

BEETHOVEN QUARTETS

OPUS 18

VOLUME ONE

ALLEGRI STRING QUARTET





Ludwig van Beethoven (1770-1827)**Quartet in C minor, Opus 18, no. 4**

- [1] Allegro ma non tanto [8'49] [2] Andante scherzoso quasi Allegretto [7'33]
[3] Menuetto: Allegro [3'40] [4] Allegretto [4'22]

Quartet in D major, Opus 18, no. 3

- [5] Allegro [7'54] [6] Andante con moto [8'37]
[7] Allegro [2'52] [8] Presto [6'36]

Quartet in A major, Opus 18, no. 5

- [9] Allegro [6'30] [10] Menuetto [4'38]
[11] Andante cantabile [10'05] [12] Allegro [6'53]

Allegri String Quartet**Ofer Falk** *violin*

Nicolo Amati, Cremona, 1661 (The Nightingale) · bow by Jules Fétique, Paris, c.1900

Rafael Todes *violin*

Giovanni Paolo Maggini, Brescia, c.1600 · bow by Penzel, c.1920

Dorothea Vogel *viola*

Ludovico Rastelli, Genoa, c.1800 · bow by School of Voirin, c.1900

Vanessa Lucas-Smith *cello*

Forster family, England, late 18th century · bow by Émile Francois Ouchard "Père", Mirecourt, c.1920

recorded at The Menuhin Hall, Stoke d'Abernon, UK, on April 1-3, 2012

recording engineer Tony Faulkner

recording producer Robert King

post production Jennifer Howells

design Carlos Arocha

executive producer Robert King

front photograph David Fisher

© & © Vivat Music Foundation 2013

BEETHOVEN QUARTETS, OPUS 18

The six quartets which make up Beethoven's Opus 18, dedicated to Prince Franz Joseph von Lobkowitz, were the composer's first fully-fledged essays in the genre. There are some technical studies in counterpoint for his teacher Albrechtsberger from 1795 which were clearly not intended for public view, and there is the arrangement of the Piano Sonata in E, Opus 14, no. 1, for string quartet. However, although the sonata also originates in 1795, the arrangement was not made until 1802, by which time the Opus 18 set, which was written between 1798 and 1800, was finished.

It is worth bearing in mind how new the medium of the string quartet was in 1798. Although Haydn's first string quartets date from the 1760s, it was not until the mid- to late 1780s, after a period of trial and error, that Haydn and Mozart produced works which exemplify the truly mature classical string quartet style; so by the time that Beethoven came to compose his Opus 18 set, the perfection of the genre was only twelve or thirteen years old. The twenty-seven-year-old Beethoven clearly learned from both Haydn's and Mozart's work, but of the audible struggle which the older composers went through to find an idiomatic approach to the string quartet there is not a trace; the mastery of the medium from the very beginning of the first piece is remarkable.

Beethoven's sketchbooks show that the second work on this disc, Opus 18, no. 3, was almost certainly the first to be composed, followed by those now numbered 1, 2 and 5 (we do not have the same detailed information for numbers 4 and 6).

Quartet in C minor, Opus 18, no. 4

Beethoven follows precedent in producing works in one of the major forms in a set of six, with the minor key reserved for just one of them. But what is remarkable in this darkly passionate work is how very Beethovenian it sounds at this relatively early stage of the composer's career.

The first movement, as might be expected, is in sonata form, handled confidently and inventively. There is never the feeling that material is being pushed into an existing mould; rather, it seems to create the form afresh by evolving, naturally and inevitably, sweeping the listener along in its course. In the first theme, for instance, the colours of the string quartet are deployed to create instantly the desired atmosphere – the urgent, throbbing repeated notes in the cello; the low, dark, more sustained sound of the second violin and viola; and the theme itself starting quietly in the lowest register of the first violin. This melody is concentrated and intensely expressive: a two-bar phrase, quite narrow in register; a repetition, a fourth higher; then four more bars developing the first idea with wider intervals, raising tension by repeating twice as quickly whilst still rising; and finally a variant on the second bundle of four bars, surging yet higher with still wider intervals. The whole theme spans nearly three octaves, and ends more than two octaves above its starting note, rather than falling back in a balanced fashion; and instead of the usual 2 x 4 or 4 x 4 bars we have 3 x 4 bars – two calculated asymmetries which are simultaneously logical and unsettling. The propulsive, forward energy thus produced is compelling.

A brusque and urgent transition leads to a more lyrical second subject in the relative major key, E flat; but despite the contrast, the melodic material is closely related to the first subject. Such organic unity, pulling

together strongly contrasting types of expression, was to be one of the most pronounced characteristics of Beethoven's music for the rest of his career.

With the second movement it is easy to forget just how original this music is, since it is so perfectly conceived and clearly belongs to a musical type which is more familiar in later Beethoven: a medium-tempo movement in place of a slow movement. Marked 'scherzoso', it is unlike other scherzi in that it is not an accelerated minuet – this quartet has a rapid minuet as well. Beethoven also shows his skill in counterpoint; there are distinctly fugal elements which create fascinatingly intricate textures at times, but which are handled with much lightness of touch and wit.

