

BEETHOVEN

COMPLETE STRING QUARTETS

audite

VOL. V



LAWRENCE DUTTON
viola Emerson String Quartet

QUARTETTO DI CREMONA

We want to express our sincere thanks to
Giancarlo and Etta Rusconi for supporting this project and to
KULTURFONDS P. E. ECKES which kindly provides
Paolo Andreoli with the Testore violin,
Simone Gramaglia with the Torazzi viola and
Giovanni Scaglione with the Dom Nicola Amati violoncello.

Quartetto di Cremona

recording: November 24 - 27, 2014
recording location: 'Fondazione Spinola Banna per l'Arte', Poirino
The 'Fondazione Spinola Banna per l'Arte' was established in 2004 with the aim to promote contemporary art and music. Based in Banna (Poirino, Italy), it administers a number of programs, such as workshops, residencies and commissions for young artists and composers with the supervision of leading figures of the art and music world.
instruments: violin I: N. Amati, 1640
violin II: P. Antonio Testore, 1750
viola: Gioacchino Torazzi, Turin, Italy ca. 1680-1720
viola (Lawrence Dutton): Samuel Zygmuntowicz (Brooklyn, NY 2003)
violoncello: Dom Nicola Amati, 1712 Bologna
equipment: Sennheiser MKH 20, MKH 40, Microtech Gefell M 930,
Neumann KM 130, KM 140, Brüel & Kjær 4006
RME Micstasy, ADI8QS
Dynaudio Air 20, ME Geithain RL 906
recording format: pcm, 44,1 kHz / 24bit
pcm-dsd conversion: Philips AFC, Sigma Delta type D
sacd authoring: Philips SACD creator
disc type: hybrid SACD, stereo and surround layer
recording / executive producer: Dipl.-Tonmeister Ludger Böckenhoff
editing: Dipl.-Tonmeister Justus Beyer
photos: Elisa Caldana
art direction and design: AB•Design

audite



e-mail: info@audite.de • <http://www.audite.de>
© 2015 + © 2015 Ludger Böckenhoff

LUDWIG VAN BEETHOVEN

SÄMTLICHE STREICHQUARTETTE VOL. V

- Streichquintett C-Dur op. 29
- Streichquartett a-Moll op. 132 Nr. 15

QUARTETTO DI CREMONA

Cristiano Gualco, Violine
Paolo Andreoli, Violine
Simone Gramaglia, Viola
Giovanni Scaglione, Violoncello

LAWRENCE DUTTON, Viola
(Emerson String Quartet)

Rechtsstreit und Relikt – das Quintett op. 29

Man mag sich wundern, dass das Quartetto di Cremona in seine Gesamteinspielung von Beethovens Streichquartetten einen „Ausreißer“ wie das Quintett op. 29 aufnimmt – zumal das Genre in den Konzertprogrammen eher selten auftaucht. Das allerdings hat nichts mit kompositorischer Minderwertigkeit oder der exotischen Besetzung des Streichquintetts zu tun, sondern mit der Spezialisierung unseres Musikbetriebs. Da das Repertoire fürs Quintett zwar hochkarätig, aber überschaubar ist, gibt es nur wenige feste Ensembles. Stattdessen wird die fehlende zweite Bratsche (oder das zweite Cello) von einem bestehenden Streichquartett als Gast hinzugeladen, der sich in die etablierte Gruppe einfügen muss – eine Aufgabe, die er als Fremdkörper oder (wie in unserer Aufnahme) als erfrischender Spontanpartner erfüllt.

Schon die Komponisten des frühen 19. Jahrhunderts reagierten auf die Etablierung professioneller Streichquartette wie des Wiener Schuppanzigh-Quartetts, für das Beethoven seine reifen

Quartette komponierte. Während für die Gattung Quintett noch bei Mozart alles offen war (ganz zu schweigen von einem fleißigen Quintett-Komponisten wie Luigi Boccherini) und die Aufführung vor allem von Liebhaber-Ensembles oder ad hoc zusammengestellten Berufsmusikern getragen wurde, ging die Produktion nach der Jahrhundertwende deutlich zurück – trotz mancher Großwerke wie der Quintette von Schubert, Mendelssohn oder Brahms. Und das schlagendste Beispiel für die Marginalisierung des Streichquintetts ist Ludwig van Beethoven. Wohl finden sich in seinem Werkverzeichnis drei ausgewachsene Quintette, doch erweisen sich zwei Werke als Bearbeitungen eines Bläseroktetts und eines Klaviertrios für den Wiener Musikmarkt. 1817, im Umfeld des Klaviertrio-Arrangements op. 104, schrieb Beethoven noch eine kurze Fuge (die nach seinem Tod als op. 137 veröffentlicht wurde) und zwei Quintettsätze, die Fragment blieben.

