

ONDINE

BEETHOVEN

String Quartets Opp. 132 & 130/133

TETZLAFF QUARTETT



Ludwig van BEETHOVEN (1770–1827)

CD 1

String Quartet No. 15 in A minor, Op. 132

		42:41
1	I. Assai sostenuto – Allegro	9:20
2	II. Allegro ma non troppo	8:42
3	III. Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit, in der lydischen Tonart: Molto adagio	15:55
4	IV. Alla marcia, assai vivace	2:09
5	V. Allegro appassionato	6:33

CD 2

String Quartet No. 13 in B flat major, Op. 130

		29:42
1	I. Adagio ma non troppo	12:47
2	II. Presto	2:03
3	III. Andante con moto ma non troppo	6:25
4	IV. Alla danza tedesca. Allegro assai	2:54
5	V. Cavatina. Adagio molto espressivo	5:31
6	VI. Große Fuge, Op. 133 (Original finale of Op. 130)	14:34

TETZLAFF QUARTETT

Christian Tetzlaff, violin · Elisabeth Kufferath, violin

Hanna Weinmeister, viola · Tanja Tetzlaff, cello

“When the spirit speaks to me” – Beethoven’s Late String Quartets

Beethoven’s late string quartets occupy a special place in the select canon of works constituted by the regal discipline of the string quartet. They are treated with absolute reverence, are a challenge for interpreters and listeners alike, and in their three and a half hours of music (Opp. 127–135) encompass an entire world – and higher things.

Beethoven planned three quartets in 1823 in response to a commission from the music enthusiast Prince Galitzin. However, since he was busy with the composition of the Ninth Symphony, he did not finish the Quartet in E flat major Op. 127 until the beginning of 1825. After a serious illness he wrote the Quartet in A minor Op. 132 in the spring of the same year and the Quartet in B flat major Op. 130 during the second half of the year. Stimulated by his work, though his progress was hampered by severe health problems, Beethoven added the Quartet in C sharp minor Op. 131 during the first half of 1826 and the Quartet in F major Op. 135 in the summer. His last finished composition, in the fall of 1826, was the new finale for Op. 130, with which he replaced the “Great Fugue.” The irregular order of the opus numbers resulted from the different courses taken in the later publication process.

From the very beginning the quartets were recognized as masterpieces, even though their highly individual language in part met with bewilderment. It has never been doubted that they were written with the greatest artistic mastery by a composer who was just as genial as he was erudite and experienced. They have been heard and regarded with great interest in view of the fact that they are by a composer who already during his lifetime enjoyed the highest veneration – and whose significance would be commemorated in the next millennium during the 250th anniversary of his birth in 2020.

The Quartet in A minor Op. 132 in particular was heard with great enjoyment and appreciation by concertgoers. Beethoven’s nephew Karl not only provided information about the course of the premiere on 6 November 1825; his words also enable us to conclude that it was received by a highly cultured and open-minded audience. He reported

“...that many passages were accompanied by cheers, and when people were leaving, they were talking about the beauty of the new quartet. For this reason Schuppanzigh wants to perform it again in two weeks. (...) People marveled at how you did so much with the few tones that were supplied to you in the Lydian mode [of the Heiliger Dankgesang].”

On the whole, however, the quartets were not received with unconditional enthusiasm; they posed a challenge, alone because of their unusual length, also because of their unusual movement forms and sequences and because of their extreme contrasts, and above all because of their uncompromising tone, which reached its height in the “Great Fugue.”

“What do I care about your miserable fiddle when the spirit speaks to me!”,

the composer is said to have snorted at Ignaz Schuppanzigh, the first violinist of the most highly esteemed quartet bearing his name when he complained about unwieldy playing technique in his late oeuvre. The original finale of the Quartet Op. 130 caused so much consternation that the publisher Artaria and the violinist Holz, both from Beethoven’s immediate environment, set out to ask the master for a more conciliatory last movement. Even if he complained about the dumbfounded imbecility of the “oxen” and “asses” in the auditorium, he was astonishingly quickly ready to comply and supplied as a replacement an allegro that would be his last finished composition. The “Great Fugue” was published separately as his Op. 133 and dedicated by him to Archduke Rudolph. This is an absolutely reliable indication of the high value that he attached to this work inasmuch as he dedicated only his most highly personal compositions of all to the archduke.

The concert public of the time was reconciled, while the fugue has continued until the present day to be an outstanding Beethoven favorite among his admirers throughout the world. For the Tetzlaff Quartett there was no question: Op. 130 would be recorded with the “Great Fugue”; it is experienced naturally as the actual finale of the quartet and ideally rounds off the musical plot of the work as a whole.

