



BEETHOVEN

THE LATE QUARTETS

arranged for string orchestra

CAMERATA NORDICA

TERJE TØNNESEN

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

THE LATE STRING QUARTETS
arranged by Terje Tønnesen for string orchestra

CAMERATA NORDICA
directed by TERJE TØNNESEN

Total playing time: 3h 05m 47s

STRING QUARTET NO. 12 IN E FLAT MAJOR, Op. 127 37'58

- 1 I. *Maestoso — Allegro* 6'08
- 2 II. *Adagio, ma non troppo e molto cantabile* 17'59
- 3 III. *Scherzando vivace* 6'38
- 4 IV. *Finale. Allegro — Allegro comodo* 6'57

STRING QUARTET NO. 14 IN C SHARP MINOR, Op. 131 37'47

- 5 I. *Adagio ma non troppo e molto espressivo* 6'37
- 6 II. *Allegro molto vivace* 2'59
- 7 III. *Allegro moderato — Adagio* 0'51
- 8 IV. *Andante ma non troppo e molto cantabile — Più mosso —
Andante moderato e lusinghiero — Adagio — Allegretto —
Adagio, ma non troppo e semplice — Allegretto* 13'22
- 9 V. *Presto* 5'14
- 10 VI. *Adagio quasi un poco andante* 2'09
- 11 VII. *Allegro* 6'25

	STRING QUARTET NO. 13 IN B FLAT MAJOR, Op. 130	45'36
1	I. <i>Adagio, ma non troppo – Allegro</i>	12'31
2	II. <i>Presto</i>	2'03
3	III. <i>Andante con moto, ma non troppo. Poco scherzoso</i>	6'11
4	IV. <i>Alla danza tedesca. Allegro assai</i>	2'54
5	V. <i>Cavatina. Adagio molto espressivo</i>	6'48
6	VI. <i>Große Fuge (Op. 133)</i>	14'39
	<i>Ouverture. Allegro – Meno mosso e moderato – Allegretto –</i>	
	<i>Fuga. [Allegro] – Meno mosso e moderato –</i>	
	<i>Allegro molto e con brio – Allegro</i>	

	STRING QUARTET NO. 15 IN A MINOR, Op. 132	40'27
1	I. <i>Assai sostenuto – Allegro</i>	9'29
2	II. <i>Allegro ma non tanto</i>	6'30
3	III. Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart. <i>Molto adagio – Neue Kraft fühlend. Andante – Molto adagio – Andante – Molto adagio. Mit innigster Empfindung</i>	15'43
4	IV. <i>Alla Marcia, assai vivace – Più allegro (attacca)</i>	2'07
5	V. <i>Allegro appassionato – Presto</i>	6'16

	STRING QUARTET NO. 16 IN F MAJOR, Op. 135	22'34
6	I. <i>Allegretto</i>	5'54
7	II. <i>Vivace</i>	3'27
8	III. <i>Lento assai, cantante e tranquillo</i>	6'33
9	IV. „Der schwer gefasste Entschluss“. <i>Grave, ma non troppo tratto (Muss es sein?) – Allegro (Es muss sein!) – Grave, ma non troppo tratto – Allegro</i>	6'25

‘Without a doubt the composer was in a state of mental disturbance, of inner decay, perhaps even tormented by misanthropy, when he created this night scene in the manner of Rembrandt, illuminated by so few points of light.’ This was the verdict of the critic of the respected music magazine *Cäcilia* in 1828 about Beethoven’s String Quartet No. 14 in C sharp minor, Op. 131, and he was probably not alone in holding this view. Beethoven’s late quartets – composed in a period of some two years between 1824 and 1826, after a fourteen-year break from writing quartets – were widely regarded as the monstrous products of a madness which at best could be excused by the composer’s deafness: ‘baroque [=tortuous], gloomy, overlong and indeterminate spawn of an overwrought imagination’ (*Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, 1829). In other words, reproaches that since time immemorial have been compelling evidence of exceptional artistic quality. From as early as the mid-nineteenth century these uncompromising works, which are extremely daring melodically, harmonically, formally and technically, have been seen virtually unanimously as the zenith of the string quartet repertoire – and are still regarded as such today, even if various abstruse and near-mystical musings about the particular qualities of an artist’s ‘late works’ are less fashionable in our own time.

Motivically and contrapuntally, Beethoven’s achievements here were without equal – and would remain so for a long time. For all the composers who followed, these quartets represented in technical terms a heavy burden. In particular, new standards were set by the captivating motivic relationship of the Op. 130–133 quartets which, with their almost obligatory reference to a motif consisting of two semitone steps in different directions (G sharp–A–F–E, so to speak a ‘secularized’ version of the B–A–C–H motif), all share a common idea that generates seemingly infinite metamorphoses. Even the listener of today, washed over as he is by so many modern trends, is incapable of unravelling the wonderful mysteriousness of these

quartets – works whose innovative impulses have, not least, given sustenance to that very modernity. It would be reckless to claim that we had ‘understood’ Beethoven’s late quartets. With unaccustomed pathos Theodor W. Adorno saw these quartets as ‘not “works” but rather, so to speak, fragments of *a single*, clandestine music’.

And therefore there have always been new attempts to approach this inexhaustible group of works, to refocus our all too jaded gaze by means of new techniques and emphases. As early as 1827 the *Allgemeine Musikzeitung* wrote that it would be good ‘to hear [Beethoven’s most recent music] in various forms, as only then will much of it become clear’. One of these ‘various forms’ is the string orchestra, by means of which these string quartets, which were already regarded in their own time as ‘symphonic’, can be abducted from the realm of chamber music and thrust onto the big concert stage. This is what Gustav Mahler had in mind, for instance, when he made his string orchestra version of Beethoven’s String Quartet No. 11 in F minor, Op. 95. Mahler wrote a pre-emptive reply to spike the guns of purist critics before the first performance in 1898; his words are relevant to the present recording too:

‘A quartet for string orchestra! That sounds strange to you. I am already aware of all the objections that will be raised: loss of intimacy, of individuality. But that would be incorrect. What I have in mind is just the ideal presentation of the quartet. Chamber music is inherently composed for smaller rooms. In fact it is fully appreciated only by the performers. The four gentlemen sitting at their music stands are also the audience for whom this music is intended. If chamber music is transferred to the concert hall, this intimacy is already lost. But other things vanish as well. In a large hall the four parts become lost, they no longer speak to the listener with the power that the composer intended them to have. I give them this power by reinforcing them. I release the expansive potential that is dormant within the parts, and I give the notes vibrancy.’

Disheartening reactions to the performance led Mahler to abandon his plan to arrange other Beethoven quartets; nonetheless there have been numerous other arrangements of specifically the late quartets for string orchestra – for example by Dmitri Mitropoulos/Leonard Bernstein, Serge Koussevitzky and Michael Gielen. Terje Tønnesen, artistic director of Camerata Nordica, has arranged all of Beethoven's late quartets for string orchestra, in the process bearing in mind his impression 'that a string quartet is sometimes too small an ensemble for this music'; moreover he is convinced that this music 'is so universal that nothing important can get lost, in whatever way it is conveyed'.