Zum mehrsätzigen Originalwerk reifte dagegen nur das Quintett C-Dur aus dem Jahr 1801. Beethoven komponierte es nach der Veröffentlichung der Quar-

tette op. 18, mit denen er das Erbe von Mozart und Haydn antrat und sich selbst als den originellsten Komponisten Zentraleuropas etablierte. Das Quintett op. 29 entstand vermutlich im Auftrag des Grafen Moritz von Fries, eines Wiener Bankiers und Musikenthusiasten, dem Beethoven nicht nur das Quintett, sondern auch mehrere Geigensonaten und die Siebte Sinfonie widmete. Wie damals üblich, waren im Honorar Exklusivrechte für ein halbes Jahr enthalten, in dem der Graf über das neue Werk verfügen konnte, bevor es in den Druck kam. Nach Ablauf der Frist wurde das Quintett auf Beethovens Betreiben vom Leipziger Verleger Breitkopf & Härtel veröffentlicht. Was der ansonsten ziemlich gewiefte Komponist nicht wusste, war, dass Fries selbst das Werk schon dem Wiener Verlagshaus Artaria versprochen hatte und nun im Herbst 1802 gleich zwei Ausgaben des Quintetts op. 29 erschienen, von denen die eine dem Komponisten abgekauft war, die andere aber als „legitimierter Raubdruck“ erschien. Beethoven tobte und brach einen Rechtsstreit mit Artaria vom Zaun, der sich in Zeiten des

mangelhaften Urheberrechts über Jahre hinzog. Das Resultat war keine endgültige juristische Klärung, sondern Beethovens wilder Entschluss, ein schon versprochenes zweites Quintett dem Grafen von Fries und damit der gesamten Musikwelt zu verweigern.

Was man angesichts des vollendeten Quintetts nur bedauern kann. Wie Mozart, aber im Gegensatz zu Boccherini und Schubert, besetzt Beethoven die Unterstimmen mit zwei Bratschen und Cello, womit der ohnehin füllige Streicherklang ausgewogener erscheint, ohne dass das mittlere Klangregister zu „fett“ gerät. Man hat sehr richtig bemerkt, dass das Quintett op. 29 einen Übergang von den an Haydn und Mozart orientierten Quartetten op. 18 zu den ganz eigenständigen „Rasumowsky-Quartetten“ op. 59 darstelle – und zuweilen spürt man diese Janusköpfigkeit in einem einzigen Gedanken wie dem Hauptthema des ersten Satzes, das von erster Violine und Cello breit und schön ausgesungen wird. Die Melodie erinnert an den Beginn des ersten Quartetts aus op. 59, wird aber im Quintett viel „klassischer“, gänzlich unex-

zentrisch entwickelt. Hinzu gesellt sich ein lebhaftes Triolenmotiv, das zu einem etwas scheuen, terzenseligen Seitensatz hinüberleitet. Natürlich arbeitet Beethoven mit diesem kontrastreichen Material in der Durchführung auf raffinierte Weise: Große, harmonisch klug disponierte Entwicklungszüge verraten den gereiften Meister, doch fehlt letztlich die dramatische Zuspitzung und existenzielle „Bedrohung“ des musikalischen Materials, die das Hören der späten Quartette zum permanenten Abenteuer macht.

Dass das Quintett noch in den Spuren Mozarts wandelt, beweist vor allem der Adagio-Satz, der – obwohl er sich in fast biedermeierlicher Selbstgenügsamkeit ergeht – zu Beethovens innigsten Sätzen gehört. Eine wundersame Gesangslinie der Geige steigt zu Beginn auf, es folgt eine Art Naturszene mit weit ausgreifenden Bögen der Oberstimme. Das alles wäre die perfekte Idylle, wenn nicht der Mittelteil mit seinen pochenden Unterstimmen doch noch dunklere Töne fände, die im plötzlichen Innehalten schon Schuberts Quintett vorausahnen. Doch im Gegensatz zum Werk des Jüngeren findet

Beethoven Kraft und Wege, die Idylle wiederherzustellen.