In its radiant power the music transcends the human sphere. The subordinate clause “when the spirit speaks to me” is thoroughly symptomatic of Beethoven’s self-understanding and describes both the impetus of his composing and the effect that his compositions produce on interpreters and listeners. The quartets are of a transcendental status that is simply difficult to put into words, and it is left up to the freedom of interpretation whether one experiences in it depths or heights, in one’s own self, in one’s most intimate feelings and thoughts, or in one’s innermost being.

The Quartets Op. 132 and Op. 130/133 have in common a final departure from the classical four-movement form with its prescribed processes. While Op. 132 consists of five movements, Op. 130/133 has six, and in Op. 131 there would even be seven. However, the number of movements does not

necessarily reflect an intention to expand but rather a quest for the new large forms, cyclical ones, that Beethoven would design in various ways.

The compositional content of the works has been extensively researched and documented in numerous studies; a comprehensive overview neither is possible nor makes sense in the space provided here. The studies by Joseph Kerman (1967) and Gerd Indorf (2004) will be mentioned as works for further reference.

Opus 130 with the “Great Fugue” and Opus 132 with the “Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit” both have a center of gravity, but at different places in each work: while the “Great Fugue” forms the conclusion in Op. 130/133, the “Heiliger Dankgesang” occurs at the center of the Op. 132 quartet. As a result, entirely different musical plots are formed.

In the **Quartet in A minor** movements Nos. 1, 3, and 5 are the central bearers of meaning. The whole work is pervaded by a tightly meshed network of motivic interconnections thickening it into a unified whole. The descending minor second to which Beethoven repeatedly returns in central passages later in the quartet is of special significance.

The first movement opens with a four-tone motif that clearly recalls B-A-C-H and also evokes associations with Bach’s tonal idiom in its polyphonic design. It is here that the basic idea is presented that decisively marked Beethoven’s late oeuvre and reached its height in the “Great Fugue.”

The succinct opening is followed by a mercurial movement design of existential turmoil that only with difficulty can be contained within the conventional parameters of a classical movement in sonata form and reveals a distraught world full of breaks.

Among the five movements of the A minor quartet, the second and fourth are assigned linking and mediating functions, though in different ways, so that pure symmetry is not the result.

The *Allegro ma non tanto* in the second position creates soothing relief and with its bourdon sounds in the trio produces a heavenly grounded effect. Admittedly, Beethoven deliberately generated its simplicity; it is artistically and purposefully employed, perhaps as a concession to human needs.

The quartet's hub and pivot is the abovementioned **Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart** (Holy Song of Thanksgiving of a Convalescent to the Divinity, in the Lydian Mode). The biographical context of this title is obvious and specifically refers to the severe bout of illness experienced by Beethoven from the middle of April to the beginning of May 1825. Thanks to Dr. Anton Georg Braunhofer, his physician, he survived, but it was clear that he would never completely recuperate.

The movement is maintained in chorale style but without quoting a specific chorale. Its closeness to the vocal style corresponds both to Beethoven's inclination in this compositional phase and to reflection back on the old Lydian church mode in the spirit of the historicism of his times. Beyond the title and the playing instruction "Neue Kraft fühlend" (Feeling New Strength) in the B part, no concrete program can be documented, but the tone and spirit of the music clearly express the composer's mood.

In contrast to this, after the "Heiliger Dankgesang" the *Alla marcia* of the fourth movement bursts in as a surprise. This extremely short movement is subdivided in the middle, and Beethoven originally designed it as two "pieces." It was only later that the combination established itself, and it usually has continued to be observed, even today. The break between the two parts is drastic and to be explained only by the various functions of both parts in the overall structure of the quartet: after the "Heiliger Dankgesang" the march brings us back down to earth, before a recitative in the "Più allegro" prepares for the concluding aria, in which we clearly believe that we are hearing the "O Freunde, nicht diese Töne!" from the Ninth Symphony.

In the **Finale** a theme of song character initially unfolds and gets the music flowing. At the same time, it is immediately disturbed by obstinate second-interval motifs in the second violin that subsequently prevent an unclouded atmosphere from materializing.

The inclination to song is expressly wished in Beethoven's late oeuvre. Whether in the "Cavatina" in Op. 130, the "Arietta" in the Piano Sonata Op. 111, or the use of a chorus and soloists in the Ninth Symphony, they all stand for a conviction that he expressed in reference to a detail in a letter to Prince Galitzin, writing that everything occurs

"...however, yet beyond this, on account of the song, which at all times deserves to be preferred to everything else (...)."