Tønnesen's arrangements are not merely adaptations concerned exclusively with the specific forces and extended instrumentarium involved (double basses). Nor are they 'analytical' instrumentations – like for instance Anton Webern's six-part version of the *Ricercare* from Bach's *Musical Offering*, made to emphasize the music's contrapuntal structure. In Tønnesen's words: 'In my arrangement I've tried to strengthen the contrast between the powerful parts and those filled with intimacy by having the latter played by soli, like in a concerto grosso.'

By such means the enormous density and expressivity of these works are displayed and given a greater charge; the depth of focus adds greater perspective to the expressive range, as if to demonstrate Adolf Bernhard Marx's effusive delight as expressed in 1828: 'They are no longer four merry brothers-in-art who make music for their own and our delight; they are four profoundly smitten creative spirits who surge up in splendid freedom and wonderful sympathy in a fourfold fraternal embrace.' (The strong gender bias displayed in this statement is, needless to say, not one that is shared in any way by Camerata Nordica.) Admittedly, achieving such a 'surge' requires exceptionally meticulous orchestral discipline; if Beethoven's late quartets establish the benchmark for perfection in string quartet playing, they do so all the more in a performance by a greater number of players.

In this way the instrumental lines gain flexibility, and the sometimes cutting stridency of the overall sound is softened by the larger ensemble, without any loss of impact.

The external impulse for the first three of the late quartets was a commission from the Russian prince and amateur cellist Nikolai Golitsin, who in November 1822 had asked Beethoven to write some new quartets. Beethoven agreed in January 1823, but at first his work on the Ninth Symphony and other pieces kept him fully occupied, so he could not deliver the first of the three promised quartets – No. 12 in E flat major, Op. 127 – until 1824–25 (by the end of 1825 he had also supplied Op. 130 [original version] and Op. 132). Karl Holz, a close friend of the composer's and second violinist of the famous Schuppanzigh Quartet (which gave the first performances of the 'Golitsin' quartets, as it had earlier done with the 'Razumovsky' quartets, Op. 59), later stated: 'During the composition of the three quartets requested by Prince Golitsin, Opp. 127, 130 and 132, there flowed from Beethoven's inexhaustible imagination such a richness of new quartet ideas that he was almost compelled to compose the C sharp minor and F major quartets as well. "My dear chap, I've had another idea!" he used to say, jokingly and with eyes ablaze, when we were out walking: then he wrote a few notes in his sketchbook... "and, thank God, there is less lack of fancy than ever before!"'

Even the apparently conventional four-movement **String Quartet No. 12 in E flat major**, Op. 127, was originally conceived differently – in six movements. Apparently a faster variation movement with the title 'La gaieté' was to have preceded the slow variation movement, and a slow introduction was also planned for the finale. The quartet begins with a sonata-form movement (*Maestoso – Allegro*); Beethoven's impatience with formal conventions is revealed by the freedom with which he interprets this form. The *Adagio, ma non troppo e molto cantabile* is the first pure variation movement in Beethoven's quartets for a long time (cf. Op. 18

No. 5). Its uncomplicated theme continues to echo in the main theme of the third movement, a *Scherzando vivace*, after which the finale (*Allegro – Allegro comodo*) with its allusions to folk music provides a surprisingly hearty conclusion.

The **String Quartet No. 13 in B flat major**, Op. 130, completed in December 1825, is chronologically the third of the ‘Golitsĭn’ quartets. Like the five-movement Op. 132 quartet before it (the numbering and opus numbers do not correspond to the date of composition), this six-movement work defies formal convention – especially with its original – very long and complex – fugal finale. Not least at the insistence of his distraught publisher, Beethoven later replaced the movement with a shorter and more conventional sonata-form movement, publishing the original separately as the ‘Große Fuge’, Op. 133. (On this recording we hear Op. 130 in its fascinatingly unrestrained original configuration, with the fugal finale.) The slow introduction (*Adagio ma non troppo*) not only opens the sonata-form first movement with the aforementioned semitone motif, but also returns several times in the course of the main part of the movement, and is thus responsible for a constant alternation of triple and quadruple metre. An insistent, scurrying *Presto* is followed by an enchanting *Andante*, a mosaic that takes thematic form only through the close-meshed interplay of the different parts, in a filigree effect. The vigorous German dance was originally intended for the Op. 132 quartet, although there it would not have preceded the captivating Cavatina (*Adagio molto espressivo*) – which, in the version recorded here, is transformed into a concertante Romance for solo violin and string orchestra. ‘But the undersigned does not dare to explain the meaning of the fugal finale: for him it was incomprehensible, like Chinese... Perhaps such things would not have been written if the composer could actually *hear* his own creations’, speculated the Leipzig *Allgemeine musikalische Zeitung* in 1826. This lack of understanding may result from the music’s idiosyncratic blend of counterpoint and free fantasy, and from the abrupt, harsh thematic material with

its mercilessly dissonant combinations, which make this highly individual reinterpretation of fugue form one of the most exciting adventures in music – not just in the string quartet repertoire.

Composed in 1825–26, the **String Quartet No. 14 in C sharp minor**, Op. 131, marked a further increase in the number of movements – or ‘pieces’, as Beethoven called them. An expressive chromatic fugue, which Richard Wagner described as ‘probably the most mournful utterance that has ever been made in music’, opens a seven-part cycle that unites its highly individual, sometimes episodic movements (Nos 3 and 6) in part through the use of the omnipresent semitone motif. The lively second movement in 6/8-time is an *Allegro molto vivace* presented in various shadings. The eleven bars that constitute the third movement (*Allegro moderato – Adagio*), where the melody is shared between the instruments, form a transition to a virtuosically constructed set of variations (*Andante ma non troppo e molto cantabile*), incorporating fugal elements and a variation that contains an intriguingly unruly cello motif, with the unusual time signature of 9/4. The *Presto* serves as a busy scherzo with contemplative moments and two trio episodes, whilst a brief, elegiac and serene *Adagio* precedes a formally intricate *Allegro* (a modified sonata rondo). The warlike rhythmic motto here is derived from the first movement’s fugue theme, and proves to have dialectical potential; the coda offers fragmentary recollections of the main elements of the quartet and then allows them to fall into a vacuum from which, unexpectedly, a *fortissimo* conclusion bursts forth.

The five-movement **String Quartet No. 15 in A minor**, Op. 132, the second of the ‘Golitsin’ quartets, was composed in 1824–25. Its short slow introduction presents the semitone motif like a signpost, at the very start; the main part of the movement is unusual, not least because it omits an exposition repeat but instead repeats the (varied) recapitulation. The following *Allegro ma non tanto* in A major, though it departs from the minor key, does not abandon the central semitone motif;

indeed, it is heard prominently in unison passages. The most famous part of the quartet is the slow movement (*Molto adagio*) with its Lydian chorale (F major with B natural instead of B flat), the ‘Convalescent’s Holy Song of Thanksgiving to the Divinity’ – to quote the programmatic title given to this autobiographical movement by the composer himself, who while writing it had fallen ill and recovered. In a brief march the forces are gathered, but are unexpectedly scattered again by an agitated violin recitative, culminating in a finale that ultimately brightens from A minor into A major (*Allegro appassionato – Presto*).