Es folgt das Scherzo mit seinen elegant federnden, raffiniert verzahnten Rhythmen und dem mit ländlichen Bordunklängen genrehaft ausgemalten „Trio“. Der eigentliche Clou des Werks aber ist das Finale, mit dem Beethoven beweist, dass er nicht bei der Klangwelt seines op. 18 stehen bleiben wollte. Wie von einer gespannten Sehne schnellt der Anfangsimpuls, sofort vibriert (in Form eines dichten Tremolos) der Motor dieses Satzes, der nur noch selten zum Stehen kommt. Die erste Geige versucht ein flüchtiges Thema, das sich nicht recht zum rasenden Tempo fügen will; der zweite Versuch bringt auch keine Lösung, das Cello übernimmt. Ein neues Thema kommt fließend und geschmeidig daher, in der Durchführung kombiniert Beethoven das Vibrierend-Flüchtige des Anfangs gewagt mit einer marschartigen Fuge im eigenen Taktmaß. Doch damit nicht genug: Unvermittelt wird alles abgebrochen, und im Andante-Tempo zieht ein Menuett durchs Bild, das wie ein Relikt aus einer – musikalisch wie politisch –

überlebten Zeit wirkt. Der Zusatz „con moto e scherzoso“ deutet jedenfalls darauf hin, dass Beethoven hier nicht bierernste Musik komponierte, sondern diesen „Scherz“ zum Nachdenken in das Finale hineinoperierte (kurz vor Ende erscheint das Menuett ein zweites Mal). Da deutet sich an, was sein Spätwerk generell auszeichnen wird: Musik über Musik, aber auch die ständige Reflexion des eigenen Tuns als Komponist.

Aus dem Geist des Gesanges – das Quartett op. 132

Die drei Streichquartette op. 59 waren die letzten, die Beethoven noch als einen Zyklus konzipierte; danach folgten Einzelwerke, die im Spätwerk geradezu monumentale Dimensionen annahmen. Dafür sprechen die Aufführungsdauern von bis zu 45 Minuten, exorbitante technische Schwierigkeiten (Schuppanzigh machte es möglich!) – vor allem aber die formale und inhaltliche Dimension der Quartette, die von Beethoven für jedes Werk neu bestimmt wurde. Äußerliches Merkmal ist die Satzzahl, die – obwohl das viersätzigste Schema in seinen Aus-

druckstypen Anhalts- und Reibungspunkt bleibt – oft fantasievoll erweitert wird. Das Quartett a-Moll, das Beethoven im Auftrag des Fürsten Nikolaus von Galitzin schrieb, war zunächst auf sechs Sätze geplant, umfasste aber nach Abschiebung des „Alla danza tedesca“ ins Quartett op. 130 schließlich fünf Teile: ein Allegro in Sonatenform, ein Allegro ma non tanto als Mittelding zwischen Scherzo und altertümlichem Menuett, ein ausge dehntes, programmatisches Molto adagio als Herzstück des ganzen Werks, einen kurzen Marsch mit rezitativischer Überleitung und das Finale, dessen Hauptthema – erstaunlich genug – ursprünglich zum Finalthema der Neunten Sinfonie werden sollte.

„Was das a-Moll-Quartett mehr zusammenhält als das Motivelement, ist der Charakter des Vokalen.“ (M. H. Schmid) Tatsächlich gibt es kaum ein Thema – ausgenommen der klar als instrumentale Gattung definierte Marsch –, das nicht aus vokalem Geist erfunden wurde. Dabei wirken die Hauptthemen des Kopfsatzes mit ihrer geschmeidigen, den Atembögen folgenden Linie fast konventionell inner-

halb eines Satzes, der abrupte Laut-leise-Kontraste, harsche Akzente und über-raschende Tempowechsel auf engstem Raum präsentiert. Im „Scherzo“ ist der von Beethoven gewohnte rhythmische „Biss“ einem gemächlichen, litaneiartig kreisenden Menuett gewichen, dessen Trio Beethoven seinen Deutschen Tänzen entnahm, die er vor 1800 für die Wiener Redoutenbälle schrieb (eine Geldquelle, die auch Mozart zu schätzen wusste). Und das Finalthema erinnert trotz tragischer Note mit seinem eleganten Schwung eher an Mendelssohn oder Schumann als an das Klischee vom ruppigen Beethoven.