In a manner similar to Op. 132, the **Quartet in B flat major Op. 130** also begins with a slow introduction presenting material that will play a decisive role in the work. This material is comparable to that of the A minor quartet in its use of second-interval motifs and clearly points to the “Great Fugue.”

In the *Adagio, ma non troppo – Allegro* it abruptly alternates with absolutely hectic sixteenth passages that form a counter-world on the rugged terrain of this movement. Beethoven does not at all attempt to mediate; a total of fifteen radical breaks pervade the whole movement, which also demonstrates an obvious closeness to the Ninth Symphony.

In a manner similar to the A minor quartet, in Op. 130 the **Second and Fourth Movements** offer “rest spots” between the challenges of their surroundings. The Scherzo makes for absolutely great fun; the “Alla danza tedesca,” which Beethoven originally intended for Op. 132 is an invitation to the dance floor of worldly facts where Beethoven does some extra elaborating of the down-to-earth quality with conscientiously designed dynamic markings.

Precisely these movements were the greatest successes in the early performances of the quartet, and the quartet’s second violinist, Karl Holz, described Beethoven’s reaction to this:

“Beethoven was waiting for me after the performance in the next inn. I related to him how the two pieces had to be repeated. ‘Yes! He angrily said in reply, these taste treats! Why not the *fugue?*’”

It is also in the B flat major quartet that an important position is assigned to the slow **Third Movement**, even though it does not stand at the center of the work in the same way as the “Heiliger Dankgesang” does. Although it begins with a painful second motif, here Beethoven unfolds a charming scenery, weaving the parts together with fine craft. The composer himself was proud of the “filigree style” of the parts interacting with equal performance rights, and in fact here we encounter the foundations of the “developing variation” that later would form a line continuing by way of Brahms to Schönberg.

Unlike the movement sequence in Op. 132, before the grand finale in the B flat major quartet there is yet another movement. Even though it is short in length, it is of great significance. In the *Cavatina* the artistic simplicity in Beethoven’s music attained perfection and gripped him in his innermost being, as Karl Holz again documents:

“For him the crown of the quartet movements and his favorite piece was the Cavatina in E flat, 3/4, from the B flat major quartet. He composed it really amid tears of melancholy and confessed to me that his own music had never made such an impression on him, and that even reflection back on this piece always brought him more new tears.”

The cavatina offers us the opportunity to summon forces for the concluding opus magnum, the **Great Fugue**. Here we do in fact have a monument of compositional artistry in which Beethoven emphatically breaks open musical conventions.

The additional note “tantôt libre, tantôt recherchée” (which means “maintained just as freely as strictly in fugue technique”) already intimates that what is involved here is not a logically expounded fugue. Instead, the gigantic structure unites strict fugue parts and more freely maintained passages and presents in eighteen minutes of music the entire spectrum of musical courses of events between abrupt breaks and the finest motivic developments. In addition, Beethoven combines elements of fugue composition with elements of the movement in sonata form and as a result creates an overall design that sets a clear exclamation point at the conclusion of the quartet.

The fact that this show of force must have greatly annoyed contemporaries is easy enough to understand. Today it continues to have a radical effect, even against the background of two hundred years more of music history and drastically changed listening habits. The “replacement finale” that Beethoven composed instead of the fugue appears almost “harmless” by comparison, even if this again is only seemingly the case. For people of the times it may have fulfilled the desire for a catharsis that was even more urgent after the powerful effect of the “Great Fugue.”

“Must it be? It must be!”

The fatalistic lines that Beethoven added to the finale of his Op. 135 represent the character of his defiant nature, which seems to be inextricably linked to the character of his music.

Here it would be very tempting to interrelate the composer’s music and life. Beethoven’s serious illness and deafness, which, as we know today, were caused by lead poisoning, form per se a dramatic biographical moment and do so even more in the life of a musician for whom hearing was of existential

importance. His gruff manner and his sudden shifts of mood caused amazement among his fellow human beings. Today we know that the lead poisoning mentioned above presumably was behind them.

Already in 1812, thirteen years prior to the composition of Opp. 132 and 130/133, Johann Wolfgang von Goethe wrote fitting words about Beethoven in a letter to Carl Friedrich Zelter:

“His talent caused me astonishment; but he unfortunately is a completely untamed personage who admittedly is not wrong when he finds the world detestable, but of course with this [behavior] does not make it more enjoyable for himself or for others. By contrast, it is very much to be pardoned and very much to be regretted that his hearing is leaving him, which perhaps harms the musical part of his being less than the social part.”