After this movement in the tonic major we return to the minor mode for the last two movements. The finale is a Rondo and, as might be expected, lighter in tone than the first movement. It is, nevertheless, a finely constructed piece with a gripping narrative, told with considerable fire. Beethoven's manner of emerging from the last episode into the final rondo statement is particularly telling. By bringing the rondo theme back in the major mode a resolution seems to be being achieved, but this turns out to be a deception. The theme fails to settle, and the texture fizzles out into a couple of disorientingly chromatic notes played by the first violin alone. Suddenly, this spine-chilling *piano* is broken as the rondo theme crashes back in, *prestissimo*, in a vehement *fortissimo*, but Beethoven has not yet sprung his last surprise. The texture drops away again, leaving the first violin alone, *pianissimo*, teasing with cheeky little fragments. What now? Three bars from the whole quartet, *fortissimo*, in unison, to finish in an astonishingly bold ending. It is pushing at that thrilling boundary where anarchy meets order, forcing the question, what does this mean? Is it defiance, laughing at Fate? Was Beethoven saying something about his attitude to the deafness which was already encroaching? Whatever the answer, this is surely a masterpiece.

Quartet in D major, Opus 18, no. 3

The first movement of the first of the Opus 18s to be composed is, as usual, in sonata form, but like the C minor quartet conveys the impression that the form evolves naturally and inventively out of the material. The lyrical first subject combines a stately rising semibreve figure with elegant flurries of quavers, and treads a fine line between order and the unexpected. The first four-bar phrase uses these two main elements; then comes a variant of the third and fourth bars followed by a four-bar phrase to conclude, which is a more radical variant of the initial pattern. This creates a subtle 4+2+4 bar pattern which unfolds logically but nevertheless leaves an unsettling feeling; as with the opening of Opus 18, no. 4, there is order, but the usual symmetrical patterns have been denied. The answering paragraph is more radical again. To begin with, the texture is enlivened by contrapuntal imitation, creating a six-bar phrase before the lower parts break off, leaving the first violin to expand the flurry of quavers into no fewer than ten bars before the harmony is allowed to settle back on to the tonic in the eleventh bar – a masterful extension which is at once lyrical, good-natured and full of suspense.

The whole movement is full of such felicities and textural variety, creating a narrative which is constantly interesting and frequently surprising, yet ordered. The treatment of the second subject is one more case in point. After a strong preparation for a conventional dominant-key location of this point in the exposition (in this case, A major), the harmony suddenly veers away into an unexpected C major for four bars. A is restored in the next four bars, but in the form of a rather wistful A minor; A major is not properly established until the codetta bursts in with a *forte*. Beethoven allows a stable, conventional phrase structure for the melody here (4+4 bars) when the harmony is unstable.

Beethoven's treatment of the recapitulation is yet another example of his re-thinking convention, to dramatic effect. After various alarms and excursions in the development, the music finds its way to F sharp minor, culminating in dramatically hammered chords of its dominant, C sharp major. There is a vertiginous hesitation on the single note of C sharp in the lower instruments – then, instead of the more usual build-up towards the tonic, the second violin, very quietly, followed contrapuntally by the first violin, tip-toes in with the first subject already in the tonic, of which the C sharp is now revealed as the leading note. Beethoven, having led the music into an extreme tonality, equally skilfully leads it out again.

The proportions of the *Andante con moto* in B flat major which follows make it problematic to fit the music to any conventional template; it is also unconventional in its choice of key. At first the music seems to follow the classic pattern of sonata form without a development. However, in the 'recapitulation', more elaborate textures and harmonies intervene, leading into mysteriously distant zones and creating what is virtually an independent section before the tonic is provisionally restored. Beethoven's willingness to branch out from structural norms and embark on an inner exploration marks him out as a proto-romantic even at this early stage of his career.

The third movement – a minuet and trio on the way to becoming a scherzo – again has Beethoven allowing a conventional 4+4 bar phrase only when the harmony is unsettling; the opening moves from D major to a distinctly disconcerting F sharp minor at the cadence. The second part of the 'minuet' is almost seven times longer than the first part, a symptom of Beethoven's desire to keep the listener in suspense by constantly avoiding cadences. Such tendencies are to be found in late Haydn, but this is an extreme case.

Finally, the concluding *presto* is another, light-hearted, sonata form movement set in a rollicking 6/8 time. It is full of jokes and surprises, not least the witty throw-away ending but, as is so characteristic of the mature Beethoven, even the jokes can have a wider structural relevance – in this case, the cheeky interruptions in B flat, which flippantly refer back to the key of the *Andante*.

Quartet in A major, Opus 18, no. 5

The beginning of the A major quartet brings another notable opening idea, apparently simple in harmony but sophisticated in phrase structure (in bars, 2+2, 2+2+3). To start with, there is the playful refusal of the first violin to arrive on the downbeat; then an extension by the first violin alone until joined by the other instruments in another notable moment: a shift in harmony, giving way to the subdominant (D major), and the first violin playing in its highest register whilst the inner parts play warm sustained notes in a lower register, the cello contributing a smoother, more thoughtful version of the opening rhythmic motif.

The second subject of this sonata-form movement arrives, unusually, in the dominant minor, for a moment casting a shadow. A brief burst of G major follows, but then moves back to E minor. But then the major mode returns, *pianissimo*, with a delicate and vulnerable gesture. The music rises, moves into E major, then A major, and hesitates. With the cello so high, the sound seems to float for a moment, before E major returns and order is restored for the codetta.

