

LUDWIG VAN BEETHOVEN
STRING QUARTETS OP.18
JERUSALEM QUARTET

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

String Quartets op.18

String Quartet no.3 in D major / *Ré majeur* / D-Dur

1	I. Allegro	7'26
2	II. Andante con moto	7'05
3	III. Allegro	2'38
4	IV. Presto	6'22

String Quartet no.1 in F major / *Fa majeur* / F-Dur

5	I. Allegro con brio	8'47
6	II. Adagio affettuoso ed appassionato	8'39
7	III. Scherzo. Allegro molto - Trio	3'20
8	IV. Allegro	6'21

String Quartet no.2 in G major / *Sol majeur* / G-Dur

9	I. Allegro	7'28
10	II. Adagio cantabile	6'02
11	III. Scherzo	4'45
12	IV. Allegro molto, quasi presto	5'17

String Quartet no.4 in C minor / *ut mineur* / c-Moll

13	I. Allegro ma non tanto	8'18
14	II. Andante scherzoso quasi Allegretto	7'21
15	III. Menuetto. Allegro - Trio	3'12
16	IV. Allegretto	4'14

String Quartet no.5 in A major / *La majeur* / A-Dur

17	I. Allegro	9'29
18	II. Menuetto - Trio	4'34
19	III. Andante cantabile	9'00
20	IV. Allegro	6'13

String Quartet no.6 in B flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur

21	I. Allegro con brio	8'22
22	II. Adagio ma non troppo	6'29
23	III. Scherzo	3'26
24	IV. La Malinconia - Allegretto quasi Allegro	7'52

Jerusalem Quartet

Alexander Pavlovsky, *1st violin*

Sergei Bresler, *2nd violin*

Ori Kam, *viola*

Kyril Zlotnikov, *violoncello*

Beethoven, Quatuors opus 18

Dans l'histoire du quatuor à cordes, la décennie 1780-90 fut particulièrement marquée par un dialogue à la fois musical et amical entre Haydn et Mozart, ce dernier ayant été profondément influencé par les *Quatuors russes* opus 33 (1781) pour composer ses propres *Quatuors dédiés à Haydn* (1782-1785). Haydn prolongea cet échange par les *Quatuors prussiens* opus 50 (1787), hissant le genre à un sommet encore inégalé. Quelques années plus tard, le 2 novembre 1792, le jeune Beethoven, alors âgé de 22 ans, quittait Bonn pour se rendre à Vienne y “recevoir l'esprit de Mozart des mains mêmes de Haydn” — *dixit* le comte Waldstein — et s'y faire un nom comme pianiste virtuose. À cette époque, en effet, Beethoven était surtout connu comme un grand interprète, capable au demeurant de produire de belles pages telles que les quatuors avec piano WoO 36 (1785) et le trio WoO 38 (1790-91). Ce n'est qu'après avoir débuté ses études avec Haydn puis avec Albrechtsberger que le jeune homme commença à développer une réelle assurance dans la composition, assurance qui lui fit caresser le dessein d'aborder tous les genres de la musique instrumentale. Ainsi entre 1792 et 1801, année de la publication de ses quatuors opus 18 par Mollo à Vienne, Beethoven rédigea pas moins d'une vingtaine de sonates pour piano (dont la célèbre *Pathétique* op.13), pour violon (op.12) ou pour violoncelle (op.5), sans compter les deux premiers concertos pour clavier op.15 et 19, les trios à cordes op.3 et 9, le fameux septuor op.20 et diverses pages pour ensembles de vents. Cette boulimie de musique, toutefois, laissait dans l'ombre le genre par excellence, celui qui fut et reste toujours considéré comme le plus difficile en raison de son exigence contrapuntique : le quatuor à cordes. Dès les années 1790-92, Beethoven s'y était essayé en jetant sur le papier un menuet en La bémol majeur (Hess 33). Ce fut cependant vers 1795 et à la demande du comte Anton George Apponyi — celui-là même qui reçut l'honneur des quatuors op.71 et 74 de Haydn — que Beethoven se lança véritablement dans l'aventure. Malgré son enthousiasme, il eut pourtant bien du mal à mettre son projet à exécution. On peut relier à cette première tentative quelques exercices (Hess 29-31) et surtout la copie de plusieurs quatuors de Haydn et de Mozart — en particulier le K.464 qui servit de modèle pour le quatuor op.18 n°5 — afin de mieux s'approprier le genre. Quoi qu'il en soit, au lieu du quatuor escompté, ce furent les trios op.9 que notre compositeur confia aux presses en 1798 avec une dédicace au comte Browne ! Toutefois, Beethoven ne succomba pas au découragement : entre l'automne 1798 et l'été 1800, il consacra toute son énergie à relever le défi, multipliant les esquisses pour finalement aboutir au recueil que nous connaissons : l'opus 18 avait pris forme. L'ensemble fut alors dédié au prince Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz qui joua un rôle central dans la vie du compositeur. *Exit* Apponyi !