This last sentence is of particular importance since Beethoven's social isolation occasioned by his deafness contributed not least to his increasing alienation from his surroundings. In 1825, while composing Opp. 132 and 130/133, Beethoven had already largely lost contact with the world, and his appearance had such a bizarre effect and generated such social and political umbrage that presumably only his great name and the knowledge of his good relations with influential personalities saved him from being locked away during the times of the restrictive Metternich system.

It may be that Beethoven's personal situation is what was behind the radical breaks with conventions and expectations in his late works. This cannot be proved; however, it remains to be stated that it is precisely in these compositions that transcendental yearnings find fulfillment and interpreters and listeners alike gain insights into higher worlds.

Kaja Engel

(Translation: Susan Marie Praeder)

Praised by The New York Times for its “dramatic, energetic playing of clean intensity”, the **Tetzlaff Quartett** is one of today’s leading string quartets. Alongside their successful individual careers, Christian and Tanja Tetzlaff, Hanna Weinmeister and Elisabeth Kufferath have met since 1994 to perform several times each season in concerts that regularly receive great critical acclaim.

They are frequent guests at international festivals such as the Berliner Festwochen, Schleswig-Holstein Music Festival and Bremen Musikfest. Other recent highlights include performances at Kölner Philharmonie, Konzerthaus Berlin and Paris’ Auditorium du Louvre, as well as a North America tour with concerts at Carnegie Hall, in San Francisco and Vancouver. The quartet has also performed at Brussels’ BOZAR, Wiener Musikverein, Herkulessaal München, Amsterdam’s Concertgebouw and London’s Queen Elizabeth Hall.

The quartet’s first recording with music by Schönberg and Sibelius, was released by CAVI-music in 2010, the 2nd recording of Berg’s Lyric Suite and Mendelssohn’s String Quartet No. 2 in 2014 and their most recent CD with music by Schubert and Haydn in 2017 by Ondine.

„Wenn der Geist zu mir spricht“ – Beethovens späte Streichquartette

Im erlesenen Werkkanon der Königsdisziplin Streichquartett haben Beethovens späte Kompositionen eine besondere Stellung inne. Sie werden geradezu mit Ehrfurcht behandelt, sind eine Herausforderung für Interpreten und Zuhörer und umfassen in dreieinhalb Stunden Musik (opp. 127-135) eine ganze Welt. Und Höheres.

Drei Quartette plante Beethoven als Auftrag des musikbegeisterten Fürsten Galitzin 1823. In Anspruch genommen durch die Komposition der Neunten Sinfonie, vollendete er das Es-Dur-Quartett op. 127 erst zu Beginn des Jahres 1825. Nach schwerer Krankheit entstand im selben Frühjahr op. 132 in a-Moll und in der zweiten Jahreshälfte op. 130 in B-Dur. Beflügelt durch die Arbeit, schloss Beethoven trotz schwerer gesundheitlicher Beeinträchtigungen in der ersten Hälfte des Jahres 1826 das cis-Moll-Quartett op. 131 an und im Sommer op. 135 in F-Dur. Seine letzte vollendete Komposition wurde im Herbst 1826 das neue Finale zum op. 130, mit dem er die „Große Fuge“ ersetzte. Die Unregelmäßigkeit der Opuszahlen ergab sich rückwirkend durch unterschiedliche Verläufe der Veröffentlichungen.

Von Anfang an wurden die Quartette als Meisterwerke erkannt, obwohl ihre sehr individuelle Sprache teilweise auf Unverständnis stieß. Dass sie geschrieben sind mit größter Kunstfertigkeit eines ebenso genialen wie gelehrten und erfahrenen Tonsetzers, wurde nie bezweifelt. Sie wurden mit großem Interesse gehört und betrachtet angesichts eines Komponisten, dem schon zu Lebzeiten höchste Verehrung zu Teil wurde und dessen Bedeutung im Festjahr 2020 in Jahrtausenden gedacht wird.

Insbesondere das a-Moll-Quartett op. 132 wurde vom Publikum mit großer Freude und Anerkennung gehört. Beethovens Neffe Karl gab nicht nur Auskunft über den Verlauf der Uraufführung am 6. November 1825, sondern seine Worte lassen auch auf ein ausgesprochen gebildetes und aufgeschlossenes Publikum schließen. Er berichtete,

„...daß viele Stellen mit Ausrufungen begleitet wurden, und beym Weggehen sprachen die Leute von der Schönheit des neuen Quartetts. Schuppanzigh will es deßwegen über 14 Tage wieder geben. (...) Man bewunderte, wie viel Du mit den wenigen Tönen gemacht hast, die Dir in der lydischen Tonart [des „Heiligen Dankgesanges“] verstattet waren.“



Insgesamt wurden die Quartette jedoch nicht uneingeschränkt mit Begeisterung aufgenommen, sie forderten heraus, allein durch ihre ungewöhnliche Länge, durch ungewöhnliche Satzformen und -folgen, durch extreme Kontraste und vor allem durch ihren kompromisslosen Tonfall, der seinen Höhepunkt in der „Großen Fuge“ fand.

