesse incroyable, raturant et corrigeant jusqu'à ce que l'on ne puisse plus s'y retrouver – au point même, l'identification des notes devenant par moments impossible, d'en indiquer les hauteurs au moyen de lettres ajoutées au-dessus des hampes biffées et triplement réécrites. Devant un *mi* ou un *fa* dièse complété de sa main, l'observateur retient son souffle : Beethoven tenait donc absolument à être compris de la postérité ! S'il ne parvenait à contenir le tempérament de son expression musicale tandis qu'il composait, il n'en conservait pas moins en permanence, à travers une confondante vision globale de l'œuvre, sa pleine maîtrise de la forme et de l'idée musicale à laquelle la composition reste subordonnée. Car à la différence des détails, celle-ci ne se trouve pas

sans cesse récusée et corrigée. On perçoit dans son écriture manuscrite les deux facteurs élémentaires de la musique de Beethoven, que l'on entend également : un engagement émotionnel extrême et une grande idée inébranlable.

A travers cette expérience, j'ai pu visualiser pourquoi, en tant que formation dont, à l'évidence, la mission a toujours été de jouer pour les auditeurs de notre temps, afin de leur permettre d'accéder à travers les émotions au plus profond de la musique, celle de Beethoven n'a cessé de rester partie prenante. Si pour certains la musique classique peut sembler le témoignage intéressant d'une époque depuis longtemps révolue, avec laquelle il n'est plus possible d'établir un rapport direct, quelque chose chez Beethoven s'impose que l'on peut à toute époque – présent compris et même futur – véritablement appréhender : on est ici témoin d'un être associant à ses grandes visions une passion toute personnelle et qui les réalise avec intrépidité.

Le journal intime

Ce qui est fascinant pour nous, c'est de voir Beethoven se révéler dans ses quatuors à cordes de façon personnelle et émotionnelle comme dans aucune autre forme. Faisant de cette partition à quatre voix une sorte de journal intime, il semble vouloir lui dédier ses pensées les plus privées sans qu'il ait à se soucier, comme dans les concertos ou les symphonies, de l'étiquette d'une société en représentation. Ce journal, il pouvait lui confier les sujets humains les plus intimes, par exemple son état de santé si fluctuant et la

condition psychique en découlant étroitement. Dans le célèbre mouvement lent de l'Opus 132, « Chant de reconnaissance offert à la Divinité par un convalescent, dans le mode lydien », il traite les conséquences psychiques d'une maladie finalement surmontée en 1825 mais qui aurait pu se révéler fatale. Les sections intermédiaires, sous-tendues d'une volonté de vivre nouvellement reconquise et qui dans la musique se font de plus en plus enjouées, s'accompagnent de l'indication « ressentant une force nouvelle ».

Dans l'Opus 132, Beethoven se montre également visionnaire, humaniste et admirateur des idéaux alors dangereusement modernes de la Révolution française – Liberté, Egalité, Fraternité –, prise de position courageuse en ces temps de Restauration dans les pays de langue allemande. Au « Chant de reconnaissance » fait suite à une marche, *persiflage** sèchement indiqué *Alla Marcia* mais si enlevé que l'on aurait bien du mal à marcher sur un tel tempo, sans parler des contre-accents décalés ruinant – « gauche-deux-trois-quatre » – toute tentative de marcher au pas. Cette manière rebelle de penser de travers de la part d'un individu libre dans sa tête contredit de façon on ne peut plus véhémente le principe hiérarchique du militarisme bienséant de la bonne société des salons. Mouvement final de l'Opus 130, la *Große Fuge* porte en sous-titre « tantôt libre, tantôt recherchée », autre indice d'un Beethoven se considérant tout naturellement comme un penseur individualiste et responsable triomphant d'un environnement rigide

* En français dans l'original allemand.

et autoritaire. Nous nous sommes d'autant plus puissamment sentis en phase avec ces idées que, d'emblée, nous-mêmes nous étions perçus, en tant que quatuor, telle une société de quatre individus démocratiquement constituée.

C'est dans l'invention de nouvelles indications de caractère que l'on perçoit à quel point Beethoven s'est risqué sur un terrain éminemment personnel et subjectif. Le mouvement lent de l'Opus 130, la *Cavatina*, présente une brève partie médiane comportant une indication on ne peut plus claire et pourtant des plus étonnantes. Tandis que les trois voix inférieures dessinent un ostinato sur triolets quelque peu menaçant, figure au-dessus de la partie de premier violon, laquelle semble improvisée, légèrement balbutiante, procédant par bribes et peu sûre d'elle, un simple mot que l'on doit, en tant qu'interprète, lire à deux fois : *beklemmt* (« oppressé »). Sur le plan émotionnel, Beethoven est connu pour son robuste tempérament pouvant aller jusqu'à une rage forcenée. Dans les quatuors, il se révèle également à nous comme un être d'une très grande sensibilité, jusqu'à la plus extrême vulnérabilité.