This juxtaposition of major and minor and its emotional connotations are one element which links this quartet with Mozart's great A major quartet K464 (from the set of six dedicated to Haydn), which is often regarded as the model for this one. The Minuet combines Mozartian grace with Beethoven's more robust

side, including a folksy Trio. However, it is in the last two movements that Beethoven's debt to Mozart becomes most apparent.

In both quartets, the third movement is a set of variations in the subdominant key (D major); in both cases, the fourth variation is harmonically the most daring, breaking the harmonic template of the theme before mending it in the next variation. In both quartets, the finale is a fleet-of-foot sonata-form movement; and Beethoven's second subject strongly resembles a theme introduced in Mozart's development section. Beethoven had earlier copied out the Mozart movements in full, and the whole of K464 was evidently a favourite of his. However, this is no slavish imitation. Beethoven is always happy to learn from music which he truly admires, but always brings his own personality and unique creativity. Certainly the historical origins of Opus 18 can be traced, and pointers given towards the Beethoven to come, but more important is the beauty, passion, quality of invention, superb technique and sheer *joie de vivre* which makes these quartets such a feast for mind and spirit.

© 2013 Robert Hanson

BEETHOVEN, QUATUORS, OPUS 18

Les six quatuors de l'opus 18 de Beethoven, dédié au Prince Franz Joseph von Lobkowitz, constituent les premières véritables tentatives du compositeur dans ce genre. Il avait composé à partir de 1795, pour son professeur Albrechtsberger, quelques études techniques sur le contrepoint qui n'étaient clairement pas destinées à être jouées en public, et il existe aussi l'arrangement pour quatuor à cordes de la sonate en *mi*, op. 14, n° 1. Cependant, bien que la sonate date elle aussi de 1795, l'arrangement n'en fut pas réalisé avant 1802, date à laquelle l'opus 18, écrit entre 1798 et 1800, était achevé.

Il faut rappeler à quel point le format du quatuor à cordes était une nouveauté en 1798. Bien que les premiers quatuors de Haydn pour cette formation datent des années 1760, ce n'est pas avant la deuxième moitié des années 1780, après une période de tentatives plus ou moins fructueuses, que Haydn et Mozart proposèrent des œuvres qui faisaient la preuve que le quatuor à cordes classique était désormais un style pleinement mature. Donc, à l'époque où Beethoven composait l'opus 18, le genre n'était arrivé à sa perfection que douze ou treize ans auparavant. À vingt-sept ans, le jeune Beethoven s'inspire clairement du travail de Haydn et de Mozart ; mais des difficultés que rencontrèrent ses aînés à trouver une approche idiomatique du quatuor à cordes, et dont on se rend compte à l'écoute de leurs compositions, il n'y a chez lui nulle trace. La maîtrise du genre dès le début du premier morceau est remarquable.

Les brouillons de Beethoven montrent que la seconde œuvre enregistrée ici, l'opus 18, n° 3, fut certainement composée en premier, suivie des numéros 1, 2 et 5 (nous ne disposons pas de ce genre de précisions pour les numéros 4 et 6).

Quatuor en do mineur, Opus 18, n° 4

Beethoven n'innove pas lorsqu'il compose une œuvre dans laquelle il regroupe six compositions pour l'un des genres principaux, réservant le mode mineur à une seule d'entre elles. Mais ce qui est remarquable dans cette œuvre sombre et passionnée, c'est comme elle est déjà tellement beethovénienne à un stade si précoce de la carrière du compositeur.

Sans surprise le premier mouvement adopte la forme sonate, conduite avec confiance et inventivité. On n'a jamais l'impression que le matériau est forcé à l'intérieur d'un moule existant ; il semble bien au contraire créer lui-même sa propre forme en évoluant, naturellement et comme par évidence, entraînant irrésistiblement l'auditeur dans sa course. Dans le premier thème par exemple, les couleurs du quatuor à cordes se déploient pour créer immédiatement l'atmosphère désirée : la pulsation insistante des notes répétées du violoncelle, la sonorité basse, sombre, plus soutenue du second violon et de l'alto, et le thème lui-même qui démarre doucement dans le registre le plus bas du premier violon. Cette mélodie est dense et intensément expressive : une phrase de deux mesures dans un registre très restreint est suivie de sa répétition une quarte au-dessus, puis de quatre mesures qui développent la première idée avec des intervalles plus amples ; la tension augmente alors par une répétition deux fois plus rapide du thème qui monte encore dans le registre, et pour finir une variante du deuxième groupe de quatre mesures grimpe encore plus haut, avec de intervalles encore plus grands. L'ensemble du thème s'installe sur près de trois octaves, et se termine plus de deux octaves au-dessus de sa note de départ au lieu de chercher à retrouver son équilibre en redescendant ; et, au lieu des habituelles 2 x 4 ou 4 x 4 mesures, nous avons 3 x 4 mesures, et donc deux asymétries intentionnelles qui sont à la fois logiques et déstabilisantes. Cela met en mouvement une énergie, une dynamique irrésistibles.

Une transition brusque et impérieuse conduit à un second sujet plus lyrique, dans la tonalité majeure correspondante de *mi* bémol ; cependant, en dépit du contraste, le matériel mélodique reste intimement apparenté au premier sujet. Une telle unité organique, qui réunit vigoureusement des modes d'expression contrastés, allait devenir l'une des caractéristiques les plus flagrantes de la musique de Beethoven jusqu'à la fin de sa carrière.

