



CHANDOS

BEETHOVEN
STRING QUARTETS, VOL. 1

OP. 18 NOS 1 AND 6 · OP. 59 NO. 1 · OP. 95 · OP. 127

DORIC STRING QUARTET



First page of autograph manuscript of Op. 59 No. 1:
(top) All[egr]o / quartetto Imo / la prima parte solamente una volta
(bottom) mezzo forte e dolce

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Complete String Quartets, Volume 1

COMPACT DISC ONE

String Quartet, Op. 18 No. 1 (1798–99, revised late 1800) 27:15
in F major • in F-Dur • en fa majeur
À Son Altesse Monseigneur le Prince Regnant de Lobkowitz etc. etc.

1	Allegro con brio	9:17
2	Adagio affettuoso ed appassionato	8:30
3	Scherzo. Allegro molto – Trio – Scherzo da capo	3:02
4	Allegro	6:25

	String Quartet, Op. 18 No. 6 (1799 – 1800)	28:42
	in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur	
	À Son Altesse Monseigneur le Prince Regnant de Lobkowitz etc. etc.	
5	Allegro con brio	8:54
6	Adagio ma non troppo	8:07
7	Scherzo. Allegro – Trio – Scherzo da capo	3:26
8	La Malinconia. Questo pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza. Adagio – Allegretto quasi Allegro – Tempo I – Allegretto – Adagio – Allegretto – Poco Adagio – Prestissimo	8:13
	 String Quartet, Op. 95 ‘Serioso’ (1810)	21:01
	in F minor • in f-Moll • en fa mineur	
	Nik. Zmeskall von Domanovetz gewidmet	
9	Allegro con brio	4:27
10	Allegretto ma non troppo –	7:06
11	Allegro assai vivace ma serio – Più Allegro	4:32
12	Larghetto espressivo – Allegretto agitato – Allegro	4:54
		TT 77:12

COMPACT DISC TWO

String Quartet, Op. 59 No. 1 (1806) 39:58

in F major • in F-Dur • en fa majeur

À son Excellence Monsieur le Comte de Rasoumoffsky

Conseiller privé actuel de

Sa Majesté l'Empereur de toutes les Russies etc. etc.

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Allegro | 10:17 |
| 2 | Allegretto vivace e sempre scherzando | 9:00 |
| 3 | Adagio molto e mesto – Molto cantabile – | 12:55 |
| 4 | Thème russe. Allegro – Adagio ma non troppo – Presto | 7:45 |

String Quartet, Op. 127 (1824 – 25) 40:38

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

À Son Altesse Monseigneur le Prince Nicolas de Galitzin,
Lieutenant Colonel de la Garde de Sa Majesté Impériale de toutes les
Russies

- | | | |
|---|---|-----------------|
| 5 | Maestoso – Allegro – Maestoso – Allegro –
Maestoso – Allegro | 7:34 |
| 6 | Adagio ma non troppo e molto cantabile – Andante con moto –
Adagio molto espressivo – Tempo I | 17:08 |
| 7 | Scherzo. Vivace – Allegro – Tempo I – Allegro – Tempo I –
Presto – Tempo I – Allegro – Tempo I – Allegro – Tempo I –
Presto – Tempo I | 8:45 |
| 8 | Finale. Allegro – Allegro comodo | 7:09 |
| | | TT 80:45 |

Doric String Quartet

Alex Redington violin

Ying Xue violin

Hélène Clément viola

John Myerscough cello

The members of the Doric String Quartet perform the Op. 18 Quartets
using a set of classical bows by Luis Emilio Rodriguez Carrington.



Camilla Greenwell

Doric String Quartet

Beethoven: Complete String Quartets, Volume 1

String Quartet in F major, Op. 18 No. 1 (1798 – 99, revised late 1800); published Vienna, Tranquillo Mollo & Co., June 1801; dedicated to Prince Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz

The record of the chamber music of Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) suggests that the composer was hesitant about taking on the genre of string quartet. Soon after his arrival in Vienna, in 1792, he began work on a set of piano trios, followed by a trio for violin, viola, and cello, in 1795 (Op. 3, a six-movement work modelled on Mozart's late Divertimento, KV 563, for the same forces), and, a few years later, a further three string trios, which were published as Op. 9.

Other sources, however, suggest that his interest in quartet composition was kindled soon after he had arrived in the Austrian capital: a score of Haydn's Op. 20 No. 1 in his hand dates from 1794. This was followed by the copies, in whole or in part, of two of Mozart's quartets dedicated to Haydn. These three documents may be thought of as studies preparatory to the composition of works of his own.

A direct impetus to compose Op. 18 probably came in late 1798 from Prince Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz (1772 – 1816), a Bohemian nobleman and a highly skilled musician in his own right, who had already been acquainted with Beethoven's artistic skills for some years. He had also commissioned a set of quartets from Haydn in the same year (only two of these were completed, the pair known today as Op. 77). Beethoven began work on his set towards the end of 1798; the sketches suggest that he worked on them in two subgroups, completing the first three quartets in the late spring of 1799, the last three in late summer or autumn 1800. He then went back over the first three, revising at least the first and third substantially before all six were published in the following year.

In fact, an early version of Op. 18 No. 1 survives, in the form of a handwritten copy of the parts, dated 25 June 1799. Beethoven sent this to the theologian and violinist Carl Amenda (1771 – 1836), who had been in Prince Lobkowitz's service and with whom the composer formed a close friendship

during the brief time they were together in Vienna. In a subsequent letter to Amenda (1 July 1801), which also mentions the onset of his deafness, Beethoven wrote:

Do not pass your quartet on to anyone, as I have changed it considerably; for I have only now learned to write quartets correctly, as you will see when you receive them.

And although the early version is an estimable achievement on its own terms, the part-writing in the revision is more refined, and the thematic ideas are developed more succinctly and purposefully.

The work comprises four movements, in common with the quartets by Haydn from Op. 9 onwards, those of Mozart, and all of Beethoven's until the late period. In the first movement, which is in sonata form, the opening six-note figure dominates the thematic development. The main section of the third movement, a scherzo in binary form, presents its thematic material with great concision in the space of a mere ten bars, but then develops this at greater length in the second part. In the Trio, the octave leaps and scurrying quavers are likewise presented concisely in the first part and developed extensively in the second; this part, unusually, is not repeated but instead leads without

a break to the *da capo* of the main section, giving the movement as a whole an overall feeling of relentless energy. The finale, in the form of a rondo, unfolds at a more leisurely pace. Following the first return of the opening theme, an expanded middle section juxtaposes a development of the main theme (based on figures made up of semiquaver turns in triplets) with a new theme in slower note values, which is played in four contrasting keys before the next reprise of the opening theme.

Most of the emotional weight of Op. 18 No. 1 is borne by the *Adagio affettuoso ed appassionato* which, according to an anecdote recorded by Amenda, was inspired by the tomb scene in Shakespeare's *Romeo and Juliet*. (Some of the early sketches for the quartet support the story, as Beethoven has written next to them, in French, 'il prend le tombeau', 'désespoir', 'il se tue', 'les de[r]niers soupirs'.) The movement is in sonata form, and contrasts a main theme of great power and urgency with a more tender lyrical idea. The returns of the main theme are intensified by the introduction of a new figure in fast note values, and by the doubling of material – both the main theme and the new figure – at the octave by two of the upper string parts. Towards the end, the intensity is further

heightened as the main theme is played on the cello in a high register against the new figure, now doubled in the violins.

**String Quartet in B flat major, Op. 18
No. 6 (1799 – 1800); published Vienna,
Tranquillo Mollo & Co., June 1801;
dedicated to Prince Franz Joseph
Maximilian von Lobkowitz**

In Opus 18 No. 6, the last of the early quartets to be conceived, Beethoven continues to consolidate his compositional skills while pursuing new directions in quartet writing. The rich textures and intensity of expression found in the Quartet in F are largely replaced by something lighter, more mercurial. This quartet may be thought of as the ‘fiddle piece’ of Op. 18, the work in which the first violin is more prominent as a soloist, either by carrying the melodic lines (especially in the Scherzo and Trio, and the *Allegretto quasi Allegro*) or by decorating the texture in a high register (in the *Adagio ma non troppo*).

The most original feature – the slow introduction to the finale – owes much to the composers who prepared Beethoven for quartet composition. While the strange harmonic unfolding of this forty-four-bar *Adagio* is his own, its exploratory qualities recall quartets by Mozart and Haydn that

he almost certainly knew well. But where, for instance, the introduction to Mozart’s ‘Dissonance’ traces a path from obscurity to light, and the ‘Fantasia’ from Haydn’s Op. 76 No. 6 alternates between clear presentations of a main theme and exploratory transitional passages, *La Malinconia* starts out in the sweetest B flat major before embarking on a tonal odyssey that reaches (or comes near to landing on) a wide range of keys; it then almost suspends tonality altogether, in a series of chords alternating *forte* with *piano* and punctuated by turn figures, before making its way to the dominant of the home key.

But perhaps the greatest surprise in Op. 18 No. 6 is found about two thirds of the way through the opening *Allegro con brio*. The movement begins with a jaunty violin theme interrupted periodically by the cello, as is typical of sonata form movements from the late-eighteenth-century quartet repertoire. The other instruments then participate in the conversation, but the first violin takes control of the remainder of the exposition. The development begins, predictably enough, with the fracturing of thematic material followed by a passage of imitation that goes through a number of keys before leading us towards the home key. But instead of driving forward to the repeat of the opening, Beethoven breaks

up the texture into two quiet strands – wisps of musical smoke – in which the viola and cello alternate with the violins in increasingly short passages of parallel thirds, the process eventually leading to a complete meltdown on a bare (and barely audible) perfect fifth. Only the abrupt return of the opening is able to bring the movement back on course, and the final section recapitulates what has come before with complete regularity.

