

Beethoven

THE LATE STRING QUARTETS



QUARTETTO ITALIANO

96kHz 24-BIT
SUPER DIGITAL TRANSFER

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770-1827

The Late String Quartets

QUARTETTO ITALIANO

Paolo Borciani violin Elisa Pegreffi violin

Piero Farulli viola Franco Rossi cello

CD 1 464 685-2 80.46

Quartet in E flat major, op.127

mi bémol majeur · Es-Dur

- | | | | |
|---|-----|--|-------|
| 1 | I | Maestoso — Allegro | 6.59 |
| 2 | II | Adagio ma non troppo e molto cantabile —
Andante con moto — Adagio molto espressivo — Tempo I | 15.27 |
| 3 | III | Scherzando vivace | 8.38 |
| 4 | IV | Finale | 7.04 |

Quartet in C sharp minor, op.131

ut dièse mineur · cis-Moll

- | | | | |
|----|-----|---|-------|
| 5 | I | Adagio ma non troppo e molto espressivo — | 8.50 |
| 6 | II | Allegro molto vivace — | 3.05 |
| 7 | III | Allegro moderato — | 0.58 |
| 8 | IV | Andante, ma non troppo e molto cantabile — Più mosso —
Andante moderato e lusinghiero — Adagio — Allegretto —
Adagio, ma non troppo e semplice — Allegretto — | 14.38 |
| 9 | V | Presto — | 5.36 |
| 10 | VI | Adagio, quasi un poco andante — | 2.26 |
| 11 | VII | Allegro | 6.51 |

CD 2 464 686-2 68.42

Quartet in B flat major, op.130

si bémol majeur · B-Dur

- | | | | |
|---|-----|-----------------------------------|-------|
| 1 | I | Adagio ma non troppo — Allegro | 14.00 |
| 2 | II | Presto | 2.07 |
| 3 | III | Andante con moto, ma non troppo | 7.09 |
| 4 | IV | Alla danza tedesca: Allegro assai | 3.10 |
| 5 | V | Cavatina: Adagio molto espressivo | 7.09 |
| 6 | VI | Finale: Allegro | 9.15 |

Quartet in F major, op.135

fa majeur · F-Dur

- | | | | |
|----|-----|---|------|
| 7 | I | Allegretto | 6.21 |
| 8 | II | Vivace | 4.00 |
| 9 | III | Lento assai, cantate e tranquillo | 7.11 |
| 10 | IV | “Der schwer gefaßte Entschluß”: Grave, ma non troppo tratto
(Muß es sein?) — Allegro (Es muß sein!) —
Grave, ma non troppo tratto — Allegro | 7.46 |

CD 3 464 687-2 66.17

Quartet in A minor, op.132

la mineur · a-Moll

- | | | | |
|---|-----|---|-------|
| 1 | I | Assai sostenuto — Allegro | 10.02 |
| 2 | II | Allegro ma non tanto | 8.20 |
| 3 | III | “Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit,
in der lydischen Tonart”: Molto adagio —
“Neue Kraft fühlend”: Andante — Molto adagio — Andante —
Molto adagio “Mit innigster Empfindung” | 19.32 |
| 4 | IV | Alla marcia, assai vivace — Più allegro — | 2.19 |
| 5 | V | Allegro appassionato — Presto | 6.53 |

6 “Grosse Fuge” in B flat major, op.133 18.52

si bémol majeur · B-Dur

Overtura: Allegro — Meno mosso e moderato — Allegro —

Fuga: [Allegro] — Meno mosso e moderato —

Allegro molto e con brio — Allegro

ADD

PHILIPS 50

Philips 50 is a unique collection of classic recordings celebrating many of the finest performances from one of the world's great music catalogues.

Philips Classics' distinguished legacy stretches from the early 1950s to the present day and features many of the finest artists of our time. This new series captures their inspired musicianship and incomparable artistry with greater fidelity than ever before. The famous Philips sound has been further enhanced by the use of the latest 96kHz, 24-bit technology to enable new generations to appreciate once more these critically acclaimed, award-winning recordings.

Philips 50 — a wonderful harvest from 50 years of recording.

Philips 50 est une collection unique d'enregistrements classiques célébrant nombre des meilleures interprétations de l'un des grands catalogues de musique mondiaux.

L'illustre legs de Philips Classics s'étend du début des années 1950 jusqu'à nos jours et compte avec une bonne partie des plus grands artistes de notre époque. Cette nouvelle série capture l'essence de leur inspiration et de leurs incomparables talents

avec une fidélité encore plus magistrale qu'auparavant. Le célèbre "son Philips" a été amélioré grâce à l'utilisation de la technologie 96kHz, 24-bit la plus récente pour permettre à de nouvelles générations d'apprécier une fois encore ces enregistrements salués par la critique et récompensés par de nombreux prix.

Philips 50 — la merveilleuse moisson de 50 années d'enregistrement.