Maître de la vie

Dès l'Opus 18 n°6 apparaît l'un des mouvements les plus remarquables de Beethoven, la *Malinconia* (« Mélancolie »). Outre l'intitulé inhabituel, on trouve ici une indication de jeu dépassant de beaucoup ce que l'on trouve habituellement : *Questo pezzo se deve trattare colla più gran delicatezza* (« Cette pièce doit être traitée avec la plus grande délicatesse »). C'est là une bien étrange indication,

car quel mouvement lent ne devrait faire l'objet d'un traitement aussi attentif que possible ? Cette indication de jeu m'apparaît comme un indice montrant combien cette œuvre, qui referme la série des quatuors Opus 18, revêtait pour Beethoven une signification toute particulière. De fait, cette page brève, sorte d'introduction au dernier mouvement, et qui sans cesse, tel un mauvais rêve, revient hanter ce finale, est plus malaisée qu'il n'y paraît : un thème en tonalité majeure, en apparence insouciant et au doux balancement, s'y trouve peu à peu harmoniquement réinterprété jusqu'à exprimer le doute de soi le plus sombre. Même l'ordre rétabli par le biais des règles rigoureuses du contrepoint ne parvient à apporter de soulagement, conduisant au contraire à la complète altération de la musique, celle-ci, résignée, finissant dans une tristesse silencieuse. On a le sentiment que les questions fondamentales de la vie ne sauraient se laisser juguler par les règles de manière autoritaire. Et que fait alors Beethoven ? Il enchaîne avec circonspection sur le mouvement de conclusion, délicatement enjoué, *Allegro quasi Allegretto* sur lequel divers souvenirs récurrents de cette mélancolie n'auront aucune prise. Laisser entendre, non sans fine ironie, que jamais il ne faut perdre le goût de vivre, en dépit de toutes les catastrophes, se pare ici d'une crédibilité d'autant plus grande qu'elle jaillit de la plume d'un musicien habité par la passion mais désespéré par l'irruption de sa propre surdité. Dans son « Testamento de Heiligenstadt », rédigé un peu plus tard, Beethoven décrit avec insistance combien cette maladie le conduisit, lui si plein de vie et avide de distractions en société, à la limite de ce que l'on peut

endurer, seul l'art le retenant de mettre fin à ses jours. Cette confrontation, Beethoven en avait déjà fait part musicalement à son « journal intime des quatuors » peu de temps auparavant. « Je suis résigné – dès ma vingt-huitième année –, contraint de devenir philosophe », résume Beethoven dans son « Testament de Heiligenstadt ». Ce maître de la composition est également un maître de la vie, qu'il lui a fallu approfondir sans ménagements et dont il nous permet, émotionnellement, de toucher du doigt les multiples facettes dans ses quatuors à cordes.

Perspective

Lorsque, il y a de cela deux décennies, nous nous sommes pour la première fois mesurés à l'Opus 131, nous pressentions, sans encore le comprendre, que cette musique renferme la quintessence de toute humanité. Ce legs à la postérité, Beethoven le remet entre les mains de qui, tout comme lui-même, comprend et ressent le quatuor à cordes comme la plus intime et la plus immédiatement accessible, sur le plan émotionnel, des formes musicales. Aujourd'hui encore, après nous être intensément confrontés à l'ensemble de ses seize quatuors, il nous reste bien des choses à approfondir. Ce fut pour nous tous l'une des plus belles expériences de ce cycle Beethoven que de pouvoir, à travers l'ampleur de la palette émotionnelle de son œuvre pour quatuor, approcher à ce point Beethoven en tant qu'être et visionnaire.

Cette proximité, nous voudrions, par le biais de ces enregistrements d'une musique immuable et si profondément humaine, la transmettre à notre public.

BEETHOVEN

Quatuor à cordes

Les seize quatuors à cordes de Ludwig van Beethoven peuvent être répartis en trois groupes : les six premiers quatuors (Opus 18), les cinq quatuors intermédiaires (les trois de l'Opus 59 ainsi que les Opus 74 et 95, indépendants), enfin les quatuors tardifs (Opus 127, 130 – dont le finale original fut publié à part comme Opus 133 –, 131, 132 et 135). Aussi manifeste soit la proximité stylistique au sein de ces divers groupes, chacun de ces quatuors constitue un chef-d'œuvre pleinement individualisé.

