



Ehnes Quartet

String Quartet No.12 Op.127

String Quartet No.14 Op.131

onyx

Beethoven

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

String Quartet No.12 in E flat Op.127

1	I.	<i>Maestoso – Allegro</i>	6.24
2	II.	<i>Adagio, ma non troppo e molto cantabile – Andante con moto – Adagio molto espressivo – Tempo I</i>	14.03
3	III.	<i>Scherzando: Vivace</i>	8.25
4	IV.	<i>Allegro – Allegro comodo</i>	6.35

String Quartet No.14 in C sharp minor Op.131

5	I.	<i>Adagio, ma non troppo e molto espressivo</i>	7.27
6	II.	<i>Allegro molto vivace</i>	3.20
7	III.	<i>Allegro moderato – Adagio</i>	0.42
8	IV.	<i>Andante, ma non troppo e molto cantabile – Più mosso – Andante moderato e lusinghiero – Adagio – Allegretto – Adagio, ma non troppo e semplice – Allegretto</i>	13.09
9	V.	<i>Presto – Molto poco adagio</i>	5.14
10	VI.	<i>Adagio quasi un poco andante</i>	1.56
11	VII.	<i>Allegro</i>	6.53

Total Timing: 73.54

Ehnes Quartet

James Ehnes &

Amy Schwartz Moretti *violins*

Richard Yongjae O'Neill *viola*

Edward Arron *cello*

Beethoven completed his String Quartet Op.127 in February 1825, soon after his Ninth Symphony. His late quartets – five works plus the *Grosse Fuge* – were all completed during the period 1825–6. The first three – Opp. 127, 130 and 132 – were Beethoven's response to a commission from Prince Galitzin, a cellist from St Petersburg. Since his previous quartet, Op.95, nearly 15 years had elapsed.

Op.127 in E flat major begins with a heavily syncopated *Maestoso* in 2/4, a passage that will recur at important structural points. These initial bars dissolve into a new tempo (*Allegro*) introducing a graceful melody in 3/4. One radical feature of Op.127 is Beethoven's minimal use of dominant tonality. In this opening movement the mediant functions as the main contrasting tonal area. The *Maestoso* material subsequently returns in two different keys – G major to mark the beginning of the development, and C major at an important point during that section.

The expansive *Adagio* (*ma non troppo e molto cantabile*) is a set of variations on a heartfelt melody in A flat major. Initially Beethoven builds a chord from its bass note upwards – a device which Sibelius would employ in some of his symphonies. There are five variations, with an unexpected interlude between Variations 4 and 5, followed by a further half-variation. The gentle elaborations of Variation 1 are followed by a faster second variation (*Andante con moto*) of cheerful, dance-like character. The hymn-like Variation 3, in the remote key of E major, marks a return to the original *Adagio* tempo. Variation 4 is a dialogue, melodically wide-ranging, between first violin and cello. A little interlude in the sub-dominant key of D flat major follows, leading to the final variation, in which the first violin's arabesques (*dolce*) are then adopted by the other instruments. After a two-beat silence, pulsations on second violin and viola begin another variation, but this merges into the coda.

Beginning with pizzicato chords, the Scherzo is then characterised by dotted rhythm, like the equivalent movement in Beethoven's F minor Quartet Op.95, but here the character is playful rather than tense. The curious little interruptions in 2/4 (viola and cello) are loosely derived from the Scherzo theme. The trio section brings maximum contrast – a much faster tempo (*presto*), a new key (E flat minor) and material of vertiginous character. Its reappearance is drastically shortened before the short coda.

After four introductory bars, the finale's first theme is genial and leisurely, but after a substantial opening paragraph a robust theme like a rustic stamping dance is introduced. Following the development section, the first theme returns in A flat major – a pseudo-recapitulation in the sub-dominant – before its eventual re-statement in the expected key of E flat. In the delightful coda, the main theme is transformed from 2/2 into an elegant 6/8.

Beethoven considered Op.131 to be his greatest string quartet, but all five late quartets, plus the *Grosse Fuge*, are imbued with transcendent qualities and readily inhabit spiritual worlds rarely encountered in music. In many ways the most extraordinary of these quartets, the C sharp minor work (1826) has seven movements or sections – usually played quasi *attacca* – a structure which remains uniquely original in this repertoire.

Beethoven was increasingly drawn to fugue, but Op.131 is his only work with a fugal opening movement. Here his concentrated study of ancient modes, Renaissance polyphony and the music of Bach coalesce into an enhanced spiritual purity and profundity. The final note of the fugue, a C sharp in octave unison, moves up a semitone, gently opening a window onto a restrained *Allegro molto vivace* of flowing character, only belatedly crescendoing to *forte* then *fortissimo*.