Philips 50 stellt eine einzigartige Sammlung von Aufnahmen klassischer Musik dar, die viele der besten Interpretationen aus einem der großen Musikkataloge der Welt würdigt.

Das außerordentliche Vermächtnis von Philips Classics reicht vom Anfang der 1950er Jahre bis heute und präsentiert viele der besten Künstler unserer Zeit. Diese neue Reihe fängt ihre großartige Musikalität und ihr unvergleichliches Künstlertum getreuer als je zuvor ein. Der berühmte Philips-Klang wurde durch die Verwendung der neuesten 96 kHz, 24-bit-Technologie noch verbessert, damit neue Generationen diese von der Kritik bejubelten, preisgekrönten Aufnahmen würdigen können.

Philips 50 — ein großartiger Ertrag aus 50 Aufnahmejahren.

BEETHOVEN: THE LATE STRING QUARTETS

Quartet in E flat major, op.127

In 1822 Beethoven received a letter from the Russian Prince Galitzin, a gifted cellist, asking for a set of three new string quartets. He had already been considering returning to the genre, after a gap of over ten years, and was delighted to satisfy the prince (especially as he was invited to name his price). Work on the first one did not begin in earnest, however, until after the performance of his Ninth Symphony in May 1824, and the quartet was not completed until early 1825.

Like all his late quartets, it uses what Beethoven called "a new kind of part-writing", in which, to put it in a nutshell, all the instruments function polyphonically as independent lines while blending together harmoniously. Beethoven was helped in the creation of this learned, spiritually elevated and highly original style by a new type of sketching which he developed, in which he drafted large sections of the quartet over and over again in full score so that he could manipulate all four parts more effectively. The result is some of the most sublime creations in the whole of music, although his contemporaries had difficulty understanding the music,

many regarding it as the work of a madman who was too deaf to appreciate the lunacy of what he was writing.

Beethoven still retains the conventional four-movement structure in Op.127 but introduces changes of time within a movement far more often than formerly. Thus in the first movement the *Maestoso* introduction returns twice during the *Allegro*; in the second movement — a set of four variations and extended coda on a broad, expansive theme in 12/8 — the second and third variations are in different metres; in the third movement there are 2/4 interpolations in the scherzo, while the trio section is marked *Presto*; and in the *Finale* the metre changes to 6/8 in the coda.

Quartet in C sharp minor, op.131

With the completion of his set of three quartets for Prince Galitzin, Beethoven debated what to write next. It is not widely known that the main reason he continued with two more quartets was pressure from publishers (no one would guess this from the music itself). After agreeing to buy Op.132, Moritz Schlesinger wanted another one, and even visited Beethoven on 4 September 1825 to urge him to write one;



Ludwig van Beethoven

meanwhile the firm Schott's Sons, having acquired Op.127, were also prepared to pay handsomely (360 florins) for another quartet. They were rewarded with Op.131, arguably the finest of all Beethoven's quartets, while Schlesinger in due course received Op.135 for the same price.

Op.131 is generally regarded as having seven movements (Beethoven himself numbered them separately); but the third and sixth are so short that they really only function as brief introductions to the movements that follow. The resultant effect is of fragmentation, but Beethoven counterbalances this by making the quartet the most unified of all in terms of the thematic relationships between movements, the joins between the end of one movement



Quartetto Italiano

and the beginning of the next, and the work's grand, overarching structure.

The archaic style of the opening fugue at once announces an intense seriousness, but the ensuing Allegro provides a sharp contrast. The central core of the work is the fourth movement — a gentle theme with six variations, the last of which is in the unusual metre of 9/4 and is followed by a lengthy coda. Again, however, the mood changes completely in the ensuing Presto. The quartet culminates in a stormy sonata-form finale, which contains echoes of the opening fugue theme before surging to an anguished but defiantly ambiguous conclusion.

Quartet in B flat major, op.130

Written straight after the A minor Quartet, op.132 (see below), Op.130 goes one step further in having six full movements. The structure of this quartet, however, was worked out only gradually during the course of its composition. At one stage the Cavatina was to be placed third, and in D flat major, with perhaps two movements after it, but Beethoven then wrote the Andante and transferred the Cavatina to fifth place. Between these two slow movements was inserted a *Danza tedesca* that had originally been composed for the previous quartet. The Finale caused even greater problems. Beethoven sketched over a dozen possible themes before deciding on a *Grosse Fuge* (great fugue). But by the time this was completed, in November 1825, it had become so great that it overshadowed the rest of the quartet. Thus he replaced it a year later with a finale closer to his previous intentions, and published the *Grosse Fuge* separately (as Op.133 — see below). The new finale was apparently the last movement he completed before his death.

The first movement incorporates ideas from the slow introduction into the middle of the main Allegro to heighten the sense of integration. Yet the rest of the quartet is far from integrated in as much as the five

movements have strong and sharply contrasting characters. Indeed, non-integration could be described, paradoxically, as the unifying element in this work. The second movement is a minute *Presto* and trio that contrasts tonic minor and major. The third movement begins with the same two notes as the first, but rapidly turns into D flat major for an unusually lighthearted slow movement.