String Quartet in F major, Op. 59 No. 1 (1806); published Vienna, Bureau of Arts and Industry, January 1808; dedicated to Count Andrey Kirillovich Razumovsky

The three works constituting Beethoven's second set of quartets, Opus 59, date from 1806, a fertile year which also saw the composition of the Fourth Symphony and the Violin Concerto as well as the first revision Beethoven made of his only opera, *Fidelio*.

As early as October 1804, Beethoven had been considering composing a new set of quartets, in which one of his publishers quickly expressed an interest. But the project was delayed by a year and a half, primarily on account of the opera, which was first performed in November 1805 and revised for further performances in the spring of the following year.

Andrey Kirillovich Razumovsky (1752 – 1836) was at the time the Russian ambassador to the Viennese court. He maintained a lively musical tradition at his palace in Vienna, engaging the services of a quartet of reputable string players, including the legendary Ignaz Schuppanzigh (1776 – 1830), and sometimes taking part in quartet playing himself; he may have known Beethoven for many years before commissioning the new quartets, in the spring of 1806. (Razumovsky and Lobkowitz were later to share the dedication of two major works of the period, the Fifth and Sixth Symphonies.)

An inscription on the first page of the autograph of Op. 59 No. 1 tells us that Beethoven began work on it on 26 May. There is some evidence that only this quartet and the first two movements of Op. 59 No. 2 were fully written out in score by October 1806; and as performances of all three were recorded in February of the following year, there has been some speculation that No. 3 was composed in great haste (and that, consequently, it does not nearly match the other two in quality or originality). The autograph scores show, however, that a great deal of attention was paid to the details in all three works.

The autograph manuscript of No. 1 bears witness not only to numerous refinements in the part-writing but also to changes in the overall shaping of the quartet. For in three of the movements, a pair of repeat signs has been removed, which not only reduces the overall performance time by about a quarter of an hour but also affects our perception of the work.

In particular, the form of the second movement has aroused keen debate on account of its not clearly following any recognised formal design, and because it seems to be ever unfolding – ‘developing’ – as it goes along. With the deleted repeat signs still visible in the score, however, we can see that Beethoven thought of the movement as being ‘in two parts’, words that he himself used to describe music in sonata form:

exposition ||: development + recapitulation :||
coda

the first part beginning in B flat major and ending, unusually, in the dominant *minor* (F minor).

The same applies to the first movement, which is more clearly in sonata form: and here Beethoven writes on the first page of the autograph score ‘la prima parte solamente

una volta’ (the first part [i.e. the exposition] only once), and on page 8 ‘la seconda parte due volte’ (the second part [development plus recapitulation] twice) before crossing out this instruction and the repeat signs pertaining to them. There is a good reason for not repeating the exposition: the development begins with a literal restatement of the first four bars of the main theme (the autograph manuscript shows that Beethoven had originally thought of restating more of it), and so the development ‘interrupts’ what already sounds like a formal repeat.

Why Beethoven jettisoned the long repeat – of the ‘second part’ – is unclear: perhaps he thought that a work with a running time of almost one hour for a work for just four players was simply too great for the audience, or for the players themselves. (Elsewhere in his *œuvre*, only the finale of the ‘Appassionata’ Sonata for piano, Op. 57, calls for the exposition to be played once but the development and recapitulation twice.) Or he may have felt that the lengthy *fugato* in the middle of the development did not lend itself to being played twice, fugue being traditionally understood as a continuously unfolding texture in which repetition would be inappropriate.

All four movements of Op. 59 No. 1 – even the sombre *Adagio molto e mesto*, in

F minor, one of the few great adagios of the middle period – are in sonata form. Only the finale, however, keeps its formal repeat of the exposition. Beethoven joins the *Adagio* to the finale with a cadenza-like passage in the first violin, ending on a long trill on the dominant, the two notes of which – D and C – are the same notes as those that initiate the Russian theme on which the finale is based. The movement bears the subtitle ‘Thème russe’; its main theme had been published in a collection of Russian folksongs, the 1806 edition of which Beethoven probably consulted when he embarked on the Razumovsky project. (Another song from the collection was developed in the third movement of Op. 59 No. 2.) The tune is tonally ambivalent, starting in the key of F but modulating to D. Beethoven exploits this feature by introducing a surprise F sharp in the lower strings, which clashes with the third presentation of the trill and sends the harmony in the direction of G minor at the start of the development; and he recalls it in the coda, which likewise begins with C in the melody against F sharp in the bass, this time in a far less subverting manner.

**Quartet in F minor, Op. 95 (1810);
published 1816; dedicated to Nikolaus Paul
Zmeskall von Domanovecz und Lestine**

When he published it, in 1816, Beethoven dedicated the String Quartet in F minor, Op. 95, his shortest work in the genre, to his friend Nikolaus Zmeskall (1759 – 1833). An official in the Hungarian diplomatic office in Vienna, Zmeskall was not only a keen amateur cellist but also a composer in his own right; his *œuvre* includes fourteen string quartets. He often carried out services for Beethoven, being one of his closest friends. And he seems also to have helped the composer with technical aspects of string playing, especially around the time of the last two cello sonatas (1815).

The work’s opus number suggests a later composition date, and because of its textures, unusual forms, and strikingly abrupt musical gestures the quartet is sometimes viewed as a harbinger of Beethoven’s late style. Chronologically, however, it lies firmly in the middle period; the autograph is inscribed ‘composed in 1810, in the month of October’, thus a year after the Quartet, Op. 74, and only four years after the ground-breaking set of quartets dedicated to Count Razumovsky (Op. 59). And there is little reason to doubt that Beethoven had made substantial changes to it when it was published six years later.

The composer himself may have felt that the F minor Quartet was ahead of its

time; in a letter to Sir George Smart, of the Philharmonic Society of London, he described it as having been 'written for a small circle of connoisseurs and... never to be performed in public'. The special character of the piece is also reflected by the inscription on the autograph manuscript, 'quartet[o] serio', although that subtitle may simply be derived from the tempo marking of the third movement. It is a work of great turbulence, incorporating sudden changes of texture and harmony. Some respite is offered at the start of the *Allegretto*, which is set in the relatively distant key of D major, but even in this movement, which is dominated by fugal textures, the harmonies are far from straightforward. The *Allegretto* ends with an unstable diminished seventh chord, which links it to the start of the *Allegro assai vivace*, a scherzo (despite its *ma serio* marking) with two trios. Each of these trios starts in a remote key and makes wide-ranging modulations; and because the movement itself takes time to find its home key, there is a sense of restlessness throughout, which is heightened by the quasi-dotted rhythms.

The finale, in sonata-rondo form, is more resigned than anxious. And the 'serious' element is maintained until just before the end, at which point a coda of extreme

brilliance, in F major, seems to wipe away the gloom of all that had gone before, like a phoenix rising from its ashes. This unexpected turn of events parallels the coda of the near-contemporary *Egmont* Overture (1809 – 10), an ending that is repeated as the final number, the *Siegessymphonie* (Victory Symphony), of Beethoven's incidental music to Goethe's play. It also anticipates the final section of Florestan's aria 'Gott! Welch' Dunkel hier!', which Beethoven composed in 1814 for the final revision of his opera, *Fidelio*.

**Quartet in E flat, Op. 127 (1824 – 25),
published 1826; dedicated to Prince
Nikolay Borisovich Galitzin**

The late quartets have their origins in a commission from a twenty-eight-year-old Russian nobleman, Nikolay Galitzin (1794 – 1866), like Zmeskall a fine amateur cellist, who wrote to Beethoven from St Petersburg on 9 November 1822 with a request for 'one, two, or three new quartets, for which labour I will be glad to pay you what you think proper'. Beethoven did not reply until more than two months later, in late January 1823; he stated his financial terms and, with characteristic over-optimism, assured the prince that he would receive his first quartet 'at the end of February, or at

the latest by the middle of March'. Work on unfinished projects, including the *Missa solemnis*, the 'Diabelli' Variations, and the Ninth Symphony, prevented him from devoting time to quartet composition until the summer of 1824; thus the new quartet project was already more than a year late when Beethoven began working on it in earnest. Galitzin remained patient, and he even arranged for a performance of the *Missa solemnis* 'as an oratorio' in St Petersburg in 1824, a year after it was finished. (This was the only complete performance of the work in Beethoven's lifetime.) Galitzin received the dedication not only of the first three of the composer's five late quartets but also of the Overture *Die Weihe des Hauses* (Consecration of the House), on which Beethoven was at work when he received the invitation from Galitzin to write new quartets.

It is perhaps unsurprising that the Quartet, Op. 127, is least written about of the late quartets. Although it belongs stylistically with the other four quartets of 1824–26, it is cast in the traditional four-movement form, each of its movements being self-contained. It does not have an alternative finale (*cf.* Op. 130), nor did Beethoven contemplate changing the character of any of its movements or adding further material

to it, as he did in the case of Op. 131 and Op. 132. And there is no movement title (*e.g.* the *Heiliger Dankgesang* of Op. 132) or inscription (finale of Op. 135: *Muss es sein? / Es muss sein!*) to help channel any thoughts a listener may have as the music unfolds.

The short slow introduction (*Maestoso*) to the first movement ends inconclusively – in mid-air – on a subdominant chord, which is taken up by the ensuing *Allegro* and resolved eight bars later. In other words, the *Maestoso* is more a part of the main theme of the movement than something introducing it. In this respect it differs from equivalent movements in earlier works, in which the introduction is integrated into the movement as a whole (*cf.* the *Pathétique* Sonata, and *La Malinconia* from Op. 18 No. 6), and instead looks forward to the integrative technique in the two quartets that would follow.