Les six premiers quatuors

Lorsqu'en 1792 le jeune Beethoven – un an après la mort de Mozart et alors que Haydn était au sommet de sa renommée – fit le voyage de Bonn à Vienne, le comte Waldstein, signant « votre véritable ami », écrivit dans son album en guise d'adieu : « Par une application incessante recevez l'esprit de Mozart des mains de Haydn. » De fait, tant l'esprit de Mozart que celui de Haydn sont éminemment perceptibles dans la musique de Beethoven. Par « esprit », il faut entendre tout ce que le XVIII^e siècle rattachait à des notions comme le « goût » ou la « science de la composition » : richesse de formes musicales sans cesse renouvelées ainsi que leurs multiples points d'ancrage, association d'éléments ludiques et d'une technique strictement polyphonique, bref : fantaisie créatrice et maîtrise du métier proprement dit.

Toute une série d'œuvres chambristes significatives – de la sonate soliste ou pour deux instruments aux trios et quintettes – avait précédé le moment où Beethoven se tourna enfin vers le quatuor à cordes. Il avait conscience du rang auquel cette forme s'était entre-temps élevé. Car cela faisait longtemps déjà que le genre du quatuor, que l'on aimait percevoir de façon métaphorique comme une manière de « disserter en musique », ne correspondait plus à une « conversation galante et amusante* », comme au temps du rococo. Il s'agissait, depuis Haydn et Mozart, de « discours » d'une extrême exigence où – selon l'expression fameuse de Goethe – l'on se trouvait en présence de « quatre personnes raisonnables discutant entre elles ». Il y règne, sur le plan de la forme comme dans le détail de la formulation, une culture du dialogue particulièrement aboutie et différenciée, tant est grande la diversité du contenu et du ton même de ce type de dialogue.

L'Opus 18 de Beethoven vit le jour entre 1798 et 1800 et fut publié en 1801 sous la forme, traditionnelle, d'un recueil de six œuvres. Pour la publication, Beethoven avait procédé à diverses corrections mais aussi modifié l'ordre des quatuors, de façon à les organiser dans l'esprit d'un cycle. Ainsi le Quatuor en *fa* majeur op. 18 n° 1, qui ne fut pas le premier composé, fut-il par la suite, comme Beethoven l'écrivit à un ami violoniste, « amplement transformé, dans la mesure où ce n'est que maintenant que je sais vraiment écrire des quatuors ». Il parvint, ce faisant, à proposer

* En français dans l'original allemand.

chaque fois des solutions différenciées et strictement individuelles en réponse à un même modèle formel. Les quatuors furent présentés dans la presse comme étant « très difficiles d'exécution et en aucun cas populaires »; il ne s'agissait plus d'œuvres destinées à la pratique domestique, pour le simple plaisir de la musique, mais sollicitant au contraire des interprètes (et des auditeurs) parfaitement aguerris.

À l'instar de l'œuvre tout entière, le mouvement initial du Quatuor en *fa* majeur se revendique clairement comme une « carte de visite » par laquelle Beethoven se présente à l'opinion publique en tant que compositeur de quatuors. Il découle d'un petit groupe de notes s'affirmant tantôt comme un motif indépendant, tantôt comme une composante de figures mélodiques sensiblement plus développées, quand dans le même temps elle sous-tend l'ensemble du mouvement. A tout moment l'objet d'un travail en imitation, retravaillé en contrepoint, augmenté, diminué, ce motif suscite des réponses d'une extrême diversité à travers nombre de modulations. A ce spécimen exemplaire de « musique pure » fait suite, avec l'*Adagio affettuoso ed appassionato*, un mouvement « à programme » quant à son inspiration. D'après les témoignages d'époque, Beethoven aurait eu à l'esprit la scène du tombeau de *Roméo* et *Juliette* de Shakespeare. Après ce mouvement de caractère tragique, le *Scherzo* qui suit fait l'effet d'un jeu de satyres – passant à vive allure, placé autant sous le signe de la syncope que d'ornements audacieux.

Le Quatuor en *sol* majeur op. 18 n° 2 a acquis

dans les pays germanophones le surnom de « Quatuor des compliments », le premier mouvement rappelant les formules, salutations ou révérences de caractère précieux et galant de l'ère rococo. L'*Adagio cantabile* est un chant s'écoulant paisiblement, clairement proportionné, sur une mélodie rehaussée de multiples ornements, lequel se voit interrompu par un *Allegro* contrastant, tout de vivacité. Dans le troisième mouvement, tel un jaillissement de « bons mots » se répandant à la façon d'un « scherzo », s'instaure un dialogue pétillant d'esprit.

Le Quatuor en ré majeur op. 18 n° 3 fut conçu le premier mais se retrouva donc, après révision, placé en troisième position. Le thème du premier mouvement, avec son bond ascendant de septième, suscite aussitôt une réponse en imitation avant de poursuivre au gré d'un traitement figuratif. Après un *Andante con moto* de caractère lyrique et plaisant puis un *Allegro* resserré de type scherzo, le finale prend la forme d'une tarentelle, danse sicilienne évoquant extase et vertige. Beethoven y ajoute syncopes trépidantes, surprises harmoniques et raffinements contrapuntiques. Cependant – subtile ironie rappelant Haydn –, ce n'est pas sur l'indomptable tourbillon de la danse que l'œuvre se referme, mais *decrescendo* et en douceur, jusqu'au *pianissimo* et enfin, dans la dernière mesure, sur un silence.

