

# APOTHEOSIS

## Cuarteto Casals

LUDWIG VAN BEETHOVEN

The Complete String Quartets

vol.III



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

## The Complete String Quartets vol. III

1

### String Quartet no. 5, op. 18 no. 5

A major / *La majeur* / A-Dur

- |   |  |                                       |      |
|---|--|---------------------------------------|------|
| 1 |  | I. Allegro                            | 8'22 |
| 2 |  | II. Menuetto - Trio                   | 4'22 |
| 3 |  | III. Andante cantabile con variazioni | 8'18 |
| 4 |  | IV. Allegro                           | 6'29 |

### String Quartet no. 6, op. 18 no. 6

B flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur

- |   |  |   |      |
|---|--|---|------|
| 5 |  | I. Allegro con brio                               | 8'08 |
| 6 |  | II. Adagio ma non troppo                          | 6'15 |
| 7 |  | III. Scherzo. Allegro. Trio                       | 3'18 |
| 8 |  | IV. 'La Malinconia'. Adagio                       | 3'04 |
| 9 |  | V. Allegretto quasi Allegro - Adagio - Allegretto | 4'30 |

2

### String Quartet no. 11 'Serioso', op. 95

F minor / *fa mineur* / f-Moll

- |   |  |   |      |
|---|--|---|------|
| 1 |  | I. Allegro con brio                           | 4'10 |
| 2 |  | II. Allegretto ma non troppo                  | 6'39 |
| 3 |  | III. Allegro assai vivace ma serio - Trio     | 4'00 |
| 4 |  | IV. Larghetto espressivo - Allegretto agitato | 4'16 |

### String Quartet no. 14, op. 131

C sharp minor / *ut dièse mineur* / cis-Moll

- |    |  |   |       |
|----|--|---|-------|
| 5  |  | I. Adagio ma non troppo e molto espressivo  | 6'45  |
| 6  |  | II. Allegro molto vivace                    | 2'51  |
| 7  |  | III. Allegro moderato - Adagio              | 0'49  |
| 8  |  | IV. Andante ma non troppo e molto cantabile | 12'20 |
| 9  |  | V. Presto                                   | 4'55  |
| 10 |  | VI. Adagio quasi un poco andante            | 1'48  |
| 11 |  | VII. Allegro                                | 6'25  |

3

### String Quartet no. 13, op. 130

B flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur

- |   |  |                                       |       |
|---|--|---------------------------------------|-------|
| 1 |  | I. Adagio ma non troppo - Allegro     | 13'01 |
| 2 |  | II. Presto                            | 1'52  |
| 3 |  | III. Andante con moto ma non troppo   | 6'32  |
| 4 |  | IV. Alla danza tedesca. Allegro assai | 3'01  |
| 5 |  | V. Cavatina. Adagio molto espressivo  | 6'17  |

### 'Grosse Fuge', String Quartet, op. 133

B flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur

- |   |  |                                    |       |
|---|--|------------------------------------|-------|
| 6 |  | Overtura. Allegro - Allegro - Fuga | 15'48 |
|---|--|------------------------------------|-------|

### String Quartet no. 13, op. 130

B flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur

- |   |  |                     |      |
|---|--|---------------------|------|
| 7 |  | VI. Finale. Allegro | 9'32 |
|---|--|---------------------|------|

## Cuarteto Casals

Vera Martínez Mehner, *violin 1* [except op. 18, violin 2]

Abel Tomàs Realp, *violin 2* [except op. 18, violin 1]

Jonathan Brown, *viola*

Arnau Tomàs Realp, *cello*

**Répartir** la production beethovenienne en trois périodes stylistiques, en dépit de bornes chronologiques artificielles et discutables, permet de prendre aisément la mesure de l'évolution créatrice d'un artiste à la charnière entre deux époques. La période de formation (c. 1782-1802), et plus particulièrement les années 1790-1802 – celles de l'installation définitive de Beethoven à Vienne – est marquée par des œuvres dépassant la duplication juvénile et servile de modèles antérieurs. La "période héroïque" (c. 1802-1812), ainsi désignée en raison de la Symphonie *Eroica* (1803), est celle des grands succès dans lesquels se fait jour un style mêlant un je-ne-sais-quoi de monstrueux et de sublime, comme anticipant sur les positions esthétiques du Victor Hugo de *Cromwell*. La période de la maturité (c. 1813-1827), ponctuée par les nombreux soucis personnels du musicien et, de fait, par un travail beaucoup plus laborieux et tourmenté, révèle un homme emmuré dans sa surdité en quête d'une abstraction toujours plus dépouillée et intériorisée. La présente intégrale des quatuors de Beethoven, dont *Apotheosis* constitue le dernier volume, vise à les regrouper en fonction de leur position au sein de ces trois périodes. En conséquence, sont rassemblés ici les ultimes quatuors, autrement dit ceux dans lesquels les traits stylistiques acquis au cours de chacune de ces époques créatrices connaissent leur plein épanouissement. Cette confrontation, pour abrupte qu'elle soit, permet toutefois de mieux faire ressortir les éléments saillants d'une écriture en quête d'une introspection salutaire.

Les six quatuors opus 18, imprimés en 1801 par l'éditeur viennois Mollo, ne furent pas conçus dans l'ordre de leur publication ; celui en *ré* majeur (n° 3) aurait été le premier à voir le jour, suivi des n°s 1, 2, 5, 4 et 6. Malgré de nombreuses révisions, Beethoven ne parvint pas à contenir la surabondance de ses idées et à se départir des exemples de Haydn et de Mozart. Ainsi, le Quatuor K. 464 de ce dernier servit de modèle au Quatuor opus 18 n° 5. Mais, tour de force pour un débutant dans ce genre de musique de chambre, les opus 18 attestent d'une exceptionnelle maîtrise du contrepoint (notamment dans le développement de l'Allegro initial), ayant recours à une écriture très rigoureuse conjuguée à un sens de l'expression et de l'humour très personnel. Les **quatuors opus 18 n°s 5 et 6** obéissent à la coupe traditionnelle en quatre mouvements : un Allegro de forme sonate ; un mouvement lent, Adagio ou Andante, de forme variable (thème et variations du n° 5) ; un scherzo (ou menuet) impétueux, sauf pour celui du Quatuor en *la* majeur qui évoque plutôt l'atmosphère feutrée d'une époque révolue ; un final enlevé. Seule entorse à cet agencement, la place du mouvement lent et du menuet est intervertie dans l'opus 18 n° 5, comme elle le sera notamment dans la *Neuvième symphonie*. Parmi les passages les plus remarquables, retenons "La Malinconia" (La Mélancolie) du Sixième Quatuor, au parcours harmonique totalement imprévisible : ces 44 mesures d'une poésie rare apportent un contraste saisissant entre un scherzo enjoué aux décalages rythmiques déstabilisants et un Allegretto quasi Allegro qui n'est autre qu'une *danza alla tedesca* typiquement viennoise, mais dramatisée en sa fin par le retour de la plainte mélancolique. Mentionnons encore l'Allegro conclusif du Cinquième Quatuor pour sa fluidité et son énergie essentiellement dues au dialogue serré des protagonistes et à des *sforzandi* judicieusement placés.

L'insouciance n'était plus de mise en mai 1809 : les troupes napoléoniennes venaient à peine de pénétrer dans la capitale autrichienne que Joseph Haydn rendit l'âme. Durant cette période troublée, le Maître de Bonn composa peu et ne se remit au travail qu'une fois la paix signée en octobre. S'il ne fut guère plus productif en 1810-1811, Beethoven acheva toutefois le **Onzième Quatuor opus 95**. Composé à près d'un an d'intervalle, les quatuors opus 74 et 95 sont aux antipodes l'un de l'autre. Si le premier regarde vers un passé "mondain" et révolu, celui des quatuors Razumovsky, le second — que l'auteur a qualifié de "*quartetto serioso*" — est déjà tourné vers un avenir introspectif, celui du mouvement lent de l'opus 135. C'est en effet probablement avec cet opus 95 que le genre du quatuor à cordes devint progressivement une sorte de journal intime auquel le Maître confia ses pensées et ses états d'âme les plus secrets, voire un exutoire à son mal-être. À croire l'auteur, l'opus 95 fut "*écrit pour un petit cercle de connaisseurs*" et ne devait "*jamais être exécuté en public*" (lettre d'octobre 1816). Peut-être est-ce la raison pour laquelle Beethoven attendit près de six ans avant de le confier à un éditeur. Il est vrai que cette œuvre fait montre d'une extraordinaire sobriété dans le discours, sobriété que seuls les interprètes peuvent véritablement appréhender : les transitions et développements attendus y sont notamment sacrifiés au profit d'une écriture ramassée dans laquelle chaque détail est minutieusement ciselé. Certains passages semblent même anticiper les sonates opus 101, 109 et 110.

Le **Quatuor opus 130** est le dernier d'une série amorcée à la demande du prince Nikolas Borisovich Galitzin qui, en novembre 1822, passa commande de trois quatuors (opus 127, 130, 132). Esquissé dès juin 1825, l'opus 130 fut achevé vers la fin de l'année et créé le 21 mars 1826 avec la *Grosse Fuge* opus 133 en guise de finale. Face à l'incompréhension du public et aux instances de son éditeur Artaria, Beethoven se résigna à composer à l'automne 1826 un nouvel Allegro conclusif (un rondo enjoué). Ce quatuor regroupe six mouvements, dont deux "friandises" (Beethoven *dixit*) bissées à leur première audition au grand dam du musicien : le Presto et le *Alla danza tedesca* (à l'origine destiné au Quatuor opus 132). Ces pages souriantes et faciles d'accès n'avaient pas, aux yeux de l'auteur, le même prix que la Cavatine – écrite durant l'été "*dans les pleurs de la mélancolie*" – et la monumentale *Grosse Fuge* à laquelle il "*tenait beaucoup*".

Cette **fugue opus 133**, dédiée à l'archiduc Rodolphe, fut mise sur le chantier à la fin août 1825 et publiée de façon posthume en mai 1827. En réalité, la quête de son sujet et de ses contre-sujets remontait à 1824, tandis que Beethoven travaillait sur le Quatuor opus 127. Il s'agit d'une immense double-fugue en six sections, préfacée par une ouverture au cours de laquelle est présenté le matériau thématique principal de l'œuvre. Cette page renouvelle en profondeur la notion même de fugue, Beethoven y faisant montre non seulement d'une extraordinaire maîtrise du contrepoint et du rythme, mais encore d'un sublime sens de la variation. En effet, la fugue était – et demeure encore – perçue comme un exercice didactique froid et plein d'artifices. Le démiurge, lui, chercha à y introduire une dimension plus sensible et poétique. Renouant avec la fugue, dans la même tonalité de *si* bémol majeur que la sonate "Hammerklavier" opus 106 (1817-1818), il y déversa un trésor d'invention qui fait éclater la notion de temps : "*Ce n'est pas de l'art de faire une fugue*", disait-il. "*J'en ai fait par douzaine à l'époque de mes études. Mais l'imagination réclame aussi ses droits ; et aujourd'hui, il faut qu'un autre esprit, véritablement poétique, entre dans la forme antique.*"

Le **Quatuor opus 131** est une sorte de reliquat de la trilogie commandée par Galitzin. Submergée par les idées musicales, Beethoven ne put contenir le besoin d'en écrire un supplémentaire qu'il offrit au baron Joseph von Stutterheim (celui-ci venait d'accepter le neveu du musicien dans son régiment). L'opus 131 fut rédigé entre mi-décembre 1825 et mai 1826 et publié à Mayence en juin 1827. Ce quatuor, à l'instar de l'opus 130, rejette le plan traditionnel en quatre mouvements pour enchaîner diverses pages "*volées de-ci, de-là, et recollées ensemble*" (Beethoven) sans aucune interruption. À lire les *Cahiers de conversation*, Beethoven aurait cherché à transcrire en musique une journée de sa vie : serait-ce là la source de cette *dispositio* originale ? De fait, le nombre de "mouvements" (cinq ? six ? sept ?) reste discuté puisque l'Allegro moderato-Adagio-Più vivace et l'Adagio quasi un poco andante sont si brefs qu'ils peuvent être perçus comme l'introduction au mouvement leur faisant respectivement suite. Une ossature sous-jacente demeure cependant perceptible : une fugue (main tendue à l'opus 133 ?), un Allegro molto vivace de forme sonate, un thème et sept variations (Andante ma non troppo) précédé d'une introduction, un scherzo très développé et débordant de gaieté (Presto) et un Allegro conclusif de forme sonate et thématiquement lié à la fugue initiale, préfacé par une introduction lente.

JEAN-PAUL MONTAGNIER

The division of Beethoven's output into three stylistic periods, for all that it erects artificial and debatable chronological boundaries, makes it easier to assess the creative evolution of an artist at the cusp of two eras. The formative period (c. 1782-1802), and more particularly the years from 1790 to 1802 – in the course of which Beethoven settled permanently in Vienna – was marked by works that already went well beyond jejune, slavish duplication of existing models. The 'heroic period' (c. 1802-12), named after the *Eroica* Symphony (1803), was the time of his great successes, and saw the emergence of a style combining sublimity with a hint of monstrosity, as if foreshadowing the aesthetic positions adopted by Victor Hugo in the Preface to his play *Cromwell* (1827). The late period (c. 1813-27), punctuated by eruptions of the composer's many personal problems and, as a result, characterised by a much more laborious and tormented creative process, reveals a man trapped inside his deafness and searching for an ever more austere and interiorised abstraction. The present complete recording of Beethoven's quartets, of which *Apotheosis* is the final volume, aims to regroup the works according to their position within these three periods. Hence this programme assembles what might be termed the 'late' quartets in a new sense, in other words those works in which the stylistic innovations of each of these creative periods reach their full flowering. This correlation, arbitrary though it may seem, helps to bring out more clearly the salient features of a compositional process in search of a salutary introspection.

The Six Quartets op. 18, printed in 1801 by the Viennese publisher Mollo, were not conceived in the order in which they were published; the D major quartet (no. 3) is thought have been the first to be written, followed by nos. 1, 2, 5, 4 and 6. Notwithstanding a number of revisions, the op. 18 quartets suffer from an overabundance of ideas and never really manage to shake off the examples of Haydn and Mozart. To take one example, the latter's Quartet K 464 clearly served as a model for the Quartet op. 18 no. 5. Yet – a tour de force for a beginner in the chamber genre – Beethoven already displays an exceptional mastery of counterpoint (notably in the developments of the opening allegros), adopting a very rigorous style combined with a highly personal sense of expression and humour. The **Quartets op. 18 nos. 5 and 6** follow the traditional four-movement scheme: an allegro in sonata form; a slow movement, adagio or andante, in diverse forms (a theme and variations in no. 5); a scherzo (or minuet), impetuous in tone except for the one in the A major quartet, which instead evokes the subdued mood of a bygone era; and a spirited finale. The only deviation from this arrangement is that the positions of slow movement and minuet are reversed in op. 18 no. 5, as was later to be the case, most notably, in the Ninth Symphony. Among the most remarkable passages is 'La Malinconia' (Melancholy) from the sixth quartet, with its totally unpredictable harmonic trajectory: these forty-four bars of rare poetry provide a striking contrast, placed as they are between a playful scherzo with destabilising rhythmic shifts and an Allegretto quasi Allegro which is in fact a typical Viennese *danza alla tedesca* (German dance), but is given a touch of drama by the return of the melancholic lament at the end. One should also mention the concluding Allegro of the fifth quartet for its fluidity and energy, deriving essentially from the close-knit dialogue among the protagonists and the judiciously placed *sforzandi*.

Insouciance was no longer the order of the day in May 1809: Napoleon's troops had entered Vienna, and shortly thereafter Joseph Haydn died. During this troubled period, Beethoven composed very little; he did not set to work again until the peace agreement was signed in October. Nor was he much more productive in 1810-11, but he did complete his **eleventh quartet, op. 95**. Though composed a little less than a year from each other, the Quartets op. 74 and op. 95 are poles apart. While the former looks back to a 'sociable' past now vanished, the world of the 'Razumovsky' Quartets, the latter – which its composer described as a 'quartetto serio' – already turns its gaze towards an introspective future, that of the slow movement of op. 135. Indeed, it is probably true to say that with op. 95 the quartet genre began to turn into a kind of personal journal to which Beethoven confided his thoughts and his innermost feelings, even into an outlet for his angst. He wrote that op. 95 was 'written for a small circle of connoisseurs' and was 'never to be performed in public' (letter of October 1816). Perhaps that is why he waited nearly six years before entrusting it to a publisher. It is true that the work displays an extraordinary sobriety in its discourse, a sobriety that only the performers can truly grasp: in particular, the transitions and developments one expects are sacrificed to a tightly packed texture in which every detail is meticulously polished. Some passages even seem to anticipate the Sonatas opp. 101, 109 and 110.

The **Quartet op. 130** is the last in a series begun at the request of Prince Nikolai Borisovich Galitzin (Golitsyn) who, in November 1822, commissioned Beethoven to write three string quartets (which became opp. 127, 130 and 132). Op. 130 was sketched in June 1825, completed towards the end of the year and premiered on 21 March 1826 with what is now the *Grosse Fuge* op. 133 as the finale. Faced with the incomprehension of the public and the demands of his publisher Artaria, Beethoven resigned himself to composing a new finale (a playful rondo, Allegro) in the autumn of 1826. This quartet consists of six movements, including two 'tidbits' (*Leckerbissen*), as Beethoven called them, which were encored at their first performance, to his great displeasure: the Presto and the Alla danza tedesca (originally intended for the Quartet op. 132). In Beethoven's eyes, these amiable and easily accessible movements did not possess the same value as the Cavatina – written during the summer 'amid tears of melancholy' – and the monumental *Grosse Fuge* to which he was 'very attached'.

The **Fugue op. 133**, dedicated to the Archduke Rudolph, was begun at the end of August 1825 and published posthumously in May 1827. In fact, though, the search for its subject and countersubjects dated back to 1824, when Beethoven was working on the Quartet op. 127. It is an immense double fugue in six sections, prefaced by an 'Overtura' in which the main thematic material of the work is presented. The piece radically renews the very notion of fugue: Beethoven displays not only an extraordinary mastery of counterpoint and rhythm, but also a sublime feeling for variation. Fugue was – and still is – perceived as a cold, artificial didactic exercise. Beethoven, for his part, sought to introduce a more sensitive and poetic dimension. Returning to fugal composition, in the same key of B flat major as the 'Hammerklavier' Sonata op. 106 (1817-18), he poured into it a wealth of invention that shatters the notion of time: 'It is no skill to write a fugue', he said. 'I wrote them by the dozen in my years of study. But imagination also claims its rights, and nowadays another, truly poetic spirit must enter into the ancient form.'

The **Quartet op. 131** is a sort of leftover from the trilogy commissioned by Galitzin. Overwhelmed by musical ideas, Beethoven could not restrain the urge to write a further work in the genre, which he dedicated to Baron Joseph von Stutterheim (who had just accepted the composer's nephew into his regiment). Op. 131 was composed between mid-December 1825 and May 1826, and published in Mainz in June 1827. Like the Quartet op. 130, it rejects the traditional four-movement scheme and links various sections 'cobbled together from various bits and bobs' (Beethoven)<sup>1</sup> and played without a break. According to the Conversation Books, Beethoven wanted to transcribe one day of his life into music: could that be the origin of this original layout? In fact, the number of 'movements' (five? six? seven?) remains debatable, since the Allegro moderato-Adagio-Più vivace and the Adagio quasi un poco andante are so brief that each can be seen as the introduction to the movement that follows it. However, an underlying framework remains perceptible: a fugue (a nod to op. 133?), an Allegro molto vivace in sonata form, a theme and seven variations (Andante ma non troppo) preceded by an introduction, a highly developed scherzo bursting with gaiety (Presto) and a sonata-form final Allegro thematically linked to the initial fugue and prefaced by a slow introduction.

JEAN-PAUL MONTAGNIER  
Translation: Charles Johnston

<sup>1</sup> 'Zusammengestohlen aus verschiedenem diesem u. jenem': Beethoven's jocular description on the printer's manuscript of the quartet, now in the Beethoven-Haus in Bonn. (Translator's note)

**Gliedert** man das Schaffen von Beethoven nach stilistischen Kriterien in drei Perioden und lässt dabei die zeitlichen Grenzen (weil künstlich und fragwürdig) außer Acht, kann man unschwer die künstlerische Entwicklung eines Komponisten zwischen zwei Epochen nachvollziehen. Die „Lehrzeit“ von etwa 1782 bis 1802 – und speziell die Jahre von 1790 bis 1802, als Beethoven sich endgültig in Wien niederließ – zeichnet sich durch Werke aus, die von der jugendlichen, sklavischen Orientierung an Vorbildern losgelöst sind. Die „heroische“ Zeit (ca. 1802-1812) – nach dem Beinamen *Eroica* der 3. Sinfonie (1803) – ist die der großen Erfolge und der Herausbildung eines Stils, der gewissermaßen als ungeheuer und erhaben zugleich zu bezeichnen ist: als ob die ästhetischen Prinzipien von Victor Hugos *Cromwell* vorweggenommen würden. Die Reifezeit (ca. 1813-1827) ist von vielen persönlichen Schwierigkeiten geprägt und zeigt einen durch die Taubheit abgeschotteten Menschen, der in seiner quälend und beschwerlich gewordenen Arbeit nach einer immer kargeren, introvertierten Abstraktion strebt. Die Anlage der vorliegenden Gesamtaufnahme von Beethovens Streichquartetten – wovon *Apotheosis* den letzten Teil darstellt – richtet sich nach deren Stellung innerhalb der drei Stilperioden: In den hier präsentierten, letzten Quartetten haben die im Laufe der jeweiligen Schaffensabschnitte erworbenen Stilmittel ihre volle Entfaltung erfahren. Das mag eine krasse Gegenüberstellung sein, sie zeigt jedoch umso deutlicher die Charakteristika einer Tonsprache, die ihre Qualität durch eine Innenschau zu heben sucht.

Die sechs Quartette op. 18, die 1801 von dem Wiener Verleger Mollo gedruckt wurden, entstanden nicht in der Reihenfolge, wie sie in der Publikation erscheint. Die Nr. 3 in D-Dur war das erste Quartett, und darauf folgten die Nr. 1, 2, 5, 4 und 6. Beethoven brachte immer wieder Änderungen an, doch gelang es ihm letztlich nicht, die Überfülle seiner Ideen zu bewältigen und von den Vorbildern Haydn und Mozart abzurücken. Dessen Quartett KV 464 diente so als Modell für die Nr. 5 des op. 18. Für Beethoven war diese kammermusikalische Gattung ganz neu, und sie erforderte einen Kraftakt, doch in diesen Quartetten ist bereits eine außergewöhnliche Beherrschung des Kontrapunkts erkennbar (insbesondere in der Durchführung des ersten Allegro), wobei sich der überaus strenge Tonsatz mit einem sehr persönlichen Sinn für Ausdruck und Humor verbindet. **Die Quartette op. 18 Nr. 5 und 6** entsprechen in ihrer Anlage der traditionellen Folge von vier Sätzen: ein Allegro in der Sonatensatzform; ein langsamer Satz als Adagio oder Andante von unterschiedlicher Form (Thema und Variationen in der Nr. 5); ein ungestümes Scherzo oder, im A-Dur-Quartett, ein Menuetto von einer eher gedämpften Atmosphäre wie aus einer längst vergangenen Epoche; ein lebhaftes Finale. Die einzige Abweichung von dieser Anordnung findet sich in der Nr. 5, wo die Plätze des langsamen Satzes und des Menuetts vertauscht sind, wie dies übrigens auch in Beethovens Neunter Symphonie der Fall ist. Von den bemerkenswerten Passagen ist „La malinconia“ (Die Melancholie) im sechsten Quartett zu nennen: Diese 44 Takte nehmen harmonisch einen vollkommen unvorhersehbaren Verlauf, sind von erlesener Poesie und erzeugen damit einen erstaunlichen Kontrast zwischen dem heiteren Scherzo mit seinen destabilisierenden, versetzten Rhythmen und dem Allegretto quasi Allegro, das nichts anderes ist als eine typisch wienerische *danza alla tedesca*, die freilich mit der Rückkehr der melancholischen Klage am Schluss eine Dramatisierung erfährt. Erwähnt sei aber auch das finale Allegro des fünften Quartetts wegen seiner lebhaften Energie, die sich im Wesentlichen aus dem eng geführten Dialog der Instrumente und sinnfällig gesetzten *sforzandi* ergibt.

Der Mai 1809 setzte dem sorglosen Leben ein Ende: Die Truppen von Napoleon waren in Wien einmarschiert. Zur gleichen Zeit starb Joseph Haydn. Während dieser schwierigen Periode komponierte der Meister aus Bonn wenig, und er nahm die Arbeit erst wieder auf, nachdem im Oktober der Friedensvertrag unterzeichnet worden war. Auch in den Jahren 1810/11 war Beethoven nicht sehr produktiv, doch vollendete er immerhin das **Streichquartett Nr. 11 op. 95**. Die beiden Quartette op. 74 und op. 95 entstanden im Abstand von fast einem Jahr und sind ganz gegensätzlich. Während das erste auf eine „mondäne“, untergegangene Welt zurückschaut – die der „Razumovsky-Quartette“ –, ist das zweite, von Beethoven *quartetto serioso* genannt, bereits einer künftigen, introspektiv geprägten Atmosphäre zugewandt – nämlich der des langsamen Satzes von op. 135. Tatsächlich wurde ab diesem op. 95 die Gattung des Streichquartetts nach und nach zu einer Art Tagebuch, dem der Komponist seine Gedanken und seine geheimsten Seelenzustände anvertraute, und zu einem Ventil seiner Seelennot. Beethoven schrieb in einem Brief vom Oktober 1816, dass er das op. 95 „für einen kleinen Kreis von Kennern“ geschrieben habe und dass es „nie öffentlich aufgeführt“ werden solle. Darin liegt vielleicht der Grund, warum er fast sechs Jahre vergehen ließ, bevor er das Werk einem Verleger anvertraute. Es trifft ja zu, dass in diesem Quartett ein ausgesprochen sparsamer Einsatz der Mittel auszumachen ist, was nur die Interpreten wirklich erfassen können: Die Überleitungen und Durchführungen entsprechen nicht den Erwartungen, sondern werden zugunsten einer knappen Tonsprache aufgegeben, in der jedes Detail überaus fein ausgearbeitet ist. Gewisse Passagen scheinen sogar die Klaviersonaten op. 101, 109 und 110 voranzunehmen.

Das **op. 130** ist das letzte Quartett eines dreiteiligen Zyklus (op. 127, 130, 132), den der Fürst Nikolaus Galitzin im November 1822 in Auftrag gab. Die ersten Skizzen dafür entstanden im Juni 1825, gegen Ende desselben Jahres wurde es vollendet, und die Uraufführung fand am 21. März 1826 mit der *Großen Fuge* op. 133 als Finalsatz statt. Wegen der unverständigen Reaktion des Publikums und auf das Drängen seines Verlegers Artaria hin fügte sich Beethoven und komponierte im Herbst 1826 ein neues Schluss-Allegro in Form eines heiteren Rondos. Das Quartett besteht aus sechs Sätzen, und zwei davon sind „Leckerbissen“ (so Beethoven), die bei der Uraufführung zum großen Ärger des Komponisten wiederholt werden mussten, weil sie so gut ankamen: das Presto und der ursprünglich für das Quartett op. 132 gedachte Satz *Alla danza tedesca*. Diese fröhliche, eingängige Musik war nach Beethovens Ansicht weniger wert als die Cavatina (die im Sommer „unter Tränen der Wehmut“ entstand) und die monumentale *Große Fuge*, an der ihm „viel lag“.

Die dem Erzherzog Rudolph gewidmete **Fuge op. 133** wurde Ende August 1825 in Angriff genommen und im Mai 1827 posthum veröffentlicht. Tatsächlich begann die Suche nach Thema und Kontrasubjekten bereits 1824, während Beethoven am Quartett op. 127 arbeitete. Es handelt sich um eine gewaltige, sechsteilige Doppelfuge, der eine Ouvertüre vorausgeht, in deren Verlauf das wichtigste thematische Material des Werks eingeführt wird. Beethoven erneuerte damit den Begriff der Fuge grundlegend: Es zeigt sich darin nicht nur ein meisterhafter Umgang mit Kontrapunkt und Rhythmus, sondern auch ein ausgeprägtes Gespür für die Variation. Die Fuge wurde – und wird bis heute – als ein emotionsloses Lehr- und Übungsstück voller Kniffe betrachtet. Das schöpferische Genie Beethovens trachtete hingegen danach, ihr auch eine gefühlvolle, poetische Anmutung zu verleihen. Er nahm sich erneut eine Fuge vor (die wie die „Hammerklavier-Sonate“ op. 106 von 1817/18 in B-Dur steht) und ließ seinem Einfallsreichtum freien Lauf, so dass der Zeitbegriff gesprengt wurde: „Eine Fuge zu machen“, sagte er, „ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Fantasie will auch ihr Recht behaupten, und heutzutage muss in die althergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.“