Le second mouvement est si parfaitement conçu qu'on en oublie facilement à quel point cette musique est originale : avec son tempo intermédiaire au lieu d'un tempo lent, il appartient clairement à un type musical qu'on retrouvera plus tard dans l'écriture du compositeur. Noté « scherzoso », il se démarque des autres scherzos en ce qu'il n'est pas un menuet accéléré (il y a par ailleurs aussi un menuet accéléré dans ce quatuor). Beethoven montre également son habileté à composer du contrepoint, il y a clairement des éléments de fugue qui créent ici ou là des textures imbriquées, mais travaillées avec beaucoup de délicatesse et d'esprit.

Après ce mouvement dynamique en majeur nous revenons au mode mineur pour les deux derniers mouvements. Le final est un rondeau, et, comme on pouvait s'y attendre, c'est une musique plus légère que le premier mouvement. C'est cependant un morceau élégamment construit, avec un fil narratif très prenant, énoncé avec beaucoup de feu. La façon qu'a Beethoven d'émerger du dernier épisode pour installer le rondeau est particulièrement révélatrice. Lorsqu'il reprend le thème du rondeau dans le mode majeur on croit qu'il va s'agir d'une résolution, mais ce n'est finalement qu'un leurre. Le thème ne débouche pas, et la texture se désagrège en une paire de notes au chromatisme déroutant jouées par le premier violon seul. Soudain, ce *piano* qui vous donne la chair de poule est fracassé par le retour

prestissimo du thème du rondeau qui explose en un véhément *fortissimo*, mais Beethoven nous réserve encore une surprise. La texture s'efface une fois encore pour laisser le premier violon seul, *planissimo*, nous narguer de quelques bribes musicales insolentes. Et maintenant ? Trois aboiements du quatuor au complet, *fortissimo*, à l'unisson, viennent clôturer la pièce d'une manière particulièrement audacieuse. Cela nous pousse vers cette frontière passionnante où l'anarchie côtoie l'ordre, nous obligeant à nous interroger sur les intentions du compositeur : est-ce du défi, se moque-t-il du destin ?

Quatuor en ré majeur, Opus 18, n° 3

Le premier mouvement du premier quatuor de l'opus 18 à avoir été composé adopte, comme d'habitude, la forme sonate ; mais, comme le quatuor en *do* mineur, il donne l'impression que la forme se développe de façon naturelle et inventive à partir du matériel musical. Le premier sujet, lyrique, combine une ronde qui s'amplifie majestueusement avec d'élégantes envolées de croches, dessinant une subtile frontière entre le stable et l'imprévisible. La première phrase de quatre mesures utilise principalement ces deux éléments ; puis on a une variante des troisième et quatrième mesures qui se conclut par une phrase de quatre mesures, variante assez hardie du schéma initial. Cela crée une structure subtile en 4+2+4 qui tout en se déployant naturellement nous laisse assez désorientées ; comme dans l'opus 18 n°4, il y a de l'ordre, mais on refuse les schémas symétriques habituels. La réponse qui suit est à nouveau plus extrême. Tout d'abord, la texture s'anime d'un contrepoint imitatif dans une phrase de six mesures ; puis la partie inférieure renonce, laissant le premier violon développer ses volées de croches en pas moins de dix mesures ; l'harmonie est alors enfin autorisée à se réinstaller sur la tonique à la onzième mesure, dans une extension magistrale à la fois lyrique, aimable, et pleine de suspense.

Le mouvement tout entier est riche de tels bonheurs et de textures variées, créant un narratif constamment intéressant et souvent surprenant, bien qu'ordonné. La façon de traiter le second sujet en est un autre exemple. Après une solide préparation pour installer de façon classique la tonalité de la dominante à ce stade de l'exposition (ici la tonalité de *la* majeur), l'harmonie dévie soudain vers un *do* majeur inattendu de quatre mesures. On retrouve la tonalité de *la* dans les quatre mesures suivantes, mais sous la forme d'un *la* mineur plutôt mélancolique ; le *la* majeur ne se rétablit pas complètement avant l'explosion de la *codetta* sur un *forte*. Beethoven s'appuie ici sur une structure de phrase stable et conventionnelle pour la mélodie (4+4 mesures) mais reste dans l'instabilité harmonique.

Sa façon de traiter la récapitulation est encore un nouvel exemple de sa façon de repenser les conventions dans un but de dramatisation. Après différentes alarmes et divagations dans le développement, la musique trouve sa voie en *fa* dièse mineur, jusqu'à des accords vigoureusement martelés de sa dominante *do* dièse majeur. Il y a une hésitation angoissante sur un *do* dièse isolé des instruments graves, puis, au lieu de l'habituelle construction vers la tonique, c'est très tranquillement que le second violon, suivi par le contrepoint du premier violon, entre sur la pointe des pieds dans le premier sujet déjà à la tonique, et dont le *do* dièse se révèle être maintenant la note sensible. Le compositeur, ayant conduit la musique vers une tonalité extrême, l'en fait sortir avec la même ingéniosité.

Les proportions de l'*Andante con moto* en *si* bémol majeur qui vient ensuite empêchent de rapprocher cette musique d'un modèle conventionnel quelconque ; et elle est tout aussi peu conventionnelle dans le choix de sa tonalité. Au début elle semble suivre le schéma classique de la forme sonate sans développement. Cependant, dans la récapitulation, des textures et des harmonies plus élaborées

interviennent, qui nous emmènent dans des contrées mystérieusement éloignées, créant ce qui est virtuellement une section indépendante avant que la tonique ne soit provisoirement restaurée. La volonté de Beethoven de s'écarter des normes structurales et de se lancer dans une exploration très personnelle le désigne déjà comme un préromantique à ce stade précoce de sa carrière.