Le Quatuor en ut mineur op. 18 n° 4 passe pour le plus conventionnel des six, en raison notamment de son premier mouvement et de la forme adoptée. Celle-ci s'en tient aux exemples donnés par Haydn et Mozart d'une manière qui, une fois

la théorie déduite des œuvres elles-mêmes, se verra consacrée au XIX^e siècle sous la dénomination « forme sonate classique ». Au lieu d'un mouvement lent, Beethoven introduit en deuxième position un *Scherzo*. En comparaison, le *Menuett* qui s'ensuit n'apparaît plus du tout rococo; son langage musical fait écart non plus d'une grâce inspirée de la danse mais d'accents dynamiques et d'un ton pathétique.

A quel point Beethoven se préoccupait de cet « esprit » de Mozart et de Haydn, c'est ce que l'on perçoit distinctement dans le Quatuor en la majeur op. 18 n° 5. Beethoven puise ici son inspiration dans le Quatuor en la majeur K 464 de Mozart, qu'il avait étudié en profondeur et dont il avait recopié en partition les différentes voix. Une comparaison détaillée permettrait de déceler, tel un écho, une sorte de dialogue créatif, à l'instar de celui que Mozart avait eu avec Haydn.

L'*Allegro con brio* initial du Quatuor en si bémol majeur op. 18 n° 6 fait entendre des échanges de type question-réponse et d'allure enlevée. L'*Adagio ma non troppo*, au parfum de lied, associe lignes chantantes et figurations riches et variées. Quant au *Scherzo*, il met à profit des procédés raffinés telle la permutation entre mesures à 6/8 et à 3/4, ou encore des effets syncopés *via* de brusques accents *sforzato*, de sorte que la musique ne s'écoule pas de façon linéaire mais soit frémissante et bouillonnante. Le finale combine deux idées musicales : *Adagio* et *Allegretto quasi Allegro*. Son sous-titre, *La Malinconia* (« La mélancolie »), évoque diverses représentations allégoriques

comme il s'en trouve dans les arts plastiques (ainsi la gravure sur cuivre portant le même titre réalisée en 1514 par Albrecht Dürer). Beethoven, lui aussi, « peint » : il donne tout d'abord, par des moyens relevant de l'harmonie, du timbre et de la dynamique, une représentation suggestive de la nostalgie, de la tristesse et du déchirement. Mais la danse joyeuse (de type *Deutscher Tanz*) suggère comme une image en creux. Par deux fois encore, *Adagio*, reviennent des moments empreints de rêve, lesquels seront finalement balayés par un étourdissant *Prestissimo*. Ce que Beethoven représente, en somme, c'est le triomphe sur la mélancolie.

Une autre œuvre vit le jour après l'Opus 18, Beethoven ayant transformé sa Sonate pour piano op. 14 n° 1 en Quatuor à cordes en *fa* majeur – non pas une transcription au sens usuel du terme, mais plutôt une métamorphose où l'écriture pianistique se trouve redistribuée entre les quatre parties de cordes. Une étude comparative détaillée serait riche d'enseignements quant aux « secrets de fabrication » de Beethoven compositeur.

Les quatuors intermédiaires

Si déjà le cycle des Quatuors op. 18 avait été perçu comme « nullement populaire », avec combien plus d'à-propos une telle formulation aurait pu s'appliquer aux trois œuvres composées en 1804-1806 et publiées en 1808 sous le numéro d'Opus 59. Le cycle doit d'avoir vu le jour au comte Andreï Kirilovitch Razoumovski, passionné de musique de première force, à la fois « connaisseur et grand amateur ». Comme ambassadeur de

Russie à Vienne (où il devait continuer de vivre, à titre privé, après son retrait de la diplomatie), il s'était déjà trouvé en relation avec Mozart et Haydn et avait fait de son palais un foyer de la musique de chambre, lui-même empoignant fréquemment son violon. Il devait surtout engager le violoniste Ignaz Schuppanzigh et ses collègues (premier ensemble ayant organisé des auditions publiques de quatuors à cordes) en tant que « quatuor maison ».

Beethoven les composa alors qu'il venait juste d'achever l'*Eroica*, faisant également passer la musique de chambre, avec le premier de ses quatuors « Razoumovski », dans l'ordre du monumental : il s'agissait de la partition de musique de chambre la plus développée qui soit, le premier mouvement comptant à lui seul quelque quatre cents mesures. Il devait en résulter des exigences accrues en termes de technique de jeu et d'interprétation. Tout ce qu'il y avait là de nouveau suscita de prime abord bien des incompréhensions – on disait alors cette musique « très longue et difficile, profondément pensée et magnifiquement travaillée, mais non accessible à tout un chacun », selon un compte rendu d'époque. On lui reprochait aussi certain « manquement sur le plan de la forme et du goût ».