Les six quatuors ne furent pas conçus dans l'ordre de leur publication ; celui en Ré majeur (n°3) aurait été le premier à voir le jour, suivi des numéros 1, 2 (dit “Quatuor des Compliments”), 5, 4 et 6. Tous connurent plusieurs états, notamment le premier en Fa majeur pour lequel nous connaissons une version primitive (Hess 32) dédiée à Karl Amenda. Le 1^{er} juillet 1801, Beethoven lui adressait à ce sujet une lettre poignante, dans laquelle il se plaint de son ouïe et lui demande de prendre “garde de ne remettre à personne [s]on Quatuor, car je l'ai beaucoup remanié, attendu que maintenant seulement je sais écrire des quatuors corrects”. De la confrontation des deux versions, il ressort en effet que Beethoven allégea substantiellement la texture et resserra le discours instrumental. Nonobstant ces révisions, les quatuors opus 18 souffrent d'une surabondance d'idées et ne parviennent guère à se départir des exemples de Haydn et de Mozart. Mais, tour de force pour un débutant dans ce genre de musique de chambre, Beethoven y fait montre d'une exceptionnelle maîtrise du contrepoint. Il recourt

à une écriture des plus rigoureuse conjugée à un sens de l'expression et de l'humour très personnel : le fugato de l'*Andante scherzo* du quatrième quatuor (dont la facture n'est pas sans rappeler celle de l'*Andante* de sa symphonie opus 21) ou le *Presto* final du troisième en sont des exemples parangons. Les quatuors opus 18 obéissent tous à la coupe traditionnelle en quatre mouvements : un *Allegro* de forme sonate ; un mouvement lent, *Adagio* ou *Andante*, de forme variable (forme sonate, forme ABA' complexe [n°2], thème et variations [n°5]) ; un scherzo-trio-scherzo impétueux, sauf pour les quatuors en *ut* mineur et *la* majeur qui retiennent le menuet d'une époque révolue (quoique les *sforzandi* de l'opus 18 n°4 n'aient rien de désuet) ; un final enlevé de forme sonate avec ou sans développement, de forme rondo (n°4), voire simplement une danse viennoise “déboutonné[e]” (*aufgeknöpft*) pour citer l'auteur (n°2). Seule entorse à cet agencement, la place du mouvement lent et du menuet est intervertie dans l'opus 18 n°5, comme elle le sera notamment dans la *Neuvième symphonie*. Malgré leur ordonnancement policé, ces six œuvres font entendre des pages diversifiées et d'inégale valeur. Si le quatrième fut reçu avec enthousiasme, au point que Beethoven lui-même en fut agacé, il est de nos jours considéré comme le plus faible de la série, probablement parce qu'il est le plus immédiat à goûter et tranche avec les autres que l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* considérait comme “trop difficiles et nullement populaires”. Parmi les passages les plus remarquables, retenons l'*Adagio affettuoso ed appassionato* de l'opus 18 n°1 qui aurait été inspiré par la scène du caveau de *Roméo et Juliette*, et *La malinconia* (*La mélancolie*) du sixième quatuor, au parcours harmonique totalement imprévisible : ces 44 mesures d'une poésie rare apportent un contraste saisissant entre un scherzo enjoué et aux décalages rythmiques déstabilisants et un *Allegretto quasi Allegro* qui n'est autre qu'une *danza alla tedesca* typiquement viennoise, pourtant dramatisée en sa fin par le retour de la plainte mélancolique. Mentionnons encore l'*Allegro* initial du deuxième quatuor en raison de ses nombreux motifs contrastés que Beethoven s'amuse à combiner dans le développement et l'*Allegro* conclusif du cinquième pour sa fluidité et son énergie essentiellement dues au dialogue serré des protagonistes et à des *sforzandi* judicieusement placés.