In the late summer of 1826 – in the context of the tribulations he went through after his beloved nephew Karl’s attempted suicide – Beethoven composed what was to be his last major work: the **String Quartet No. 16 in F major**, Op. 135, which stands out among the enigmatic late quartets owing to its apparently untroubled joyfulness. In the delicate, transparent manner in which Beethoven sets about the thematic working-out of the first movement (*Allegretto*), the legacy of Haydn lives on. The lop-sided accents in the forceful, urgent *Vivace* scherzo are typically Beethovenian trait. With its restrained expressivity, increasing in tension, the slow variation movement in D flat major (*Lento assai, cantante e tranquillo*) represents the emotional core of the quartet, whilst the spiritual core is found in the finale: ‘Must it be? It must be! It must be!’ (*Grave ma non troppo tratto – Allegro*). The specific meaning of the three-note motto with which Beethoven prefaced the movement will probably always remain a mystery. Whether he was alluding to death and the life to come, or whether the words are Beethoven’s humorous reaction to a request from his publisher to finish the score, for which he had already received payment, cannot be determined, and is also not especially relevant. (Schindler’s account – according to which it was Beethoven’s reaction to the weekly bill from his housekeeper – has, however, proved to be pure imagination.) Despite the dramatic introduction, dominated by the questioning motif, the sonata movement

proper – the various stages of which are likewise subjected to a critical self-questioning – is essentially characterized by the decisive answering motif, which ultimately seems to find its way to a state of wise serenity. Or, so to speak, a sort of reconciliation with fate, that long-time opponent, and as such a not implausible (if scarcely intentional) finale to the late quartets, and to Beethoven's œuvre.

© *Horst A. Scholz* 2013

Camerata Nordica was established in 1974 as the Oskarshamn Ensemble and forms part of the regional music organization in the county of Kalmar, in south-eastern Sweden. Performing standing up and without a conductor, the ensemble projects an energy and unanimity of musical purpose that has become part of its distinctive profile. It is at home in the entire repertoire for string orchestra, from the baroque to contemporary music. Depending on repertoire the number of musicians varies from 15 to 20, all selected from among the finest players in the Scandinavian countries and beyond.

Locally Camerata Nordica enjoys a strong rapport with its audiences and forms the backbone of a rich musical environment. Performing for children is a priority for the ensemble, and besides giving traditional concerts it has also performed with great success at rock festivals. Among its several recordings no less than three have been nominated to the Swedish Grammis Awards, and it regularly appears on Swedish radio and television. Besides touring in Sweden, Camerata Nordica has made numerous appearances throughout Europe and the USA, and tours to Mexico, Argentina and Brazil. In 2013 Camerata Nordica made its début at the BBC Proms.

For further information please visit www.camerata.se

Terje Tønnesen was born in Oslo, and made his début at the age of 17, an event described in the Norwegian press as ‘so dazzling that it was almost unprecedented’. After studies with Max Rostal in Switzerland, he returned to Norway where he founded the Norwegian Chamber Orchestra in 1977. He remains the artistic director of that orchestra, but is also the leader of the Oslo Philharmonic Orchestra, as well as artistic director of Camerata Nordica in Sweden.

Tønnesen has won numerous international prizes and has also received the Grieg Prize and the Norwegian Music Critics Award. Maintaining a flourishing international career as soloist and chamber musician, he has made numerous recordings and also given many premières of works written for him. Terje Tønnesen has also written music for various theatre productions. He enjoys collaborating with performers in different genres, such as jazz, rock and folk music, and also with actors.

CAMERATA NORDICA



„Unbezweifel war der Autor in einer seelenkranken Stimmung, mit sich selbst zerfallen, wohl gar von peiniger Misanthropie heimgesucht, als er das nur durch so wenig Lichtpunkte erhellte Nachtstück in Rembrandts Manier erschuf.“ So urteilte 1828 der Kritiker der renommierten Musikzeitung *Cäcilia* über Beethovens Streichquartett Nr. 14 cis-moll op. 131, und er stand mit seiner Meinung wahrlich nicht allein. Beethovens späte Quartette – nach 14 Jahren Quartettpause innerhalb von gut zwei Jahren, 1824 bis 1826, entstanden – wurden weithin als Ausgeburt einer allenfalls durch Taubheit gemilderten Verrücktheit angesehen – „barocke [=verworrene], düstere, zu lange und unklare Ausgeburten einer überreizten Phantasie“ (Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1829). Vorwürfe also, die seit alters her triftige Indizien für besondere künstlerische Qualität sind. Schon ab der Mitte des 19. Jahrhunderts galten diese kompromisslosen Quartette, die melodisch, harmonisch, formal und spieltechnisch das Äußerste wagen, denn auch mehr oder weniger ungeteilt als Höhepunkt der Streichquartettliteratur – und an dieser Einschätzung hat sich bis heute wenig geändert, auch wenn man so mancher abstrus-mystischen Spätwerkverehrung die spekulative Spitze nahm.

Was Beethoven hier motivisch und kontrapunktisch erkundet, sucht seinesgleichen – und sollte es auf lange Sicht nicht finden. Für alle nachfolgenden Komponisten bedeuteten diese Quartette eine kompositionstechnische Bürde, die schwer lastete. Insbesondere der motivische Beziehungszauber der Quartette op. 130–133, denen mit dem nahezu obligaten Verweis auf ein aus zwei gegenläufigen Halbtonschritten bestehendes Motiv (gis-a-f-e, „säkularisierte“ Variante gleichsam des b-a-c-h-Motivs) eine gemeinsame, schier unerschöpfliche Metamorphosen generierende Keimzelle zugrunde liegt, setzte Maßstäbe. Und auch dem mit so manchen Wassern der Moderne gewaschenen Hörer unserer Tage hat sich die wunderbare Rätselhaftigkeit dieser Quartette, deren innovative Impulse nicht

zuletzt ebenjene Moderne speisten, wohl keinesfalls erschlossen; es wäre verwegen zu behaupten, wir hätten Beethovens späte Streichquartette „verstanden“. Mit ungewohntem Pathos sah noch Theodor W. Adorno in diesen Quartetten „nicht ‚Werke‘, sondern gleichsam Fragmente der *einen*, verborgenen Musik“.

Und daher gibt es immer wieder neue Versuche, sich dieser unerschöpflichen Werkgruppe zu nähern, mit neuen Ansätzen und Akzentuierungen den vielleicht allzu routinierten Blick neu zu fokussieren; schon 1827 schrieb die *Allgemeine Musikzeitung*, es sei gut, Beethovens neueste Musik „in verschiedenen Gestalten zu hören, weil da gar Manches erst deutlich wird“. Solche Gestalten anderer Art liefert u.a. das Streichorchester, das die schon von den Zeitgenossen als „symphonieenartig“ empfundenen Streichquartette aus der Kammer auf die große Konzertbühne entführt – ähnlich, wie es Gustav Mahler mit seiner Streichorchesterfassung von Beethovens Streichquartett Nr. 11 f-moll op. 95 unternahm. Um den puristischen Kritikern seiner Adaption den Wind aus den Segeln zu nehmen, hatte Mahler im Vorfeld der ersten Aufführung 1898 eine prophylaktische Antwort des Künstlers auf ungerechtfertigte Kritik veröffentlicht, die auch in unserem Zusammenhang zu bedenken lohnt:

„Ein Quartett für Streichorchester! Das klingt Ihnen befremdend. Ich weiß schon alle Einwände, die man erheben wird: Zerstörung der Intimität, der Individualität. Aber man irrt sich. Was ich beabsichtige, ist nur eine ideale Darstellung des Quartetts. Die Kammermusik ist von Haus aus für das Zimmer geschrieben. Sie wird eigentlich nur von den Mitwirkenden recht genossen. Die vier Herrschaften, die an ihren Pulten sitzen, sind auch das Publikum, an das sich diese Musik wendet. Wird die Kammermusik in den Concertsaal übertragen, ist diese Intimität schon verloren. Aber mehr noch ist verloren. Im großen Raum verlieren sich die vier Stimmen, sie sprechen nicht mit der Kraft zu den Hörern, die der Componist ihnen geben wollte. Ich gebe Ihnen diese Kraft, indem ich die Stimmen verstärke. Ich

löse die Expansion, die in den Stimmen schlummert, aus, und gebe den Tönen Schwingen.“

Den Plan, weitere Quartette Beethovens zu bearbeiten, hat Mahler nach entmutigenden Aufführungsreaktionen verworfen, gleichwohl liegen gerade von den späten Quartetten Beethovens mehrere Bearbeitungen für Streichorchester vor – u.a. von Dmitri Mitropoulos/Leonard Bernstein, Sergej Koussewitzky und Michael Gielen. Terje Tønnesen, der Künstlerische Leiter der Camerata Nordica, hat sämtliche späten Streichquartette Beethovens für Streichorchester bearbeitet und damit seinem Eindruck Rechnung getragen, „dass ein Streichquartett für diese Musik manchmal eine zu kleine Gruppe ist“; außerdem stützte er sich auf die Überzeugung, dass diese Musik „so universell ist, dass nichts Wichtiges verloren geht, egal auf welche Weise sie übertragen wird.“

Tønnesens Bearbeitungen sind weder bloße Adaptionen, die es allein bei der spezifischen Einrichtung und besetzungstechnischen Erweiterung (Kontrabässe) belassen, noch handelt es sich um „analytische“ Instrumentationen, wie sie Anton Webern von Bachs sechsstimmigem *Ricercare* aus dem *Musikalischen Opfer* anfertigte, um dessen kontrapunktische Struktur hervorzuheben: „In meinem Arrangement“, so Tønnesen, „habe ich versucht, den Kontrast zwischen den überschwänglichen und den von Innigkeit geprägten Teilen zu verstärken, indem ich letztere als Solopartien wie in einem Concerto grosso hervorhob.“

Auf diese Weise wird die enorme Dichte und Expressivität dieser Werke aufgefächert und dynamisiert; die Tiefenschärfe reichert das Ausdrucksspektrum perspektivisch an, als gelte es, Adolf Bernhard Marx' schwärmerische Entzückung aus dem Jahr 1828 Klang zu verleihen: „Es sind nicht mehr vier heitre Kunstbrüder, die uns zu ihrer und unsrer Freude Musik machen; es sind vier tief ergriffene schöpferische Geister, die in herrlicher Freiheit und wunderbarer Sympathie in vierfach geschlungener Bruderumarmung aufschweben.“ (Aus gutem Grund ist die

gemischt besetzte Camerata Nordica dem historisch bedingt etwas einseitigen Besetzungsklischee nicht gefolgt.) Um freilich solches Schweben zu erreichen, bedarf es zuallererst einer ungemein akribischen Orchesterdisziplin; gelten bereits Beethovens späte Quartette als Prüfstein vollendeten Quartettspiels, so gilt dies umso mehr für ihre chorische Ausführung. Solcherart gewinnen die Stimmen an Plastizität, und die manchmal beißende Schärfe des Zusammenklangs wird im Ensemble gemildert, ohne an Durchschlagskraft einzubüßen.

Äußerer Anlass für die ersten drei der späten Quartette war ein Auftrag des russischen Fürsten und Amateurcellisten Nikolaus Galitzin, der Beethoven im November 1822 um neue Quartette ersucht hatte. Beethoven sagte im Januar 1823 zu, war aber zunächst u.a. durch die Komposition der Symphonie Nr. 9 von anderen Aufgaben abgehalten, so dass er erst 1824/25 das erste der vereinbarten drei Quartette – das Streichquartett Nr. 12 Es-Dur op. 127 – liefern konnte (bis Ende folgten 1825 op. 130 [Erstfassung] und 132). Karl Holz, ein enger Freund Beethovens und 2. Violinist des berühmten Schuppanzigh-Quartetts (das die Uraufführung der „Galitzin“-Quartette ebenso besorgte, wie es die der „Rasumowsky“-Quartette op. 59 besorgt hatte) berichtete später: „Während des Komponierens der drei vom Fürsten Galitzin gewünschten Quartette op. 127, 130, 132 strömte aus der unerschöpflichen Fantasie Beethovens ein solcher Reichthum neuer Quartett-Ideen, daß er beinahe unwillkürlich noch das Cis-Moll- und F-Dur-Quartett schreiben mußte. ‚Bester, mir ist schon wieder was eingefallen!‘ pflegte er scherzend und mit glänzenden Augen zu sagen, wenn wir spazieren gingen: dabei schrieb er einige Noten in sein Skizzenbüchlein [...], und an Fantasie fehlt’s, Gottlob, weniger als je zuvor!“

Bereits das scheinbar herkömmlich viersätzig **Streichquartett Nr. 12 Es-Dur** op. 127 war ursprünglich anders, nämlich sechssätzig, geplant: Ein schnellerer Variationensatz mit dem Titel „La gaieté“ sollte offenbar dem langsamen Varia-

tionensatz vorangestellt werden, außerdem war für das Finale eine langsame Einleitung geplant. Das Quartett beginnt mit einem Sonatenhauptsatz (*Maestoso – Allegro*), dessen freie Ausdeutung Beethovens Ungeduld mit formalen Konventionen bekundet. Das *Adagio, ma non troppo e molto cantabile* ist der erste reine Variationensatz in Beethovens Quartettschaffen seit langem (vgl. op. 18/5); sein unkompliziertes Thema klingt noch im Hauptthema des dritten Satzes, einem *Scherzando vivace*, nach, bevor das Finale (*Allegro – Allegro comodo*) mit folkloristischen Anklängen für einen überraschend zünftigen Ausklang sorgt.