Tant dans le finale du premier que dans l'*Allergretto* du deuxième quatuor, Beethoven a cité des mélodies russes provenant d'un recueil de chansons populaires publié en 1806 par Ivan Prach (Jan Bohumír Práč). Outre cet hommage au dédicataire, on y trouve d'autres moments personnels, tel l'*Adagio* de l'Opus 59 n° 1, en *fa* mineur,

tonalité traditionnelle du deuil, Beethoven ayant noté sur les esquisses : « Un saule pleureur ou un acacia sur la tombe de mon frère ».

Le thème principal du mouvement d'introduction du deuxième quatuor, constitué de deux accords résolus et d'une tournure mélodique plusieurs fois réamorcée, est source d'un contraste dont l'*Allegro* tout entier tire substance et énergie. Dans le *Molto adagio* (« à jouer avec beaucoup de sentiment »), une succession de valeurs de notes longues et appuyées – progressant d'abord de façon égale et linéaire puis sur un rythme pointé propulsant le thème – sous-tend le mouvement. L'*Allegretto* qui suit est constitué de figures frénétiques et de petits motifs fragmentaires. Le *Thème russe* cité modifie la structure impaire, à sept temps, de la mélodie populaire par le biais de croisements métriques (les première et dernière mesures tombent ensemble) et l'écourte selon une régularité toute « classique ». Le finale, *Presto*, associe l'esprit véhément de la danse (la proximité du finale de la Septième Symphonie est indéniable) et cet « élan terrible » des musiques de la Révolution. On se sent emporté, pris de vertige, sans parfois même remarquer le travail polyphonique rigoureux dont relèvent de vastes sections de ce mouvement.

Dans l'Opus 59 n° 3 également, rien ne se passe comme l'on s'y attendrait, tout n'étant qu'une succession de surprises et de contrastes brusques en lieu et place des développements conventionnels. Et cela dès le début : après une *Introduzione* qui, suivant le modèle du Quatuor « les Dissonances » de Mozart, enveloppe la

tonalité de base de vastes modulations, s'élève au premier violon une mélodie d'esprit soliste, libre, avant que ne soit véritablement exposé le thème principal – sévère, avec une forte dimension rythmique, de prime abord traité de façon purement homophone, puis au gré de figures plus individualisées et plus détendues. De tels contrastes en si peu d'espace, ainsi que la juxtaposition ou la fusion d'éléments stylistiques et expressifs hétérogènes, se révèlent caractéristiques de l'œuvre en son entier.

Dans le finale, les procédés de la fugue et de la forme sonate se trouvent combinés, les moyens techniques et compositionnels n'étant pas seulement au service d'une remarquable construction (le finale de la Symphonie « Jupiter » de Mozart est un modèle évident) mais rehaussés d'un esprit plein de verve. Beethoven frôle dans ses indications de tempo et de mouvement métro-nomique la limite du jouable et déclenche, pour ainsi dire à travers des impulsions électriques, un étourdissant feu d'artifice qui, au comble de l'enthousiasme, nous mène jusqu'au vertige. En guise d'ultime fait d'armes, et conformément à l'antique devise *finis coronat opus*, la péroraison se trouve comme retardée pour mieux couronner non seulement l'œuvre mais le cycle tout entier des quatuors « Razoumovski ».

Après les innovations introduites par l'Opus 59, le Quatuor en *mi* bémol majeur op. 74, composé en 1809, fait l'effet d'une apaisante concession envers le public et les interprètes. Au premier plan s'affirment moins des procédés structurels que de couleur sonore, celle-ci découlant de techniques

de jeu spécifiques – pizzicato, trémolo, accords brisés et effets arpégés –, d'où le surnom de « les Harpes ». *L'Adagio* fascine par d'amples arcs mélodiques au chant soutenu et diverses figures d'accompagnement différenciées et ornementées. En lieu et place de l'habituel scherzo retentit un *Presto* d'une audacieuse impétuosité en même temps qu'il annonce le « romantisme des elfes » d'un Mendelssohn. Il débouche sur un finale aux couleurs délicates de type variations.