The *Danza tedesca* (German dance, akin to a Ländler) is in the contrasting key of G major, and constructed almost entirely out of four-bar phrases. The Cavatina is a slow, expressive aria in operatic style. The first violin acts as soloist throughout, in a wonderfully profound movement that reportedly brought even Beethoven himself to tears with its emotional power. The Finale, once again in complete contrast, is a light and delicate dance that begins out of key — a problem that takes Beethoven a whole movement to resolve.

Quartet in F major, op.135

The sense of gradually increasing size and strength suggested by the previous late quartets is abandoned in Beethoven's final quartet, begun immediately after Op.131 in about July 1826. Here he returns to the sound world of Haydn (not that the quartet

could ever be mistaken for a work by Haydn himself), as if looking back to a golden age of innocence, wit and playfulness. A conventional four-movement structure is used, and the movements are relatively short.

A whimsical opening figure played by the viola sets the mood for the work, while the second movement is a lively scherzo. The slow movement is a gentle aria in the remote key of D flat major, and its middle section in C sharp minor recalls the key of the previous quartet, Op.131. Indeed the opening section was originally conceived as a peaceful final section for Op.131, in which all the tension of the existing finale is dispelled in sublime calm.

For the finale Beethoven superscribed a puzzling motto set to music — *Muß es sein? Es muß sein!* (Must it be? It *must* be!) — and these motifs were used as the main ideas for the movement. The concept was prompted by a message from his friend Ignaz Dembscher, who had not subscribed for the premiere of Op.130 and later wanted to borrow the parts for performance at his own house. Beethoven suggested Dembscher should send the price of the subscription to the leader of the quartet concerned; when Dembscher enquired “Must it be?”, Beethoven replied with the words “It *must*

be!” set to music as a canon. This theme was then used in the finale of Op.135, which Beethoven entitled “The difficult decision”. But the concept of “It *must* be!” clearly has much wider implications than a dispute about a subscription. The concept can relate to the whole finale, which “must be” so after doubts about his two previous finales. And it reflects, amongst other things, a lifetime of composition in which, after all the sketching and revising have been completed, the composer must face the “difficult decision” of accepting that the music must be as he has written it. At the most fundamental level, Beethoven also reminds us to accept, philosophically but cheerfully, that decisions have to be made that cannot be changed, that the world is as it is, and that it must be.

Quartet in A minor, op.132

The second of the “Galitzin” quartets is in A minor, although it was published with a higher opus number than Beethoven’s next two quartets. It was begun immediately after Op.127, was interrupted by a serious illness in April 1825 and completed by early summer. The first movement starts with a slow, angular four-note figure played first by the cello and answered by the first violin; this figure is later recalled and developed in

the main Allegro, and it also appears in a different form in two of Beethoven's later quartets. The second movement is effectively a scherzo and trio, but the heart of the quartet is its wonderful slow movement. Written in response to his recovery from his illness, it is entitled "Sacred song of thanks from a convalescent to the Godhead, in the Lydian mode". It takes the form of a chorale prelude, in which each of the four lines of the "chorale" is preceded by a brief contrapuntal introduction; the chorale is written in the Lydian mode (F major, but with B natural instead of flat), giving it an archaic, exalted quality. Two variations on this chorale alternate with two contrasting sections in D major marked "Feeling new strength".

Beethoven had considered having six movements in Op.127 but eventually limited himself to the conventional four. This time, however, there is an extra movement — a lively march — after the slow movement. This is followed by a short section in the style of a recitative, with striking *tremolando* effects in the lower instruments, leading into a finale that concludes with a coda in the major, as in the Quartet, op.95.

Grosse Fuge in B flat major, op.133

As mentioned above, the *Grosse Fuge* was written as the finale of the Quartet, op.130, and was heard as such in its first performance. The audience, however, found it absolutely incomprehensible and bewildering, and Beethoven was persuaded by his friends and the publisher Mathias Artaria to substitute a new finale before publication, with the *Grosse Fuge* being printed as a separate work. Normally Beethoven resisted implacably all attempts at persuading him to change his works. On this occasion, however, his initial uncertainty about what sort of finale would be best for the quartet reinforced his friends' comments; and he must have known that, however well the *Grosse Fuge* works as a culmination of what has gone before, its length and complexity simply do not balance the rest of the work. Thus he was surely justified in providing a new finale, whatever the merits of the two movements individually.

The *Grosse Fuge* is still among the most daunting and difficult in the entire string quartet repertoire, for both players and audiences. It consists of a short introduction marked *Overtura* followed by three main sections — Allegro, Meno mosso e moderato and Allegro molto e con brio,

with fragments of *Meno mosso* material returning twice during the final *Allegro molto*. The fugue theme, an angular subject reminiscent of the opening of the Quartet, op.132, is first heard in unison in G major in the *Overtura*, and reappears rhythmically

altered in each of the three main sections. The overall impression is of overwhelming size and power — a Mount Everest among quartet movements.