„Was kümmert mich seine elende Fidel, wenn der Geist zu mir spricht!“,

soll der Komponist den Geiger Ignaz Schuppanzigh angeraunzt haben, den Primarius des nach ihm benannten und höchst angesehenen Quartetts, als dieser sich über die spieltechnische Sperrigkeit des Spätwerkes beklagte. Das ursprüngliche Finale des Quartetts op. 130 erregte so viel Anstoß, dass sich in Beethovens Umfeld der Verleger Artaria und der Geiger Holz aufmachten, den Meister um einen versöhnlicheren Schlusssatz zu bitten. Auch wenn dieser über das Unverständnis der „Ochsen“ und „Esel“ im Auditorium schimpfte, fand er sich doch erstaunlich schnell bereit und lieferte als Ersatz ein Allegro, das seine letzte fertiggestellte Komposition werden sollte. Die „Große Fuge“ wurde separat als op. 133 herausgegeben und von Beethoven dem Erzherzog Rudolph gewidmet. Ein untrügliches Indiz für seine hohe Wertschätzung des Stückes, denn dem Erzherzog widmete er nur seine allerpersönlichsten Kompositionen.

Das Publikum der Zeit war versöhnt, während die Fuge sich heute zu einem ausgesprochenen Lieblingsstück der Beethoven-Verehrer in aller Welt entwickelt hat. Für das Tetzlaff-Quartett stand es außer Frage, dass op. 130 mit der „Großen Fuge“ eingespielt werden sollte, auf natürliche Weise wird diese als eigentliches Finale des Quartetts erlebt, das den Spannungsbogen des gesamten Werkes ideal abschließt.

In ihrer Strahlkraft geht die Musik über menschliche Begrenzungen hinaus. Der Nachsatz „wenn der Geist zu mir spricht“ ist durchaus symptomatisch für Beethovens Selbstverständnis und beschreibt sowohl den Impetus seines Schaffens als auch die Wirkung, welche seine Kompositionen auf Interpreten und Hörer zu entfalten vermögen. Die Quartette sind von transzendentelem Anspruch, der nur schwer in Worte zu fassen ist, und es bleibt der Freiheit der Deutung überlassen, ob man in ihr Tiefen oder Höhen erlebt, Inneres, Inniges oder Innerstes.

Den Quartetten op. 132 und op. 130/133 ist die endgültige Abwendung von der klassischen viersätzigen Form mit ihren feststehenden Abläufen gemeinsam. Während op. 132 aus fünf Sätzen besteht, umfasst

op. 130/133 sechs und in op. 131 sollten es sogar sieben werden. Hierin liegt jedoch nicht unbedingt eine Absicht zur Expansion, sondern eher die Suche nach neuen, zyklischen Großformen, die Beethoven auf unterschiedliche Arten ausgestaltete.

Der kompositorische Gehalt der Werke ist umfassend erforscht und dokumentiert in zahlreichen Untersuchungen; eine umfassende Darstellung ist im hier gegebenen Rahmen weder möglich noch sinnvoll. Stellvertretend seien die Abhandlungen von Joseph Kerman (1967) und von Gerd Indorf (2004) genannt.

Opus 130 mit der „Großen Fuge“ op. 133 und Opus 132 mit dem „Heiligen Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit“ verfügen jeweils über ein Gravitationszentrum, jedoch an unterschiedlichen Positionen im Werk: Während die „Große Fuge“ den Abschluss in op. 130/133 bildet, steht der „Heilige Dankgesang“ im Zentrum des Quartetts op. 132. Dadurch entstehen ganz unterschiedliche Spannungsbögen:

Im **a-Moll-Quartett** sind die Sätze Nummer Eins, Drei und Fünf die zentralen Bedeutungsträger. Das gesamte Werk ist durchzogen von einem dichten Netzwerk von motivischen Verbindungen, die es zu einem geschlossenen Ganzen verdichten. Von besonderer Bedeutung ist die fallende kleine Sekunde, die Beethoven später im Quartett immer wieder an zentralen Stellen aufgreift.

Der erste Satz eröffnet mit einem Viertotonmotiv, das deutlich an B-A-C-H erinnert und auch in seiner polyphonen Ausgestaltung Assoziationen an die Klangrede Bachs weckt. Hiermit ist ein Grundgedanke dargelegt, der Beethovens Spätwerk entscheidend prägte und seinen Höhepunkt in der „Großen Fuge“ fand.