À l'issue d'une analyse minutieuse, Joseph Kerman concluait — rejoignant Vincent d'Indy — qu’“il n'y a pas de chefs-d'œuvre dans l'opus 18”. Pour beaucoup, exception faite des danses (menuets, trios, *alla tedesca*), des scherzi et de *La malinconia*, tout n'y est qu’“ambition”. Peut-on cependant reprocher à un débutant dans l'art du quatuor à cordes d'avoir voulu exercer sa plume tout en cherchant, dans un élan œdipien, à se débarrasser du poids de ses aînés ? Les six quatuors opus 18, contemporains de la première symphonie op.21 (1799-1800), sont le résultat d'un travail acharné. Le Demiurge y apprend un art nouveau pour lui, un art qui s'épanouira dans les quatuors Razumovsky opus 59 (1806) pour finalement étinceler de tous ses feux dans les opus 131 à 135 (1825-26), hissant par là-même le genre à son second sommet.

JEAN-PAUL MONTAGNIER

Beethoven's String Quartets op.18

It was surprisingly late in his career before Beethoven turned to the string quartet. Of course, before he started work on his op.18 in the summer of 1798, he had written numerous chamber works for other forces, including such significant efforts as the Piano Trios op.1 (1794-95), the Cello Sonatas op.5 (1796), the String Trios op.9 (1797-98) and the Violin Sonatas op.12 (1797-98). But none of these genres could compete in prestige with the string quartet. Creative engagement with works for two violins, viola and cello was regarded as the noblest touchstone for an emerging composer – and that meant for Beethoven, in the first few years following his move to Vienna (1792). In the final decades of the eighteenth century, the string quartet was experiencing a boom there: Viennese publishers issued hundreds of works during this period, and countless music lovers and professional musicians played string quartets in private surroundings (public quartet performances did not yet exist). A contemporary summed it up by saying that 'entire books would have to be written if one wished to list all those in Vienna . . . who performed quartets and so forth in their residences'.

One might get the impression that Beethoven had long avoided tackling this genre – even taking into account the fact that, as a virtuoso pianist, he had first to establish himself on the market with music for his own instrument; and, in fact, most of his publications of that time were works either for or with piano. Yet, as is shown by a copy of Haydn's Quartet in E flat major op.20 no.1 that he made for study purposes in 1794, he did devote thought to the genre quite early on. To compose string quartets on a large scale, though, he needed an external stimulus. This came from Franz Joseph Maximilian, Prince Lobkowitz, who commissioned six quartets from him in the course of the year 1798. Lobkowitz was a great music-lover who played the violin and the cello and even appeared as a singer; he maintained his own orchestra and regularly organised concert and opera evenings in his palace in Vienna – a performance by Beethoven at one of these events is documented as early as March 1795. Alongside Beethoven, Haydn too received a commission to write string quartets for the prince in 1798, which he fulfilled in the following year with the two Quartets op.77 (although the strain of composing his oratorio *Die Jahreszeiten* prevented him from submitting six works as requested).

In preparation for his quartet commission, Beethoven studied two of the most significant Mozart quartets, the G major K387 and the A major K464. The relevant works of Mozart and Haydn continued to play the role of models for younger composers. They were regarded even then as the classic exemplars of their respective genres, against which new works were to be measured. This role model function is also palpable in details of Beethoven's Quartets op.18. Thus the dense motivic-thematic working that characterises the first movement of no.1 should be seen as a head-on confrontation with the specific style of Haydn. The inspiration for the fifth quartet, on the other hand, comes from Mozart: the sequence and character of the movements and even the metrical relationships are closely modelled on the latter's Quartet K464 in the same key. The challenge that the composition of quartets represented for Beethoven may be deduced from the lengthy period of genesis of op.18 and the fact that he revised three of them again fundamentally in the course of composition. His success in rising to that challenge, despite all the struggles it entailed, was evidently crucial to his artistic emancipation: while he was still working on op.18 he also turned to other forms he had previously avoided, and he managed to complete his First Symphony in the same year as the Quartets op.18.