The improvisatory third movement, initial recitative giving way to a cadenza-like violin passage, is little more than a link into the central theme-and-variations movement. As well as fugue, variation form was an increasing preoccupation of Beethoven's late period, but nowhere does he achieve a more striking diversity, combined with a remarkable textural variety. A theme of childlike innocence gives rise to a sequence of variations, each one, except the first and last, in a new tempo and with a totally individual musical personality. Even more remarkably, each variation shows development of its particular character. To counter-balance this astounding expressive range, Beethoven provides unity through stretches of tonal stability. After the increasingly elaborate first variation, Variation 2 begins as a graceful dialogue between first violin and cello, Variations 3 and 4 are tenderly coaxing (marked *lusinghiero*) and spacious respectively – the latter punctuated by increasingly forceful pizzicato chords. Variations 5 and 6 again are strongly contrasted, the latter punctuated by a bizarrely disruptive cello. Little cadenzas and sustained trills lead to a coda, which encompasses rich scoring and charming simplicity.

The cello suddenly plays a fragment of what proves to be a brilliant scherzo, Beethoven's mercurial temperament creating in an instant a vivid change of mood. This scherzo is irrepressible in its humour and childlike cheerfulness, with close imitation, pauses, *pizzicato* and Beethoven's typical dynamic changes all contributing to the unpredictable and sometimes grotesque effect. The melodic material of the contrasting section is legato, while chattering crotchets continue in the accompaniment. Towards the end Beethoven writes the instruction '*sul ponticello*' – on the bridge, producing a glassy sound.

A poignant, elegiac Adagio serves as an introduction to the vehement sonata-form finale, relentless in its rhythmic drive. A legato theme introduced at bar 21 is a transformation of the fugue subject from the very opening of the work, now with its notes in a different order. The ecstatic lyricism of the second subject provides relief from the grim tension of the predominant driving rhythm. In the development section, Beethoven introduces a double fugato with a principal theme in long notes. The recapitulation is extended, including further development, before an even more weighty coda which eventually turns to C sharp major. A brief slower passage interrupts before the emphatic final cadence. In its breathtaking diversity, Op.131 anticipates Mahler and his aspiration to compose works which 'embrace the world'.

Beethoven vollendete sein Streichquartett op. 127 im Februar 1825, kurz nach Fertigstellung seiner Neunten Sinfonie. Seine späten Quartette – fünf Werke plus die *Grosse Fuge* – wurden alle in den Jahren 1825/26 vollendet. Die ersten drei – op. 127, 130 und 132 – waren Beethovens Antwort auf einen Auftrag von Fürst Nikolai Golizyn, einem Cellisten aus St. Petersburg. Seit Beethovens letztem vorausgegangenem Quartett op. 95 waren fast 15 Jahre vergangen.

Op. 127 in Es-Dur beginnt mit einem stark synkopierten Maestoso im 2/4 Takt, einer Passage, die an wichtigen Angelpunkten der formalen Struktur wiederkehrt. Diese Anfangstakte lösen sich in einem neuen Tempo (Allegro) auf, das im 3/4 Takt eine anmutige Melodie einführt. Ein radikales Merkmal von op. 127 ist Beethovens minimale Verwendung der Dominant-Tonart. In diesem Eröffnungssatz fungiert die Mediante (Tonart der Terz-Stufe) als kontrastierender Haupttonbereich. Das Maestoso-Material kehrt anschließend in zwei verschiedenen Tonarten zurück – in G-Dur, um den Beginn der Durchführung anzuzeigen, und in C-Dur an einer wichtigen Stelle in diesem Abschnitt.

Das ausgedehnte Adagio (*ma non troppo e molto cantabile*) besteht aus einer Variationenfolge auf Basis einer gefühlvollen Melodie in As-Dur. Zunächst baut Beethoven einen Akkord auf der Bassnote auf – ein Stilmittel, das Sibelius später auch in einigen seiner Sinfonien einsetzen sollte. Auf fünf Variationen mit einem unerwarteten Zwischenspiel zwischen den Variationen 4 und 5 folgt eine weitere halbe Variation. Auf die sanften Ausschmückungen in Variation 1 folgt eine schnellere zweite Variation (*Andante con moto*) mit fröhlichem, tanzartigem Charakter. Die feierliche Variation 3 in der entfernten Tonart E-Dur markiert die Rückkehr zum ursprünglichen Adagio-Tempo. Variation 4 ist ein melodisch ausgreifender Dialog zwischen erster Violine und Cello. Es folgt ein kleineres Zwischenspiel in der Subdominant-Tonart Des-Dur, das zur Schlussvariation führt, in der die Arabesken der ersten Violine (*dolce*) dann von den anderen Instrumenten übernommen werden. Nach einer zweitaktigen Pause beginnt durch rhythmische Pulse in der zweiten Violine und der Bratsche eine weitere Variation, die jedoch in die Coda übergeht.