Le Quatuor en *fa* mineur op. 95 lui répond sous la forme d'un pendant assurément ardu. Beethoven le composa en 1810 et le dédia non pas à un bienfaiteur fortuné mais à un ami personnel, l'œuvre ayant été de prime abord « pensée pour un petit cercle de connaisseurs et non pour le concert public »; elle ne sera publiée qu'en 1816. Sérieux, sombre, profond – on a tenté d'établir un lien entre ces traits de caractère qui en permanence sous-tendent chacun de ses quatre mouvements et la situation personnelle du compositeur. Déjà le sous-titre de Beethoven, « Quartetto serio », semble s'y prêter, tout comme la gestuelle abrupte du mouvement d'introduction. D'autres moments – début des mouvements sans préambule, absence de sections de transition et de phases de détente, motifs de marche déchiquetés et distancés, sur mètre ternaire, dans le troisième mouvement, ou encore une indication, dans le finale, comme *Allegretto agitato* – vont également dans le même sens. Il résulte de tout cela une excitation, une intransigeance et comme un impitoyable fatalisme. Et pourtant, l'œuvre peut aussi, en elle-même, être considérée comme une

musique « pure » dont l'étude révèle une confection perfection artistique.

Maints aspects de l'œuvre, qu'il s'agisse des moyens compositionnels ou de son contenu, semblent directement annoncer les quatuors suivants.

Les quatuors tardifs

L'incompréhension, tant de la part des interprètes que des auditeurs, à l'égard des « quatuors tardifs » – ensemble ne constituant pas un cycle à proprement parler mais qui n'en apparaît pas moins comme un continent spirituel cohérent – allait se révéler encore plus radicale. Le Quatuor en *mi* bémol majeur op. 127 est le premier de cette série. Sans cesse interrompue par le travail sur la Neuvième Symphonie, sa composition fut menée à bien entre 1822 et 1825, puis l'œuvre fut dédiée (tout comme le seront les deux suivants) au prince russe Nicolas Galitzine, violoncelliste amateur. On relève parmi les traits distinctifs de ces œuvres tardives cette manière de se démarquer des spécificités du genre transmises par la tradition. Si Beethoven avait initialement prévu six mouvements, il finit par s'en tenir aux quatre mouvements habituels, bien que développés de manière fort peu conventionnelle. Ce qui comptait pour Beethoven, c'était la relation entre les diverses formes de traitement musical perçues individuellement : aussi différentes pouvaient-elles sembler, il fallait que toutes se rattachent à la substance thématique – ce que l'on pourrait aisément démontrer à travers l'analyse et en s'appuyant sur les nombreuses esquisses conservées.

Le Finale affiche en toute sérénité des traits de caractère plus lumineux. Comme mues par l'esprit de la danse s'enchaînent les unes aux autres des sections tantôt délicates, tantôt rustiques. On songe à une scène champêtre, comme dans la « Pastorale », jusqu'à se représenter la pittoresque effervescence de la fête. S'ensuivent, en une rapide alternance, moments tendres ou plus frustes – comme observés par un œil vagabond ne les saisissant que le temps d'un instant. Un tournant inattendu conduit à la coda : toute la joie simple et bucolique se trouve alors sublimée et transformée en un magique balancement à 6/8, sorte d'exultation d'une tout autre élévation. La musique semble entrevoir le ciel et offre pour un infime laps de temps la vision d'un bonheur plus élevé.

Aux quatre mouvements classiques, Beethoven, dans le Quatuor en si bémol majeur op. 130/133, en ajoute deux autres. Cela commence, ainsi que lui-même le formule, *con una introduzione grave e pesante*, section *Adagio* qui d'ailleurs revient à plusieurs reprises tout au long du mouvement – en alternance avec des sections *Allegro* tantôt fluides et animées, tantôt hésitantes. Les deux éléments se révèlent complémentaires. Au gré d'épisodes s'enchaînant librement se manifeste un sentiment de quête et de repos alternés.

Les mouvements suivants s'articulent de manière contrastée, tantôt en proie à une tension continue et à une frénésie haletante (*Presto*), tantôt tel un filigrane combinant différentes figures organisées en cellules minuscules s'opposant les unes aux autres (*Andante*), puis sous la forme d'une « danse allemande » (*Alla danza*

tedesca) d'esprit populaire, suivie d'une *Cavatina* – « morceau de chant » instrumental de la plus pure intériorité doté d'une section intermédiaire à la déclamation agitée.

Jusque-là, les auditeurs contemporains de Beethoven avaient bien voulu le suivre. Lorsque, en 1826, l'œuvre fut donnée en première audition par le Quatuor Schuppanzigh, le critique de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, d'abord plutôt bien disposé, écrivit : « Quant au sens du finale fugué, l'auteur de ces lignes n'ose l'interpréter : il lui est apparu aussi incompréhensible que du chinois. »