Dans le troisième mouvement – un menuet et trio qui a tendance à évoluer en scherzo – Beethoven s'autorise à nouveau le schéma conventionnel de la phrase de deux fois quatre mesures, mais c'est alors l'harmonie qui choisit d'être déconcertante. Le *ré* majeur du début évolue progressivement pour terminer par une cadence en un *fa* dièse mineur délibérément déroutante. La deuxième partie du menuet, presque sept fois plus longue que la première, témoigne du désir du compositeur de tenir l'auditeur en haleine en évitant systématiquement les cadences. On trouve déjà cette tendance dans les dernières œuvres de Haydn, mais ici cela va beaucoup plus loin.

Pour finir, le *presto* conclusif est lui aussi un mouvement de forme sonate, insouciant, écrit dans un rythme 6/8 exubérant. On y trouve nombre de facéties et de surprises, la moindre n'étant pas la fin astucieusement expédiée ; mais, comme on le verra souvent plus tard dans l'écriture de Beethoven, les plaisanteries elles-mêmes peuvent s'intégrer logiquement dans un cadre plus large, et ici les interruptions impertinentes en *si* bémol constituent des allusions facétieuses à la tonalité de l'*Andante* du début.

Quatuor en la majeur, Opus 16, n° 5

Le quatuor en *la* majeur propose encore une nouvelle idée pour le début, apparemment simple harmoniquement, mais d'une structure horizontale sophistiquée (en mesures, 2+2, 2+2+3). Cela

commence par un refus espiègle du premier violon de démarrer sur le temps ; puis celui-ci entame seul le développement jusqu'à ce que les autres instruments le rejoignent à un moment lui aussi remarquable : un décalage harmonique, qui ouvre la voie à la sous-dominante (*ré* majeur), et le premier violon s'exprimant dans son plus haut registre tandis que les parties intermédiaires jouent des notes chaudes et soutenues dans le registre grave, le violoncelle proposant une version plus douce, plus intériorisée, du motif rythmique du début.

Le second sujet de ce mouvement de forme sonate arrive, de façon inhabituelle, dans la dominante mineure, jetant provisoirement un voile d'ombre. Suit une brève éruption de *sol* majeur, qui se rétracte alors en *mi* mineur. Puis le mode majeur revient, *planissimo*, dans un geste délicat et vulnérable. La musique s'amplifie, aborde le *mi* majeur, puis le *la* majeur, et hésite. Le violoncelle est alors si haut que le son semble flotter un moment, puis le *mi* majeur revient et l'ordre est restauré pour la *codetta*.

Cette juxtaposition de majeur et de mineur, avec les connotations émotionnelles que cela implique, est l'un des éléments qui rapproche cette pièce du quatuor magistral en *la* majeur, K464, de Mozart (de l'ensemble de six quatuors dédié à Haydn), qui est souvent considéré comme le modèle qui a inspiré Beethoven pour ce n° 5. Ce menuet combine la grâce de Mozart et le côté plus robuste de Beethoven, entre autres dans le trio un peu « folk ». C'est cependant dans les deux derniers mouvements que la dette de Beethoven à l'égard de Mozart est la plus flagrante.

Dans chacun de ces deux quatuors le troisième mouvement est un ensemble de variations dans la tonalité de la sous-dominante (*mi* majeur) ; et dans les deux cas la quatrième variation est

harmoniquement la plus audacieuse, brisant le modèle harmonique du thème avant de le restaurer dans la variation suivante. Dans les deux quatuors aussi le finale est un mouvement fringant de forme sonate ; quant au second sujet de Beethoven il ressemble fortement à un thème que Mozart introduit dans son développement. Beethoven avait auparavant recopié la totalité des mouvements du quatuor K464 qui était clairement son favori. Il ne s'agit cependant pas d'une imitation servile, Beethoven est toujours heureux de s'instruire en s'imprégnant d'une musique qu'il admire sincèrement, mais il ne manque pas d'y apporter sa personnalité et sa créativité exceptionnelle. Il est clair qu'on peut souligner les origines historiques de l'opus 18, et entrevoir certaines influences sur la suite de l'œuvre de Beethoven, mais ce qui compte vraiment ce sont la beauté, la passion, la qualité d'invention, la technique magnifique et la pure joie de vivre qui font de ces quatuors une telle fête de la sensibilité et de l'esprit.

BEETHOVEN: STREICHQUARTETTE OPUS 18

Die sechs Streichquartette Beethovens, die unter der Opuszahl 18 zusammengefasst und dem Fürsten Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz gewidmet sind, waren Beethovens erste ernsthafte Auseinandersetzung mit dieser Gattung. Zwar hatte er im Jahre 1795 einige technische Kontrapunkt-Studien für seinen Lehrer Albrechtsberger angefertigt, doch waren diese offensichtlich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Zudem bearbeitete er die Klaviersonate in E-Dur op. 14 Nr. 1 (1795) für Streichquartett, jedoch erst im Jahre 1802, als sein Opus 18, das zwischen 1798 und 1800 entstand, bereits fertiggestellt war.