Der prägnanten Eröffnung schließt sich ein quecksilbriges Satzgebilde von existentieller Zerrissenheit an, das mit den konventionellen Parametern eines klassischen Sonatensatzes nur schwer in Einklang zu bringen ist und eine verstörte Welt voller Brüche offenbart.

Unter den fünf Sätzen des a-Moll-Quartetts kommen dem zweiten und dem vierten verbindende und vermittelnde Funktionen zu, allerdings in unterschiedlicher Weise, so dass sich keine reine Symmetrie des Quartetts ergibt.

Das *Allegro ma non tanto* an zweiter Position schafft sanfte Erleichterung und wirkt mit seinen Bordun-Klängen im Trio himmlisch bodenständig. Freilich ist die Einfachheit bei Beethoven bewusst hergestellt, sie ist kunsthaft und absichtsvoll eingesetzt, vielleicht als Zugeständnis an menschliche Bedürfnisse.

Dreh- und Angelpunkt des Quartetts ist der erwähnte, mehr als viertelstündige „**Heilige Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart**“. Der biografische Zusammenhang des Titels ist offensichtlich und bezieht sich konkret auf einen schweren Krankheitsschub, den Beethoven von Mitte April bis Anfang Mai 1825 erlitt. Dank seines Arztes Dr. Braunhofer erholte er sich noch einmal, es war jedoch klar, dass er nicht mehr vollständig gesunden würde.

Der Satz ist choralartig gehalten, ohne jedoch einen bestimmten Choral zu zitieren. Die Annäherung an den Vokalstil entspricht ebenso Beethovens Neigung in dieser kompositorischen Phase, wie die Rückbesinnung auf die alte lydische Kirchentonart im Geiste des Historismus seiner Zeit stand. Über den Titel hinaus und die Spielanweisung „Neue Kraft fühlend“ im B-Teil ist kein konkretes musikalisches Programm nachzuweisen, aber Tonfall und Geist der Musik drücken deutlich die Stimmung des Komponisten aus.

Im Gegensatz dazu bricht das „**Alla marcia**“ des vierten Satzes nach dem „Heiligen Dankgesang“ als Überraschung herein. Der äußerst knappe Satz ist in der Mitte unterteilt und von Beethoven ursprünglich als zwei „Stücke“ angelegt. Erst später bürgerte sich die Zusammenfassung ein und wird bis heute üblicherweise praktiziert. Der Bruch zwischen den beiden Teilen ist drastisch und nur durch unterschiedliche Funktionen beider Teile im Großgefüge des Quartetts zu erklären: Nach dem „Heiligen Dankgesang“ holt der Marsch zurück auf den Boden der Erde, bevor im „Piu allegro“ ein Rezitativ auf die abschließende Arie vorbereitet, in dem man deutlich das „O Freunde, nicht diese Töne!“ aus der Neunten Sinfonie zu erkennen glaubt.

Im **Finalsatz** entfaltet sich erstmals ein sangliches Thema, das die Musik zum Fließen bringt. Gleichzeitig wird es sofort gestört durch obstinate Sekundmotive in der zweiten Geige, die keinen ungetrübten Genuss aufkommen lassen.

Die Annäherung an den Gesang ist in Beethovens Spätwerken ausdrücklich gewünscht. Sei es die „Cavatina“ im op. 130, die „Arietta“ in der Klaviersonate op. 111 oder der Einsatz von Chor

und Solisten in der Neunten Sinfonie, sie alle stehen für eine Überzeugung, die er bezüglich eines Details in einem Brief an den Fürsten Galitzin zum Ausdruck brachte, als er schrieb, alles geschehe

„... jedoch noch über dieß des gesanges wegen, welcher allzeit verdient allem übrigen vorgezogen zu werden (...)“

Ähnlich wie op. 132, beginnt auch **das B-Dur-Quartett op. 130** mit einer langsamen Einleitung, die entscheidendes Material für das Werk präsentiert. Dieses Material ist in seiner Sekundmotivik vergleichbar demjenigen des a-Moll-Quartetts und weist deutlich auf die „Große Fuge“ hin.

Abrupt wechselt es im *Adagio, ma non troppo – Allegro* ab mit geradezu hektischen Sechzehntelpassagen, die eine Gegenwelt in dem zerklüfteten Satz bilden. Beethoven unternimmt gar nicht den Versuch einer Vermittlung, ganze fünfzehn radikale Brüche ziehen sich durch den gesamten Satz, dessen Nähe zur Neunten Sinfonie ebenfalls offenkundig ist.