Barry Cooper

BEETHOVEN : DES ŒUVRES POUR L'AVENIR

Quatuors à cordes opp. 127, 130, 131, 132, 133 et 135

Douze années séparent les Quatuors n^{os} 11 et 12 pendant lesquelles Beethoven remania *Leonore* (qui devint *Fidelio* en 1814) et composa notamment la *Missa solemnis*, cinq sonates et ses trois dernières symphonies.

Pendant cette période, la situation matérielle du compositeur devint chaque jour plus difficile. L'annuité que lui avaient allouée les princes Kinsky, Lobkowitz et l'archiduc Rodolphe en 1810 s'était tarie peu à peu. Écrasé de dettes, recevant très peu d'argent pour ses compositions, obligé d'emprunter, Beethoven, souffrant des troubles de son ouïe depuis une vingtaine d'années, se trouva en 1822 hors d'état de diriger une répétition de *Fidelio* et dut renoncer définitivement à paraître en public comme pianiste ou comme chef d'orchestre. Il était en train d'achever sa Neuvième Symphonie lorsqu'il reçut du prince Galitzine, un ardent admirateur de Beethoven depuis sa jeunesse, la commande de trois nouveaux quatuors à cordes.

Ce seront les Quatuors n^{os} 12 op. 127, 13 op. 130 et 15 op. 132 qu'il composera pour le mécène russe, auxquels s'ajouteront les deux Quatuors opp. 131 et 135, dont la

numérotation officielle n'est guère conforme à la chronologie véritable : le Quatuor n^o 12 date de 1824-1825, le N^o 15 a été achevé en août 1825 et le N^o 13 en octobre 1825, tandis que le Quatuor n^o 14 a été terminé en juillet 1826 et le N^o 16 en octobre de la même année. La *Grande Fugue*, qui servait initialement de finale au Quatuor n^o 13, fut si mal accueillie par le public que le compositeur l'en détacha et la publia isolément comme opus 133. Le finale définitif du Quatuor op. 130, composé quelques mois avant la mort de Beethoven, se trouve être ainsi sa dernière composition importante pour quatuor à cordes.

Sur le plan formel, Beethoven prend les plus grandes libertés avec les schémas consacrés. Si les Quatuors n^{os} 12 et 16 se conforment en effet au plan habituel en quatre mouvements, le N^o 15 comporte un mouvement supplémentaire (une marche), le N^o 13 en a six (avec un finale aux dimensions colossales) et le N^o 14 possède sept mouvements. Non seulement Beethoven s'y inspira des diverses formes à la mode (airs d'opéras, danse populaire, marche, fugue), mais il fait également de moins en moins appel à la forme-sonate qu'il traite assez cavalièrement (le

mouvement initial du Quatuor n° 15, par exemple, comporte trois expositions). Il privilégie la variation, qui prend des proportions très vastes (à l'instar des Variations "Diabelli") à laquelle s'ajoute la fugue libre.

Quatuor en *mi* bémol majeur op. 127

La première audition du Quatuor n° 12 op. 127, en *mi* bémol majeur, a été donnée par la Quatuor Schuppanzigh au Musikverein de Vienne le 6 mars 1825. Ce fut un échec. N'y comprenant strictement rien, le public le rejeta en bloc. La première de l'œuvre à Saint-Pétersbourg fut si décevante pour son dédicataire qu'il s'empressa d'envoyer le manuscrit au célèbre violoniste Pierre Baillot pour lui demander son avis. Dans un premier temps déconcerté, celui-ci en donnera la première parisienne dès 1831, avant Londres et Berlin. Ce qui déroutait les violonistes d'alors, ce furent moins les difficultés techniques de l'œuvre que les problèmes d'interprétation qu'elle posait en raison de son discours parfois morcelé. Avec son Quatuor n° 12, Beethoven livre une œuvre puissante et volontaire, affirmant plus que jamais son souci de faire du quatuor un genre spécifique, accumulant innovations d'écriture et prouesses techniques. Le

premier mouvement s'écarte délibérément de l'habituelle dialectique beethovénienne en mettant en scène deux thèmes d'allure similaire. Lui succède un *Adagio* d'une émotion continue, qui est l'un des plus beaux mouvements lents du musicien. Ses six variations suggèrent un recueillement religieux intense quasi mystique, qui s'efface bientôt devant un *Scherzando vivace* composé de fanfares de pizzicatos et de rythmes rustiques, pour s'achever "alla breve" dans l'allégresse populaire du finale.