Das entscheidende Bekenntnis zum Vokalen stellt freilich der Mittelsatz dar, den der stets an schmerzhaften Unter-leibsbeschwerden leidende Beethoven im Sommer 1825 nach überstandener Krankheit beendete. Der in die Handschrift eingezeichnete Titel „Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit“ steigert den biographischen Anlass ins Allgemeine einer künstlerisch-humanen Aussage, die sich hier an religiöse Inhalte bindet. Entsprechend komponierte Beethoven keine instrumentale

„Cavatina“ wie im Opus 130, sondern einen kirchlichen Gesang. Er fand ihn beim italienischen Renaissance-Meister Pierluigi da Palestrina, der zu Beginn des 19. Jahrhundert von Romantikern und Kirchenmusikreformern in seiner „Wahrhaftigkeit“ und „würdigen Einfachheit“ wiederentdeckt wurde. Beethoven notierte sich eine Passage aus Palestrinas *Magnificat* im 3. Ton und verarbeitete sie in der „lydischen“ Kirchentonart mit Choralfragmenten zum großen Gesang, der sich in den ersten Takten des Satzes ausbreitet. Dieser feierliche Abschnitt wechselt sich in mehreren variativen Durchgängen ab mit einem lebhafteren Teil, den Beethoven beim ersten Mal mit der Überschrift „Neue Kraft fühlend“ programmatisch definiert. So entsteht ein Satz von 18 Minuten Spieldauer, der damals wie heute alle Gattungsvorstellungen sprengt, dabei aber zu den berühmtesten Sätzen Beethovens zählt. Die (private) Uraufführung des op. 132 besorgte das treue Schuppanzigh-Quartett am 9. September 1825 in Wien.

Michael Struck-Schloen

Lawrence Dutton ist Bratschist des bereits neun Mal mit einem Grammy ausgezeichneten Emerson String Quartet. Er hat mit führenden internationalen Musikern zusammengearbeitet, darunter Künstler wie Isaac Stern, Mstislav Rostropovich, Leon Fleisher, Renee Fleming, Sir James Galway, Andre Previn, Menahem Pressler, Rudolf Firkusny, Emanuel Ax, Yefim Bronfman, Lynn Harrell und Joshua Bell. Als Gast trat er mit zahlreichen Kammermusikensembles wie dem Juilliard und dem Guarneri Quartet sowie dem Beaux Arts Trio auf. Er folgte Einladungen als Solist zu Konzerten mit vielen amerikanischen und europäischen Orchestern, z.B. nach Deutschland, Belgien, New York, New Jersey, Connecticut, Colorado und Virginia. Gastauftritte führten ihn außerdem zu Festivals nach Aspen, Santa Fe, Ravinia, La Jolla, zum Heifetz Institute, dem Great Mountains Festival (Korea), Chamber Music Northwest, dem Rome Chamber Music Festival und dem Great Lakes Festival. Lawrence Dutton ist Professor für Viola und Kammermusik an der Stony Brook University und an der Robert McDuffie School for Strings an der

Mercer University in Georgia. Er begann seine Violinausbildung bei Margaret Pardee, Viola bei Francis Tursi an der Eastman School of Music. Seine Bachelor- und Master Degrees legte Lawrence Dutton an der Juilliard School ab, wo er bei Lillian Fuchs studierte. Ehrendokortitel wurden ihm vom Middlebury College in Vermont, dem College of Wooster in Ohio, dem Bard College in New York und der Hartt School of Music in Connecticut verliehen.



In den vergangenen zehn Jahren ist mit dem **Quartetto di Cremona** ein Streichquartett von internationaler Ausstrahlung herangereift, das italienische Streicherkultur mit dem Bewusstsein für historische Spielpraxis vereint. Das Quartetto di Cremona hat sich als Streichquartett der jüngeren Generation einen exzellenten nationalen und internationalen Ruf erworben. Seit vielen Jahren zu Gast in den internationalen Konzertsälen, werden die Musiker vielerorts als Nachfolge-Ensemble des berühmten Quartetto Italiano gehandelt. Die Spielkultur des Quartetto di Cremona bewegt sich in einem besonderen Spannungsverhältnis zwischen italienischen und deutsch-österreichischen Einflüssen. Nach dem Studium setzte das Ensemble seine Ausbildung bei Piero Farulli vom Quartetto Italiano fort. Er favorisierte instinktives Musikertum und einen leidenschaftlich-emotionalen, eher romantischen und sozusagen „italienischen“ Interpretationsansatz. Anschließend studierte das Quartetto di Cremona bei Hatto Beyerle vom Alban Berg Quartett. Als ausgewiesener Experte für Musik der Klassik steht er für eine gegenteilige Herangehensweise. Die Konzentration auf Werktreue,

Form und Struktur als Grundlage für musikalische Interpretation und Inspiration führen bei ihm zu einem klaren, klassischen und eher „Deutsch-Österreichischen“ Stil.

Beide Lehrer hatten immensen Einfluss auf das Quartett und prägten seinen musikalischen Stil entscheidend. Auf natürliche Weise verbindet er beide Pole miteinander, vereint unbändige Spielfreude mit einem ausgeprägten Sinn für musikalische Architektur, kultiviert die Verschmelzung von Struktur und Ausdruck, von äußerer Form und innerer Leidenschaft.

Das Quartetto di Cremona trat bei Festivals in Europa, Südamerika, Australien und in den USA auf, darunter das Beethovenfest in Bonn, das Bozar Festival in Brüssel, Cork Festival in Irland, das Turku Festival in Finnland, das Perth Festival in Australien und das Platonov Festival in Russland. Konzerte führten die Musiker in internationale Konzertsäle wie z.B. das Konzerthaus Berlin, die Wigmore Hall London, Bargemusic in New York und das Beethovenhaus Bonn.

Seit 2010 ist das Quartetto di Cremona „Ensemble in Residence“ bei der Società del Quartetto in Mailand und wird als solches in zahlreichen Konzerten und Projekten be-

sonders gewürdigt. Zum 150. Jubiläum der Gesellschaft im Jahr 2014 erreichte diese Zusammenarbeit einen besonderen Höhepunkt: In insgesamt sechs Konzerten wurden in 2013 und 2014 sämtliche Beethoven Streichquartette aufgeführt. Seit 2012 ist das Quartetto di Cremona ebenfalls „Ensemble in Residence“ an der renommierten Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom.

Das Quartett arbeitet mit Künstlern wie Ivo Pogorelich, Pieter Wispelwey, Angela Hewitt, Lawrence Dutton, Antonio Meneses, Alessandro Carbonare, Andrea Lucchesini, Lilya Zilberstein und Lynn Harrell. Das Repertoire des Ensembles reicht

von frühen Werken Haydns bis hin zu zeitgenössischer Musik, wobei hier besonderes Interesse den Kompositionen von Fabio Vacchi, Michele Dall'Ongaro, Helmut Lachenmann und Silvia Colasanti gilt.

Neben der eigenen künstlerischen Tätigkeit widmet sich das Quartetto di Cremona mit großem Interesse dem Unterrichten. So gibt das Quartett regelmäßig Meisterkurse in ganz Europa und hat seit Herbst 2011 zudem die Leitung des Streichquartett-Studiengangs an der Accademia Walter Stauffer in Cremona inne. Der Kreis schließt sich dadurch, denn hier haben die Musiker in früheren Jahren ihr erstes Studium absolviert.



Litigation and Relic – the Quintet Op. 29

It may come as a surprise to see a “breakaway” such as the Quintet Op. 29 included in the Quartetto di Cremona’s recording series of the Complete Beethoven String Quartets, especially since the quintet genre is rarely present in concert programmes. This circumstance, however, is not down to inferior quality or exotic scoring of the string quintet, but to the specialisation of our music business. Although the repertoire for string quintet is first-rate, it is not particularly extensive: this explains the small number of steady ensembles in that formation. Instead, string quartets tend to invite the missing fifth player (a second viola or cello) who then needs to blend into the established group – a task which he or she performs as a foreign body or, as in this case, as a refreshing, spontaneous partner.

Composers of the early nineteenth century had already reacted to the establishment of professional string quartets such as the Vienna Schuppanzigh Quartet, for whom Beethoven wrote his mature quartets. The quintet genre, on the other

hand, was still completely open even during Mozart’s time (not to mention such industrious quintet composers as, for instance, Luigi Boccherini), and the works were performed by amateur ensembles or professional groups formed on an *ad hoc* basis. But despite a handful of major works such as the quintets of Schubert, Mendelssohn or Brahms, the production decreased noticeably after the turn of the century. And the most compelling example of the string quintet’s marginalisation is Ludwig van Beethoven. Although his catalogue of works includes three fully fledged quintets, two turn out to be arrangements of his own works – a wind octet and a piano trio – for the Viennese music market. In 1817, in the context of his piano trio arrangement Op. 104, Beethoven also wrote a short fugue (published posthumously as Op. 137) and two quintet movements which remained as fragments.

The Quintet in C major of 1801, on the other hand, was Beethoven’s only original, multi-movement work in that genre. It was written after the publication of his Quartets Op. 18, with which Beethoven

followed the line of Mozart and Haydn, establishing himself as the most original composer in Central Europe. The Quintet Op. 29 was probably a commission by Count Moritz von Fries, a Viennese banker and music lover to whom Beethoven dedicated not only his quintet but also several violin sonatas and the Seventh Symphony. As was common at the time, the fee included exclusive rights for six months during which time the new work was at the count’s disposal before it went to press. Once this time period had expired, the quintet – at Beethoven’s instigation – was issued by the Leipzig publisher Breitkopf & Härtel. Unbeknownst to the otherwise cunning composer, Fries himself had already promised the work to the Viennese publisher Artaria, resulting in two editions of the Quintet Op. 29 appearing in autumn 1802, one of which had been bought from the composer whilst the other was issued as a “legitimised pirate edition”. Beethoven raged, picking a legal fight with Artaria which, since copyright law was still inadequate, dragged on for years. The result was not a conclusive

legal clarification but Beethoven’s defiant resolution to deny Count Fries – and by association the entire music world – the promised second string quintet.

In view of the completed quintet, this outcome can only be regretted. Like Mozart, but in contrast to Boccherini and Schubert, Beethoven scores the lower parts for two violas and cello, thus balancing the substantial string sonorities whilst ensuring that the middle register does not become too overpowering. It has justly been noted that the Quintet Op. 29 represents a transition from the Quartets Op. 18, modelled on the works of Haydn and Mozart, to his entirely independent “Razumovsky” Quartets, Op. 59: at times this Janus-faced character emerges in a single idea such as the opening movement’s main theme, presented beautifully by the first violin and cello. This melody is reminiscent of the beginning of the first quartet from the Op. 59 set, but is developed in a much more “classical” and entirely uncentric way in the quintet. It is joined by a lively motif in triplets leading into a slightly shy secondary theme featuring

an abundance of thirds. Of course Beethoven develops this greatly contrasting material ingeniously: broad and harmonically sophisticated steps reveal a matured master; ultimately, however, there is no dramatic escalation, no existential “threat” as in his late quartets, which makes listening to them a constantly thrilling experience.

It is particularly the Adagio which reveals the work’s roots in Mozart’s style: although it indulges in an almost Biedermeier-like self-sufficiency, it is one of Beethoven’s most heartfelt movements. At the opening, the violin plays a beautifully vocal line, soaring up; a nature scene ensues, featuring expansive gestures in the top line. All this would represent a perfect idyll if the middle section, with its pounding lower voices, did not produce darker tones whose sudden pauses already foreshadow Schubert’s quintet. However, in contrast to the work of the younger composer, Beethoven finds the energy and possibility to restore the idyll.

The next movement is the Scherzo, with its elegantly springing and subtly interlocking rhythms, and a rustically

coloured “Trio” with drones. However, the real highlight of the work is its finale, where Beethoven demonstrates that he did not want to remain within the soundscapes of his Op. 18. The opening impulse jolts forwards, the motor of the movement beginning to vibrate immediately (by way of a dense tremolo), only rarely coming to a standstill. The first violin attempts a fleeting theme which does not quite want to give in to the frenzied tempo; when the second attempt also fails to provide a solution, the cello takes over. A new theme comes along, fluent and supple; in the development, Beethoven boldly combines the vibrating, fleeting theme of the opening with a march-like fugue at its own speed. But this is not all: everything is unexpectedly broken off and a minuet passes across the stage at an Andante pace which appears to be a relic from both musically and politically bygone times. The addition of “con moto e scherzoso” indicates that Beethoven did not compose deadly serious music but inserted a “joke” into the finale as food for thought (shortly before the end, the minuet appears for a second

time). This foreshadows a typical feature of his late oeuvre in general: music on music, but also a continuous contemplation of his activity as a composer.

From the spirit of song – the Quartet Op. 132

The three String Quartets Op. 59 were the last ones which Beethoven conceived as a set: they were followed by individual works which took on almost monumental dimensions in his late period. This is confirmed by performance durations of up to forty-five minutes, exorbitant technical challenges (Schuppanzigh made it possible!), and particularly by the formal and content-related dimension of the quartets which Beethoven redefined anew for each work. An external feature is the number of movements which – although the four-movement structure in its different expressive forms remains a point of reference and also friction – is often imaginatively extended. The A minor Quartet, a commission from Count Nicolai Galitzin, was initially conceived in six movements; however, once Beethoven had transferred

the “Alla danza tedesca” into his Quartet Op. 130, it had five parts: an Allegro in sonata form; an Allegro ma non tanto as something in between a scherzo and an ancient minuet; an extended, programmatic Molto adagio as the centrepiece of the entire work; a short march with a recitative-like transition; and the finale whose main theme – amazingly enough – was originally intended as the theme of the finale of his Ninth Symphony.

“It is the vocal character which holds together the A minor Quartet more than the motivic element” (M H Schmid). Indeed, there is hardly any theme – with the exception of the march which is clearly defined as an instrumental genre – that does not originate from a vocal spirit. At the same time, the principal themes of the opening movement, following supple lines determined by breath, appear almost conventionally, within the movement which presents abrupt contrasts between loud and soft, harsh accents and surprising tempo changes within the smallest of spaces. In the “scherzo”, Beethoven’s usual rhythmic “bite” has yielded to a leisurely, litany-

like circling minuet whose trio was taken from Beethoven's German Dances, written before 1800 for the Vienna Redoute Balls (a source of income which Mozart had also appreciated). And the theme of the finale, despite its tragic note, has an elegant sense of momentum, reminding us of Mendelssohn or Schumann, rather than confirming the cliché of the gruff Beethoven.

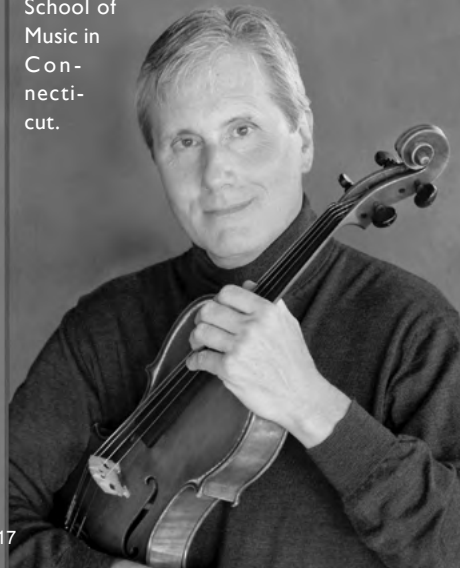
It is the central movement which represents the crucial commitment to a vocal style: Beethoven, who always suffered from abdominal pains, completed it in summer 1825 having overcome illness. The manuscript bears the title "Holy song of thanksgiving of a convalescent to the Deity", elevating the biographical occasion into the general artistic and human statement, attached, in this case, to religious content. Accordingly, Beethoven did not compose an instrumental "Cavatina" as in his opus 130, but a sacred chant. He had found it in the music of the Italian Renaissance master Pierluigi da Palestrina, who was rediscovered in his "authenticity" and "worthy simplicity" by the romantics and church music

reformers of the early nineteenth century. Beethoven noted a passage from Palestrina's *Magnificat in the third tone*, turning it – in the "Lydian" mode and with chorale fragments – into a great chant which expands in the first bars of the movement. This solemn section alternates, in several varying sets, with a livelier section which Beethoven defines programmatically by heading its first statement "Feeling new strength". This makes for a movement with a duration of eighteen minutes, exceeding, then and now, all expectations of the genre, but at the same time rating among Beethoven's most famous movements. The (private) premiere of Op. 132 was given by the loyal Schuppanzigh Quartet on 9 September 1825 in Vienna.

Michael Struck-Schloen
Translation: *Viola Scheffell*

Lawrence Dutton, violist of the nine-time Grammy winning Emerson String Quartet, has collaborated with many of the world's great performing artists, including Isaac Stern, Mstislav Rostropovich, Leon Fleisher, Renee Fleming, Sir James Galway, Andre Previn, Menahem Pressler, Rudolf Firkusny, Emanuel Ax, Yefim Bronfman, Lynn Harrell, and Joshua Bell, among others. He has also performed as guest artist with numerous chamber music ensembles such as the Juilliard and Guarneri Quartets and the Beaux Arts Trio. Lawrence Dutton has appeared as soloist with many American and European orchestras including those of Germany, Belgium, New York, New Jersey, Connecticut, Colorado, and Virginia, among others. He has also appeared as guest artist at the music festivals of Aspen, Santa Fe, Ravinia, La Jolla, the Heifetz Institute, the Great Mountains Festival in Korea, Chamber Music Northwest, the Rome Chamber Music Festival and the Great Lakes Festival. Currently Professor of Viola and Chamber Music at Stony Brook University and at the Robert McDuffie School for Strings at Mercer

University in Georgia, Lawrence Dutton began violin studies with Margaret Pardee and on viola with Francis Tursi at the Eastman School of Music. He earned his Bachelors and Masters degrees at the Juilliard School, where he studied with Lillian Fuchs and has received Honorary Doctorates from Middlebury College in Vermont, the College of Wooster in Ohio, Bard College in New York and The Hartt School of Music in Connecticut.



During the past ten years the **Quartetto di Cremona** has matured into a string quartet of international renown, combining the Italian culture of string playing with an awareness of historical performance practice. As a quartet of the younger generation, the Quartetto di Cremona has acquired an excellent national and international reputation. Having for many years performed at the great international halls, it is often regarded as the successor to the famous Quartetto Italiano. The musical style of the Quartetto di Cremona is marked by a fruitful tension between Italian and German-Austrian influences. Following their academic studies the players continued their training with Piero Farulli of the Quartetto Italiano. He strongly favoured intuitive playing and a fervent, emotional, romantic and “Italian” approach to music. Afterwards the musicians pursued their studies with Hatto Beyerle of the Alban Berg Quartet. As an expert in the classical era, he represents a clear, classical, “German-Austrian” style, focusing on faithfulness to the original, form and structure as a basis for musical interpretation and inspiration.

Both teachers have left a lasting impression on the quartet and significantly influenced its musical style. The players naturally unite both poles, combining boisterous enthusiasm with a distinct sense for musical architecture, cultivating the fusion of structure and expression, external shape and internal passion.

The Quartetto di Cremona has performed at major festivals in Europe, South America, Australia and the United States, including Beethovenfest in Bonn, Bozar Festival in Brussels, Cork Festival in Ireland, Turku Festival in Finland, Perth Festival in Australia and Platonov Festival in Russia. They have performed at such prestigious international concert halls as the Konzerthaus Berlin, London’s Wigmore Hall, Bargemusic in New York and Beethovenhaus Bonn.

Since 2010, the Quartetto di Cremona has been Ensemble in Residence at the Società del Quartetto in Milan and as such it is featured in numerous concerts and projects. In 2014, the 150th anniversary of the society, the co-operation will culminate in performances of the complete Beethoven String Quartets.



The quartet collaborates with artists such as Ivo Pogorelich, Pieter Wispelwey, Angela Hewitt, Lawrence Dutton, Antonio Meneses, Alessandro Carbonare, Andrea Lucchesini, Lilya Zilberstein and Lynn Harrell. Its repertoire ranges from the early works of Haydn to contemporary music; here their particular interest lies in works by Fabio Vacchi, Michele Dall’Ongaro,

Helmut Lachenmann and Silvia Colasanti.

The musicians are also dedicated to teaching, giving master-classes throughout Europe. In 2011 the quartet was entrusted with the leadership of the String Quartet Course at the Accademia Walter Stauffer in Cremona, closing a circle, for all four members received their initial training at this institution.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770-1827)

Streichquintett C-Dur op. 29 **35:06**

- | | |
|---------------------------|-------|
| ① Allegro moderato | 10:53 |
| ② Adagio molto espressivo | 10:49 |
| ③ Scherzo. Allegro | 4:00 |
| ④ Presto | 9:24 |

Streichquartett a-Moll op. 132 Nr. 15 **45:24**

- | | |
|--|-------|
| ⑤ Assai sostenuto – Allegro | 9:56 |
| ⑥ Allegro ma non tanto | 8:10 |
| ⑦ „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 | 18:13 |
| ⑧ Alla marcia, assai vivace | 2:11 |
| ⑨ Allegro appassionato | 6:54 |

Gesamtspielzeit: 80:47

QUARTETTO DI CREMONA

Cristiano Gualco, Violine

Paolo Andreoli, Violine

Simone Gramaglia, Viola

Giovanni Scaglione, Violoncello

LAWRENCE DUTTON, Viola



SUPER
AUDIO CD

audite
92.684
SACD