When Beethoven was asked by a friend to say a few words about the late quartets, he is reported to have spoken of 'a new type of part-writing, by which he meant the distribution of the parts among the instruments'. It is in the *Adagio ma non troppo* that this characteristic first becomes apparent, each of the four players contributing to the texture in ever-changing ways. Unusually for

a variation movement, there are no formal repeats: most of the variations are, in effect, double variations. By 1824, it was common enough for one of the variations to be set in a key outside the home key; in this quartet, however, the key of A flat is abandoned twice, first by a chorale-like variation and then, after a varied reprise of the theme, by a transitional passage starting in the subdominant (D flat) before shifting to the more remote parallel minor (C sharp).

The Scherzo is based almost entirely on two short motifs – an angular four-note figure in dotted rhythms, and a three-note *legato* descent – which Beethoven develops over a space of nearly 140 bars. (The same technique is employed, to different effect, in the second movement of his next quartet, Op. 132.) Contrast within the Scherzo is provided first by an eerie unharmonised line, and later by a passage in which the dotted rhythms momentarily cease. The trio, marked *Presto*, emerges from the four-note figure flattened into a purely rhythmic idea, then reduced to a single note. It almost takes on the character of a piece in its own right, a bagatelle within the Scherzo movement.

In its general design, the Finale is the most straightforward of the quartet's four movements. It is in sonata form, a brief reprise

of the opening theme eliminating the need for the entire exposition to be repeated. This idea, however, has something of the characteristic of a rondo theme; and by bringing back a large part of the opening, Beethoven blurs the distinction between development and recapitulation. He is also able to explore new textures when the theme returns in the 'right' key. The coda is not dissimilar in function to the ending of the 'Serioso' Quartet; but rather than merely pushing aside all that has been heard previously, it opens a window onto a new sound-world, with trills and scales, in which the original theme appears in a new guise. Perhaps here, more than anywhere else in Opus 127, we witness the ageing composer contemplating an unimaginably rich sound-world of the future.

© 2023 William Drabkin

The **Doric String Quartet** is firmly established as one of the leading quartets of its generation, receiving enthusiastic responses from audiences and critics around the globe. Formed in 1998, it won First Prize at the 2008 Osaka International Chamber Music Competition and Second Prize at the Premio Paolo Borciani International String quartet Competition. Its repertoire ranging from Haydn through Bartók

and Korngold to Adès, the Quartet maintains a schedule that takes it to the leading concert halls of the world, including the Amsterdam Concertgebouw, Wiener Konzerthaus, Berliner Konzerthaus, Elbphilharmonie Hamburg, Musée du Louvre, in Paris, Carnegie Hall, in New York, and Kioi Hall, in Tokyo, while making regular appearances at Wigmore Hall, in London. Committed to contemporary repertoire, it has recently included Brett Dean's String Quartet No. 3 in its programmes; given its world première in June 2019, *Hidden Agendas* was co-commissioned for the Quartet by the Berliner Konzerthaus, Carnegie Hall, String Quartet Biennale Amsterdam, Edinburgh International Festival, Musica Viva Australia, and West Cork Chamber Music Festival.

Since 2010 the Doric String Quartet has recorded exclusively for Chandos Records, its releases spanning a repertoire from Schumann

to Korngold and Walton, as well as works with orchestra, such as Elgar's *Introduction and Allegro* and John Adams's *Absolute Jest*. 2019 saw the release of the Quartet's benchmark recording of the complete string quartets by Britten, whilst future plans include the continuation of its series devoted to quartets by Haydn. In 2015 it was appointed Teaching Quartet in Association at the Royal Academy of Music, in London, and in 2018 took over the Artistic Directorship of the Mendelssohn on Mull Festival. Alex Redington plays on a violin made by Paolo Castello c. 1770, Ying Xue on a violin by Giovanni Battista Gabrielli from 1754, Hélène Clément plays a viola by Francesco Giussani from 1843, previously owned by Frank Bridge and Benjamin Britten and on generous loan from Britten-Pears Arts, and John Myerscough performs on a cello made by the Brothers Amati in 1587.



Camilla Greenwell

Doric String Quartet

Beethoven: Sämtliche Streichquartette, Teil 1

Streichquartett in F-Dur op. 18 Nr. 1
(1798 / 99, revidiert Ende 1800);
veröffentlicht Wien, Tranquillo Mollo
& Co., Juni 1801; gewidmet Fürst Franz
Joseph Maximilian von Lobkowitz

Das Verzeichnis der Kammermusik Ludwig van Beethovens (1770 – 1827) deutet darauf hin, dass der Komponist sich nur zögerlich an das Genre des Streichquartetts heranwagte. Kurz nachdem er 1792 in Wien angekommen war, begann er mit der Arbeit an einer Gruppe von Klaviertrios, denen 1795 ein Trio für Violine, Viola und Cello folgte (op. 3, ein sechssätziges Werk, welches sich Mozarts spätes Divertimento KV 563 für die gleiche Besetzung zum Vorbild nahm), sowie ein paar Jahre später drei weitere Streichtrios, die als op. 9 veröffentlicht wurden.

Andere Quellen legen jedoch nahe, dass sein Interesse an der Quartettkomposition doch bereits kurz nach seiner Ankunft in der österreichischen Hauptstadt entfacht worden war: Eine Partitur von Haydns op. 20 Nr. 1 in Beethovens Handschrift stammt aus dem Jahr 1794. Ihr folgten Kopien, ganz oder in Teilen, von zwei Haydn gewidmeten Quartetten

Mozarts. Diese drei Dokumente können als vorbereitende Studien für die Komposition eigener Werke betrachtet werden.

Ein direkter Anstoss zur Komposition des op. 18 kam wahrscheinlich Ende 1798 von Fürst Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz (1772 – 1816), einem böhmischen Adligen, der selbst ein höchst versierter Musiker war und bereits einige Jahre um Beethovens künstlerisches Können wusste. Er hatte im selben Jahr auch bei Haydn eine Gruppe von Quartetten in Auftrag gegeben, von denen nur zwei fertiggestellt wurden, nämlich das Paar, das heute als op. 77 bekannt ist. Beethoven begann gegen Ende 1798 mit der Arbeit an seiner Gruppe. Die Skizzen legen nahe, dass er sie in zwei Untergruppen bearbeitete, wobei er die ersten drei Quartette im späten Frühling 1799 und die letzten drei im Spätsommer oder Herbst 1800 fertigstellte. Daraufhin kehrte er zu den ersten drei zurück und revidierte zumindest das erste und das dritte beträchtlich, bevor alle sechs im folgenden Jahr veröffentlicht wurden.

Tatsächlich ist eine frühe Fassung von op. 18 Nr. 1 in Gestalt einer handgeschrieben,

vom 25. Juni 1799 datierten Kopie der Stimmen erhalten. Beethoven übersandte sie an den Theologen und Geiger Carl Amenda (1771 – 1836), der in den Diensten Fürst Lobkowitz' gestanden hatte und mit dem der Komponist während der kurzen gemeinsamen Zeit in Wien eine enge Freundschaft knüpfte. In einem darauffolgenden Brief an Amenda (1. Juli 1801), welcher auch den Beginn seiner Taubheit erwähnt, schrieb Beethoven:

dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich jetzt erst recht quartetten zu schreiben weiß, was du schon sehen wirst, wenn du sie erhalten wirst.

Und obwohl es sich bei der frühen Fassung für sich genommen um eine beachtenswerte Leistung handelt, ist doch die Stimmführung in der überarbeiteten Version verfeinerter, und die thematischen Ideen werden prägnanter und zielgerichteter entwickelt.

Wie die Quartette Haydns ab dem op. 9, diejenigen Mozarts und alle Quartette Beethovens bis zu seiner späten Periode, umfasst auch dieses Werk vier Sätze. Im ersten Satz, einem Sonatenhauptsatz, dominiert die eröffnende sechstönige Figur die thematische Entwicklung. Der Hauptteil des dritten Satzes, eines zweiteiligen Scherzos, präsentiert sein thematisches

Material mit großer Prägnanz innerhalb von nur zehn Takten, entwickelt es jedoch im zweiten Teil ausführlicher. Im Trio werden die Oktavsprünge und hastenden Achtel ebenfalls im ersten Teil sehr knapp vorgestellt und im zweiten ausgiebig ausgearbeitet. Ungewöhnlicherweise wird dieser Teil nicht wiederholt, sondern leitet ohne Unterbrechung in das *da capo* des Hauptteils über, was dem Satz als Ganzem ein übergreifendes Gefühl unnachgiebiger Energie verleiht. Das Finale in Rondoform entfaltet sich gemächlicher. Nach der ersten Rückkehr des Anfangsthemas stellt ein erweiterter Mittelteil einer Ausarbeitung des Hauptthemas (basierend auf aus triolischen Sechzehnteldoppelschlägen bestehenden Figuren) ein neues Thema aus langsameren Notenwerten gegenüber, welches vor der nächsten Reprise des Anfangsthemas in vier kontrastierenden Tonarten gespielt wird.

Der größte Teil des emotionalen Gewichts des op. 18 Nr. 1 lastet auf dem *Adagio affettuoso ed appassionato*, welches laut einer von Amenda festgehaltenen Anekdote von der Grabszene in Shakespeares *Romeo und Julia* inspiriert wurde. (Einige der frühen Entwürfe des Quartetts untermauern diese Geschichte, da Beethoven an ihrem Rand auf Französisch "il prend le tombeau",

“désespoir”, “il se tue”, “les de[r]niers soupirs” notierte.) Der Satz ist ein Sonatenhauptsatz und kontrastiert ein Hauptthema von großer Kraft und Dringlichkeit mit einer zarteren lyrischen Idee. Die mehrfache Wiederkehr des Hauptthemas wird durch die Einführung einer neuen Figur aus schnellen Notenwerten sowie durch das Doppeln von Material – sowohl des Hauptthemas als auch der neuen Figur – in Oktaven in zwei der hohen Streicherstimmen intensiviert. Gegen Ende erhöht sich die Intensität noch weiter, indem das Hauptthema im hohen Register des Cellos der jetzt in den Violinen gedoppelten neuen Figur gegenüber gestellt wird.

Streichquartett in B-Dur op. 18 Nr. 6 (1799 / 1800); veröffentlicht Wien, Tranquillo Mollo & Co., Juni 1801; gewidmet Fürst Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz

Im opus 18 Nr. 6, dem zuletzt konzipierten der frühen Quartette, festigt Beethoven seine kompositorischen Fähigkeiten weiter, während er gleichzeitig neue Wege auf dem Gebiet der Quartettkomposition einschlägt. Die im Quartett in F-Dur zu findenden üppigen Texturen sowie seine Intensität des Ausdrucks werden weitestgehend durch etwas Leichteres, Unsteteres ersetzt. Man könnte

dieses Quartett als das “Geigenstück” des op. 18 betrachten, also das Werk, in welchem die erste Violine mehr als Solostimme in den Vordergrund tritt, entweder indem sie die melodischen Linien trägt (besonders im Scherzo und Trio, sowie dem *Allegretto quasi Allegro*), oder durch das Ausschmücken der Textur in einem hohen Register (im *Adagio ma non troppo*).

Das originellste Merkmal des Stücks, nämlich die langsame Einleitung zum Finale, hat jenen Komponisten, die Beethoven auf die Quartettkomposition vorbereitet hatten, viel zu verdanken. Während die seltsame harmonische Auffächerung dieses vierundvierzig Takte langen *Adagio* ganz seine eigene ist, erinnern die auslotenden Eigenschaften des Stücks an Quartette von Mozart und Haydn, die Beethoven mit ziemlicher Sicherheit gut kannte. Doch wo etwa die Einleitung zu Mozarts “Dissonanzenquartett” einem Pfad vom Dunkel ins Licht folgt und die “Fantasia” aus Haydns op. 76 Nr. 6 zwischen klaren Darstellungen des Hauptthemas und forschenden überleitenden Passagen abwechselt, beginnt *La Malinconia* im süßesten B-Dur, bevor sich der Satz auf eine tonale Odyssee begibt, die eine große Bandbreite an Tonarten erreicht oder sich

ihnen zumindest nähert. Daraufhin wird die Tonalität in einer Reihe von *forte* mit *piano* alternierenden und von Vorschlagsfiguren unterbrochenen Akkorden fast ausgesetzt, bis sie sich auf den Weg zur Dominante der Grundtonart begibt.

Die vielleicht größte Überraschung des op. 18 Nr. 6 findet sich jedoch nach etwa zwei Dritteln des eröffnenden *Allegro con brio*. Der Satz beginnt mit einem kecken Violinthema, das immer wieder vom Cello unterbrochen wird, wie es für Sonatenhauptsätze im Quartettrepertoire des späten achtzehnten Jahrhunderts typisch ist. Die anderen Instrumente beteiligen sich dann auch an der Unterhaltung, doch die erste Violine übernimmt für den Rest der Exposition die Kontrolle. Die Durchführung beginnt recht vorherrschbar mit dem Auseinanderbrechen thematischen Materials, gefolgt von einer Imitationspassage, welche eine Anzahl von Tonarten durchläuft bis sie zur Grundtonart führt. Doch anstatt vorwärts zu treiben, um die Eröffnung zu wiederholen, bricht Beethoven die Textur in zwei ruhige Stränge auf – musikalische Rauchfahnen geradezu –, in denen die Bratsche und das Cello sich mit den Violinen in immer kürzeren Passagen paralleler Terzen abwechseln, ein Prozess, der schließlich zu einem vollkommenen

Zusammenbruch auf einer nackten (und kaum hörbaren) reinen Quinte führt. Allein der abrupten Wiederkehr der Eröffnung gelingt es, den Satz wieder in die rechte Bahn zu lenken, und der abschließende Teil rekapituliert völlig ordnungsgemäß das, was vorhergegangen ist.

Streichquartett in F-Dur op. 59 Nr. 1 (1806); veröffentlicht Wien, Schreyvogelsches Kunst- und Industrieomptoir, Januar 1808; gewidmet Graf Andrei Kirillowitsch Rasumowsky

Die drei Werke Beethovens zweiter Quartettgruppe, op. 59, entstanden 1806, einem fruchtbaren Jahr, aus dem auch die Vierte Sinfonie und das Violinkonzert stammen und in dem Beethoven die erste Überarbeitung seiner einzigen Oper *Fidelio* vornahm.

Bereits im Oktober 1804 hatte Beethoven erwogen, eine neue Gruppe von Quartetten zu schreiben, an welcher auch einer seiner Verleger bald Interesse zeigte. Doch das Projekt verzögerte sich um eineinhalb Jahre, in erster Linie aufgrund der Oper, die im November 1805 uraufgeführt und für weitere Aufführungen im Frühling des nächsten Jahres überarbeitet wurde.

Andrei Kirillowitsch Rasumowsky (1752 – 1836) war zu jener Zeit der russische Gesandte am Wiener Hof. Er pflegte

in seinem Wiener Palais eine lebhaft musikalische Tradition, beschäftigte ein Quartett von angesehenen Streichern, unter ihnen der legendäre Ignaz Schuppanzigh (1776 – 1830), und spielte mitunter auch selbst im Quartett mit. Möglicherweise kannte er Beethoven bereits viele Jahre, bevor er im Frühjahr 1806 die neuen Quartette in Auftrag gab. (Rasumowsky und Lobkowitz sollten sich später die Widmungen von zwei Hauptwerken aus dieser Zeit teilen, nämlich der Fünften und Sechsten Sinfonien.)

Laut einem Eintrag auf der ersten Seite des Autographen von op. 59 Nr. 1 begann Beethoven am 26. Mai mit der Arbeit an dem Werk. Es deutet einiges darauf hin, dass nur dieses Quartett sowie die ersten beiden Sätze von op. 59 Nr. 2 bis Oktober 1806 als vollständig ausgeschrieben Partitur vorlagen, und da im folgenden Februar über die Aufführung von allen drei Quartetten berichtet wurde, gibt es Vermutungen, dass Nr. 3 in großer Eile entstand (und deshalb, was seine Originalität betrifft, nicht mal annähernd mit den anderen beiden mithalten kann). Die autographen Partituren zeigen jedoch, dass den Details bei allen drei Werken große Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Das autographe Manuskript des Quartetts Nr. 1 zeugt nicht nur von zahlreichen

Verfeinerungen in der Stimmführung, sondern auch von Änderungen, was die Gesamtform des Quartetts angeht. So wurde in drei Sätzen ein Paar Wiederholungszeichen entfernt, wodurch sich nicht nur die gesamte Ausführungszeit um etwa eine Viertelstunde verkürzt, sondern auch unsere Wahrnehmung des Werks beeinflusst wird.

Besonders die Form des zweiten Satzes gab Anlass zu lebhaften Diskussionen, da sie keinerlei anerkanntem formalen Entwurf eindeutig folgt und sich in ihrem Verlauf ständig zu entfalten, zu "entwickeln", scheint. Durch die in der Partitur noch sichtbaren entfernten Wiederholungszeichen lässt sich jedoch erkennen, dass Beethoven den Satz als "in zwei Teilen" betrachtete, wie er selbst die Sonatenhauptsatzform zu beschreiben pflegte:

Exposition \parallel : Durchführung + Reprise \parallel
Coda

Der erste Teil beginnt in B-Dur und endet ungewöhnlicherweise in der Moll-Dominante (f-Moll).

Das gleiche gilt auch für den ersten Satz, der ein eindeutigerer Sonatenhauptsatz ist, und hier schreibt Beethoven auf der ersten Seite der autographen Partitur "la prima

parte solamente una volta” (der erste Teil [d.h. die Exposition] nur einmal) und auf Seite 8 “la seconda parte due volte” (der zweite Teil [Durchführung plus Reprise] zweimal), bevor er dann diese Anweisung und die dazugehörigen Wiederholungszeichen durchstreicht. Es gibt einen guten Grund, die Exposition nicht zu wiederholen, denn die Durchführung beginnt mit einer wörtlichen Wiederaufnahme der ersten vier Takte des Hauptthemas (das autographe Manuskript zeigt, dass Beethoven ursprünglich noch mehr davon zitieren wollte), und so “unterbricht” die Durchführung etwas, das schon wie eine formale Wiederholung klingt.

Warum Beethoven die lange Wiederholung – des “zweiten Teils” – verwarf, ist unklar: Vielleicht glaubte er, eine Spieldauer von fast einer Stunde für ein Werk mit nur vier Spielern sei einfach zu umfangreich für das Publikum oder auch für die Musiker selbst. (Anderswo in seinem Œuvre verlangt nur das Finale der “Appassionata” Sonate für Klavier op. 57 danach, dass die Exposition einmal und Durchführung und Reprise zweimal gespielt werden.) Oder er meinte vielleicht, dass das ausführliche *fugato* in der Mitte der Durchführung sich nicht dafür eignen würde, zweimal gespielt zu werden, da die

Fuge traditionell als eine sich kontinuierlich entfaltende Struktur verstanden wird, in der eine Wiederholung unpassend wäre.