Das **Streichquartett Nr. 13 B-Dur** op. 130, im Dezember 1825 fertiggestellt, ist das in zeitlicher Reihenfolge dritte der Galitzin-Quartette. Mit seinen sechs Sätzen sprengt es, wie vor ihm das fünfsätzig Quartett op. 132 (Nummerierung und Opuszahl entsprechen nicht der Reihenfolge der Entstehung), die Satzkonvention – und dies zumal mit dem so umfangreichen wie komplexen Fugenfinale, das Beethoven später, u.a. auf Drängen des verstörten Verlegers, durch einen kürzeren, konventionelleren Sonatensatz ersetzte und unter der selbständigen Opuszahl 133 als „Große Fuge“ veröffentlichen ließ. (Auf der vorliegenden CD hören Sie op. 130 in der faszinierend unbändigen Erstfassung mit Fuge.) Die langsame Einleitung (*Adagio ma non troppo*) eröffnet den Sonatensatz nicht nur mit dem besagten Halbtonmotiv, sondern kehrt im Hauptteil mehrfach wieder, womit sie u.a. für einen beständigen Wechsel von Dreier- und Vierertakt sorgt. Einem irritierenden, unwirklich hastenden *Presto* folgt ein berückendes *Andante*, ein Mosaik, das erst im engmaschigen Zusammenklang der Stimmen thematische Gestalt annimmt („durchbrochene Arbeit“). Der schwungvolle Deutsche Tanz war zunächst für das Quartett op. 132 vorgesehen, wäre dann aber nicht der zauberhaften *Cavatine* (*Adagio molto espressivo*) vorangegangen, die sich in der hier eingespielten Fassung in eine konzertante Romanze für Solovioline und Streichorchester verwandelt. „Aber den Sinn des fugierten Finale wagt Ref. nicht zu deuten: für ihn war es unverständlich,

wie Chinesisch [...] Vielleicht wäre so manches nicht hingeschrieben worden, könnte der Meister seine eigenen Schöpfungen auch *hören*“, mutmaßte die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* 1826. Dies Unverständnis mag an der eigentümlichen Überblendung von Kontrapunkt und freier Fantasie liegen, an der jähren, schroffen Thematik mit ihren ungnädig dissonanten Ballungen, die diese höchst eigenwillige Neuinterpretation der Fugenform zu einem der aufregendsten Abenteuer nicht nur des Quartettrepertoires macht.

1825/26 entstanden, erweiterte das **Streichquartett Nr. 14 cis-moll** op. 131 die Zahl distinkter Einzelsätze oder „Stücke“, wie Beethoven selber sie nannte: Eine ausdrucksgeladene chromatische Fuge, von der Richard Wagner sagte, sie sei „wohl das Schwermüthigste, was je in Tönen ausgesagt worden ist“, eröffnet einen siebenteiligen Zyklus, der höchst individuell gearbeitete, zum Teil episodische Stücke (3 und 6) nicht nur durch die omnipräsente Halbtonmotivik vereint. Es folgt ein beschwingtes, verschiedentlich abschattiertes *Allegro molto vivace* im 6/8-Takt. Die durchbrochen gearbeiteten elf Takte des dritten Stückes (*Allegro moderato – Adagio*) leiten über zu einer virtuos konstruierten Variationenfolge (*Andante ma non troppo e molto cantabile*) mit Fugato-Elementen und einer 9/4(!)-Variation, die ein faszinierend widerborstiges Cellomotiv birgt. Als geschäftiges Scherzo mit bedächtigen Inseln und zweimaligem Trio präsentiert sich das *Presto*, während ein kurzes, elegisch-abgeklärtes *Adagio* dem formal vertrackten *Allegro* (ein modifiziertes Sonatenrondo) vorangeht, dessen kämpferisch rhythmisiertes Motto aus dem Fugenthema des ersten Stückes entwickelt ist und ein ausgesprochen dialektisches Potential enthüllt; eine Coda lässt die Hauptstationen des Quartetts fragmentarisch Revue passieren, um sie dann in jenen luftleeren Raum fallen zu lassen, aus dem überraschend der *fortissimo*-Schluss emporschießt.

Das fünfsätzige **Streichquartett Nr. 15 a-moll** op. 132 entstand 1824/25 als zweites der Galitzin-Quartette. Seine kurze langsame Einleitung stellt das werk-

übergreifende Halbton-Motiv wie einen Wegweiser an den Eingang; der Hauptteil überrascht u.a. durch den Verzicht auf die Expositions- zugunsten der (variieren) Reprise-Wiederholung. Das folgende *Allegro ma non tanto* in A-Dur verlässt die Mollregion, nicht aber die zentrale Halbtonmotivik, die stattdessen in Unisono-Partien prononciert anklingt. Der berühmteste Satz ist der langsame Satz (*Molto adagio*) mit seinem lydischen Choral (F-Dur mit H statt B): „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit“ – so der programmatische Titel, den der im Laufe der Komposition erkrankte und gesundete Beethoven diesem autobiographischen Satz gab. Ein kurzer Marsch bündelt die Kräfte und wird unversehens von einem erregten Violinrezitativ abgelöst, das in das zu guter Letzt von a-moll nach A-Dur aufgehellte Finale (*Allegro appassionato – Presto*) mündet.

Im Spätsommer 1826 – im Umfeld der aufwühlenden Erlebnisse nach dem Suizidversuch seines geliebten Neffen Karl – komponierte Beethoven das **Streich-quartett Nr. 16 F-Dur** op. 135, das unter den enigmatischen „späten Quartetten“ durch seine scheinbar unbeschwerte Spielfreude hervorsteht und sein letztes größeres Werk werden sollte. In der feingliedrig-transparenten Weise, mit der Beethoven die thematische Arbeit des ersten Satzes (*Allegretto*) auf den Weg bringt, wirkt das Erbe Haydns fort. Einen typischen Wesenszug Beethovens zeigt das forsch-drängende *Vivace*-Scherzo mit seinen verqueren Akzenten. Der langsame Variationensatz in Des-Dur (*Lento assai, cantante e tranquillo*) ist mit seiner verhaltenen, spannungsvoll sich aufbauenden Expressivität das emotionale Zentrum des Quartetts, das sein geistiges indes im Finale hat: „Muss es sein? Es muss sein! Es muss sein!“ (*Grave ma non troppo tratto – Allegro*). Für immer wohl wird das spezifische Gewicht der dreitönigen Mottos, die Beethoven dem Finale voranstellte, ein Rätsel bleiben. Ob mit diesen Worten „letzte Dinge“ angesprochen sind oder ob Beethoven mit ihnen auf humoristische Weise eine ausstehende Zahlung anspornte, lässt sich nicht entschlüsseln und ist auch nicht sonderlich relevant.

(Schindlers Darstellung, derzufolge es sich um eine Reaktion auf die Wochenrechnung der Haushälterin handelte, hat sich dagegen als reine Erfindung erwiesen.) Trotz der dramatischen, vom Fragemotiv beherrschten Einleitung wird der eigentliche Sonatensatz (dessen Stationen ebenfalls einer kritischen Selbstbefragung unterworfen werden) im Wesentlichen von dem entschieden auftretenden Antwortmotiv geprägt, das schlussendlich zu weiser Gelassenheit zu finden scheint. Wenn man so will: eine Art Versöhnung mit dem tätig überwundenen Schicksal, und solcherart ein zwar kaum beabsichtigter, aber nicht unplausibler Schlusspunkt unter die späten Quartette und Beethovens Schaffen überhaupt.

© *Horst A. Scholz* 2013

Camerata Nordica wurde 1974 als Oskarshamn Ensemble gegründet und bildet einen Teil der regionalen Musikorganisation der Provinz Kalmar im Südosten Schwedens. Das dirigentenlose Ensemble spielt im Stehen und vermittelt eine Energie und Einmütigkeit der musikalischen Zielsetzung, die Teil seines unverwechselbaren Profils geworden sind. Die Camerata Nordica ist im gesamten Repertoire für Streichorchester – vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik – zuhause. Je nach Bedarf beträgt die Anzahl der Musiker 15 bis 20, alle aus dem Kreis der besten Spieler in den skandinavischen Ländern und darüber hinaus ausgewählt.