Das **Quartett op. 131** ist eine Art Überrest der von Galitzin in Auftrag gegebenen Trilogie. Beethoven war so überwältigt von seinen musikalischen Einfällen, dass er das Bedürfnis hatte, ein weiteres zu schreiben, das er dann dem Baron Joseph von Stutterheim widmete (der Beethovens Neffen gerade in sein Regiment aufgenommen hatte). Es entstand zwischen Mitte Dezember 1825 und Mai 1826 und wurde im Juni 1827 in Mainz veröffentlicht. Genau wie das op. 130 besteht auch dieses Quartett nicht aus den traditionellen vier Sätzen, sondern wurde aus „verschiedenen hier und da ergaunerten Stücken zusammengeflickt“ (Beethoven), die einander ohne Pausen folgen. In den Konversationsheften des Komponisten ist zu lesen, dass er damit versucht habe, einen Tag aus seinem Leben in Musik umzusetzen. Sollte dies der Ursprung dieser originellen *dispositio* sein? In der Tat lässt sich über die Anzahl der „Sätze“ streiten (fünf? sechs? sieben?), denn die Passagen Allegro moderato-Adagio-Più vivace und das Adagio quasi un poco andante sind so kurz, dass sie als Introduction der ihr jeweils folgenden Teilstücke angesehen werden könnten. Eine unerschwellige Gliederung in verschiedene Abschnitte ist jedoch durchaus erkennbar: eine Fuge (die Verbindung zum op. 133?), ein Allegro molto vivace in Sonatensatzform, ein Thema mit sieben Variationen (Andante ma non troppo) auf eine Introduction folgend, ein ausgesprochen elaboriertes und überaus fröhliches Scherzo (Presto) und zum Schluss, nach einer langsamen Einleitung, ein Allegro in Sonatensatzform, das thematisch die Verbindung zu der Fuge am Anfang schlägt.

JEAN-PAUL MONTAGNIER  
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

## Cuarteto Casals Sélection discographique

All titles available in digital format (download and streaming)

LUIGI BOCCHERINI  
**“La musica notturna di Madrid”**  
(Quintettino G. 324)  
**Guitar Quintet in D major G. 448**  
**String Quintet no. 6 in E major G. 275**  
**String Quartet in G minor op. 32 no. 5 G. 205**  
*E. Runge, C. Trepát, D. Tummer*  
CD HMC 902092



JOSEPH HAYDN  
**String Quartets op. 33**  
Quatuors à cordes op. 33  
2 CD HMG 502022.23

**The Seven Last Words of Christ**  
Les Sept Dernières Paroles du Christ  
CD HMC 902162



FRANZ SCHUBERT  
**String Quartets D 87 & D 88**  
Quatuors à cordes  
CD HMC 902121

BÉLA BARTÓK, GYÖRGY LIGETI  
GYÖRGY KURTÁG  
**Metamorphosis**  
CD HMC 902062



WOLFGANG AMADEUS MOZART  
**String Quartets K. 428, 465, 387**  
dedicated to Joseph Haydn  
CD HMC 902186

# The Complete String Quartets

## 'Inventions', vol. I

String Quartets nos. 1, 3 & 4 op. 18

Piano Sonata no. 9 op. 14  
*(transcription for quartet)*

String Quartets no. 7 op. 59

no. 12 op. 127, no. 16 op. 135

3 CDS HMM 902400.02

## 'Revelations', vol. II

String Quartets no. 2 op. 18 & no. 10 op. 74

String Quartets nos. 8 & 9 'Razumovsky' op. 59 (nos. 2 & 3)

String Quartet no. 15 op. 132

3 CD HMM 902403.05





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2020

Enregistrement : Janvier, mars & novembre 2019, Teldex Studio Berlin, Berlin (Allemagne)

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : René Möller, Teldex Studio Berlin

Montage : Thomas Bößl, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo : © IGOR Studio

Maquette : Atelier harmonia mundi

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)

HMM 902406.08