Alle vier Sätze des op. 59 Nr. 1 – selbst das düstere *Adagio molto e mesto* in f-Moll, eines der wenigen großen Adagios der mittleren Schaffensperiode – sind Sonatenhauptsätze. Allein das Finale behält jedoch die formale Wiederholung der Exposition bei. Beethoven verbindet das *Adagio* mit dem Finale und zwar mittels einer kadenzartigen Passage in der ersten Violine, die auf einem langen Triller auf der Dominante endet, dessen zwei Töne – D und C – dieselben sind, mit denen das russische Thema beginnt, auf dem das Finale basiert. Der Satz trägt den Untertitel “Thème russe”, und sein Hauptthema war in einer Sammlung russischer Volkslieder erschienen, deren 1806 veröffentlichte Ausgabe Beethoven wohl konsultierte, als er mit dem Rasumowsky-Projekt begann. (Ein weiteres Lied aus der Sammlung wurde im dritten Satz von op. 59 Nr. 2 ausgearbeitet.) Die Melodie ist, was ihre Tonart betrifft, ambivalent und beginnt in F-Dur, moduliert dann jedoch nach D-Dur. Beethoven nutzt dieses Merkmal, indem er in den tiefen Streichern ein überraschendes Fis einführt, welches auf die dritte Darstellung des Trillers prallt und die Harmonie zu Beginn der

Durchführung Richtung g-Moll lenkt; und ein weiteres Mal erinnert er daran in der Coda, welche ebenfalls mit C in der Melodie gegen Fis im Bass beginnt, jedoch diesmal auf viel weniger subversive Art und Weise.

Quartett in f-Moll op. 95 (1810); veröffentlicht 1816; gewidmet Nikolaus Paul Zmeskall von Domanovecz und Lestine

Bei der Veröffentlichung im Jahr 1816 widmete Beethoven das Streichquartett in f-Moll op. 95 – sein kürzestes Werk in diesem Genre – seinem Freund Nikolaus Zmeskall (1759 – 1833). Zmeskall war Beamter der ungarischen Hofkanzlei in Wien und nicht nur begeisterter Amateur-Cellist, sondern auch selbst Komponist – zu seinem Œuvre gehören vierzehn Streichquartette. Als einer seiner engsten Freunde war er Beethoven oft zu Diensten, und er scheint dem Komponisten auch bei technischen Aspekten der Streichertechnik behilflich gewesen zu sein, besonders im Zeitraum um die Entstehung der letzten beiden Cellosonaten (1815).

Die Opusnummer des Werks legt einen späteren Entstehungszeitpunkt nahe, und aufgrund seiner Texturen, ungewöhnlichen Formen und seines auffallend abrupten

musikalischen Gestus wird das Quartett manchmal als Vorbote von Beethovens spätem Kompositionsstil betrachtet. Chronologisch gesehen ist es jedoch fest in der mittleren Schaffensperiode verortet, und der Autograph ist mit “komponiert 1810, im Monat Oktober” beschriftet, also ein Jahr nach dem Quartett op. 74 und nur vier Jahre nach der Graf Rasumowsky gewidmeten bahnbrechenden Quartett-Gruppe (op. 59). Außerdem gibt es wenig Grund daran zu zweifeln, dass Beethoven bis zur Veröffentlichung sechs Jahre später umfassende Änderungen vorgenommen hatte.

Möglicherweise spürte der Komponist selbst, dass das Quartett in f-Moll seiner Zeit voraus war. In einem Brief an Sir George Smart von der Londoner Philharmonic Society beschrieb er es als “für einen kleinen Kreis von Liebhabern geschrieben und ... niemals öffentlich aufzuführen”. Der besondere Charakter des Stücks spiegelt sich auch in der Inschrift des autographen Manuskripts “quartett[o] serio” wider, obwohl dieser Untertitel auch von der Tempobezeichnung des dritten Satzes abgeleitet sein könnte. Es ist ein Werk von großer Aufgewühltheit, welches plötzliche Textur- und Harmoniewechsel beinhaltet. Der Beginn des *Allegretto* in der recht

entfernten Tonart D-Dur bietet eine gewisse Atempause, doch selbst in diesem Satz, der von fugenartigen Texturen dominiert wird, sind die Harmonien keineswegs geradlinig. Das *Allegretto* endet mit einem instabilen verminderten Septakkord, welcher es mit dem Beginn des *Allegro assai vivace* verbindet, einem Scherzo mit zwei Trios (trotz seiner Anweisung *ma serioso*). Jedes dieser Trios beginnt in einer entfernten Tonart und durchläuft weitreichende Modulationen, und da auch der Satz selbst eine Weile braucht, um seine Grundtonalität zu finden, herrscht ein Gefühl von Rastlosigkeit vor, das durch die quasi punktierten Rhythmen noch erhöht wird.

Das Finale, ein Sonaten-Rondo, ist eher resigniert als verängstigt, und das "ernste" Element wird bis kurz vor dem Schluss aufrechterhalten, wenn eine Coda von extremer Brillanz in F-Dur wie ein Phönix aus der Asche die gesamte vorhergehende Finsternis hinwegzufegen scheint. Diese unerwartete Wendung stellt eine Parallele zur Coda der fast zeitgleichen *Egmont* Ouvertüre (1809 / 10) dar, einem Ende, welches als letzte Nummer, *Siegessymphonie*, der Bühnenmusik Beethovens zu Goethes Theaterstück wiederholt wird. Außerdem nimmt die Musik den Schlussabschnitt von Florestans

Arie "Gott! Welch' Dunkel hier!" vorweg, die Beethoven 1814 im Rahmen der letzten Überarbeitung seiner Oper *Fidelio* schrieb.

**Quartett in Es-Dur op. 127 (1824 / 25),
veröffentlicht 1826; gewidmet Fürst
Nikolai Borisowitsch Golizyn**

Die späten Quartette entstammen einem Kompositionsauftrag des achtundzwanzigjährigen russischen Adligen Nikolai Golizyn (1794 – 1866), der wie Zmeskall ein ausgezeichneter Amateur-Cellist war und am 9. November 1822 aus St. Petersburg an Beethoven schrieb, mit der Bitte um "ein, zwei oder drei neue Quartette, für welche Mühe ich Ihnen gerne zahle, was Sie für angemessen halten". Beethoven antwortete erst über zwei Monate später, Ende Januar 1823. Er legte seine finanziellen Konditionen dar und versicherte dem Fürsten mit charakteristisch überhöhtem Optimismus, dass er sein erstes Quartett "Ende Februar, oder spätestens bis Mitte März" erhalten würde. Die Arbeit an unvollendeten Projekten, darunter die *Missa solemnis*, die "Diabelli"-Variationen und die Neunte Sinfonie, hinderten ihn bis zum Sommer 1824 sich der Quartettkomposition zu widmen, daher war das neue Quartettprojekt bereits ein Jahr im Verzug, als Beethoven

ernsthaft mit der Arbeit daran begann. Golizyn blieb geduldig und arrangierte sogar 1824, ein Jahr nach ihrer Vollendung, eine Aufführung der *Missa solennis* "als Oratorium" in St. Petersburg. (Hierbei handelte es sich um die einzige komplette Aufführung des Werks zu Beethovens Lebzeiten.) Beethoven widmete Golizyn nicht nur die ersten drei seiner fünf späten Quartette, sondern auch die Ouvertüre *Die Weibe des Hauses*, an welcher er gerade arbeitete, als er die Einladung Golizyns zur Komposition neuer Quartette erhielt.

Es ist vielleicht nicht weiter überraschend, dass über das Quartett op. 127 am wenigsten von den späten Quartetten geschrieben wird. Obwohl es stilistisch zu den anderen vier Quartetten der Jahre 1824 – 1826 gehört, ist es in der traditionellen viersätzigen Form angelegt, und jeder Satz ist eigenständig. Weder besitzt es ein alternatives Finale (vgl. op. 130) noch zog Beethoven in Erwägung, den Charakter einzelner Sätze zu verändern oder ihm weiteres Material hinzuzufügen, wie bei op. 131 und op. 132. Und es gibt keine Satztitel (wie etwa *Heiliger Dankgesang* im op. 132) oder Inschriften (Finale op. 135: *Muss es sein? / Es muss sein!*), die dabei helfen könnten, die Gedanken der Zuhörenden zu lenken, während sich die Musik entfaltet.

Der erste Satz beginnt mit einer kurzen langsamen Einleitung (*Maestoso*), die uneindeutig, in der Luft hängend, auf einem Subdominant-Akkord endet, welcher vom anschließenden *Allegro* aufgegriffen und acht Takte später aufgelöst wird. Anders gesagt ist das *Maestoso* eher Teil des Hauptthemas als eine Einleitung dazu. In dieser Hinsicht unterscheidet es sich von entsprechenden Momenten in früheren Werken, in denen die Einleitung in den Satz als Ganzen integriert wird (vgl. die *Pathétique* Sonate und *La Malinconia* im op. 18 Nr. 6) und blickt stattdessen nach vorne in Richtung der integrativen Technik der beiden Quartette, die folgen sollten.