In der Region verfügt die Camerata Nordica über eine starke Beziehung zu seinem Publikum und bildet das Rückgrat eines reichen musikalischen Umfelds. Aufführungen für Kinder bilden eine Priorität für das Ensemble, und neben traditionellen Konzerten tritt es auch mit großem Erfolg bei Rock-Festivals auf. Von den zahlreichen Aufnahmen des Ensembles sind nicht weniger als drei für den schwedischen Grammis Award nominiert worden; regelmäßig erscheint es im

schwedischen Radio und Fernsehen. Über seine Auftritte in Schweden hinaus hat Camerata Nordica zahlreiche Konzerte in ganz Europa und den USA gegeben und Konzertreisen nach Mexiko, Argentinien und Brasilien unternommen. Im Jahr 2013 debütierte das Ensemble bei den BBC Proms.

Weitere Informationen finden Sie auf www.camerata.se

Terje Tønnesen wurde in Oslo geboren und debütierte im Alter von 17 Jahren – ein Ereignis, das in der norwegischen Presse als „so umwerfend, dass es fast beispiellos war“, bezeichnet wurde. Nach Studien bei Max Rostal in der Schweiz kehrte er nach Norwegen zurück und gründete 1977 das Norwegische Kammerorchester, dessen Künstlerischer Leiter er seither ist. Außerdem ist er Konzertmeister des Oslo Philharmonic Orchestra sowie Künstlerischer Leiter der Camerata Nordica in Schweden.

Tønnesen wurde mit zahlreichen internationalen Preisen sowie dem Grieg-Preis und dem Preis der norwegischen Musikkritiker ausgezeichnet. Er konzertiert als Solist und Kammermusiker in der ganzen Welt, hat zahlreiche Aufnahmen eingespielt und viele für ihn geschriebene Werke uraufgeführt. Außerdem hat Terje Tønnesen Musik für verschiedene Theaterproduktionen komponiert. Er genießt die Zusammenarbeit mit Musikern unterschiedlicher Genres, wie Jazz, Rock und Folk, aber auch mit Schauspielern.

« Il est évident que le compositeur se trouvait dans un état de dérèglement mental, de délabrement intérieur, et qu'il était peut-être même en proie à un accès de misanthropie lorsqu'il conçut cette pièce nocturne éclairée faiblement, à la manière de Rembrandt. » C'est en ces mots qu'un critique du périodique musical *Cäcilia* évoqua en 1828 le Quatuor à cordes n° 14 en do dièse mineur opus 131. Et, en vérité, il n'était pas le seul à avoir cette opinion. Les quatuors tardifs de Beethoven, composés en deux ans entre 1824 et 1826 alors qu'il n'avait rien composé depuis quatorze ans pour cet effectif, ont été largement considérés comme des monstruosité résultant d'une démente peut-être tempérée par la surdité : « baroques, sinistres, trop longs et monstres incertains issus d'une fantaisie survoltée » (*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig, 1829). Des accusations donc, qui, depuis toujours, sont des signes probants annonciateurs d'une qualité artistique certaine. Dès le milieu du dix-neuvième siècle cependant, ces quatuors sans merci qui parviennent aux limites du possible au point de vue mélodique, harmonique, formel et technique furent unanimement considérés comme le sommet de la littérature pour quatuor à cordes. Ce jugement n'a guère changé jusqu'à aujourd'hui même si une mode vénérant les œuvres tardives mystico-absconces a pu prendre le dessus.

Ce qu'explore ici Beethoven au niveau motivique et contrapuntique se situe à un niveau qu'aucun autre compositeur ne put atteindre avant longtemps. Pour tous les compositeurs à venir, ces quatuors constituaient un véritable fardeau en matière de technique de composition qui pesait lourd. Une nouvelle norme allait notamment être établie grâce à la magie des relations motiviques des quatuors opus 130, 131, 132 et 133 dont la référence pratiquement obligée aux deux motifs opposés basés sur des demi-tons (sol dièse, la, fa, mi, une variante « profane » pour ainsi dire du motif « BACH » – si bémol, la, do, si bécarré) provoque des métamorphoses pratiquement inépuisables de la cellule génératrice de base. Et bien que les oreilles

d'aujourd'hui se soient habituées à une telle modernité, la merveilleuse inaccessibilité de ces quatuors dont l'impulsion innovante a notamment nourri cette modernité est justement demeurée inviolée, et il serait téméraire de prétendre que nous « comprenons » ces quatuors tardifs de Beethoven. Avec une emphase inhabituelle, Theodor Adorno voyait en ces quatuors « non pas des œuvres mais plutôt, pour ainsi dire, les fragments d'une musique unique et enfouie ».

C'est pourquoi on essaie toujours d'aborder cet inépuisable corpus d'œuvres par de nouvelles approches et de nouveaux angles afin de recentrer une perception qui pourrait sinon devenir routinière. Dès 1827, on pouvait lire dans l'*Allgemeine Musikzeitung* qu'il était bien d'entendre la nouvelle musique de Beethoven « sous des formes différentes car plusieurs détails n'apparaissent clairement que dans ces conditions ». Parmi ces nouvelles formes figure l'orchestre à cordes que les contemporains de Beethoven, dans le passage de l'œuvre du salon vers la salle de concert considéraient comme quasi-symphonique, de la même manière que lorsque Gustav Mahler réalisa une version pour orchestre à cordes du Quatuor à cordes n° 11 en fa mineur opus 95. Et afin de couper l'herbe sous le pied des critiques puristes face à son arrangement, Mahler avait publié, avant sa création en 1898, une réponse préventive à la critique infondée qui, dans le contexte actuel, mérite considération : « Un quatuor pour orchestre à cordes ! Cela vous semblera étrange. Je sais déjà tout ce que l'on objectera : destruction de l'intimité, de l'individualité. Mais l'on se trompe. Je vise la représentation idéale du quatuor. La musique de chambre a été écrite pour la maison et pour la chambre mais elle ne peut être réellement goûtée sous cette forme que par les exécutants. Les quatre messieurs qui sont assis à leur pupitre constituent également le public auquel cette musique s'adresse. Dès qu'elle est transportée dans une salle de concert, son intimité a déjà disparu, sans compter que, dans un grand espace, les voix se perdent et n'atteignent plus l'auditeur avec la force et l'intensité que recherchait le compositeur. Cette force, je la leur rends

en doublant chaque voix. Je libère l'expansion qui sommeillait dans les voix et donne une résonance aux notes. »

Mahler abandonna son projet d'arranger d'autres quatuors de Beethoven après de nombreuses réactions de rejet. Il existe cependant de nombreux arrangements des derniers quatuors à cordes de Beethoven réalisés notamment par Dimitri Mitropoulos et Leonard Bernstein, Serge Koussevitzky et Michael Gielen. Terje Tønnesen, le directeur artistique de la Camerata Nordica a arrangé le corpus des derniers quatuors de Beethoven pour orchestre à cordes en tenant compte du fait qu'« un quatuor à cordes est parfois trop petit pour cette musique ». De plus, il est convaincu que cette musique « est tellement universelle que rien d'important ne se perd, peu importe la manière dont elle est exécutée. »