Ähnlich wie im a-Moll-Quartett, bieten auch in op. 130 der **zweite und vierte Satz** „Erholungsräume“ zwischen den Herausforderungen ihrer Umgebung. Das *Scherzo* bereitet ausgesprochenen Spaß, das „Alla danza tedesca“, das Beethoven ursprünglich für op. 132 vorgesehen hatte, lädt ein auf den Tanzboden weltlicher Tatsachen, wo Beethoven die Erdverbundenheit durch gewissenhaft ausgearbeitete dynamische Bezeichnungen extra herausarbeitet.

Gerade diese Sätze waren die größten Erfolge in den frühen Aufführungen des Quartetts und der zweite Geiger des Quartetts, Karl Holz, beschreibt Beethovens Reaktion darauf:

„Beethoven erwartete mich nach der Aufführung im nächstgelegenen Gasthause. Ich erzählte ihm, daß die beiden Stücke wiederholt werden müssen. „Ja! Sagte er hierauf ärgerlich, diese *Leckerbissen!* Warum nicht die *Fuge?*““

Auch im B-Dur-Quartett kommt dem langsamen **dritten Satz** eine wichtige Position zu, wenn er auch nicht derart im Zentrum des Werkes steht wie der „Heilige Dankgesang“. Trotz des Beginns mit schmerzvollem Sekundmotiv entfaltet Beethoven hier eine anmutige Szenerie in kunstvoller Stimmenverflechtung. Auf den „durchbrochenen Stil“ der gleichberechtigt agierenden Stimmen

war der Komponist selbst stolz und tatsächlich finden sich hier Grundlagen für die „entwickelnde Variation“, die später eine Linie über Brahms zu Schönberg bilden sollte.

Anders als in op. 132, steht vor dem großen Finale im B-Dur-Quartett noch ein Satz, der zwar klein an Umfang ist, jedoch groß an Bedeutung: In der „**Cavatina**“ vervollkommnet sich die kunstvolle Einfachheit in Beethovens Musik und ergriff ihn selbst im Innersten, wie wiederum Karl Holz belegt:

„Für ihn war die Krone der Quartettsätze und sein Lieblingsstück die Cavatine Es $\frac{3}{4}$ aus dem B-Quartett. Er hat sie wirklich unter Thränen der Wehmuth komponiert und gestand mir, daß noch nie seine eigene Musik einen solchen Eindruck auf ihn hervorgebracht habe, und daß selbst das Zurückempfinden dieses Stückes, ihm immer neue Thränen koste.“

Die Cavatine lässt Kraft schöpfen vor dem abschließenden Opus magnum, der „**Großen Fuge**“. Es handelt sich in der Tat um ein Monument der Kompositionskunst, in dem Beethoven mit Nachdruck Konventionen aufbricht.

Schon der Zusatz „tantôt libre, tantôt recherchée“ (übersetzt mit „ebenso frei wie streng in Fugentechnik gehalten“) deutet an, dass es sich nicht um eine konsequent durchgeführte Fuge handelt. Das riesige Gebilde vereint vielmehr strenge Fugenteile mit freier gehaltenen Passagen und präsentiert in 18 Minuten Musik das volle Spektrum musikalischer Verläufe zwischen schroffen Brüchen und feinsten motivischen Entwicklungen. Dazu verbindet Beethoven Elemente der Fugenkomposition mit Elementen der Sonatensatzform und schafft dadurch ein Großgebilde, das als Abschluss des Quartetts ein deutliches Ausrufezeichen setzt.

Dass diese Wucht die Zeitgenossen geradezu verstört haben muss, ist nachvollziehbar. Auch heute wirkt es noch radikal, vor dem Hintergrund weiterer zweihundert Jahre Musikgeschichte und drastisch veränderter Hörgewohnheiten. Das „Ersatz-Finale“, das Beethoven statt der Fuge komponierte, erscheint im Vergleich fast „harmlos“, wenn auch dies wiederum nur vermeintlich der Fall ist. Für die Menschen der Zeit mag es die Sehnsucht nach einer Katharsis erfüllt haben, die nach der durchschlagenden Wirkung der Großen Fuge umso dringlicher war.

„Muß es sein? Es muß sein!“

Die fatalistischen Zeilen, die Beethoven dem Finale seines op. 135 beigab, stehen repräsentativ für die Charakteristik seines trotzigen Wesens, das untrennbar verbunden scheint mit der Charakteristik seiner Musik.