Als ein Freund Beethovens bat, ein paar Worte über die späten Quartette zu sagen, soll er über "eine neue Art der Stimmführung (hiermit ist die Instrumentierung, die Vertheilung der Rollen gemeint)" gesprochen haben. Es ist im *Adagio ma non troppo*, in dem jeder der vier Spieler in sich ständig ändernder Art und Weise zur Textur beiträgt, wo dieses Charakteristikum zuerst zutage tritt. Es gibt keine offiziellen Wiederholungen, was für einen Variationen-Satz ungewöhnlich ist: Bei den meisten Variationen handelt es sich tatsächlich um Doppel-Variationen. 1824 war es inzwischen recht normal, dass eine der

Variationen nicht in der Grundtonalität steht, in diesem Quartett wird die Tonart As-Dur jedoch zweimal aufgegeben, zunächst für eine choralartige Variation und dann, nach einer variierten Reprise des Themas, mit Hilfe einer Übergangspassage, die in der Subdominante (Des) beginnt, bevor sie sich zur weiter entfernten Mollvariante (cis) verschiebt.

Das Scherzo basiert fast ausschließlich auf zwei kurzen Motiven – einer kantigen Viertonfigur im punktierten Rhythmus und einem dreitönigen Abstieg im *legato* –, welche Beethoven über eine Strecke von fast 140 Takten entwickelt. (Die gleiche Technik wird mit unterschiedlicher Wirkung im zweiten Satz seines nächsten Quartetts, op. 132, eingesetzt.) Eine unheimliche, nicht harmonisierte Linie sowie später eine Passage, in welcher die punktierten Rhythmen kurzzeitig aussetzen, sorgt innerhalb des Scherzos für Kontrast. Das mit *Presto* bezeichnete Trio geht aus der viertönigen, zu einer rein rhythmischen Idee abgeflachten Figur hervor, die schließlich auf einen einzigen Ton reduziert wird. Es nimmt so fast den Charakter eines eigenständigen Stücks an, einer Bagatelle innerhalb des Scherzo-Satzes.

In seiner allgemeinen Anlage ist das Finale der geradlinigste der vier Sätze des Quartetts. Es ist ein Sonatenhauptsatz, wobei eine kurze Reprise des Eröffnungsthemas die Wiederholung der gesamten Exposition unnötig macht. Diese Idee weist jedoch die Charakteristik eines Rondo-Themas auf, und indem Beethoven einen großen Teil der Eröffnung wiederholt, verwischt er die Abgrenzung von Durchführung und Reprise. Wenn das Thema in der „richtigen“ Tonart zurückkehrt, ist er außerdem in der Lage, neue Texturen zu erkunden. Die Funktion der Coda ist ähnlich wie am Ende des „Serioso“-Quartetts, doch statt lediglich alles zuvor Gehörte beiseite zu schieben, öffnet sie vielmehr ein Fenster in eine neue Klangwelt, mit Trillern und Tonleitern, in welcher das Originalthema in neuer Gestalt erscheint. Möglicherweise ist es hier mehr als irgendwo sonst im op. 127, dass wir zu Zeugen werden, wie der alternde Komponist über eine unvorstellbar reiche Klangwelt der Zukunft nachsinnt.

© 2023 William Drabkin
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh



Camilla Greenwell

Doric String Quartet

Beethoven: Intégrale des quatuors à cordes, volume 1

Quatuor à cordes en fa majeur, op. 18 no 1 (1798 – 1799, révisé à la fin de l'année 1800); publié à Vienne, Tranquillo Mollo & Co., juin 1801; dédié au prince Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz

Les archives de la musique de chambre de Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) semblent indiquer qu'il hésita à accepter d'affronter le genre du quatuor à cordes. Peu après son arrivée à Vienne, en 1792, il commença à travailler à un recueil de trios avec piano, suivi d'un trio pour violon, alto et violoncelle, en 1795 (op. 3, une œuvre en six mouvements modelée sur le Divertimento, KV 563, de Mozart, une composition tardive destinée au même effectif), et, quelques années plus tard, encore trois trios à cordes, qui furent publiés sous le numéro d'opus 9.

Toutefois, d'après d'autres sources, il se serait intéressé à la composition de quatuors peu après son arrivée dans la capitale autrichienne: une partition de l'op. 20 no 1 de Haydn copiée de sa main date de 1794. Vinrent ensuite des copies, intégrales ou partielles, de deux quatuors de Mozart dédiés à Haydn. Ces trois documents pourraient être

considérés comme des études préparatoires à la composition d'œuvres de son cru.

L'impulsion directe qui l'amena à composer l'op. 18 lui fut sans doute donnée à la fin de l'année 1798 par le prince Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz (1772 – 1816), un aristocrate de Bohême qui était lui-même un musicien de talent et qui connaissait déjà depuis quelques années les compétences artistiques de Beethoven. La même année, il avait aussi commandé un recueil de quatuors à Haydn (seuls deux d'entre eux furent achevés, connus aujourd'hui sous l'op. 77). Beethoven commença à travailler à son recueil vers la fin de l'année 1798; les esquisses semblent indiquer qu'il y travailla en deux sous-groupes, les trois premiers quatuors étant achevés à la fin du printemps 1799, les trois derniers à la fin de l'été ou à l'automne 1800. Il revint aux trois premiers, révisant profondément au moins le premier et le troisième avant que les six quatuors soient publiés l'année suivante.

En fait, une première version de l'op. 18 no 1 nous est parvenue, sous la forme d'un exemplaire manuscrit des parties, daté du

25 juin 1799. Beethoven l'envoya au théologien et violoniste Carl Amenda (1771 – 1836), qui avait été au service du prince Lobkowitz et avec qui le compositeur se lia d'amitié durant la courte période qu'ils passèrent ensemble à Vienne. Dans une lettre ultérieure à Amenda (1er juillet 1801), qui mentionne aussi le début de sa surdité, Beethoven écrivait:

Ne transmettez votre quatuor à personne, parce que je l'ai considérablement modifié; car je viens seulement d'apprendre comment écrire des quatuors correctement, comme vous le verrez quand vous les recevrez.

Et même si la première version est une réalisation estimable en soi, l'écriture des parties dans la révision est plus peaufinée, et les idées thématiques sont développées plus succinctement et avec détermination.

Cette œuvre comporte quatre mouvements, comme dans les quatuors de Haydn à partir de l'op. 9, ceux de Mozart et tous ceux de Beethoven jusqu'à la dernière période. Dans le premier mouvement, en forme sonate, la figure initiale de six notes domine le développement thématique. La section principale du troisième mouvement, un scherzo de forme binaire, présente son matériau thématique avec beaucoup de

concision en l'espace de juste dix mesures, mais le développe ensuite plus longuement dans la seconde partie. Dans le Trio, les sauts d'octaves et les croches précipitées sont également présentés avec concision dans la première partie et abondamment développés dans la seconde; chose rare, cette partie n'est pas reprise, mais mène sans interruption au *da capo* de la section principale, donnant au mouvement dans son ensemble une impression globale d'une énergie implacable. Le finale, sous la forme d'un rondo, se déroule plus tranquillement. Après le premier retour du thème initial, une longue section centrale juxtapose un développement du thème principal (fondé sur des figures en triolets de doubles croches) avec un nouveau thème en valeurs de notes plus lentes, qui est joué dans quatre tonalités contrastées avant la reprise suivante du thème initial.

La majeure partie de la charge émotionnelle de l'op. 18 no 1 est portée par l'*Adagio affettuoso ed appassionato* qui, selon une anecdote rapportée par Amenda, fut inspiré par la scène du tombeau de *Roméo et Juliette* de Shakespeare (certaines des premières esquisses de ce quatuor confirment l'histoire, car Beethoven a écrit à côté, en français, "il prend le tombeau", "désespoir", "il se tue", "les de[r]niers soupirs"). Ce mouvement, en forme

sonate, fait contraster un thème principal d'une grande puissance et urgence avec une idée lyrique plus tendre. Les reprises du thème principal sont intensifiées par l'introduction d'une nouvelle figure en valeurs de notes rapides, et par le doublement du matériau à l'octave – à la fois le thème principal et la nouvelle figure – par deux des parties de cordes dans l'aigu. Vers la fin, l'intensité est renforcée lorsque le thème principal est joué au violoncelle dans un registre aigu contre la nouvelle figure, maintenant doublée aux violons.

Quatuor à cordes en si bémol majeur, op. 18 no 6 (1799 – 1800); publié à Vienne, Tranquillo Mollo & Co., juin 1801; dédié au prince Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz

Dans l'opus 18 no 6, le dernier né des premiers quatuors, Beethoven continue à consolider son savoir-faire en matière de composition tout en suivant de nouvelles directions dans l'écriture de quatuors. Les riches textures et l'intensité d'expression trouvées dans le Quatuor en fa majeur sont remplacées dans une large mesure par quelque chose de plus léger, de plus versatile. On peut considérer ce quatuor comme la "pièce du violoneux" de l'op. 18, l'œuvre dans laquelle le premier

violon est le plus en valeur comme soliste, soit en portant les lignes mélodiques (surtout dans le Scherzo et le Trio, et l'*Allegretto quasi Allegro*), soit en décorant la texture dans le registre aigu (dans l'*Adagio ma non troppo*).

La particularité la plus originale – l'introduction lente du finale – doit beaucoup aux compositeurs qui préparèrent Beethoven à la composition de quatuors. Si le déroulement harmonique étrange de cet *Adagio* de quarante-quatre mesures lui est propre, ses qualités exploratoires rappellent les quatuors de Mozart et de Haydn qu'il connaissait sûrement très bien. Mais là où, par exemple, l'introduction du Quatuor "Les Dissonances" de Mozart trace un chemin de l'obscurité vers la lumière, et où la "Fantasia" de l'op. 76 no 6, de Haydn alterne entre des présentations claires d'un thème principal et des passages de transition exploratoires, *La Malinconia* débute dans un si bémol majeur très doux avant de s'embarquer dans une odyssée tonale qui atteint (ou atterrit presque sur) un grand éventail de tonalités; elle suspend ensuite toute tonalité ou presque, dans une série d'accords alternant *forte* et *piano*, et ponctuée par des figures de gruppettos, avant de se diriger vers la dominante de la tonalité d'origine.

Mais, dans l'op. 18 no 6, la plus grande surprise se trouve peut-être à environ

deux tiers de l'*Allegro con brio* initial. Ce mouvement débute avec un thème enjoué du violon interrompu périodiquement par le violoncelle, comme de coutume dans les mouvements de forme sonate du répertoire pour quatuor de la fin du dix-huitième siècle. Les autres instruments participent alors à la conversation, mais le premier violon prend le contrôle du reste de l'exposition. Le développement commence, comme on pouvait s'y attendre, par la fracture du matériau thématique suivie d'un passage d'imitation qui traverse un certain nombre de tonalités avant de nous mener vers celle d'origine. Mais, au lieu de passer à la reprise du début, Beethoven sépare la texture en deux fils calmes – des volutes de fumée musicale – où l'alto et le violoncelle alternent avec les violons dans des passages de plus en plus courts en tierces parallèles, processus qui mène finalement à une totale fusion sur une quinte parfaite à nu (et à peine audible). Seul le brusque retour du début peut remettre le mouvement sur les rails, et la section finale reprend ce qui s'est passé auparavant avec une totale régularité.

Quatuor à cordes en fa majeur, op. 59 no 1 (1806); publié à Vienne, Bureau des Arts et de l'Industrie, janvier 1808; dédié au comte Andreï Kirillovitch Razoumovski

Les trois œuvres constituant le deuxième recueil de quatuors de Beethoven, opus 59, datent de 1806, année fertile qui vit aussi la composition de la Symphonie no 4 et du Concerto pour violon ainsi que la première révision que fit Beethoven de son seul et unique opéra, *Fidelio*.

Dès le mois d'octobre 1804, Beethoven avait envisagé de composer un nouveau recueil de quatuors, pour lequel l'un de ses éditeurs s'empressa de manifester de l'intérêt. Mais le projet fut retardé d'un an et demi, essentiellement à cause de son opéra, qui fut créé en novembre 1805 et révisé pour d'autres représentations au printemps de l'année suivante.

Andreï Kirillovitch Razoumovski (1752 – 1836) était à cette époque l'ambassadeur de Russie à la cour de Vienne. Il entretenait une tradition musicale vivante dans son palais viennois, s'assurant les services d'un quatuor d'instrumentistes à cordes renommé, comprenant le légendaire Ignaz Schuppanzigh (1776 – 1830), et participant parfois lui-même à des exécutions de quatuor; il connaissait peut-être déjà Beethoven depuis plusieurs années avant de lui commander les nouveaux quatuors, au printemps 1806 (Razoumovski et Lobkowitz allaient par la suite partager la dédicace de deux œuvres

majeures de cette période, les symphonies nos 5 et 6).

Une mention sur la première page de la partition autographe de l'op. 59 no 1 indique que Beethoven commença à y travailler le 26 mai. Selon certaines données, seul ce quatuor et les deux premiers mouvements de l'op. 59 no 2 étaient entièrement écrits en partition en octobre 1806; et comme des exécutions des trois quatuors furent rapportées en février de l'année suivante, cela a donné lieu à certaines spéculations laissant supposer que le no 3 fut composé en toute hâte (et qu'il n'est donc pas d'une qualité ou d'une originalité égale aux deux autres). Les partitions autographes montrent, toutefois, qu'il accorda une grande attention aux détails dans les trois œuvres.

Le manuscrit autographe du no 1 témoigne non seulement d'un grand raffinement dans l'écriture des parties, mais également de changements dans le modelage d'ensemble du quatuor. Car, dans trois mouvements, deux signes de reprise ont été retirés, ce qui réduit non seulement d'un quart d'heure le temps total d'exécution, mais influe aussi sur notre perception de cette œuvre.

En particulier, la forme du deuxième mouvement a suscité un débat animé car elle ne suit pas clairement le moindre

modèle formel reconnu et parce qu'il semble toujours se dérouler – se développer – au fil des mesures. Cependant, avec les signes de reprise supprimés encore visibles sur la partition, on peut voir que Beethoven pensa à ce mouvement comme étant “en deux parties”, des mots qu'il utilisa lui-même pour décrire la musique en forme sonate:

Exposition \parallel : développement + réexposition \parallel
coda

la première partie commençant en si bémol majeur et se terminant, chose rare, à la dominante *mineure* (fa mineur).

La même chose s'applique au premier mouvement, qui est plus clairement en forme sonate: et ici Beethoven écrit sur la première page de la partition autographe “la prima parte solamente una volta” (la première partie [c'est-à-dire l'exposition] une seule fois), et sur la page 8 “la seconda parte due volte” (la seconde partie [développement plus réexposition] deux fois) avant de barrer cette indication et les signes de reprise s'y rapportant. Il y a une bonne raison pour ne pas répéter l'exposition: le développement commence avec une réexposition littérale des quatre premières mesures du thème principal (le manuscrit autographe montre

qu'à l'origine Beethoven avait envisagé d'en réexposer davantage), et ainsi le développement "interrompt" ce qui ressemble déjà à une reprise formelle.

La raison pour laquelle Beethoven abandonna la longue reprise – de la "seconde partie" – n'est pas claire: peut-être pensa-t-il tout simplement qu'une œuvre de près d'une heure destinée à seulement quatre instrumentistes était trop longue pour le public, ou pour les instrumentistes eux-mêmes (ailleurs dans l'ensemble de son œuvre, seul le finale de la Sonate pour piano "Appassionata", op. 57, prévoit que l'exposition soit jouée une seule fois, mais le développement et la réexposition deux fois). Ou peut-être pensa-t-il que l'assez long *fugato* au milieu du développement ne se prêtait pas à deux exécutions, la fugue étant traditionnellement considérée comme une texture au déroulement ininterrompu dans laquelle une répétition serait inappropriée.

Les quatre mouvements de l'op. 59 no 1 – même le sombre *Adagio molto e mesto* en fa mineur, l'un des rares grands adagios de la période médiane – sont en forme sonate. Toutefois, seul le finale conserve sa reprise formelle de l'exposition. Beethoven relie l'*Adagio* au finale avec un passage en forme de cadence au premier violon qui se termine

sur un long trille à la dominante, dont les deux notes – ré et ut – sont les mêmes notes qui amorcent le thème russe qui sert de base au finale. Ce mouvement porte le sous-titre "Thème russe"; son thème principal avait été publié dans un recueil de chansons traditionnelles russes, dont Beethoven a sans doute consulté l'édition de 1806 lorsqu'il s'est lancé dans le projet Razoumovski (une autre chanson de ce recueil est développée dans le troisième mouvement de l'op. 59 no 2). L'air est ambivalent sur le plan tonal, commençant dans la tonalité de fa majeur, mais modulant en ré majeur. Beethoven exploite cette caractéristique en introduisant un fa dièse surprise aux cordes graves, qui entre en conflit avec la troisième présentation du trille et dirige l'harmonie vers sol mineur au début du développement; et il y revient dans la coda, qui commence de même avec un ut dans la mélodie contre fa dièse à la basse, cette fois d'une manière beaucoup moins déstabilisante.

Quatuor en fa mineur, op. 95 (1810); publié en 1816; dédié à Nikolaus Paul Zmeskall von Domanovecz und Lestine

Lorsqu'il le publia, en 1816, Beethoven dédia le Quatuor à cordes en fa mineur, op. 95, son œuvre la plus courte dans ce genre, à son ami Nikolaus Zmeskall (1759 – 1833).

Fonctionnaire au bureau diplomatique hongrois de Vienne, Zmeskall était non seulement un violoncelliste amateur enthousiaste, mais également un compositeur à part entière; son œuvre comprend quatorze quatuors à cordes. Il rendit souvent service à Beethoven, étant l'un de ses plus proches amis. Et il semble aussi avoir aidé le compositeur pour les aspects techniques du jeu des cordes, en particulier à l'époque des deux dernières sonates pour violoncelle et piano (1815).

Le numéro d'opus de cette œuvre laisserait supposer une date de composition plus tardive et, en raison de ses textures, de ses formes inhabituelles et de gestes musicaux d'une soudaineté frappante, ce quatuor est parfois considéré comme un signe annonciateur du style de la fin de la vie de Beethoven. Toutefois, chronologiquement, il se situe bien dans la période centrale; la partition autographe comporte l'inscription "composé en 1810, au mois d'octobre", donc un an après le Quatuor, op. 74, et seulement quatre ans après le recueil révolutionnaire de quatuors dédié au comte Razoumovski (op. 59). Et il n'y a guère de raison de douter que Beethoven lui avait apporté des changements substantiels lorsqu'il fut publié six ans plus tard.

Le compositeur lui-même sentit peut-être que le Quatuor en fa mineur était en avance sur son temps; dans une lettre à Sir George Smart, de la Société philharmonique de Londres, il le décrit comme ayant été "écrit pour un petit cercle de connaisseurs et... à ne jamais jouer en public". Le caractère spécial du morceau se reflète aussi dans l'inscription portée sur le manuscrit autographe, "quartet[o] serio[s]", mais il se pourrait que ce sous-titre soit simplement dérivé de l'indication de tempo du troisième mouvement. C'est une œuvre très agitée, qui comporte de soudains changements de texture et d'harmonie. Un certain répit est proposé au début de l'*Allegretto*, écrit dans la tonalité relativement éloignée de ré majeur, mais, même dans ce mouvement, dominé par des textures fuguées, les harmonies sont loin d'être simples. L'*Allegretto* se termine par un accord de septième diminuée instable, qui le relie au début de l'*Allegro assai vivace*, un scherzo (malgré son indication *ma serio[s]*) avec deux trios. Chacun de ces trios débute dans une tonalité éloignée et connaît un grand nombre de modulations; et comme le mouvement lui-même prend son temps pour trouver sa tonalité d'origine, il y a une impression de fébrilité du début à la fin, qui est renforcée par les rythmes quasi-pointés.