Beethoven composed the quartets in two sets of three. The first work to be written was the one later published as Quartet no.3 in D major (composed between the summer of 1798 and January 1799); then came those in F major (finished by April 1799) and G major (completed by June of the same year). Beethoven gave his friend Karl Amenda a copy of the F major quartet at the end of June 'as a small token of our friendship'. Soon after that he made a start on the second group of three. First of all, in late summer, he wrote the A major work; the sixth and final quartet, however, was finished only in the summer or autumn of 1800. We are unable to determine with any certainty when the C minor Quartet was composed. Although it was once supposed that this was an older work of Beethoven's, scholars now consider it likely that its genesis should be placed between that of Quartets nos.5 and 6. Having completed the latter, the composer set about revising the quartets in F major and G major, and probably the D major as well. The differences between the versions are sometimes marked: Beethoven made especially radical changes to the slow movement of no.2. Not only was this transformed from 4/4 to 3/4 time, but the thematic material and the formal conception were revised. That Beethoven regarded the original versions as superseded is shown by his remark to Amenda in a letter of 1 July 1801: 'Be sure not to hand on to anybody your quartet [the first version of the F major quartet], in which I have made some drastic alterations. For only now have I learnt how to write quartets properly.' The dedicatee, Prince Lobkowitz, received a copy of all six compositions in October 1800. They were issued in two books of three quartets each in June and October 1801 by the Viennese publisher Mollo & Co. Beethoven placed the Quartet in F major first in the published order, and not without reason: it is the most ambitious quartet in the first group of three, with a first movement that could be described as a model of motivic integration – worked out in extremely tight and concentrated fashion, and founded on a single motif, which serves as a basic module for the entire movement and also opens it succinctly on the four instruments in unison. The slow movement in D minor is also particularly striking, first of all, naturally, for its sombre pathos, highly reminiscent of an operatic scene. Its most interesting feature, however, is the programmatic references that Beethoven establishes here. According to Amenda, the composer associated the movement with the tomb scene from Shakespeare's *Romeo and Juliet*, and this information is supported by observations in one of his sketchbooks. There one may read: 'Il prend le tombeau / desespoir / il se tue' and 'les derniers soupirs' (He comes to the tomb / despair / he kills himself; the last gasps). In fact, one can detect in the music itself both the gasps and the moment of Romeo's suicide – the *fortissimo* climax at bar 105. After a first movement apparently committed to solely musical perspectives, this is a remarkable excursion into the world of extra-musical subjects. Quite different is the ensuing Quartet in G Major, whose cheerfully convivial tone has earned it the nickname 'Komplimentierquartett' (Compliments quartet) in German-speaking countries. Beethoven shrewdly contrasts the weightiness of the initial F major Quartet with entertainment, its very personal tone with non-committal *galanterie*. The Adagio cantabile calls attention to itself with an Allegro middle section that appeared there only as a result of Beethoven's revision, a quirky, totally unexpected interpolation which must have contributed not a little to the confusion of listeners at the time. The initial printed trilogy is concluded by the oldest of the quartets, which up to its finale appears to be a reticent, rather introverted work. A lyrical tone is struck right from the start of the first movement with the dreamy melody of the first violin and is continued seamlessly in the Andante con moto, with its almost hymn-like theme. But then instrumental brilliance and numerous surprise effects leave their mark on the exuberant last movement in 6/8 time.

The second book of op.18 begins with perhaps the most problematic work of the set. Although probably not composed until second last in the sequence, this Quartet in C minor gives the impression of having been written years earlier, before Beethoven had 'learnt to write quartets properly'. It seems to have little more to offer than the assiduous appropriation of a model that was already antiquated by 1800. The C minor so characteristic of the composer has very little 'Beethovenian' resonance here. The pathos of that key appears thoroughly conventional, not 'felt' as it is in so many other, not necessarily later C minor works from his pen. The workmanlike Allegro ma non tanto is followed not by the expected slow movement, but by a scherzo in sonata form, which leads in turn to another dance movement, the Menuetto. A simple rondo brings the work to an unspectacular close. In Quartet no.5, the playful approach and 6/8 time of the initial Allegro suggest another light, entertaining work. It is hardly surprising that we find here, with the Andante cantabile, the only variation movement in the cycle, since a movement of this type forms the centre of Beethoven's model, the Mozart Quartet K464. As in that work, the movement is in D major and 2/4 time, but it has only five variations instead of Mozart's six: Beethoven omits the mandatory passage in the minor – in K464 the fourth variation is in D minor.

In the Quartet in A major the finale (in sonata form) is certainly weightier than the first movement, a reversal of circumstances that Beethoven takes to extremes in the sixth work in the set: it seems to be wholly directed towards the last movement. Neither the concise opening Allegro con brio in sonata form, with its droll theme, nor the ternary Adagio ma non troppo in E flat major attains the lofty spiritual aspirations of the finale, for which Beethoven again betakes himself to the domain of extra-musical significations. Its programmatic heading 'La Malinconia' is certainly not intended to refer only to the slow introduction, a section of the movement that arrestingly conveys the progression from melancholy through to resignation in strokes of harmonic audacity, harsh dynamic contrasts, a certain aimlessness of development, and finally the dying away of the music's momentum. The title also covers the dancelike Allegretto quasi Allegro, which follows 'attacca subito': for another aspect of melancholia – today we would speak of depression – is the sudden change of mood to manic behaviour, artificial gaiety and hectic activity. As if Beethoven wished to make these mood swings clear, he interrupts the Allegretto with several short interpolated Adagio sections, indicating the renewed onset of depression. Is the composer depicting here his own mental state, his own experiences in the context of his incipient deafness?

ANDREAS FRIESENHAGEN
Translation: Charles Johnston

Beethovens Streichquartette op.18

Überraschend spät in seiner Karriere erst wandte Beethoven sich dem Streichquartett zu. Bevor er im Sommer 1798 die Arbeit an seinem op.18 aufnahm, hatte er freilich schon zahlreiche kammermusikalische Werke anderer Besetzungen geschrieben, darunter Bedeutendes wie die Klaviertrios op.1 (1794/95), die Cellosonaten op.5 (1796), die Streichtrios op.9 (1797/98) und die Violinsonaten op.12 (1797/98). Keine dieser Gattungen konnte jedoch an Ansehen mit dem Streichquartett konkurrieren. Die schöpferische Auseinandersetzung mit Werken für zwei Violinen, Viola und Violoncello galt als vornehmster Prüfstein für einen aufstrebenden Komponisten – also auch für Beethoven in den ersten Jahren im Anschluss an seine Übersiedlung nach Wien (1792). In der Donaumetropole erlebte das Streichquartett in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts eine Hochkonjunktur: Hunderte von Werken kamen in diesem Zeitraum bei Wiener Verlagen heraus, ungezählte Musikliebhaber und professionelle Musiker führten Streichquartette im privaten Rahmen auf (öffentliche Quartett-Aufführungen gab es noch nicht). Ein Zeitgenosse resümiert, es „müßten ganze Bücher geschrieben werden, wenn man alle diejenigen aufzeichnen wollte, die in Wienn [] in ihren Wohnungen Quartetten usw. aufführten.“

Man kann den Eindruck gewinnen, Beethoven sei der Auseinandersetzung mit dieser Gattung lange aus dem Weg gegangen – selbst wenn man bedenkt, dass er, der Klaviervirtuose, sich zunächst einmal mit Musik für sein Instrument auf dem Markt behaupten musste; tatsächlich sind die meisten seiner Veröffentlichungen jener Zeit Werke für oder mit Klavier. Wie eine Abschrift von Haydns Quartett Es-Dur op.20 Nr.1 zeigt, die er 1794 zu Studienzwecken anfertigte, beschäftigte er sich dennoch schon früh mit dieser Materie. Um im größeren Stil Streichquartette zu komponieren, bedurfte es jedoch des Anstoßes von außen. Es war Franz Joseph Maximilian Fürst Lobkowitz, der ihm im Lauf des Jahres 1798 einen Auftrag für sechs Quartette erteilte. Lobkowitz, ein großer Musikliebhaber, der selbst Violine und Violoncello spielte und sogar als Sänger auftrat, unterhielt ein eigenes Orchester und veranstaltete in seinem Wiener Palais regelmäßig Konzert- und Opernabende; schon im März 1795 ist ein Auftritt Beethovens in einem dieser Konzerte nachgewiesen. Neben Beethoven erhielt auch Haydn vom Fürsten 1798 einen Auftrag zur Komposition von Streichquartetten, den er im folgenden Jahr mit den beiden Quartetten op.77 erfüllte (die Beanspruchung durch sein Oratorium „Die Jahreszeiten“ hinderte ihn allerdings daran, wie verlangt sechs Werke einzureichen).

Zur Vorbereitung auf seinen Quartett-Auftrag studierte Beethoven zwei der bedeutendsten Mozart-Quartette, das in G-Dur KV 387 und das in A-Dur KV 464. Nach wie vor hatten die einschlägigen Werke Mozarts und Haydns für jüngere Komponisten eine Vorbildfunktion. Sie galten schon damals als die *exempla classica*, an denen es sich zu messen galt. Diese Vorbildfunktion wird bei Beethovens Quartetten op.18 auch an Einzelheiten greifbar. So ist die dichte motivisch-thematische Arbeit, die den ersten Satz der Nr.1 prägt, als eine unmittelbare Auseinandersetzung Beethovens mit der spezifischen Schreibart Haydns zu werten. Von Mozart dagegen ist das fünfte Quartett inspiriert: Satzfolge und Satzcharaktere, selbst die metrischen Verhältnisse lehnen sich eng an das in derselben Tonart stehende Quartett KV 464 an. Welche Herausforderung die Komposition von Quartetten für Beethoven bedeutete, lässt sich an der langen Entstehungszeit des op.18 ablesen und daran, dass er drei der Werke im Verlauf der Arbeit noch einmal grundlegend revidierte. Dass er sich dieser Herausforderung trotz aller damit verbundenen Mühen stellte, war freilich für seine künstlerische Emanzipation entscheidend: Noch während der Arbeit an op.18 wandte er sich weiteren Formen zu, die er bisher gemieden hatte. Seine erste Sinfonie konnte er im selben Jahr wie die Quartette op.18 vollenden.

Beethoven komponierte die Quartette in zwei Abteilungen zu je drei Werken. Als erstes entstand das später als Nr.3 veröffentlichte D-Dur-Quartett (Sommer 1798 bis Januar 1799), danach kamen jene in F-Dur (bis April 1799) und in G-Dur (bis Juni 1799). Eine Abschrift des F-Dur-Quartetts überreichte Beethoven Ende Juni seinem Freund Karl Amenda, „als ein kleines Denkmal unserer Freundschaft“. Die zweite Dreiergruppe nahm Beethoven bald darauf in Angriff. Im Spätsommer widmete er sich zunächst dem A-Dur-Werk, das sechste und letzte Quartett wurde dann jedoch erst im Sommer oder Herbst 1800 vollendet. Wann das c-Moll-Quartett komponiert wurde, lässt sich nicht sicher bestimmen. Während man früher annahm, es handele sich bei diesem Werk um eine ältere Arbeit Beethovens, gilt es in der Forschung inzwischen als wahrscheinlich, dass seine Entstehung zwischen derjenigen der Quartette Nr.5 und Nr.6 anzusetzen ist. Nach Fertigstellung des letzten Werks begann Beethoven die Quartette in F-Dur und G-Dur umzuarbeiten, ebenso wie wahrscheinlich auch das in D-Dur. Die Unterschiede zwischen den Fassungen sind teils gravierend: Besonders einschneidend sind die Änderungen, die Beethoven im langsamen Satz von Nr.2 vornahm. Hier wurde nicht nur aus einem 4/4- ein 3/4-Takt, auch das thematische Material und die Formkonzeption wurden revidiert. Dass er die ursprünglichen Fassungen als überholt ansah, zeigt Beethovens Bemerkung gegenüber Amenda im Brief vom 1. Juli 1801: „Dein Quartett [die erste Fassung des F-Dur-Quartetts] giebt ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht quartetten zu schreiben weiß“. Der Widmungsträger, Fürst Lobkowitz, erhielt im Oktober 1800 eine Abschrift aller sechs Kompositionen. In zwei Heften zu je drei Quartetten erschienen die Werke im Juni bzw. Oktober 1801 beim Wiener Verlag Mollo & Co. im Druck. Für die Veröffentlichung setzte Beethoven das F-Dur-Quartett an die erste Stelle des Zyklus, und das nicht ohne Grund: Es ist das anspruchsvollste Quartett der ersten Dreiergruppe, mit einem Kopfsatz, den man als ein Muster für motivische Integration bezeichnen könnte – äußerst dicht und konzentriert gearbeitet und aufbauend auf einem einzigen Gedanken, der als Grundbaustein für den gesamten Satz dient und ihn im Unisono der vier Instrumente auch prägnant eröffnet. Auch der langsame Satz in d-Moll sticht hervor, zunächst natürlich seines düsteren Pathos wegen, das durchaus an eine Opernszene erinnert. Von Interesse sind aber vor allem die programmatischen Bezüge, die Beethoven hier herstellt. Amenda zufolge brachte Beethoven den Satz mit der Grabesszene aus Shakespeares „Romeo und Julia“ in Verbindung, eine Mitteilung, die durch Bemerkungen in einem Skizzenbuch gestützt wird. Dort heißt es: „Il prend le tombeau / desespoir / il se tue“ und „les derniers soupirs“ („Er kommt zum Grab / Verzweiflung / er tötet sich“, „die letzten Seufzer“). Tatsächlich lassen sich die Seufzer ebenso wie der Moment von Roméos Selbstmord – der Fortissimo-Höhepunkt in T. 105 – in der Musik selbst festmachen. Nach dem offenbar allein musikalischen Gesichtspunkten verpflichteten Kopfsatz ein bemerkenswerter Ausflug in die Welt außermusikalischer Sujets. Ganz anders das folgende Quartett in G-Dur, dessen heiterer Gesellschaftston ihm den Beinamen „Komplimentierquartett“ eingebracht hat. Dem Gewicht des einleitenden F-Dur-Quartetts setzt Beethoven mit Bedacht Unterhaltsamkeit entgegen, dessen sehr persönlichem Ton eine unverbindliche Galanterie. Aufmerksamkeit zieht das Adagio cantabile auf sich, und zwar durch einen erst infolge von Beethovens Revision an seinen Platz gelangten Allegro-Mittelteil, einen skurrilen, ganz und gar unerwarteten Einschub, der nicht wenig zur Irritation der Hörer beigetragen haben wird. Die Dreiergruppe wird im Druck durch das älteste Werk abgeschlossen, ein bis auf sein Finale sich zurückhaltend gebendes, eher introvertiertes Werk. Ein lyrischer Ton wird gleich zu Beginn des ersten Satzes mit der schwärmerischen Melodie der ersten Violine angeschlagen und setzt sich im Andante con moto mit seinem beinahe hymnischen Thema nahtlos fort. Instrumentale Brillanz und zahlreiche Überraschungseffekte drücken dann aber dem ausgelassenen, im 6/8-Takt stehenden Schlusssatz ihren Stempel auf.

Das zweite Heft des op.18 beginnt mit dem vielleicht problematischsten Werk der Serie. Obwohl vermutlich erst als vorletztes komponiert, wirkt das c-Moll-Quartett als wäre es schon Jahre früher entstanden, bevor Beethoven „recht quartetten zu schreiben“ wusste. Es scheint kaum mehr zu bieten als die beflissene Aneignung eines um 1800 schon antiquierten Modells. Wenig „beethovenisch“ mutet das für den Komponisten so charakteristische c-Moll hier an. Das Pathos dieser Tonart erscheint reichlich konventionell, nicht „empfunden“, wie in so vielen anderen, nicht unbedingt späteren seiner c-Moll-Werke. Auf das routinierte Allegro ma non tanto folgt nicht etwa der zu erwartende langsame Satz, sondern ein Scherzo in Sonatenform, dem sich ein weiterer Tanzsatz, das Menuett, anschließt. Ein schlichtes Rondo sorgt für einen unspektakulären Abschluss des Werks. Im nächsten Quartett deuten der spielerische Gestus und der 6/8-Takt des Anfangs-Allegros auf ein wieder leichtes, unterhaltsames Werk. Dass gerade hier mit dem Andante cantabile der einzige Variationssatz des Zyklus zu finden ist, darf nicht überraschen, denn auch in Beethovens Vorbild, Mozarts Quartett KV 464, bildet ein solcher Satz das Zentrum. Wie bei Mozart steht das Stück in D-Dur und im 2/4-Takt, weist jedoch nur fünf statt der Mozartschen sechs Variationen auf: Den obligatorischen Molldurchgang – bei Mozart steht die vierte Variation in d-Moll – lässt Beethoven aus.

Im A-Dur-Quartett ist der (in Sonatenform gearbeitete) Schlusssatz sicherlich gewichtiger als der erste Satz, eine Umkehrung der Verhältnisse, die Beethoven im sechsten Quartett auf die Spitze treibt: Dieses Werk scheint ganz auf den letzten Satz hin angelegt zu sein. Weder das eröffnende konzise Sonatentallegro mit seinem drolligen Thema, noch das in dreiteiliger Liedform stehende Es-Dur-Adagio erreichen den hohen geistigen Anspruch des Finales, für das Beethoven sich abermals in den Bereich der außermusikalischen Bedeutungen begibt. Seine programmatische Überschrift „La Malinconia“ ist dabei sicherlich nicht nur auf die langsame Einleitung gemünzt, einen Satzteil, der durch harmonische Kühnheiten, harte dynamische Kontraste, eine gewisse Ziellosigkeit der Entwicklung und schließlich das Ersterben der Bewegung auf eindrucksvolle Weise Schwermut bis hin zur Resignation vermittelt. Unter diese Überschrift fällt ebenso das tänzerische Allegretto quasi Allegro, das „attacca subito“ anschließt, denn zur Melancholie – heute würden wir von Depression sprechen – gehört auch das plötzliche Umschlagen der Stimmung in die Manie, in aufgesetzte Munterkeit und hektische Umtriebigkeit. Als wolle Beethoven diese Stimmungsschwankungen deutlich machen, unterbricht er das Allegretto durch mehrere kurze Adagio-Einschübe, die den erneuten Einbruch der Depression andeuten. Schildert der Komponist hier eigene Befindlichkeiten, Selbsterlebtes im Zusammenhang mit seiner beginnenden Ertaubung?

ANDREAS FRISENHAGEN

Jerusalem Quartet discography

Also available digitally / Disponible également en version digitale

JOHANNES BRAHMS
Clarinet Quintet
String Quartet no.2
Sharon Kam, clarinet
CD HMC 902152



ANTONÍN DVOŘÁK
String Quartet op.96 "American"
Piano Quintet op.81

Digitally only / Version digitale uniquement



JOSEPH HAYDN
String Quartets
op.64/5, 76/2 & 77/1
CD HMC 901823



String Quartets vol.2
op.20/5, 33/3 & 76/5

Digitally only / Version digitale uniquement



WOLFGANG AMADEUS MOZART
String Quartets
K.157 in C major
K.458 "The Hunt" in B flat major
K.589 in B flat major
CD HMC 902076

FRANZ SCHUBERT
String Quartet no.14 D.810
"Der Tod und das Mädchen"
"Death and the Maiden"
"La Jeune Fille et la Mort"
Quartettsatz op. posth. D.703
CD HMC 901990

ROBERT SCHUMANN
Piano Quintet op.44
Piano Quartet op.47
with Alexander Melnikov, piano
CD HMC 902122

DMITRI SHOSTAKOVICH
String Quartets
2 CD HMG 508392.93



Retrouvez biographies, discographies complètes
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur

www.harmoniamundi.com

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

www.harmoniamundi.com/newsletter



You can find complete biographies and discographies
and detailed tour schedules for our artists at

www.harmoniamundi.com

There you can also hear numerous excerpts from recordings,
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

www.harmoniamundi.com/newsletter



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2015

Enregistrement juillet et décembre 2014, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann, Teldex Studio

Montage : Alexander Feucht, Martin Sauer

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo Jerusalem Quartet © Felix Broede