Quatuor en *ut* dièse mineur op. 131

S'articulant extérieurement en sept parties, le Quatuor n° 14 op. 131, en *ut* dièse mineur, est bâti d'un seul tenant qui déroule un grand nombre de développements variés. Le premier mouvement est une longue introduction de forme fuguée, modulant vers des tons assez éloignés ; sa conclusion se confond avec le début du deuxième mouvement, qui est construit sur des contrastes dynamiques et rythmiques évoquant une tarentelle. Précédé d'un récit qui rappelle celui de la Neuvième Symphonie, le troisième mouvement est suivi de sept variations qui recréent le thème dans une ambiance nouvelle à chaque développement, tout en variant le tempo. Le cinquième mouvement, un *Presto*

capricieux, tissé d'innombrables répétitions, de brusques silences et de ruptures qui lui confèrent l'allure d'un *scherzo*, s'achève en un gazouillis de trilles joyeux. Il passe sans transition à un *Adagio*, une sorte de lied très court servant de transition au mouvement final, un *Allegro* de forme-sonate libre où l'auteur utilise à diverses reprises des motifs empruntés aux mouvements précédents. Un développement fugué y rappelle également la fugue du mouvement initial. Ces liens implicites entre les diverses parties incitèrent Richard Wagner à proposer une explication mystique et métaphysique. Selon lui, ses sublimes sonorités seraient celles d'un saint à l'écoute de ses voix intérieures : "Tout est éclairé à ses yeux par son bonheur intérieur ... Il fait chanter sur ses cordes un air à danser comme le monde n'en a encore jamais entendu. C'est la danse du monde lui-même : joie farouche, plainte douloureuse, ravissement amoureux, délice suprême, fureur, volupté et souffrance. Il semble alors que des éclairs jaillissent, que des orages grondent et, dominant le tout, l'immense musicien qui contraint et dompte toutes choses". Certes, on sent Wagner emporté ici par son imagination de musicien dramatique, interprétant le Quatuor en *ut* dièse mineur en fonction de ses propres théories.

Quatuor en *si* bémol majeur op. 130

Parmi les œuvres ultimes, le Quatuor n° 13 op. 130, en *si* bémol majeur, est celui qui posa le plus de problèmes au public et dérouta les amis du compositeur pour diverses raisons, notamment d'ordre formel. Faisant éclater les proportions jusqu'alors admises, Beethoven ajouta en guise de finale aux cinq mouvements de l'œuvre une *Grande Fugue* colossale qui fut si mal accueillie par les auditeurs lors de sa création par le Quatuor Schuppanzigh le 21 mars 1826 à Vienne, que la maison Artaria, l'éditeur de l'œuvre, suggéra à Beethoven de remplacer la fugue par une autre conclusion. Suivant ce conseil, Beethoven composa un nouveau finale d'allure joyeuse qui surprend par son caractère anodin par rapport à l'admirable cavatine, *Adagio molto espressivo*, qui lui précède. S'il faut en croire Arno Holz, Beethoven l'aurait composée en pleurant : "Il m'avoua que jamais encore sa propre musique ne lui avait fait une pareille impression, et que même le souvenir de cette page lui arrachait toujours de nouvelles larmes".

Quatuor en *fa* majeur op. 135

Avec le Quatuor n° 16 op. 135, en *fa* majeur, qui était primitivement conçu en

trois mouvements, Beethoven revint à la coupe formelle en quatre parties sur la demande de l'éditeur Schlesinger, en y rajoutant un "doux chant de repos" en guise de mouvement central. On a presque l'impression que Beethoven s'est donné pour but de faire revivre l'esprit des quatuors de Haydn, adoptant sa manière à travers une texture qui lui est propre. Tout l'*Allegretto* initial est entièrement irrigué par un bref motif inconsistant donnant lieu à un travail polyphonique très subtil. Dans le *Vivace* qui suit, et qui tient lieu de *scherzo*, règne une sorte d'ivresse incontrôlée, révélant une véritable déstabilisation rythmique des musiciens. Empruntant la forme à variations, le troisième mouvement est de la même essence que le premier mouvement de la Sonate pour piano op. 110. C'est un chant plein de tendresse où les nuances douces, les hésitations s'imposent sans cesse, excluant toute modulation qui pourrait troubler la quiétude du repos. Mais le point culminant de l'œuvre ne se trouve pas au début mais dans le finale, intitulé : "la décision difficilement prise" par Beethoven. En guise d'exergue les mots : *Muss es sein? Es muss sein!* (Le faut-il? Il le faut!) S'agit-il d'une question triviale (faut-il payer ou non?) ou grave? Diverses anecdotes ont circulé à

propos de ce questionnement sonore de l'introduction au Finale. Mais notons cependant que le point culminant du finale n'est atteint que progressivement après un questionnement répété, et il se résume à une réponse joyeuse ayant l'allure d'une marche viennoise un peu banale. La conclusion — *Es muss sein!* — n'a donc rien de dramatique; elle est totalement insouciant et semble annoncer quelque bonne farce qu'on s'apprête à faire aux amis.