Le finale, en forme sonate-rondo, est plus résigné qu'anxieux. Et l'élément "sérieux" reste présent presque jusqu'à la fin, où une coda très brillante, en fa majeur, semble balayer la morosité de tout ce qui a précédé, comme un phénix renaissant de ses cendres. Cette tournure inattendue des événements égale la coda de l'ouverture d'*Egmont* (1809 – 1810) presque contemporaine, une fin qui est reprise comme numéro final, la *Siegessymphonie* (Symphonie de la victoire), de la musique de scène de Beethoven pour la pièce de Goethe. Elle préfigure aussi la section finale de l'aria de Florestan "Gott! Welch' Dunkel hier!", que Beethoven composa en 1814 pour la dernière révision de son opéra *Fidelio*.

Quatuor en mi bémol, op. 127

(1824 – 1825), publié en 1826; dédié au prince Nikolai Borisovitch Galitzine

L'origine des derniers quatuors de Beethoven est une commande d'un aristocrate russe de vingt-huit ans, Nikolai Galitzine (1794 – 1866), un bon violoncelliste amateur comme Zmeskall, qui écrivit à Beethoven de Saint-Petersbourg, le 9 novembre 1822, lui demandant "un, deux ou trois Nouveaux Quatuors [*sic*], dont je me ferais un plaisir de vous payer la peine ce que vous jugerez à

propos de marquer". Beethoven ne répondit que plus de deux mois plus tard, fin janvier 1823; il précisa ses termes financiers et, avec son optimisme excessif caractéristique, il assura le prince qu'il recevrait son premier quatuor "à la fin du mois de février, ou au plus tard à la mi-mars". Son travail sur des projets inachevés, notamment la *Missa solemnis*, les Variations "Diabelli" et la Neuvième Symphonie, l'empêchèrent de se consacrer à la composition de quatuors avant l'été 1824; le nouveau projet de quatuors avait donc déjà plus d'un an de retard lorsque Beethoven commença à y travailler sérieusement. Galitzine resta patient, et il organisa même une exécution de la *Missa solemnis* "en oratorio" à Saint-Petersbourg, en 1824, un an après son achèvement (ce fut la seule et unique exécution complète de cette œuvre du vivant de Beethoven). Galitzine reçut la dédicace non seulement des trois premiers des cinq quatuors de la maturité de Beethoven, mais encore de l'ouverture *Die Weihe des Hauses* (La Consécration de la maison), à laquelle le compositeur travaillait quand il reçut l'invitation de Galitzine à écrire de nouveaux quatuors.

Il n'y a peut-être rien de surprenant à ce que le Quatuor, op. 127, ait donné lieu à moins de commentaires que les autres quatuors de la

dernière période. Même s'il trouve sa place, sur le plan stylistique, aux côtés des quatre autres quatuors de 1824 – 1826, il est coulé dans la forme quadripartite traditionnelle, chacun de ses mouvements étant indépendant. Il n'a pas de finale alternatif (cf. op. 130), et Beethoven n'a pas envisagé de changer le caractère du moindre de ses mouvements ou de leur ajouter du matériau, comme il l'a fait dans le cas de l'op. 131 et de l'op. 132. Et il n'y a ni titre de mouvement (par exemple, le *Heiliger Dankgesang* de l'op. 132), ni mention particulière (finale de l'op. 135: *Muss es sein? / Es muss sein!*) pour canaliser les pensées qu'un auditeur pourrait avoir au fur et à mesure du déroulement de la musique.

Le premier mouvement commence par une courte introduction lente (*Maestoso*) qui se termine sans conclusion véritable – en suspens – sur un accord à la sous-dominante, repris par l'*Allegro* suivant et résolu huit mesures plus tard. Autrement dit, le *Maestoso* est davantage un élément du thème principal du mouvement que quelque chose qui lui sert d'introduction. À cet égard, il diffère des mouvements homologues des œuvres antérieures, où l'introduction est intégrée dans le mouvement dans son ensemble (cf. la Sonate "Pathétique" et *La Malinconia* de l'op. 18 no 6)

et anticipe la technique d'intégration présente dans les deux quatuors qui allaient suivre.

Lorsqu'un ami demanda à Beethoven de dire quelques mots des derniers quatuors, il aurait parlé d'"un nouveau type d'écriture des parties, par lequel il désignait la distribution des parties entre les instruments". C'est dans l'*Adagio ma non troppo* que cette caractéristique devient tout d'abord apparente, chacun des quatre instrumentistes contribuant à la texture de manières qui évoluent sans cesse. Chose inhabituelle pour un mouvement constitué de variations, il n'y a pas de reprises formelles: la plupart des variations sont, dans le fond, des doubles variations. En 1824, il était assez courant que l'une des variations soit écrite dans une tonalité hors de la tonalité d'origine; toutefois, dans ce quatuor, la tonalité de la bémol majeur est abandonnée à deux reprises, tout d'abord par une variation dans le style d'un choral, puis, après une reprise variée du thème, par un passage de transition qui commence à la sous-dominante (ré bémol) avant de passer au parallèle mineur plus éloigné (ut dièse).

Le Scherzo repose presque entièrement sur deux courts motifs – une figure angulaire de quatre notes en rythmes pointés, et une descente *legato* de trois notes – que

Beethoven développe pendant près de 140 mesures (la même technique est employée, pour obtenir des effets différents, dans le deuxième mouvement de son quatuor suivant, l'op. 132). Le contraste au sein du Scherzo provient tout d'abord d'une ligne étrange non harmonisée, puis d'un passage dans lequel les rythmes pointés cessent momentanément. Le trio, marqué *Presto*, émerge de la figure de quatre notes réduite à une idée purement rythmique, puis à une seule note. Il prend presque le caractère d'une pièce à part entière, une bagatelle au sein du Scherzo.

Dans sa conception générale, le Finale est le plus simple des quatre mouvements de ce quatuor. Il est en forme sonate, une brève reprise du thème initial éliminant le besoin de répéter toute l'exposition. Toutefois, cette idée a quelque chose de la caractéristique

d'un thème de rondo; et en reprenant une grande partie du début, Beethoven estompe la distinction entre développement et réexposition. Il peut également explorer de nouvelles textures lorsque le thème revient dans la "bonne" tonalité. La fonction de la coda n'est pas différente de la fin du Quatuor "Serioso"; mais au lieu de mettre simplement de côté tout ce qui a été entendu auparavant, elle ouvre une fenêtre sur un nouvel univers sonore, avec des trilles et des gammes, où le thème original apparaît sous une autre forme. C'est peut-être ici, plus que partout ailleurs dans l'opus 127, que nous découvrons un compositeur vieillissant qui envisage un univers sonore du futur d'une richesse incroyable.

© 2023 William Drabkin

Traduction: Marie-Stella Pâris

Also available



CHAN 10737

Schubert
String Quartet in A minor 'Rosamunde'
String Quartet in D minor
'Death and the Maiden'



CHAN 10931

Schubert
String Quartet in G major
String Quartet in C minor 'Quartettsatz'



Also available



CHAN 20122(2)

Mendelssohn
String Quartets in
E flat major, Op. 12
E flat major, Op. 44 No. 3
F minor, Op. 80



CHAN 20257(2)

Mendelssohn
String Quartets in
A minor, Op. 13
D major, Op. 44 No. 1
E minor, Op. 44 No. 2



You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bcHallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Recording producer Jonathan Cooper
Sound engineer Jonathan Cooper
Assistant engineer Alexander James (December 2021)
Editor Jonathan Cooper
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 14 and 15 December 2021 (Op. 18 No. 1),
15 and 16 December 2021 (Op. 59 No. 1), 1 February 2023 (Op. 95), 2 and 3 February 2023
(Op. 127), & 6 and 7 June 2023 (Op. 18 No. 6)
Cover and other artwork Photographs of Doric String Quartet by Camilla Greenwell
Design and typesetting Cass Cassidy
Booklet editor Finn S. Gundersen
Publishers Bärenreiter-Verlag, Kassel
© 2023 Chandos Records Ltd
© 2023 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 - 1827)

COMPLETE STRING QUARTETS, VOLUME 1

COMPACT DISC ONE

- 1-4 **STRING QUARTET, OP. 18 NO. 1** (1798 - 99, revised late 1800) **27:15**
in F major • in F-Dur • en fa majeur
- 5-8 **STRING QUARTET, OP. 18 NO. 6** (1799 - 1800) **28:42**
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur
- 9-12 **STRING QUARTET, OP. 95 'SERIOSO'** (1810) **21:01**
in F minor • in f-Moll • en fa mineur

TT 77:12

COMPACT DISC TWO

- 1-4 **STRING QUARTET, OP. 59 NO. 1** (1806) **39:58**
in F major • in F-Dur • en fa majeur
- 5-8 **STRING QUARTET, OP. 127** (1824 - 25) **40:38**
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

TT 80:45

DORIC STRING QUARTET

ALEX REDINGTON violin

YING XUE violin

HÉLÈNE CLÉMENT viola

JOHN MYERSCOUGH cello

The members of the Doric String Quartet perform the Op. 18 Quartets using a set of classical bows by Luis Emilio Rodriguez Carrington.

© 2023 Chandos Records Ltd

© 2023 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England