Les arrangements de Tønnesen ne sont pas de simples adaptations ne reposant que sur des techniques spécifiques et sur l'amplification des effectifs (les contrebasses) pas plus qu'il ne s'agit d'une instrumentation « analytique » comme celle d'Anton Webern du *Ricercare* à six voix de *L'Offrande musicale* de Bach qui souhaitait souligner la structure contrapuntique : « avec mon arrangement, affirme Tønnesen, j'ai tenté de renforcer le contraste entre les parties exubérantes et celles plus intimes. Dans le cas de ces dernières, j'ai accentué les parties solistes comme dans un concerto grosso. »

La profondeur et l'expressivité de ces œuvres sont ainsi dispersées et dynamisées. La profondeur de champ ajoute une autre perspective à la palette expressive répondant ainsi à l'enthousiasme d'Adolf Bernhard Marx qui écrivait en 1828 : « Il ne s'agit plus de quatre frères en art enjoués qui font de la musique pour leur plaisir et pour le nôtre. Il s'agit plutôt de quatre esprits créateurs profondément touchés qui surgissent dans une splendide liberté et une merveilleuse sympathie en une embrassade fraternelle quadruplée. » Pour des raisons évidentes, la Camerata Nordica avec son effectif mixte ne s'aligne pas sur le cliché explicable au point de vue histo-

rique de l'effectif unisexe. Pour parvenir à cette élévation, une discipline orchestrale de fer est indispensable. Les derniers quatuors de Beethoven constituant déjà la pierre de touche de l'art le plus élevé de l'exécution à quatre, cet aspect se trouve d'autant multiplié dans sa version orchestrale. Les voix gagnent ainsi en plasticité et le tranchant du jeu d'ensemble du quatuor se trouve diminué sans pour autant perdre de sa force.

Les circonstances extramusicales derrière la composition de trois des derniers quatuors renvoient à une commande du prince russe et violoncelliste amateur Nikolaus Galitzine qui réclama de nouveaux quatuors à Beethoven en novembre 1822. Le compositeur accepta en janvier 1823 mais il était alors occupé avec entre autres la composition de sa neuvième Symphonie (une autre commande), et ne pourra livrer le premier des quatuors promis, le Quatuor à cordes n° 12 en mi bémol majeur opus 127, qu'en 1824 et 1825. La première version de l'opus 130 ainsi que de l'opus 132 suivront avant la fin de l'année 1825. Karl Holz, un ami proche de Beethoven et le deuxième violon du célèbre Quatuor Schuppanzigh (qui après avoir créé les « Quatuors Razumovsky » opus 59 assurera également la création des « Quatuors Galitzine ») rapporta plus tard : « pendant la composition des trois quatuors commandés par le prince Galitzine, les opus 127, 130 et 132, l'invention inépuisable de Beethoven suscitait une telle abondance de nouvelles idées pour le quatuor qu'il dut presque involontairement composer également le quatuor en do dièse mineur et celui en fa majeur. « Formidable. Il m'est encore venu quelque chose ! » disait-il, à la blague et les yeux brillants lorsque nous nous promenions : il écrivait ensuite quelques notes dans son carnet d'esquisses [...] et en fait d'invention, il en manquait, dieu merci, encore moins qu'avant ! »

Le **Quatuor à cordes n° 12 en mi bémol majeur** opus 127, bien que traditionnel en apparence, fut à l'origine conçu différemment. C'est-à-dire qu'il devait initialement contenir six mouvements : un mouvement rapide à variations avec le

titre « La gaieté » devait occuper la place de l'actuel mouvement lent. De plus, le finale devait débiter avec une introduction lente. Le quatuor commence avec un premier mouvement de forme sonate (*Maestoso – Allegro*) dont l'interprétation libre témoigne de l'impatience de Beethoven face aux conventions formelles. L'*Adagio, ma non troppo e molto cantabile* est le premier véritable mouvement à variations dans un quatuor de Beethoven depuis longtemps (le précédent était l'opus 18, n° 5). Son thème simple est repris en tant que thème principal du troisième mouvement, un *Scherzando vivace*, avant que le finale (*Allegro – Allegro comodo*) ne fasse entendre des accents folkloriques, une conclusion étonnamment agréable.

Le **Quatuor à cordes n° 13 en si bémol majeur** opus 130 terminé en décembre 1825 est le troisième au point de vue chronologique des « Quatuors Galitzine ». Avec ses six mouvements la convention formelle des mouvements éclate à nouveau comme dans le Quatuor opus 132 précédent (la numérotation et le numéro d'opus ne correspondent pas à l'ordre chronologique) et ses cinq mouvements, à plus forte raison avec le finale fugué aussi développé que complexe que Beethoven allait remplacer, suite entre autres aux pressions exercées par son éditeur décontenancé, par un court mouvement de sonate plus conventionnel. Le mouvement conclusif original allait par la suite être publié en tant que numéro d'opus autonome (opus 133) sous le titre de « Grande fugue ». Sur cet enregistrement, vous pouvez entendre la première version de l'opus 130, fascinante et emportée, avec sa fugue initialement conçue pour celui-ci. L'introduction lente (*Adagio ma non troppo*) ouvre le mouvement de sonate avec le motif en demi-ton qui reviendra également à plusieurs reprises dans la partie principale où il contribue à l'alternance constante de mesures à trois et à quatre temps. Un *Presto* déconcertant et irrésistiblement dynamique précède un *Andante* enchanteur, une véritable mosaïque dans laquelle les voix exposent d'abord le matériau thématique réparti dans une harmonie serrée entre les différents instruments (« durchbrochene Arbeit »). La danse allemande animée avait d'abord

été prévue pour le Quatuor opus 132 mais elle n'y aurait pas été suivie comme ici par la magique Cavatine (*Adagio molto espressivo*) qui dans la version exécutée sur cet enregistrement devient une romance concertante pour violon solo et orchestre à cordes. « Mais le sous-signé ne se risquera pas à une... finale fugué : pour lui, celui-ci était incompréhensible... Le Maître n'aurait peut-être pas écrit une telle chose s'il avait pu *entendre* sa propre création » spécula l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig en 1826. Cette incompréhension peut s'expliquer par l'étrange dissolution du contrepoint et par la fantaisie libre, par le matériau thématique abrupt et rugueux avec ses agrégats aux dissonances sans pitié qui confèrent à cette nouvelle interprétation hautement personnelle de la forme de la fugue l'allure de l'aventure la plus excitante qui soit et pas seulement au sein du répertoire du quatuor à cordes.

Composé en 1824 et 1825, le **Quatuor n° 14 en do dièse mineur** opus 131 augmente le nombre de mouvements isolés distincts ou « pièces » comme Beethoven lui-même les appelait : une fugue chromatique hautement expressive dont Richard Wagner disait qu'elle était « assurément la plus sombre qui n'ait jamais été mise en musique » ouvre un cycle de sept mouvements élaboré de manière hautement personnelle, unifié en partie par les mouvements épisodiques (3 et 6) non seulement par le motif en demi-ton omniprésent. Suit un *Allegro molto vivace* animé à 6/8 qui multiplie les zones d'ombre. Les onze mesures ouvertes du troisième mouvement (*Allegro moderato – Adagio*) mènent à une série de variations développées de manière virtuose (*Andante ma non troppo e molto cantabile*) avec des éléments de fugato et une variation à 9/4 (!) qui renferme un motif au violoncelle au caractère rebelle fascinant. Le *Presto* qui suit prend la forme d'un Scherzo intense avec des îles de calmes et deux trios alors qu'un court *Adagio*, élégiaque et serein, précède l'*Allegro* complexe au point de vue formel (un rondo de sonate modifié) dont le motto à la carrure rythmique combative est développé à partir du thème de la fugue

du premier morceau et dévoile un potentiel dialectique exceptionnel. La Coda résume fragmentairement les moments importants du quatuor puis les laisse tomber dans un vacuum d'où jaillit brusquement une fin dans la nuance de *fortissimo*.