Quatuor en la mineur op. 132

Écrit aussitôt après le Quatuor n° 12, le Quatuor n° 15 op. 132, en la mineur, dédié au prince Galitzine, fut exécuté pour la première fois par le Quatuor Schuppanzigh à Vienne le 9 septembre 1825. Le succès fut si grand que le concert dut être répété deux jours plus tard. Le premier mouvement débute par une formule interrogative angoissée qui serait, selon Romain Rolland, l'équivalent de "l'énigme posée par le sphinx à Œdipe". Cette question, suivie d'une réponse affirmative qui prend l'allure d'une marche, nourrit tout le développement, jusqu'à l'affirmation finale dans l'action. Les deuxième et quatrième mouvements, des sortes d'intermezzos, servent d'introduction aux mouvements

central et final. L'immense troisième mouvement, *Molto adagio*, qui dure près de vingt minutes, a suscité de nombreux commentaires reliant la musique à la maladie qui força le compositeur à interrompre son travail pendant deux mois (de mars à mai 1825). La partition porte en guise de remerciement pour la guérison la phrase suivante : "Cantique d'action de grâces d'un convalescent à la divinité, dans le mode lydien". Ce chant de reconnaissance s'exprime au travers d'un ample hymne-choral qui se déploie en cinq sections de forme-lied, jusqu'au passage portant la mention "éprouvant une nouvelle force". Celle-ci traduit les sentiments de joie qu'éprouve le convalescent par des motifs bondissants qui préfigurent l'affirmation finale de l'*Allegro appassionato*, un rondo dont le refrain d'une légèreté nerveuse, revient à quatre reprises. Pour Vincent d'Indy, "toute la musique de Mendelssohn semble sortir de cette composition".

Grande Fugue en si bémol majeur op. 133
Également dénommée Quatuor n° 17, la *Grande Fugue* op. 133, en si bémol majeur, qui formait à l'origine le finale du Quatuor n° 13, connu par la suite un destin autonome. La place de la fugue dans l'œuvre d'un musicien ne se mesure pas au

nombre de fugues écrites, mais à l'importance qu'occupe le genre à l'intérieur des formes diverses. À cet égard, Beethoven recourt fréquemment aux passages fugués, aussi bien dans ses symphonies que dans ses derniers quatuors. Mais ce n'est pas d'une attitude passéiste qu'il s'agit. Beethoven cherche à renouveler le genre en l'associant à d'autres formes, la sonate en particulier. Pour ce faire, il a recours à toutes les ressources du genre, codifiées notamment par Albrechtsberger, le maître du jeune Beethoven, qu'il s'agisse de ressources combinatoires (contre-sujets, contrepoint renversables, strettas *etc.*) ou de procédés relevant de la variation thématique (augmentations, diminutions, inversions, écriture "à l'écrevisse" *etc.*). Albrechtsberger considérant (dans son *Traité de composition*) comme très improbable l'utilisation simultanée de tous ces procédés dans une seule œuvre, Beethoven aurait pris, selon Warren Kirkendale, cet avertissement comme un véritable "défi" l'incitant à proposer un "véritable abrégé théorique" et "une récapitulation personnelle de toutes les techniques d'écriture en ce domaine". Quoi qu'il en soit, son défi explique peut-être pourquoi l'on discute toujours pour savoir s'il s'agit bien d'une fugue à deux sujets et à variations, comme le prétend

Vincent d'Indy, ou d'autre chose. Il s'agit évidemment d'une double fugue dont l'intérêt réside surtout dans ses métamorphoses thématiques.

C'est le thème principal, présenté au début, qui garantit l'unité de l'œuvre en fournissant à la fois le *contre-sujet* de la première fugue et le *sujet* de la seconde. La première fugue met en œuvre le conflit entre les deux thèmes à travers trois variations successives, tandis que la seconde fugue, également pourvue de trois variations, se caractérise surtout par un changement d'ambiance. Suit alors un développement des deux fugues en trois parties, en forme de divertissements avec le troisième sujet présenté "par mouvement contraire", auquel succède une réexposition et un second développement de la seconde

fugue. La conclusion se fera par une péroraison majestueuse, déployant le thème générateur en un puissant choral. Mais, au-delà de la complexité des combinaisons contrapuntiques, s'impose la vision d'un Beethoven livrant (selon Schindler) "une lutte à mort contre toutes les rivalités du contrepoint", les "yeux révoltés, absents, qui semblaient écouter tout à la fois". Car dès l'instant où sa surdité fut devenue complète, c'est dans la musique seule que se révélait le monde au musicien. À lui la tâche de le saisir et de le rendre sensible. Et ce qu'il exprimait alors, n'était plus sa propre "vision du monde, mais le monde lui-même, dans lequel alternent souffrance et joie, bonheur et douleur" (R. Wagner).