Ayant donné un réel sentiment d'« inouï », ce finale suscita incompréhension et protestation. Comment aurait-il pu en être autrement ?, serait-on tenté de demander. Jusqu'à aujourd'hui, toutes les générations de mélomanes ont eu (et ont encore) – indépendamment d'un immense respect – les plus grandes difficultés à aborder cette partition. Elle semble « moderne » dans le sens de ce qui choque ; son potentiel novateur paraît inépuisable. Beethoven composa par la suite un mouvement de conclusion indépendant, publiant séparément le finale initial en tant que *Große Fuge* op. 133. Le langage musical est en grande partie placé sous le signe de moyens archaïques, comme les rythmes pointés typiquement baroques, ainsi que d'une approche harmonique poussée jusqu'à ses limites et haussée d'une acuité et de dissonances inouïes. Des couleurs différenciées sont également mises en œuvre : on découvre à côté d'une complexité foisonnante, semblant basculer dans le chaos, des passages à l'unisson, ou, à côté d'endroits

d'une ineffable beauté de timbre, d'abruptes ruptures. Couleurs blafardes et envolées éruptives et passionnées s'y côtoient ou sont simultanément exploitées – ainsi lorsque, au lieu d'une sonorité homogène de cordes, les voix, chacune de son côté, jouent différemment (par exemple *staccato* et *legato*). Il existe peu de musiques à propos desquelles on a dit autant de choses – en termes d'analyse, d'explication, de signification – et qui néanmoins conservent toujours leurs mystères. L'aventure consistant à les approcher par l'écoute n'a rien à voir avec les « comprendre » : il s'agit bel et bien de se laisser gagner par la fascination.

Le Quatuor en *ut* dièse mineur op. 131 est lui aussi en rupture avec la tradition : au lieu des quatre mouvements de rigueur, l'œuvre est constituée de sept « pièces » (*Stücke*, ainsi que Beethoven lui-même les désigne) d'ampleur et de poids divergents. Toutes s'enchaînent sans interruption. Si d'un côté les contours des anciens mouvements conventionnels se laissent encore deviner, de l'autre l'œuvre pourrait être perçue comme ne formant qu'un seul et même mouvement, dans le sens d'une suite d'éléments distincts – les uns solidement assemblés, les autres quasi improvisés : cadences libres, moments de type récitatif et insertions abruptes alternant avec des ensembles d'une extrême cohérence et rigoureusement élaborés – « économie de moyens » au travers de laquelle Beethoven crée un sentiment de continuité qui garantit la cohésion des mouvements individuels comme de l'œuvre tout entière. Aucune section n'a de conclusion stable, la forme demeurant au

contraire à maints égards ouverte. Aussi fissurée la musique puisse-t-elle paraître, un flux narratif intérieur ne s'en déploie pas moins au travers de son élaboration.

Composé en 1824-1825, le Quatuor en *la* mineur op. 132 fait partie des œuvres les plus mystérieuses de Beethoven. Là aussi, il affiche sur le plan formel une absolue liberté – tant du fait d'un élargissement de l'enchaînement classique des mouvements, ici au nombre de cinq, que par l'agencement de chacun d'eux.

Au début, traité en contrepoint rigoureux, retentit un « motif original » de quatre notes, froidement archaïque. Un récitatif fait alors sauvagement irruption, puis le thème principal, souple et chantant. Ne faisant toutefois pas l'objet d'un développement organique, celui-ci compose avec divers éléments contrastants. Insistance et opiniâtreté soudaines, basculement de l'atmosphère, du tempo et du mouvement – tout confère à la musique un quelque chose de rhapsodique. La conduite formelle est étayée chemin faisant par diverses mesures structurales, en particulier la présence constante du motif initial, lequel retentit clairement tantôt comme une sorte de *cantus firmus*, tantôt comme un motif secret, dissimulé, innervant l'entrelacs des voix tout au long de leur mise en œuvre.

En avril 1825, Beethoven tomba gravement malade. Lorsqu'il put reprendre son travail, il composa son « Chant de reconnaissance offert à la Divinité par un convalescent, dans le mode lydien », épice du quatuor tout entier et l'un des témoignages les plus émouvants et

personnels de son œuvre. Le caractère vocal ou « parlant » de cette musique est des plus caractéristiques, non seulement ici mais également en d'autres endroits de ce quatuor. C'est ainsi que retentit dans le quatrième mouvement une marche (les opérations militaires, dans le sillage des guerres napoléoniennes, étaient omniprésentes) englobant un *Recitativo accompagnato* – ample déclamation du premier violon sur un trémolo où se mêlent crainte et agitation : on sonne aussitôt à divers endroits comparables de la *Missa solemnis*, composée peu de temps auparavant, telle la « Prière pour la paix intérieure et extérieure » de l'*Agnus Dei* final. Considérés de façon globale, avec l'irruption passionnée du Finale, l'enchaînement Marche, Récitatif et Finale suggèrent une coupe de type « Scène et air » d'opéra. Cette manière d'empiéter sur d'autres domaines d'expression est caractéristique de la musique de chambre du dernier Beethoven : conception dramatique et élargissement des modèles formels, innovation au moyen d'emprunts à d'anciennes traditions, transposition dans le domaine instrumental de moyens stylistiques propres à la voix, mélange de caractéristiques relevant de genres différents – la liste pourrait être longue. Comment dès lors qualifier stylistiquement tout cela ? Musique classique ou romantique – musique pure ou à programme ? Le langage musical de Beethoven se refuse à une quelconque étiquette.

La première audition publique du Quatuor en *fa* majeur op. 135 n'eut lieu qu'après la disparition de Beethoven. Il occupe parmi les

« quatuors tardifs » une position spécifique et indépendante du fait même de l'histoire de son élaboration, quand les autres témoignent entre eux de certaines relations thématiques. L'un dans l'autre, on relève autant de concentration formelle que d'éloignement marqué envers les conventions du genre.

Divers moments autobiographiques ou programmatiques semblent ici, et à maintes reprises, entrer en jeu – par exemple dans le Trio du *Vivace*, où une figure roulante de basse se trouve répétée jusqu'à satiété, telle une menace implacable qui, dans un *diminuendo* de grande envergure, reflue jusqu'au triple *piano* (*ppp*), jusqu'à s'éloigner pour ainsi dire spatialement. Un passage d'une telle extraversion, bousculant toute « pondération classique », ne relève musicalement d'aucune nécessité formelle. Des représentations extramusicales semblent avoir ici guidé le compositeur. Particulièrement célèbre, le finale représente une insoluble énigme – à commencer par son intitulé : « *Der schwer gefaßte Entschluß* » (« La décision difficilement prise ») et ces mots mis en exergue : « *Muss es sein ? – Es muss sein ! Es muss sein !* » (« Le faut-il ? – Il le faut ! Il le faut ! »). Beethoven recourt musicalement à des motifs simples, appelés à jouer ensuite un rôle essentiel dans la composition. Comment faut-il entendre ces mots – comme un aveu lourd de conséquences ou bien comme le souvenir enjoué d'un épisode biographique ? La question doit rester ouverte.

Si, partant de cet ultime quatuor de Beethoven, le regard se tourne vers l'Opus 18 des tout débuts, le développement depuis la première manière

jusqu'au style tardif ne se dessine pas comme un parcours allant du provisoire vers le définitif. En fait, l'évolution semblerait plutôt se lire à rebours : de la maîtrise accomplie de la forme classique du quatuor vers la problématisation de tous les moyens et traditions jusqu'alors en usage, forme, style et expression se trouvant remis en question dans les quatuors tardifs cependant que des solutions nouvelles et individuelles sont chaque fois proposées.

Volker Scherliess

Traduction : Michel Roubinet



Executive producer Alain Lanceron

Photos Boris Streubel (p.2), Felix Broede (p.10-11),
Thomas Rabsch (pp.12, 28, 54), Axel Clemens (p.27)

Design Marc Ribes

www.artemisquartet.com

www.erato.com

© 2000-2003 (op.18 no.2, op.59 no.3, op.131, op.132),
2005 (op.59 no.1, op.95), 2008 (op.18 no.4, op.59
no.2), 2010 (op.18 no.1, op.18 no.6, op.127, opp.130,
133), 2011 (op.18 no.3, op.18 no.5, op.74, op.135,
Hess 34)

© 2011 Parlophone Records Limited

Recording Jesus-Christus-Kirche, Berlin (Dahlem),
23-26.VI & 2-3.VII.2005 (op.59 no.1, op.95); Teldex
Studio, Berlin, 13-15.II. & 5-7.V.2008 (op.18 no.4, op.59
no.2); 8-13.XI.2009 & 16-18.XII.2009 (op.18 no.6,
opp.130, 133); 9-11.II.2011 (op.135); 19-20.V, 29-30.
VI & 1.VII.2010 (op.18 no.1, op.127); 21-22.XII.2010
(op.18 no.5); 27-28.I.2011 (op.18 no.3); 29-31.III &
3-4.IV.2011 (Hess 34, op.74)

Producer, balance engineer, editing Michael

Silberhorn (op.18 no.1, op.18 no.3, op.18 no.4, op.18
no.5, op.18 no.6, op.59 no.1, op.59 no.2, op.74, op.95,
op.127, opp.130, 133, op.135, Hess 34)

Opp.18 no.2, 59 no.3, 131, 132:

co-production with Westdeutscher Rundfunk, Köln

Recording Funkhaus Wallrafplatz, Klaus von Bismarck-
Saal, Köln, 20-26.VII.1998 (op.59 no.3, op.132); Studio
Stolbergerstraße, Köln, 10-12.VI.2002, 2-4.VII.2002
(op.18 no.2, op.131)

Producer Bernard Wallerius (op.18 no.2, op.59 no.3,
op.131, op.132)

Recording engineer Günther Wollersheim (op.18 no.2,
op.59 no.3, op.131, op.132)

Balance engineer Mark Hohn (op.59 no.3, op.132),
Georg Litzinger (op.18 no.2, op.131)

Editing Walter Platte (op.59 no.3, op.132), Günther
Wollersheim (op.18 no.2, op.131)