Le **Quatuor n° 15 en la mineur** opus 132 a été composé en 1824 et 1825 et est le second des « Quatuors Galitzine ». Sa courte introduction lente expose le motif en demi-ton qui reviendra tout au long de l'œuvre à la manière d'un poteau indicateur au début de la route. La partie principale nous réserve une surprise notamment avec l'omission de l'exposition au profit d'une reprise (variée) de la récapitulation. L'*Allegro ma non tanto* en la mineur qui suit abandonne la tonalité mineure mais pas la cellule motivique centrale en demi-ton que l'on entend à la place à l'unisson. Le mouvement lent (*Molto adagio*) est le plus connu avec son choral dans un mode lydien (fa majeur avec si bémol plutôt que si bémol) : « Chant de reconnaissance offert à la Divinité par un convalescent ». Ce titre programmatique fut donné par Beethoven à ce mouvement autobiographique alors qu'il tomba malade au cours de la composition de l'œuvre. Une marche courte concentre les forces avant d'être rapidement dissoute par un récitatif agité au violon qui débouchera finalement dans le finale (*Allegro appassionato – Presto*) en passant de la mineur à la majeur.

À la fin de l'été 1826, durant la période tourmentée autour de la tentative de suicide de son neveu Karl qu'il aimait tant, Beethoven composa le **Quatuor n° 16 en fa majeur** opus 135 qui occupe une place particulière au sein des énigmatiques « quatuors tardifs » de Beethoven en raison de son ambiance enjouée et du fait qu'elle allait s'avérer sa dernière œuvre d'importance. La grâce transparente avec laquelle Beethoven procède au traitement thématique du premier mouvement (*Allegretto*) poursuit l'héritage de Haydn. Le *Scherzo vivace* est caractérisé par des accents irréguliers, un trait typiquement beethovénien. Le thème et variations lent en ré bémol majeur (*Lento assai, cantante e tranquillo*) constitue le centre émotionnel de l'œuvre avec son expressivité retenue et tendue qui accroît progressivement.

Il trouvera cependant sa conclusion dans la finale : « Muss es sein ? Es muss sein ! » [Le faut-il ? Il le faut !] (*Grave ma non troppo tratto – Allegro*). L'importance de cet exergue de Beethoven traduit par trois notes demeurera vraisemblablement une énigme pour toujours. On ne peut s'entendre sur son origine : ces mots s'adressent-ils au destin ou s'agit-il plutôt d'une réaction humoristique de Beethoven à la demande pressante de son éditeur qui avait déjà payé la partition depuis longtemps ? Cela importe peu finalement. En revanche, la suggestion selon Schindler à l'effet qu'il s'agirait d'une réaction à la facture hebdomadaire de la propriétaire semble infondée. Malgré le dramatisme du motif interrogateur qui marque l'introduction, le mouvement de sonate (dont les étapes sont également soumises à un auto-questionnement critique) est en majeure partie caractérisé par le motif de la réponse fermement affirmé qui se résoudra finalement dans une sage sérénité. Ou, si vous préférez : une manière de réconciliation avec le destin vaincu. Une sorte de point final non souhaité mais pas improbable au sein du groupe des quatuors tardifs et de toute l'œuvre de Beethoven.

© *Horst A. Scholz* 2013

Fondée en 1974 sous le nom d'Ensemble d'Oskarshamn, **Camerata Nordica** fait partie de l'organisation musicale régionale du comté de Kalmar au sud-est de la Suède. Jouant debout et sans chef, l'ensemble projette une énergie et une unanimité vers son but final qui font partie de son profil distinct. Il maîtrise tout le répertoire pour orchestre à cordes, de la musique baroque jusqu'à la musique contemporaine. Selon les pièces jouées, le nombre des musiciens varie de quinze à vingt, tous choisis parmi les meilleurs instrumentistes des pays scandinaves et d'ailleurs.

Dans son milieu, Camerata Nordica jouit d'un lien solide avec son public et forme la base d'un riche environnement musical. Les concerts pour enfants sont

une priorité pour l'ensemble et, en plus de donner des concerts traditionnels, il a remporté de grands succès lors de festivals consacrés à la musique rock. Parmi ses nombreux enregistrements, trois ont été mis en nomination pour un Grammis en Suède. Camerata Nordica se produit régulièrement à la radio et la télévision ; en plus de faire des tournées en Suède, la formation s'est produite un peu partout en Europe, aux États, au Mexique, en Argentine et au Brésil. Camerata Nordica a fait ses débuts aux Proms de la BBC en 2013.

Pour plus de renseignements, veuillez visiter www.camerata.se

Né à Oslo, **Terje Tønnesen** a fait ses débuts à sept ans, un événement décrit dans la presse norvégienne comme « si éblouissant que c'était presque sans précédent ». Après des études avec Max Rostal en Suisse, il retourna en Norvège où il fonda l'Orchestre de chambre Norvégien en 1977. Il en demeure son directeur artistique mais est également premier violon de l'Orchestre Philharmonique d'Oslo ainsi que directeur artistique de Camerata Nordica en Suède.

Tønnesen a remporté de nombreux prix internationaux ainsi que le Prix Grieg et le Prix des Critiques musicaux norvégiens. Poursuivant une brillante carrière internationale de soliste et de chambriste, il réalise de nombreux enregistrements et assure la création de nombreux oeuvres composées spécialement pour lui. Terje Tønnesen a également composé de la musique pour diverses productions de théâtre. Il collabore volontiers avec des artistes dans des genres différents comme le jazz, le rock et la musique folklorique, et également avec des acteurs.

ALSO AVAILABLE FROM CAMERATA NORDICA AND TERJE TØNNESEN ON BIS:



BENJAMIN BRITTEN

Variations on a Theme of Frank Bridge, Op. 10
Simple Symphony, Op. 4

*Lachrymae, Op. 48a · *Two Portraits (1930)

Elegy for Strings (1928) *world première recording*

* *with* CATHERINE BULLOCK *viola*

BIS-2060 SACD

These recordings have previously been released by the Altara Music label.
Remastered by BIS Records for the present release.

DDD

RECORDING DATA

Recording: Virserum kyrka, Sweden, in November/December 2001 (Op. 130 & Op. 133), September 2002 (Op. 135),
September 2003 (Op. 132) and January 2005 (Op. 131)
Algutsrum kyrka, Öland, Sweden, in April 2005 (Op. 127)
Producer and sound engineer: Uli Schneider (usc media concepts GmbH)
Equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
Sequoia Workstation
Original format: 44.1 kHz / 16 bit
Post-production: Editing: Uli Schneider
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Horst A. Scholz 2013
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo: © Juan Hitters
Photo of Terje Tønnesen: © Pål Solbakk
Photo of Camerata Nordica: © Jan Nordström
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any
external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-1096 CD © & © 2013, BIS Records AB, Åkersberga.

TERJE TØNNESEN