Es liegt allzu nahe, Musik und Biografie in Zusammenhang zu bringen: Beethovens schwere Erkrankung und Taubheit, von der wir heute wissen, dass sie auf eine Bleivergiftung zurückzuführen waren, bilden per se ein dramatisches biografisches Moment, umso mehr im Leben eines Musikers, für den das Hören existentiell war. Auch sein unwirsches Auftreten und seine unvermittelten Stimmungsschwankungen erregten das Erstaunen der Mitmenschen. Heute wissen wir, dass auch sie vermutlich mit der besagten Vergiftung im Zusammenhang standen.

Bereits 1812, dreizehn Jahre vor Entstehung der opp. 132 und 130/133, schrieb Johann Wolfgang von Goethe in einem Brief an Carl Friedrich Zelter treffende Worte über Beethoven:

„Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt, das vielleicht dem musikalischen Teil seines Wesens weniger als dem geselligen schadet. (...)“

Der letzte Satz ist von besonderer Bedeutung, denn tatsächlich hat nicht zuletzt die durch seine Taubheit bedingte gesellschaftliche Isolation Beethovens dazu beigetragen, dass er sich zusehends von seinem Umfeld entfremdete. 1825, zur Zeit der Komposition der opp. 132 und 130/133, war Beethoven der Welt schon weithin abhanden gekommen; sein Auftreten wirkte derart bizarr und erregte sowohl gesellschaftlich als auch politisch so viel Anstoß, dass vermutlich nur sein großer Name und das Wissen um seine guten Beziehungen zu einflussreichen Persönlichkeiten ihn davor bewahrten, im restriktiven System Metternich weggesperrt zu werden.

Es mag sein, dass Beethovens persönliche Situation die Grundlage dafür bildete, dass er sich in seinen Spätwerken derart radikal über Konventionen und Erwartungen hinwegsetzte. Zu beweisen ist dies nicht, es bleibt jedoch festzustellen, dass gerade in diesen Kompositionen transzendente Sehnsüchte Erfüllung finden und Interpreten und Hörer gleichermaßen Einblicke in höhere Welten gewinnen.

Kaja Engel

Die gemeinsame Leidenschaft für Kammermusik führte Christian und Tanja Tetzlaff sowie Hanna Weinmeister und Elisabeth Kufferath 1994 zur Gründung eines Streichquartettes – das **Tetzlaff Quartett** war geboren. Seither hat sich dieses Ensemble zu einem der gefragtesten Quartette der mittleren Generation entwickelt.

Regelmäßige Konzerte führen das Tetzlaff Quartett in alle wichtigen Konzertsäle Deutschlands; außerdem nach Frankreich, Italien, Belgien, Großbritannien, die Schweiz sowie in die USA. Das Ensemble ist zu Hause auf den großen internationalen Podien wie dem Auditorium du Louvre in Paris, der Wigmore Hall London, in der Société Philharmonique in Brüssel, im Wiener Musikverein und im Concertgebouw Amsterdam. Es ist gern gesehener Gast bei internationalen Festivals wie den Berliner Festwochen, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, dem Heidelberger Frühling. In dieser Saison geht das Ensemble auf eine ausgedehnte USA Tournee und ist außerdem u.a. in London, Hamburg, Hannover, Köln sowie Schwetzingen zu Gast.

2010 erschien die erste CD beim Label Cavi mit Quartetten von Schönberg und Sibelius; 2013 folgte eine Aufnahme mit Bergs Lyrischer Suite und Mendelssohns 2. Streichquartett, die letzte CD mit Werken von Haydn und Schubert erschien 2017 bei Ondine.

ALSO AVAILABLE



ODE 1293-2

For more information please visit www.ondine.net

Recordings: Sendesaal Bremen, 30 September – 4 October, 2019
Executive Producer: Reijo Kiilunen
Recording Producer & Editor: Christoph Franke

© & © 2020 Ondine Oy, Helsinki

Booklet Editor: Joel Valkila
Photos: Giorgia Bertazzi

This recording was made in cooperation with Sendesaal Bremen



TETZLAFF QUARTETT

LUDWIG van BEETHOVEN (1770–1827)

CD 1

1–5 **String Quartet No. 15 in A minor, Op. 132** 42:41

CD 2

1–6 **String Quartet No. 13 in B flat major, Op. 130/133**
(Including Große Fuge) 44:16

TETZLAFF QUARTETT

Christian Tetzlaff, violin · Elisabeth Kufferath, violin
Hanna Weinmeister, viola · Tanja Tetzlaff, cello



ONDINE
www.ondine.net

[42:41+44:16] · English notes enclosed · Deutsche Textbeilage

© & © 2020 Ondine Oy, Helsinki
Manufactured in Germany. Unauthorised copying,
hiring, lending, public performance and
broadcasting of this recording is prohibited.

sendesaal bremen

ODE 1347-2D