Manfred Kelkel

BEETHOVEN: DIE SPÄTEN STREICHQUARTETTE

Fürst Nikolaus Borissovitsch Galitzin (1794–1866) war ein großer Bewunderer von Beethovens Musik; er war für die Organisation der ersten vollständigen Aufführung der *Missa solemnis* verantwortlich, die 1824 in St. Petersburg stattfand. Ende 1822 bestellte er bei Beethoven drei Quartette, obwohl die fortlaufende Arbeit an der Messe und der 9. Sinfonie bedeutete, daß das erste dieser Quartette, op. 127, erst im Februar 1825 fertig wurde. Op. 132 und op. 130 wurden (in dieser Reihenfolge) später im selben Jahr vollendet. Die verbleibenden Quartette, die ohne einen bestimmten Auftrag komponiert wurden, folgten unmittelbar darauf: Op. 131 war im Mai 1826 beendet, op. 135 im Oktober, und das Ersatzfinale für op. 130 im November 1826.

Jedes dieser neuen Werke wurde zu einem Abenteuer für Beethoven, zu einem Experiment in einer imaginierten Klangwelt, denn er war jetzt nahezu ganz taub; doch wie kühn auch immer seine Vorstellung war, war er doch immer bestrebt, verständlich zu sein und seine Visionen mit seinen Hörern zu teilen. Dennoch wurden diese Quartette lange Zeit als kaum verständlich angesehen — „die verwirrten Klangfantasien eines tauben Musikers“, so klagte ein Zeitgenosse. Zu

den Haupthindernissen, die man fand, gehörten die heftigen Kontraste, die es immer in Beethovens Musik gegeben hatte, die aber in seinem Spätstil noch mehr hervorstachen. Dazu kam Beethovens offensichtliche Mißachtung für ein klassisches Verständnis von Proportion. Er stellte die übliche viersätzigige Quartettanlage in Frage und überdachte nochmals ihren ganzen Zweck, besonders im Hinblick auf die Anzahl der Sätze in einem Werk, ihren jeweiligen Umfang und ihre Beziehung untereinander.

Unter den späten Quartetten kann man Sätze von extremer Kürze (wie den zweiten Satz in op. 130) oder extremer Länge (wie den dritten Satz in op. 132) finden. Aus den Skizzen geht hervor, daß op. 127 ursprünglich sechs Sätze haben sollte; und zwischen die langsamen und die Finalsätze von op. 132 wie von op. 135 wurden wichtige Abschnitte eingefügt. Op. 130 ist in sechs einzelne Sätze eingeteilt, von denen nur der erste und der letzte in der Grundtonart stehen. In dem noch radikaleren Quartett, op. 131 fehlen die Pausen zwischen den sieben Teilen; deren zentraler Abschnitt ist eine Reihe von Variationen, die selbst sechs verschiedene Tempi einschließt. Anders als alle vorhergegangenen beginnt dieses Werk

mit einer langsamen Fuge, und der einzige Satz in Sonatenform ist der letzte.

Es gibt einige Beispiele für verschiedene, in einen einzigen Satz integrierte Tempi. Die sechstaktige Maestoso-Einleitung zum ersten Satz von op. 127 erscheint noch zweimal an entscheidender Stelle im Verlauf des Haupttempos Allegro wieder, während das, was die Einleitung zum ersten Satz Allegro von op. 130 zu sein scheint, sich als wichtiges strukturelles Element für den ganzen Satz erweist. Eine außergewöhnlich wirkungsvolle Verwendung unterschiedlicher Tempi findet sich im langsamen Satz von op. 132, dessen Molto adagio-Abschnitt mit "Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit, in der lydischen Tonart" überschrieben ist, während der Andante Teil mit "Neue Kraft fühlend" bezeichnet ist.

Alle späten Quartette zeigen Beethovens Interesse für Kontrapunkt, Variation und die Verlegung des Hauptgewichts eines Werkes auf den letzten Satz. Diese drei Bereiche verbinden sich in einem extremen Ausmaß im ursprünglichen Finalsatz von op. 130. Beethoven scheute nie vor Rauheit, ja sogar Häßlichkeit des Klanges zurück, wenn er es für notwendig hielt; doch die Schreibweise in diesem litanischen Satz überschreitet die Grenzen der Gattung Quartett und erreicht — oder überschreitet sogar — die Grenzen

dessen, was tatsächlich gespielt werden kann. Beethoven beschloß später, op. 130 mit einem leichter auszuführenden Schlußsatz zu beenden, und veröffentlichte die Fuge einzeln als op. 133. Grosse Fuge ist der Titel des Verlegers, nicht Beethovens: Er nannte sie *Grande Fugue, tantôt libre, tantôt recherchée*.