Außerdem ist zu berücksichtigen, wie neu das Medium Streichquartett im Jahre 1798 noch war. Zwar hatte Haydn seine ersten Streichquartette bereits in den 1760er Jahren geschrieben, doch sollte es noch bis zur zweiten Hälfte der 1780er Jahre dauern, bis Haydn und Mozart nach einer gewissen Experimentierphase Werke komponierten, die den reifen klassischen Quartettstil repräsentierten; als Beethoven also sein op. 18 komponierte, war die Vervollkommnung des Genres gerade einmal zwölf oder dreizehn Jahre alt. Der 27-jährige Komponist orientierte sich offenbar sowohl an Haydns als auch Mozarts Werken, doch von den deutlich hörbaren Mühen, die die älteren Komponisten durchlaufen hatten, um einen idiomatischen Ansatz zum Streichquartett zu finden, ist bei Beethoven keine Spur zu finden: seine Beherrschung der Gattung vom Beginn des ersten Werks an ist bemerkenswert.

Beethovens Skizzenbüchern ist zu entnehmen, dass das zweite Werk auf der vorliegenden CD, op. 18 Nr. 3, höchstwahrscheinlich als Erstes komponiert wurde, worauf die heute als Nr. 1, 2 und 5 bezeichneten folgten (zu Nr. 4 und 6 liegen keine so genauen Hinweise vor).

Streichquartett c-Moll, op. 18 Nr. 4

Beethoven hielt sich an die Konvention, indem er eine Reihe von sechs Stücken einer wichtigen Gattung vorlegte, wobei nur eines davon in Moll stand. Bemerkenswert an diesem dunklen, leidenschaftlichen Werk ist, dass es schon in diesem relativ frühen Stadium seiner Karriere so deutliche Charakteristika seines späteren Stils aufweist.

Der erste Satz steht, wohl erwartungsgemäß, in der Sonatenhauptsatzform, die souverän und phantasievoll gehandhabt wird. Es stellt sich nie der Eindruck ein, dass das musikalische Material in ein bereits existierendes Raster hineingezwängt würde; vielmehr scheint die Form hier von Neuem gestaltet zu werden, indem sie sich in natürlicher und unabwendbarer Weise entfaltet und den Hörer mit sich reißt. So werden im ersten Thema die Klangfarben beispielsweise so eingesetzt, dass sich sofort die gewünschte Atmosphäre einstellt – die drängenden, pochenden Tonrepetitionen des Cellos; der tiefe, dunkle und länger ausgehaltene Klang der zweiten Geige und der Bratsche, und das Thema selbst, das leise in der tiefsten Lage der ersten Geige beginnt. Diese Melodie ist verdichtet und äußerst expressiv: eine zweitaktige, im Tonumfang recht begrenzte Phrase, eine Wiederholung eine Quarte höher, dann vier Takte, in denen die erste Idee mit größeren Intervallen weiterentwickelt wird, wobei durch eine doppelt so schnelle Wiederholung und weiteres Ansteigen die Spannung verstärkt wird, und schließlich eine Variante der zweiten viertaktigen Gruppe, die noch weiter nach oben strebt und deren Intervalle noch größer ausfallen. Das gesamte Thema umspannt fast drei Oktaven und endet mehr als zwei Oktaven über seinem Ausgangston, anstatt in ausgeglichener Weise zurückzufallen. Anstelle des üblichen Musters von 2x4 oder 4x4 Takten liegen hier 3x4 Takte vor – zwei kalkulierte asymmetrische

Elemente, die zugleich logisch und verunsichernd sind. Die dadurch entstehende, vorwärtstreibende Energie ist fesselnd.

Eine bruske und drängende Überleitung führt zu einem eher lyrischen zweiten Thema in der Durparallele, Es-Dur. Trotz des Kontrasts ist das melodische Material jedoch mit dem ersten Thema eng verwandt. Eine solche organische Einheit, bei der gegensätzliche Ausdrucksarten zusammengezogen werden, sollte im Laufe von Beethovens Karriere eines der ausgeprägtesten Charakteristika seiner Musik werden.

Im zweiten Satz kann man leicht vergessen, wie originell diese Musik ist, da sie in so vollkommener Weise angelegt ist und offensichtlich einem musikalischen Typus angehört, der eher dem späten Beethoven entspricht: anstelle eines langsamen Satzes erklingt hier ein Satz mittleren Tempos. Er ist mit „scherzoso“ überschrieben, unterscheidet sich aber insofern von anderen Scherzi, als dass es kein beschleunigtes Menuett ist – doch ist das Menuett dieses Quartetts rasch angelegt. Beethoven beweist auch sein kontrapunktisches Geschick; es finden sich deutlich fugale Elemente, die zuweilen für faszinierend komplexe Strukturen sorgen, die aber auch mit Leichtigkeit und Esprit gehandhabt werden.