Das mit Pizzicato-Akkorden beginnende Scherzo ist durch einen punktierten Rhythmus gekennzeichnet, wie in dem gleichartigen Satz in Beethovens f-Moll-Quartett op. 95, aber hier ist die Figur eher verspielt als angespannt. Die merkwürdigen kleinen Unterbrechungen im 2/4-Takt (Viola und Violoncello) sind frei vom Scherzo-Thema abgeleitet. Der Trio-Abschnitt bietet maximalen Kontrast – ein viel schnelleres Tempo (*Presto*), eine neue Tonart (es-Moll) und thematisches Material mit schwindelerregendem Charakter. Sein Wiederauftreten vor der kurzen Coda wird drastisch verkürzt.

Nach vier einleitenden Takten ist das erste Thema des Finales wohlthuend und gemächlich, aber nach einem aus-führlichen Einleitungsabschnitt erklingt ein robustes Thema wie ein rustikaler Stampftanz. Nach der Durchführung kehrt das erste Thema in As-Dur zurück – eine Pseudo-Reprise auf der Subdominante –, bevor es schließlich in der erwarteten Tonart Es-Dur neu gefasst wird. In der entzückenden Coda verwandelt sich das Hauptthema vom 2/2-Takt in einen eleganten 6/8-Takt.

Beethoven betrachtete op. 131 als sein wichtigstes Streichquartett, aber alle fünf späten Quartette sowie die *Grosse Fuge* sind von transzendenten Qualitäten durchdrungen und haben die in der Musik selten anzutreffende Neigung, in spirituelle Welten hinüber zu gleiten. In vielerlei Hinsicht ist das cis-Moll-Werk (1826) das außergewöhnlichste dieser Quartette: Es hat sieben Sätze oder Abschnitte, die normalerweise quasi attacca gespielt werden – eine formale Anlage, die in dieser Gattung einzigartig originell bleibt.

Beethoven war mehr und mehr von der Fugenkomposition angezogen, aber op. 131 ist sein einziges Streichquartett mit einem Eröffnungssatz in Fugentechnik. Hier verbinden sich sein konzentriertes Studium der alten modalen Tonarten, der Renaissance-Polifonie und der Musik Bachs zu einer gesteigerten geistigen Reinheit und Tiefe. Der letzte Ton der Fuge, ein Cis im Oktav-Unisono, bewegt sich einen Halbton aufwärts und öffnet sanft ein Fenster zu einem zurückhaltenden Allegro molto vivace von fließendem Charakter, das erst spät zu einem Crescendo im Forte und dann Fortissimo findet.

Der improvisiert wirkende dritte Satz, ein anfängliches Rezitativ, das einer kadenzartigen Violinpassage Platz macht, ist kaum mehr als eine Verbindung zu dem Variationssatz an mittlerer Stelle mit dem Hauptthema. Neben der Fuge beschäftigte sich Beethoven in seinem Spätwerk zunehmend mit der Variationsform, aber nirgends erreicht er eine auffälligere Vielfalt, verbunden mit einem bemerkenswerten satztechnischen Abwechslungsreichtum. Ein Thema von kindlicher Unschuld gibt den Startschuss zu einer Reihe von Variationen, wobei sich jede außer der ersten und der letzten durch ein neues Tempo und einen völlig individuellen musikalischen Charakter auszeichnet. Noch bemerkenswerter ist, dass jede Variation die Entwicklung ihres besonderen Wesens zeigt. Um dieser erstaunlichen Expressivität etwas entgegenzusetzen, sorgt Beethoven durch harmonische Stabilität für Einheitlichkeit. Nach der zunehmend ausgefeilteren ersten Variation beginnt Variation 2 als anmutiger Dialog zwischen erster Violine und Cello. Die Variationen 3 und 4 sind zärtlich (als *lusinghiero* gekennzeichnet) bzw. weiträumig, wobei die letztgenannte von immer kraftvolleren Pizzicato-Akkorden unterbrochen wird. Die Variationen 5 und 6 leben wiederum von starkem Kontrast, letztere wird von einem bizarr verstörenden Cello unterbrochen. Kleine Kadenz und anhaltende Triller leiten über zu einer Coda, die sowohl dichte Satzstrukturen als auch charmante Einfachheit bietet.

Das Cello spielt plötzlich ein Fragment, das sich als ein brillantes Scherzo entpuppt; Beethovens quecksilbriges Temperament ruft augenblicklich einen lebhaften Stimmungswechsel hervor. Dieses Scherzo kann seinen Humor und seine kindliche Fröhlichkeit nicht unterdrücken, mit enggeführter Imitation, Pausen, Pizzicato und Beethovens typischen dynamischen Wechseln, die alle zu einer unvorhersehbaren und manchmal grotesken Wirkung beitragen. Das melodische Material des kontrastierenden Abschnitts wird legato gespielt, während in der Begleitung ratternde Viertelnoten kontinuierlich erklingen. Gegen Ende schreibt Beethoven die Anweisung „*sul ponticello*“ (am Steg) und erzeugt damit einen gläsernen Klang.

Ein ergreifendes, elegisches Adagio dient als Einleitung zum vehementen Finale in Sonatenform, das in seinem rhythmischen Puls unerbittlich ist. Ein Legato-Thema, das in Takt 21 vorgestellt wird, stellt sich als eine Transformation des Fugenthemas vom Anfang heraus, jetzt mit einer invertierten Tonfolge. Der ekstatische lyrische Gehalt des zweiten Themas befreit den Satz von der grimmigen Spannung des vorherrschenden vorwärtsdrängenden Rhythmus. In der Durchführung stellt Beethoven ein Doppelfugato mit dem Hauptthema in langen Noten vor. Die Reprise wird noch erweitert, einschließlich einer zweiten Durchführung, bevor die noch gewichtigere Coda nach Cis-Dur moduliert. Eine kurze, langsamere Passage unterbricht sie vor der nachdrücklichen finalen Kadenz. Mit seiner atemberaubenden Vielfalt nimmt op. 131 Gustav Mahler und sein Bestreben vorweg, Werke zu komponieren, die „die Welt umarmen“.

Philip Borg-Wheeler

Übersetzung: Anne Schneider

*The Ehnes Quartet would like to thank Sam and Lyndie Ersan
for their generous support of this recording.*

Executive producer for ONYX: Matthew Cosgrove
Producer: Simon Kiln
Recording engineer: Steve Moretti
Consultant recording engineer: Arne Akselberg
Recording location: Neva Langley Fickling Hall, Mercer University,
Macon, Georgia, USA, August 2020
Cover photo: Kiduck Kim
Design concept: Kiduck Kim

Booklet design: WLP Ltd  WLP

www.onyxclassics.com

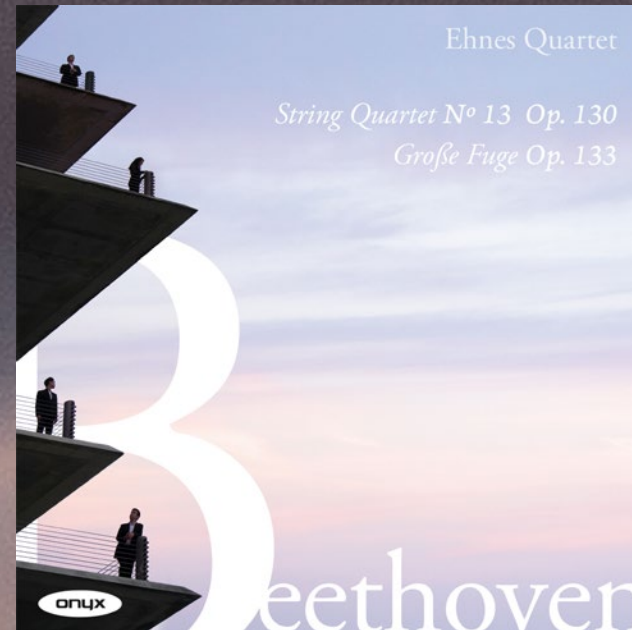


Also available on ONYX Classics



ONYX4163

Schubert: String Quartet No.14 'Death and the Maiden'
Sibelius: String Quartet Op.56 'Intimate voices'
Ehnes Quartet



ONYX4199

Beethoven: String Quartet No.13 Op.130
& Grosse Fuge Op.133
Ehnes Quartet