Der Finalsatz von op. 135 ist mit "Der schwer gefaßte Entschluß" überschrieben. Über die langsame fragende Phrase von Bratsche und Cello schrieb Beethoven "Muß es sein?" —, während die emphatische Allegro-Antwort der Geigen mit "Es muß sein!" bezeichnet ist. Verähnliche zeitgenössische Erklärungen über den Anlaß für diese Sätze neigen eher zur Trivialität (die Forderung einer Hauswirtin für die überfällige Miete) als zum Tiefsinn (der Zweck des Lebens, der schöpferische Wille, oder was auch immer). Niemand kann bezweifeln, daß diese späten Quartette äußerst ernsthafte Werke sind, doch sie sind niemals auch nur für einen Moment pompös oder überheblich, da Humor und Witz bedeutende Seiten in Beethovens Charakter darstellen. Der Witz kann oft sehr subtil sein, doch manchmal ist der Humor so grob wie der Mann selbst: Es gibt geschickt ausgelegte Fallstricke in op. 131 und op. 135.

Op. 135 und das Ersatzfinale für op. 130

waren die letzten Werke, die Beethoven komponierte. Genau, wie sich seine frühen Quartette mit den letzten Werken von Haydn überschneiden, so fallen seine letzten Quartette zeitlich mit Schuberts reifen Quartetten (a-Moll, D 804, d-Moll, D 810 und G-Dur, D 887) zusammen und sind nur kurz vor zwei erstaunlich frühen Quartetten von Mendelssohn (a-Moll und Es-Dur, komponiert 1827 und 1829) entstanden. Trotz dieser hervorragenden Beispiele ist jedoch die große klassische

Streichquartett-Tradition praktisch mit Beethoven an ihrem Ende angelangt. Seine Quartette geben ein Beispiel und einen Standard vor, den Komponisten des 19. Jahrhunderts später als einschüchternd empfanden; und erst im 20. Jahrhundert waren die Komponisten wieder bereit, das Streichquartett in den Mittelpunkt ihrer Arbeit zu stellen.

Andrew Huth

Übersetzung Christiane Frobenius

Recording location: Switzerland, August 1967 (Op.132), June 1968 (Op.127, Op.135),
April 1969 (Op.130, Op.133), July 1969 (Op.131)

Booklet editor: Fabian Watkinson

Introductory notes and German translation © 2001 Decca Music Group Limited

Booklet photos: p.7 left, V & A Picture Library; p.7 right, Decca/Dick Horsman

Design concept: Red Engine

Art direction: Mike Thresh

Available in the same series:

bach: magnificat & cantata 51

John Eliot Gardiner

CD 464 672

beethoven: the 5 cello sonatas

Sviatoslav Richter/Mstislav Rostropovich

2 CDs 464 677

beethoven: piano concertos 4 & 5

Claudio Arrau

CD 464 681

berlioz: messe solennelle

John Eliot Gardiner

CD 464 688

bruckner: symphony no.5

Concertgebouw/Eugen Jochum

CD 464 693

debussy: 12 études

Mitsuko Uchida

CD 464 698

debussy/ravel: string quartets

Quartetto Italiano

CD 464 699

elgar/walton: cello concertos

Julian Lloyd Webber

CD 464 700

fauré: requiem, etc.

Jean Fournet/David Zinman

CD 464 701

handel: messiah

Colin Davis

2 CDs 464 703

mahler: symphony no.9

des knaben wunderhorn

Jessye Norman/Concertgebouw

Bernard Haitink

2 CDs 464 714

mozart: piano concertos 20 & 24

Clara Haskil

CD 464 718

mozart: symphonies 40 & 41

Concertgebouw/Josef Krips

CD 464 721

orff: carmina burana

Berliner Philharmoniker/Seiji Ozawa
CD 464 725

prokofiev: romeo & juliet

Kirov Orchestra/Valery Gergiev
2 CDs 464 726

puccini: toska

Montserrat Caballé/José Carreras
Colin Davis
2 CDs 464 729

the sofia recital

Sviatoslav Richter
CD 464 734

schubert: winterreise

Dietrich Fischer-Dieskau/Alfred Brendel
CD 464 739

sibelius: symphonies 5 & 7

Boston Symphony Orchestra/Colin Davis
CD 464 740

strauss: vier letzte lieder

wagner: wesendonk-lieder
Jessye Norman
CD 464 742

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

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770-1827

The Late String Quartets

CD 1

1-4 Quartet in E flat major, op.127 38.12
mi bémol majeur · Es-Dur

5-11 Quartet in C sharp minor, op.131 42.27
ut dièse mineur · cis-Moll

CD 2

1-6 Quartet in B flat major, op.130 43.05
si bémol majeur · B-Dur

7-10 Quartet in F major, op.135 25.29
fa majeur · F-Dur

CD 3

1-5 Quartet in A minor, op.132 47.17
la mineur · a-Moll

6 "Grosse Fuge" in B flat major, op.133 18.52
si bémol majeur · B-Dur

QUARTETTO ITALIANO

Paolo Borciani violin **Elisa Pegreff** violin

Piero Farulli viola **Franco Rossi** cello

Total timing 215.45 ADD