Nach diesem Satz in der Durtonika kehren wir in den letzten beiden Sätzen nach Moll zurück. Das Finale ist ein Rondo und, wie wohl zu erwarten ist, im Ton etwas leichter als der erste Satz. Trotzdem handelt es sich hier um ein wohlkonstruiertes Stück mit einer spannenden Schilderung, die mit erheblichem Feuer dargeboten wird. Beethovens Übergang von der letzten Episode in das letzte Rondothema ist besonders aufschlussreich. Dadurch, dass das Rondothema nach Dur zurückgeführt wird, scheint eine

Auflösung erreicht zu sein, doch stellt sich das dann als Täuschung heraus. Das Thema kommt nicht zur Ruhe und das Satzgefüge versandet, bis nur noch ein paar verwirrende chromatische Töne übrigbleiben, die von der ersten Geige gespielt werden. Dann wird dieses schaurige Piano durch einen erneuten und energischen Einsatz des Rondothemes, Prestissimo und Fortissimo, durchbrochen, doch ist das auch noch nicht die letzte Überraschung, mit der Beethoven aufwartet. Das Satzgefüge wird wiederum reduziert, so dass nur noch die erste Geige im Pianissimo erklingt, diesmal mit kecken kleinen Fragmenten. Was nun? Das gesamte Quartett bellt dreimal Fortissimo im Unisono und bringt das Werk so zu einem erstaunlich kühnen Abschluss. Es wird hier in spannender Art und Weise eine Grenzlinie ausgedehnt, die Anarchie von Ordnung trennt, so dass sich die Frage aufdrängt: Was bedeutet dies? Lacht hier der Trotz dem Schicksal ins Gesicht? Sagte Beethoven damit etwas über seine Einstellung zu seiner sich schon anbahnenden Taubheit aus? Wie die Antwort auch lauten mag – gewiss handelt es sich hierbei um ein Meisterwerk.

Streichquartett D-Dur, op. 18 Nr. 3

Der erste Satz des erstkomponierten Werks op. 18 ist, der Tradition folgend, in Sonatenform angelegt, doch ebenso wie im c-Moll-Quartett stellt sich hier der Eindruck ein, dass die Form sich in natürlicher und einfallsreicher Weise aus dem Material heraus entwickelt. Das lyrische erste Thema kombiniert ein stattliches, aufsteigendes Semibreven-Motiv mit eleganten Achtelfiguren und bewegt sich auf einem schmalen Grat zwischen Ordnung und Unerwartetem. In der ersten viertaktigen Phrase werden diese beiden Hauptelemente verwendet, dann erklingt eine Variante des dritten und vierten Taktes, worauf eine viertaktige Schlussphrase folgt – eine noch radikalere Variante des ursprünglichen Musters. Daraus

ergibt sich eine raffinierte Struktur von 4+2+4 Takten, die sich zwar logisch entfaltet, doch gleichwohl ein verunsicherndes Gefühl hinterlässt. Ebenso wie bei dem Beginn von op. 18 Nr. 4 besteht auch hier eine Ordnung, doch werden die üblichen symmetrischen Muster verweigert. Der darauf folgende Abschnitt ist noch radikaler angelegt. Zunächst wird die Textur durch kontrapunktische Imitation belebt, wobei eine sechstaktige Phrase entsteht, bevor die tieferen Stimmen abbrechen und die erste Geige zurückbleibt und die Welle von Achteln auf nicht weniger als zehn Takte ausdehnt. Im elften Takt findet durch die Rückkehr zur Tonika eine harmonische Atempause statt – eine meisterhafte Fortsetzung, die zugleich lyrisch, verträglich sowie voller Spannung ist.

Der gesamte Satz ist voller solcher glücklicher Konstruktionen und von einer strukturellen Vielfältigkeit, dass daraus eine Schilderung entsteht, die fortwährend interessant und oft überraschend, doch gleichzeitig geordnet ist. Die Behandlung des zweiten Themas verläuft in ähnlicher Weise. Nach einer überzeugenden Vorbereitung zur konventionellen dominantischen Lage, die diesem Teil der Exposition entsprechen würde (in diesem Falle A-Dur), dreht die Harmonie plötzlich ab und wendet sich vier Takte lang einem unerwarteten C-Dur zu. A wird in den nächsten vier Takten wiederhergestellt, jedoch in der Form eines recht wehmütigen a-Moll. A-Dur steht erst wieder fest, wenn die Codetta im Forte hereinbricht. Hier lässt Beethoven eine stabile, konventionelle Phrasenstruktur der Melodie zu (4+4 Takte), während die Harmonie instabil ist.

Beethovens Behandlung der Reprise illustriert wiederum seinen Neuentwurf der Konventionen, und zwar mit dramatischem Effekt. Nach diversen Alarmsignalen und Ausflügen in der Durchführung findet die Musik nach fis-Moll und kulminiert in ausdrucksvoll herausgehämmerten Akkorden in der Dominante

Cis-Dur. In den tieferen Instrumenten findet ein schwindelerregendes Zögern auf dem Ton Cis statt – anstelle des sonst üblichen Aufbaus zur Tonika hin erscheint mit äußerster Vorsicht die zweite Geige, kontrapunktisch gefolgt von der ersten Geige, wobei das erste Thema bereits in der Tonika ist, dessen Cis nun als Leitton erklingt. Nachdem er die Musik in extreme tonale Lagen geführt hat, lotst Beethoven sie ebenso geschickt wieder zurück.

Das folgende *Andante con moto* in B-Dur ist aufgrund seiner Proportionen kaum in konventionelle Formen einzupassen; ebenso unkonventionell ist die Wahl der Tonart. Zunächst scheint die Musik dem klassischen Muster der Sonatenhauptsatzform ohne Durchführung zu folgen. In der „Reprise“ jedoch kommen komplexere Strukturen und Harmonien zum Einsatz, die in geheimnisvoll-entfernte Regionen führen und einen praktisch unabhängigen Abschnitt bilden, bevor die Tonika vorläufig wiederhergestellt wird. Beethovens Bereitwilligkeit, sich von strukturellen Normen loszusagen und sich zu einer inneren Erkundung aufzumachen, zeichnet ihn selbst zu diesem frühen Zeitpunkt in seiner Karriere als Ur-Romantiker aus.

Der dritte Satz – ein Menuett und Trio auf dem besten Wege, ein Scherzo zu werden – weist wiederum eine konventionelle Phrase von 4+4 Takten auf, jedoch nur, wenn die Harmonie nicht stabil ist. Zu Beginn bewegt sich die Musik von D-Dur zu einem äußerst beunruhigenden fis-Moll in der Kadenz. Der zweite Teil des „Menuetts“ ist fast siebenmal so lang wie der erste Teil – ein Symptom für Beethovens Wunsch, den Hörer in der Schweben zu halten, indem Kadenzen fortwährend vermieden werden. Derartige Tendenzen finden sich auch beim späten Haydn, doch ist dies ein Extrembeispiel.

Das Finale schließlich, ein Presto, ist ein weiterer unbeschwerter Satz in Sonatenform mit einem ausgelassenen 6/8-Rhythmus. Es erklingen hier lauter Witze und Überraschungen, nicht zuletzt das geistreiche Ende; jedoch selbst Witze – und das ist für den reifen Beethoven so typisch – können von weitreichender struktureller Bedeutung sein; in diesem Falle spannen die kecken Unterbrechungen in B-Dur den Bogen in leichtfertiger Weise zu der Tonart des *Andantes* zurück.

Streichquartett A-Dur, op. 18 Nr. 5

Zu Beginn des A-Dur-Quartetts erklingt ein weiteres bemerkenswertes Anfangsmotiv, das harmonisch offensichtlich schlicht gehalten ist, dessen Phrasenstruktur (in Takten: 2+2, 2+2+3) allerdings ausgeklügelt ist. Zunächst einmal ist da die übermütige Verweigerung der ersten Violine, auf dem ersten Schlag anwesend zu sein, dann erklingt eine Erweiterung, die von der ersten Violine allein gespielt wird, bis sich die anderen Instrumente in einem weiteren bemerkenswerten Augenblick dazugesellen: ein Harmoniewechsel zur Subdominante hin (D-Dur), worauf die erste Geige im höchsten Register erklingt, während die Mittelstimmen warme ausgehaltene Töne in tieferer Lage spielen und das Cello eine geschmeidigere, nachdenklichere Version des Rhythmusmotivs zu Beginn beisteuert.

Das zweite Thema dieses Sonatenform-Satzes beginnt, was ungewöhnlich ist, in der Molldominante, was für einen Augenblick lang einen Schatten wirft. Es folgt ein kurzer Abschnitt in G-Dur, doch kehrt e-Moll dann zurück. Darauf geht es allerdings im Pianissimo und mit einer feinfühlig und verletzligen Geste wieder nach Dur. Die Musik erhebt sich, bewegt sich nach E-Dur, dann A-Dur, und zögert. Das Cello ist so hoch, dass der Klang einen Augenblick lang zu schweben scheint, bevor E-Dur zurückkehrt und in der Codetta die Ordnung wiederhergestellt ist.

Diese Gegenüberstellung von Dur und Moll und die entsprechenden emotionalen Assoziationen spielen auch eine wichtige Rolle in Mozarts großem A-Dur-Quartett KV 464 (aus dem Zyklus von sechs Streichquartetten, die Haydn gewidmet sind), das als Vorbild für dieses Quartett gilt. Im Menuett wird Mozart'sche Anmut mit Beethovens robusterer Seite kombiniert, darunter ein volksmusikartiges Trio. In den letzten beiden Sätzen tritt Beethovens Verpflichtung Mozart gegenüber jedoch am deutlichsten hervor.

In beiden Quartetten ist der dritte Satz ein Variationensatz in der Subdominante (D-Dur); in beiden Fällen sprengt die vierte Variation das harmonische Gerüst des Themas, bevor es in der nächsten Variation wieder zusammengesetzt wird. Ebenfalls in beiden Quartetten ist das Finale eine leichtfüßige Sonatenform-Anlage, und Beethovens zweites Thema weist starke Parallelen zu einem Thema auf, das in Mozarts Durchführung erscheint. Zu einem früheren Zeitpunkt hatte Beethoven Mozarts Sätze vollständig kopiert und das gesamte Quartett KV 464 war offensichtlich eines seiner Lieblingswerke. Jedoch findet sich hier keinerlei sklavische Imitation. Beethoven lernt immer gerne von Musik, die er wirklich bewundert, doch bringt er auch stets seine eigene Persönlichkeit und einzigartige Kreativität ein. Natürlich können die historischen Ursprünge von Opus 18 nachgezeichnet und gewisse Hinweise auf Beethovens weitere Entwicklung gegeben werden; wichtiger jedoch sind die Schönheit, die Leidenschaft, die Qualität der Erfindungsgabe, die hervorragende Technik und die reine Lebensfreude, die diese Quartette zu einem solchen Fest für Geist und Seele machen.



Instrument photography by David Fisher
Photo of Allegri String Quartet by Benjamin Ealovega

Copyright subsists in all VIVAT recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Vivat Music Foundation, The Old Rectory, Alpheton CO10 9BT, United Kingdom.

Any unauthorised copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to PPL Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE.