



Ludwig van Beethoven
String Quartet no.13, op.130 | Grosse Fuge, op.133
Quintet for Piano and Winds, op.16

Edding Quartet | Northernlight



Ludwig van Beethoven (1770-1827)

String Quartet no.13 in B-flat Major, op.130 (1825-1826)

Grosse Fuge in B-flat Major, op.133 as finale

Quintet for Piano and Winds in E-flat Major, op.16 (1796)

Edding Quartet

Baptiste Lopez

violin, Anonymous Italian, 1690

Caroline Bayet

violin, C. A. Miremont, Paris 1872

Pablo De Pedro

viola, Anonymous, first half of the 17th Century

Ageet Zweistra

cello, Paolo Maggini, 1596

Northernlight

Nicola Boud

five-key clarinet in B-flat after T. Lotz, c.1790, by Agnès Gueroult, Paris 2010

Marcel Ponseele

two-key oboe by M. Ponseele, after Grundmann, Dresden 1787

Julien Debordes

seven-key bassoon by Robert Cronin, after H. Grenser, Dresden 1796

Nicolas Chedmail

natural horn by Jungwirth, after Raoux

Maude Gratton

fortepiano by Michael Rosenberger, Vienna c.1800. Edwin Beunk collection

Menu

Tracklist

English
Biographies

Français
Biographies

Deutsch
Biografien

Nederlands
Biografieën

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

String Quartet no.13 in B-flat Major, op.130 (1825-1826)

[1]	I. Adagio ma non troppo – Allegro	14'45
[2]	II. Presto	2'05
[3]	III. <i>Poco scherzoso</i> . Andante con moto ma non troppo	7'15
[4]	IV. <i>Alla danza tedesca</i> . Allegro assai	3'41
[5]	V. <i>Cavatina</i> . Adagio molto espressivo	7'15
[6]	VI. <i>Overtura – Fuga</i> . Allegro – Meno mosso e moderato – Allegro molto e con brio	15'07
	[<i>Grosse Fuge</i> in B-flat Major, op.133]	

Quintet for Piano and Winds in E-flat Major, op.16 (1796)

[7]	I. Grave – Allegro ma non troppo	12'55
[8]	II. Andante cantabile	6'26
[9]	III. <i>Rondo</i> . Allegro ma non troppo	5'44

Total Time		75'15
------------	--	-------

**QUINTET FOR PIANO AND WINDS
IN E-FLAT MAJOR, OP.16
STRING QUARTET IN B-FLAT MAJOR, OP.130**
Markus Grassl

The two works featured on this recording stand at opposite ends of Ludwig van Beethoven's remarkable trajectory as a composer. When he wrote the Quintet for Piano and Winds in E-flat Major, op.16, Beethoven, then 26, was an exceptionally talented musician, known primarily a successful pianist, who had come to Vienna a few years earlier to further his development in the city of Haydn and Mozart. The String Quartet in B-flat Major, op.130, on the other hand, was completed a year before his death, by which time Beethoven, despite the difficulties his contemporaries faced in comprehending his music, was acknowledged as a towering musical genius, and had written a body of work which was to exert a profound influence on the subsequent development of music in Europe. Viewed side by side, therefore, these two compositions give a clear impression of the immense musical distance Beethoven had travelled as a composer over the course of his life.

The Quintet, composed in 1796, is in many ways a reflection of the young Beethoven's position at that time. The key signature alludes immediately and obviously to

Mozart's Quintet for Piano and Winds, KV 452, also scored in E-flat Major. Other similarities include the scoring, tonality, and highly formal architecture of both pieces, consisting of a slow introduction which breaks out into a brisk opening movement, a still slower middle section, and a rondo finale. Yet the connection between them goes far deeper than this, as Beethoven also follows Mozart in matters of style and thematic development. However, the combination of piano, oboe, clarinet, horn and bassoon, though perhaps surprising at first sight, is explained both by the general conditions of late-18th-century musical life and by a personal reason of Beethoven's own. On the general level, *Harmoniemusik*, i.e. music composed for horn and various wind instruments, enjoyed widespread and considerable popularity around 1800. More specifically, Beethoven had first made his name as an outstanding pianist, so that logically compositions for or with piano feature prominently in his early work. Indeed, the Quintet stands out as the work of a virtuoso pianist through its structure as well as its scoring. The piano is consistently given the lead role (and it is revealing that the programme for the 1797 première described the piece as "a quintet for piano accompanied by four wind instruments"). In addition, the piano and winds are written as contrasting groups, creating the effect of a soloist accompanied by *ripieno* players, with plenty of opportunity for solo cadenzas by the pianist. As a result, the Quintet very much has the flavour of a concert piece.

A special aura surrounds what have become known as Beethoven's late string quartets, written at the behest of Prince Nikolai Galitzin in 1825-1826. Many regard these compositions as the unrivalled pinnacle of Classical chamber music. They provide a continual and inexhaustible source of material for technical, stylistic and formal analyses, aesthetic evaluations, and interpretations of all kinds. They are also very difficult to write about without, at the very least, evoking certain clichés and mystical tropes about Beethoven by association with the myth of the composer which has been circulating since the Romantic period. First and foremost, there is the image of Beethoven, deaf and isolated, who — withdrawn from, if not positively rejected by the outside world — freely followed the inner inspirations of his genius without regard for his surroundings. The fact remains, however, that these late quartets are in many respects quite extraordinary, and, now as much as ever, highly demanding for performers and audiences alike.

One of the String Quartet in B-flat Major's most noticeable peculiarities is that it rejects the traditional four-movement structure in favour of six, obtained by taking the conventional slow movement — dance movement pattern and splitting each component in two. This division allows Beethoven to devote each movement to exploring a specific

compositional notion and musical motif. The dense second movement, for example, is built up of a repeating sequence of marked one-bar motifs, suggesting a skeleton Scherzo. By contrast, the fourth movement, the *Alla tanza tedesca*, has an intuitive, deceptively simple melodic line (which dissolves into a semiquaver whirl when repeated in the final section), making this second dance movement far brighter and more relaxed than the first. Both the slow movements also display a similar pattern of contrasts. The third movement, headed *poco scherzoso*, is an intricate tapestry of individual motifs which, when the fragments are combined as a whole, form an open-work theme in which the subject is divided among the parts in a constantly changing pattern. The fifth movement marks a complete change: grave, deeply expressive, and completely different in texture. Only the first violins carry the melody, which unfolds into a plaintive, careworn cantabile. Beethoven labelled this movement *Cavatina*, after a form of aria, and it is a multiply apt description: the piece avoids conventional configurations of instruments, contains a recitative-like insert in the middle of the movement, and keeps the singing violins within the range of the human voice.

A general feature of Beethoven's late work is a tendency, at times near-obsessive, to become

immersed in particular moods or forms of expression, and wring every last possibility out of the compositional techniques or structures used in exploring them. Extreme contrasts, if not outright breaks in musical coherence, are one of the consequences. The opening section of the String Quartet is a striking example of how these contrasts can occur not just between but within movements. The main Allegro is constantly punctured by interpolations which look back to the introductory Largo, so that overall the impression created of the movement is one of disjointed fragmentation.

Again, the expressions that are frequently called upon to describe Beethoven's late work — radical, intense, visionary — are particularly applicable to what was originally the final movement of Quartet op.130, the famous *Grosse Fuge*. Writing fugues into string quartets was by no means alien to Viennese tradition; Haydn's op.20 and Mozart's Quartet KV 387 are the most familiar, though certainly not only, examples. Beethoven also indisputably shared in the renewed interest in Johann Sebastian Bach, which began to revive soon after 1800: traces of Bach's influence are scattered all over his late work. The *Grosse Fuge*, however, goes far beyond anything that had been attempted up to that time, in which sense it has been compared, not unfairly, to the finale of the 9th Symphony. It was simply unprecedented:

in terms of its gargantuan scale, at over 700 bars; in terms of its idiom — frequently uncompromising, scornful of euphony, full of harmonic, rhythmic, and tonal angularity — and, last but not least, in terms of its complex architecture, in which multiple formal motifs and techniques are layered over each other. Once again, the movement consists of unmistakably contrasting sections; and though they all rest on the same thematic foundations, each varies them freely, sometimes in strict, sometimes in free fugue, using every imaginable tool in the arsenal of counterpoint; above all, however, each also takes on the characteristics and function of sonata form as well as of individual movements of a sonata or symphonic cycle. The lilting, pianissimo second section of the fugue corresponds to a slow movement, for example, whereas the next, with its distinctive trills, equates to a scherzo.

A few months after the première, Beethoven wrote a new final movement for the Quartet, as the fugue had been received with bafflement and despair. In 1827, this new movement appeared in the first printed edition of op.130, while the Fugue was released as a stand-alone piece, op.133. Much ink has been spilled on whether Beethoven simply yielded to pressure from his publishers, was acting reasons of his own, or on whether both movements were meant to be equally valid solutions. Whatever

the truth, there is no controversy about the fact that the *Grosse Fuge* was at least initially the ending Beethoven had intended for the Quartet, and it is equally beyond doubt that, when played with this final movement, Beethoven's op.130 becomes one of the most fascinating experiences in chamber music and beyond.

QUINETTE POUR PIANO ET VENTS EN MI BÉMOL MAJEUR OP. 16 – QUATUOR À CORDES EN SI BÉMOL MAJEUR OP. 130

Markus Grassl

Les deux œuvres enregistrées ici se situent aux antipodes de la carrière exceptionnelle de Ludwig van Beethoven. Le *Quintette pour piano et vents*, op. 16, fut écrit par un Beethoven âgé de 26 ans, un musicien au talent exceptionnel qui connut le succès d'abord en sa qualité de pianiste et qui s'était rendu quelques années auparavant dans la Vienne de Haydn et de Mozart pour s'y former. En revanche, le *Quatuor à cordes n°13*, op. 130, fut achevé un an avant sa mort, alors qu'il était réputé parmi ses contemporains, malgré les problèmes de compréhension que sa musique pouvait susciter, pour être un compositeur de génie dans le domaine de l'« art sonore » et dont le travail devait profondément marquer les développements futurs de la musique européenne. Ainsi, mettre les deux œuvres ensemble permet de se faire une idée de l'immense chemin qu'accomplit Beethoven au cours de sa vie dans le domaine de la composition.

Le *Quintette pour piano et vents*, op. 16 (1796) reflète la situation du jeune Beethoven à plusieurs égards. Il s'inspire de toute évidence du *Quintette pour piano et vents*, KV 452, de Mozart, lui aussi en *mi bémol*

majeur. Les deux œuvres ont en commun l'effectif, la tonalité et la grande structure formelle comprenant un mouvement d'ouverture rapide avec introduction lente, un mouvement central plus lent et un finale en rondo. Beethoven suit également l'exemple mozartien dans les détails de la conception stylistique et thématique. En même temps, la combinaison (peut-être inhabituelle à première vue) du piano, du hautbois, de la clarinette, du cor et du basson mêle un élément général lié à la vie musicale de l'époque et un élément particulier lié à la biographie de Beethoven. D'un côté, la musique pour les diverses combinaisons des bois et du cor, dite « musique d'harmonie », jouissait généralement d'une grande popularité en 1800. D'un autre côté, Beethoven était devenu célèbre avant tout pour ses qualités de pianiste, ce qui est l'une des raisons pour lesquelles un accent particulier est mis sur le piano dans ses premières compositions. Que le *Quintette* op. 16 soit le fait d'un virtuose du clavier est mis en évidence non seulement par l'effectif en tant que tel, mais aussi par la facture de la pièce : le rôle principal est toujours confié au piano (dans le programme de la première représentation en 1797, l'op. 16 fut d'ailleurs annoncé comme étant un « Quintette au pianoforte accompagné de quatre instruments à vent »). En outre, le clavier et le groupe des vents sont juxtaposés comme le seraient une partie solo et un accompagnement de ripieno ; l'espace laissé aux cadences solo du piano confère également à l'œuvre un caractère concertant.

Les dits « derniers quatuors de Beethoven », composés pour répondre à une commande du prince Nikolai Galitzine dans les années 1825-1826, sont entourés d'une aura très particulière. Beaucoup y voient un sommet inégalé de la musique de chambre classique-romantique. Ces œuvres offrent aujourd'hui encore une matière inépuisable pour l'analyse stylistique et formelle ainsi que des techniques de composition, pour des considérations et des interprétations esthétiques. Il est difficile de commenter ces œuvres sans faire appel, au moins par association, à certains clichés et *topoi* mythifiants de l'image de Beethoven répandue depuis le romantisme, en particulier l'idée du compositeur sourd et isolé, qui, loin, sinon rejeté du monde extérieur, aurait exclusivement suivi ses géniales inspirations intérieures sans considération pour son environnement. Le fait est, certes, que les derniers quatuors présentent des traits exceptionnels à bien des égards et constituent, aujourd'hui encore, des défis considérables à la fois pour les interprètes et pour les auditeurs.

Le fait qu'une structure en six mouvements remplace la structure traditionnelle en quatre mouvements est l'une des particularités immédiatement repérable du quatuor à cordes en *si* majeur op. 130. Cela résulte de la division en deux mouvements d'un mouvement généralement constitué d'une partie lente et d'une partie dansante, permettant à Beethoven

d'approfondir pour chacun une idée de composition et une caractéristique particulière. Ainsi, dans le compact deuxième mouvement, le caractère d'un scherzo se dessine d'une manière concise, découlant de la répétition séquentielle de motifs marquants. En revanche, l'autre mouvement dansant (le quatrième), « *Alla danza tedesca* », présente une ligne mélodique en apparence simple et claire (qui à sa reprise est dissoute dans la partie finale en guirlandes de doubles croches ornementales) et fait l'effet, en comparaison avec le Scherzo, d'un mouvement gai et détendu. De même, les deux mouvements lents présentent des profils complètement différents. Le troisième mouvement, « *Poco scherzoso* », est un tissu raffiné de motifs individuels qui, en une sorte de « travail ajouré », par la participation de toutes les voix, sont constamment variés, regroupés et combinés. Le cinquième mouvement, par contre, présente une expressivité et un sérieux extrêmes, dans une texture complètement différente : seul le premier violon porte la mélodie qui déploie un *cantabile* pénétrant et soutenu. À bien des égards, Beethoven rapproche cette « *Cavatina* », ainsi nommée d'après une forme d'aria, de la musique vocale : le « chant » du violon reste dans le champ d'application de la voix chantée, les figurations instrumentales typiques sont évitées et, en outre, au milieu du mouvement, une section dans le style du récitatif accompagné est insérée.

En général, la tendance à une immersion parfois obsessionnelle dans certaines atmosphères ou zones d'expression et l'élargissement des techniques de composition utilisées comptent parmi les caractéristiques de l'œuvre tardive de Beethoven. Avec pour conséquence des contrastes parfois extrêmes, sinon des ruptures dans le flux musical. Considérant que de tels contrastes se retrouvent aussi bien au sein qu'entre les mouvements, l'ouverture de l'op. 130 en est un exemple frappant : dans la partie principale Allegro, des segments sont continuellement interpolés, empruntés au matériel de l'introduction lente, de sorte que le mouvement dans son ensemble donne l'impression de quelque chose de découpé ou de fragmenté.

Des mots-clés comme expansion, radicalisation ou intensification, sans cesse appliqués à l'œuvre tardive de Beethoven, s'appliquent tout particulièrement au mouvement final original du *Quatuor* op. 130, la fameuse *Grande Fugue*. L'insertion de fugues dans les quatuors à corde possédait à Vienne une longue tradition – l'op. 20 de Haydn et le *Quatuor* KV 387 de Mozart en sont les exemples les plus célèbres, mais certainement pas les seuls. En outre, peu après 1800, Beethoven fit montre d'un intérêt croissant pour la musique de Johann Sebastian Bach, qui laissa des traces partout dans ses compositions tardives. La *Grande Fugue* va au-delà de tout ce qui était habituel

alors (elle n'est pas comparée à tort au Finale de la *Neuvième symphonie*). Ceci est valable pour l'étendue énorme de plus de 700 mesures, pour l'expression partiellement sans compromis, abandonnant tout « beau son » et caractérisée par des acuités sonores et rythmiques, et enfin pour la construction complexe dans laquelle divers schèmes formels et techniques se superposent. Ainsi, le mouvement consiste en une série de sections nettement contrastées, reposant certes toutes sur la même substance thématique, mais réalisées selon une technique de fugue parfois plus sévère, parfois plus libre, faisant usage des divers moyens de construction contrapuntique, mais surtout adoptant caractère et fonction de parties de la forme sonate ainsi que de mouvements indépendants du cycle de sonate ou symphonique : par exemple, la seconde section principale, qui commence en *pianissimo*, correspond à un mouvement lent et la suivante (reconnaissable à ses figures en trilles) à un scherzo.

Lors de la première représentation publique du quatuor, la *Fugue* causa embarras et incompréhension ; Beethoven composa un nouveau mouvement final quelques mois plus tard. Celui-ci fut repris dans la première publication de l'op. 130 en 1827, tandis que la *Fugue* paraissait comme publication indépendante sous le numéro d'opus 133. Il fut beaucoup débattu de savoir si Beethoven répondait ainsi à la demande

de son éditeur ou s'il suivait sa propre intention, et dans quelle mesure les deux mouvements étaient équivalents. Quoi qu'il en soit, il est certain que la *Grande Fugue* correspond au moins à l'intention initiale du compositeur. Il est certain aussi que c'est précisément avec ce mouvement final que l'op. 130 de Beethoven est connu comme l'une des œuvres les plus fascinantes du répertoire – et pas seulement de musique de chambre!

QUINTETT FÜR BLÄSER UND KLAVIER IN ES-DUR, OP. 16 – STREICHQUARTETT IN B-DUR, OP. 130

Markus Grassl

Die beiden auf dieser CD eingespielten Werke stehen am Beginn und am Ende der einzigartigen kompositorischen Karriere Ludwig van Beethovens. Das Quintett für Bläser und Klavier op. 16 stammt vom 26-jährigen Beethoven, damals ein außergewöhnlich talentierter, zunächst als Pianist erfolgreicher Musiker, der sich wenige Jahre zuvor zur Fortbildung in das Wien Haydns und Mozarts begeben hatte. Sein Streichquartett op. 130 vollendete Beethoven hingegen ein Jahr vor seinem Tod, d.h. als Komponist, der den Zeitgenossen trotz der Verständnisprobleme, die sie mit seiner Musik hatten, als überragendes Genie auf dem Gebiet der „Tonkunst“ galt, und dessen Wirken die weitere Entwicklung der europäischen Musik tiefgreifend prägen sollte. So vermag die Gegenüberstellung der beiden Werke einen Eindruck davon zu vermitteln, welch immensen kompositorischen Weg Beethoven im Lauf seines Lebens zurückgelegt hat.

Das 1796 entstandene Quintett op. 16 spiegelt in mehrfacher Hinsicht die Situation des jungen Beethoven wider. Offenkundig ist zunächst die Anlehnung an Mozarts ebenfalls in Es-Dur stehendes Klavier-Bläser-Quintett KV 452. Die beiden Stücke verbindet

nicht nur die Besetzung, die Tonart und der großformale Aufbau aus einem schnellen Eröffnungssatz mit langsamer Einleitung, einem langsameren Mittelsatz und einem Rondo-Finale. Vielmehr folgt Beethoven dem Mozart'schen Vorbild auch in Einzelheiten der Stilistik und der Themengestaltung. Zugleich überlagern sich in der (im ersten Moment vielleicht ungewöhnlich erscheinenden) Kombination von Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott eine allgemeine, im damaligen Musikleben gelegene Voraussetzung und eine spezielle, aus Beethovens Biographie resultierende Bedingung. Zum einen erfreute sich Musik für diverse Kombinationen von Holzblasinstrumenten und Horn, die so genannte „Harmonie-Musik“, um 1800 ganz allgemein großer Beliebtheit. Zum anderen war Beethoven in der Öffentlichkeit zuerst als exzellenter Pianist bekannt geworden, weshalb auch in seinen frühen Kompositionen ein besonderer Akzent auf Musik für bzw. mit Klavier liegt. Dass es sich beim Quintett op. 16 um die Arbeit eines Klaviervirtuosen handelt, wird nicht allein in der Besetzung als solcher, sondern zudem in der Faktur des Stückes deutlich: Durchweg ist dem Klavier die Hauptrolle übertragen (bezeichnenderweise wurde das op. 16 im Programm der Uraufführung 1797 als „Quintett auf dem Fortepiano mit 4 blasenden Instrumenten akkompagniert“ angekündigt). Hinzu kommt, dass Klavier und Bläsergruppe wie ein Solo-Part und eine Ripieno-Begleitung einander gegenübergestellt werden und dass dem Pianisten Raum für Solokadenzen

gelassen wird – Charakteristika, die dem Werk einen deutlich konzerthaften Einschlag verleihen.

Die so genannten späten Streichquartette Beethovens, die in Folge eines Auftrags von Fürst Nikolaj Galitzin in den Jahren 1825 und 1826 entstanden, umgibt eine ganz besondere Aura. Viele sehen in ihnen den unübertroffenen Höhepunkt der klassisch-romantischen Kammermusik. Bis heute bieten sie einen schier unerschöpflichen Stoff für kompositionstechnische, stilistische und formale Analysen, für ästhetische Betrachtungen und Interpretationen. Und es fällt schwer, diese Werke zu kommentieren, ohne bestimmte Klischees und mythisierende Topoi des seit der Romantik gängigen Beethoven-Bilds zumindest assoziativ aufzurufen, allen voran die Vorstellung vom isolierten, ertaubten Komponisten, der – von der äußeren Welt abgewandt, wenn nicht zurückgewiesen – allein seinen inneren, genialischen Eingebungen ohne Rücksichtnahme auf seine Umgebung gefolgt sei. Faktum ist freilich, dass die späten Quartette in vielerlei Hinsicht exzeptionelle Züge aufweisen und – auch heute noch – erhebliche Anforderungen an Spieler wie Hörer stellen.

Zu den gleich auf den ersten Blick erkennbaren Besonderheiten des B-Dur-Streichquartetts op. 130 zählt, dass an die Stelle der traditionellen Viersätzigkeit ein Aufbau aus sechs Sätzen tritt. Er resultiert gleichsam aus der Aufspaltung des üblicherweise einen langsa-

men und einen tänzerischen Satzes in je zwei Sätze. Dies erlaubt Beethoven, sich in jedem Satz in eine ganz bestimmte Kompositions-idee und Charakteristik zu vertiefen. So ist im kompakten 2. Satz, der sich aus der sequenzierenden Wiederholung markanter eintaktiger Motive ergibt, auf prägnante Weise der Gestus eines Scherzos ausgebildet. Demgegenüber präsentiert der andere tänzerische (4.) Satz, das „Alla danza tedesca“, eine eingängige, scheinbar schlichte melodische Linie (die bei ihrer Wiederholung im Schlussteil ornamental in Sechszehntelgirlanden aufgelöst wird) und wirkt im Vergleich zum Scherzo heiterer und entspannter. Analog dazu weisen die beiden langsamen Sätze ein ganz unterschiedliches Profil auf. Der „poco scherzoso“ überschriebene 3. Satz ist ein raffiniertes Gewebe von einzelnen Motiven, die in so genannter „durchbrochener Arbeit“, d.h. unter Beteiligung aller Stimmen, laufend variiert, neu gruppiert und kombiniert werden. Hingegen kennzeichnet den 5. Satz eine extreme Expressivität und Ernsthaftigkeit in Verbindung mit einer ganz anderen Textur: Melodietragend ist allein die erste Violine, die ein eindringliches, getragenes Kantabile entfaltet. In mehrfacher Weise nähert Beethoven diesen bezeichnenderweise „Cavatina“, also nach einer Arienform benannten Satz der Vokalmusik an: Der „Gesang“ der Violine verbleibt im Umfang der Vokalstimme, typische Instrumentalfigurationen werden vermieden und zudem wird in der Mitte des Satzes ein Abschnitt im Stil eines begleitenden Rezitativs eingeschoben.

Generell zählt zu den Merkmalen des Beethoven'schen Spätwerks die Neigung zu einer – teilweise geradezu obsessiven – Versenkung in einzelne Stimmungen bzw. Ausdrucksbereiche und die Steigerung der jeweils eingesetzten kompositorischen Verfahrens- und Gestaltungsweisen. Folge sind zum Teil extreme Kontraste, wenn nicht Brüche im musikalischen Ablauf. Dafür, dass solche Gegensätze nicht nur zwischen, sondern auch innerhalb von Sätzen ausgetragen werden, ist der Eröffnungssatz des op. 130 ein markantes Beispiel: In den Allegro-Hauptteil werden immer wieder Segmente interpoliert, die auf das Material der langsamen Einleitung zurückgreifen, sodass der Satz im Ganzen den Eindruck von etwas Zerklüfteten bzw. Fragmentierten hinterlässt.

Schlagworte wie Expansion, Radikalisierung oder Intensivierung, auf die Beethovens Spätwerk immer wieder gebracht wurde, treffen in besonderem Maß auf den ursprünglichen Schlusssatz des Quartetts op. 130, die berühmte *Große Fuge*, zu. Der Einbau von Fugen in Streichquartette hatte in Wien durchaus Tradition – Haydns op. 20 und Mozarts Quartett KV 387 sind dafür die bekanntesten, aber keineswegs die einzigen Beispiele. Auch teilte Beethoven das bald nach 1800 steigende Interesse an der Musik Johann Sebastian Bachs, die in seinen späten Kompositionen allenthalben Spuren hinterlassen hat. Die *Große Fuge* geht jedoch über alles bis dahin Gewohnte hinaus (und wird insofern nicht zu Unrecht mit dem Finale der

9. Sinfonie verglichen). Dies gilt für den gewaltigen Umfang von mehr als 700 Takten, für den zum Teil kompromisslosen, jeglichen „Schönklangs“ preisgebenden, von harmonischen, klanglichen und rhythmischen Schärfen geprägten Tonfall und nicht zuletzt für den komplexen Aufbau, in dem sich verschiedene formale Muster und Verfahren überlagern. So besteht der Satz aus einer Reihe von – wiederum deutlich – kontrastierenden Abschnitten, die zwar alle auf derselben thematischen Grundsubstanz beruhen, diese freilich mal in strenger, mal in freierer Fugentechnik durchführen, dabei die verschiedensten kontrapunktischen Konstruktionsmittel zur Anwendung bringen, vor allem aber Charakter und Funktion von Teilen der Sonatenhauptsatzform sowie von Einzelsätzen eines Sonaten- bzw. symphonischen Zyklus' annehmen: Zum Beispiel entspricht der zweite, im Pianissimo anhebende Hauptabschnitt einem langsamen Satz und der darauffolgende (an seinen Trillerfiguren erkennbare) Abschnitt einem Scherzo.

Beethoven hat einige Monate nach der öffentlichen Uraufführung des Quartetts, bei der die Fuge Verständnis- und Ratlosigkeit auslöste, einen neuen Schlusssatz komponiert. Er wurde 1827 in die Erstveröffentlichung des op. 130 aufgenommen, während die Fuge als selbständige Publikation unter der Opusnummer 133 herauskam. Viel ist über die Frage diskutiert worden, ob Beethoven damit lediglich dem Drängen seiner Verleger oder doch eigener Intention

folgte bzw. inwieweit es sich um zwei gleichwertige Finallösungen handelt. Wie dem auch sei: Fest steht, dass der Abschluss mit der *Großen Fuge* zumindest anfänglich der Absicht Beethovens entsprach. Und nicht zu bezweifeln ist, dass gerade mit diesem Finalsatz das op. 130 von Beethoven als eine der faszinierendsten Kompositionen nicht nur des Kammermusik-Repertoires erfahrbar wird.

KWINTET IN ES VOOR BLAZERS EN KLAVIER, OP.16 – STRIJKKWARTET IN B, OP.130

Markus Grassl

De beide werken die op deze CD werden opgenomen taan aan het begin en einde van de unieke compositorische carrière van Ludwig van Beethoven. Het *Kwintet voor blazers en klavier* op.16 is een werk van de zesentwintigjarige Beethoven, toen een buitengewoon getalenteerde en aanvankelijk als pianist succesvolle musicus die een paar jaar tevoren naar het Wenen van Haydn en Mozart was gekomen om er verder te studeren. Het *Strijkkwartet* op.130 daarentegen voltooide Beethoven een jaar voor zijn dood. Op dat moment was hij een componist die, ondanks het feit dat tijdgenoten soms moeite hadden zijn muziek te vatten, gold als een buitengewoon genie op het gebied van de 'toonkunst', wiens werken de verdere ontwikkeling van de Europese muziek ingrijpend vorm zouden geven. Het tegenover elkaar plaatsen van beide werken kan dan ook een beeld geven van de immense compositorische weg die Beethoven in de loop van zijn leven heeft afgelegd.

Het in 1796 ontstane *Kwintet* op.16 weerspiegelt in verschillende opzichten de situatie van de jonge Beethoven. Om te beginnen leunt het werk duidelijk aan tegen Mozarts *Kwintet voor blazers en klavier* KV 452, dat eveneens in Es staat. De beide stukken zijn

niet enkel verwant door hun bezetting, toonsoort en vormelijke opbouw uitgaande van een snel openingsdeel met langzame inleiding, een langzamer midden-deel en een rondo-finale. Beethoven volgt Mozarts voorbeeld nog duidelijker in de stilistische details en de vorm van de thema's. Tegelijk valt, door de (op het eerste zicht misschien ongewoon lijkende) combinatie van klavier, hobo, klarinet, hoorn en fagot, een algemeenheid in het toenmalige muziekleven samen met een specifieke omstandigheid in Beethovens biografie. Enerzijds was muziek voor verschillende combinaties van houtblazers en hoorn, de zogenaamde *Harmonie-Musik*, rond 1800 algemeen zeer geliefd. Maar daarnaast was Beethoven in het openbaar eerst als uitstekend pianist bekend geworden, wat ook de reden is waarom in zijn vroege composities de klavierpartij een bijzonder accent krijgt. Dat het *Kwintet* op.16 het werk is van een klaviervirtuoos, wordt niet alleen duidelijk door de bezetting als dusdanig, maar ook in de schrijftuur van het werk: de piano krijgt altijd de hoofdrol toebedeeld. Veelbetekenend werd het op.16 in het programma van de creatie uit 1797 aangekondigd als "*Quintett auf dem Fortepiano mit 4 blasenden Instrumenten akkompagniert*" (Kwintet voor pianoforte, begeleid door 4 blaasinstrumenten).

Daarbij komt nog dat de piano en de blazersgroep tegenover elkaar worden geplaatst als een solistische partij en een *ripieno*-begeleiding, en de pianist ruimte voor solocadensen wordt gelaten. Deze

karakteristieken geven het werk een duidelijk concorderende stempel.

De zogenaamde late strijkkwartetten van Beethoven, die ontstonden in opdracht van vorst Nikolaj Galitzin in de jaren 1825 en 1826, worden omgeven door een heel bijzonder aura. Velen zien in deze werken het onovertroffen hoogtepunt van de klassiek-romantische kamermuziek. Tot op vandaag bieden ze haast onuitputtelijke stof voor compositietechnische, stilistische en formele analyse, voor esthetische beschouwingen en interpretaties. Het is bovendien moeilijk deze werken te bespreken zonder bepaalde clichés en mytevormende *topoi* van het sinds de romantiek gangbare beeld van Beethoven minstens associatief op te voeren. Bovenal staat de voorstelling van de geïsoleerde, dove componist die – van de buitenwereld afgewend, zo niet erdoor afgewezen – enkel zijn innerlijke, geniale ingevingen zou zijn gevolgd zonder rekening te houden met zijn omgeving. Het is evenwel een feit dat de late kwartetten in velerlei opzicht buitengewone trekken laten zien en – ook vandaag nog – aanzienlijke eisen stellen aan spelers en toehoorders.

Bij de al op het eerste zicht herkenbare bijzonderheden van het *Strijkkwartet in B* op.130 hoort het feit dat de traditionele vierdeligheid is ingewisseld voor een opbouw in zes delen. Die komt in zekere voort uit de opdeling van het gebruikelijke langzame en dansante deel in twee afzonderlijke bewegingen. Dit geeft

Beethoven de mogelijkheid om zich in elke beweging te verdiepen in een welbepaalde compositie-idee en karakteristiek. Zo ontwikkelt zich in de gebalde tweede beweging, die bestaat uit een sequensmatige herhaling van markante motieven van één maat, op pregnante wijze de expressie van een scherzo. Daartegenover biedt zich de andere dansante vierde beweging aan, het *Alla danza tedesca*, een bevattelijke, schijnbaar eenvoudige melodielijn (die bij de herhaling in het slotdeel als versiering in guirlandes van zestienden oplost) en in vergelijking met het scherzo opgewekter en meer ontspannen overkomt. Analoog daarmee vertonen de beide langzame delen een heel onderscheiden profiel. De met *Poco scherzoso* aangeduide derde beweging is een geraffineerd weefsel van afzonderlijke motieven die in zogenaamde *durchbrochener Arbeit* (opgedeeld werk), dus met deelname van alle stemmen, doorlopend gevarieerd, gehegroepeerd en gecombineerd worden. De vijfde beweging daarentegen wordt gekenmerkt door een extreme expressiviteit en ernst in relatie tot een heel ander soort textuur: de melodie is enkel aanwezig in de eerste viool die een indringend, gedragen *cantabile* ontvouwd. Beethoven brengt op velerlei wijze deze typische cavatina, een beweging genoemd naar een ariavorm uit de vocale muziek, naderbij: het “zingen” van de viool blijft binnen de ambitus van een vocale partij, typische instrumentale figuren worden vermeden en bovendien wordt in het midden van de beweging een deeltje in de stijl van een begeleid recitatief geschoven.

Eén van de algemeen aangenomen kenmerken van Beethovens late werken is de neiging tot – in zekere zin bijna obsessie – concentratie op afzonderlijke stemmingen of uitdrukkingwijzen en de toename van op bepaalde momenten ingezette compositorische methodes en vormen. Wat volgt zijn ten dele extreme contrasten, zo niet breuken in het muzikale verloop. Dat zulke tegenstellingen niet enkel tussen, maar ook binnen bewegingen aan bod komen, daarvan is het openingsdeel van op.130 een opvallend voorbeeld: in het *Allegro*, het belangrijkste onderdeel, worden steeds opnieuw segmenten ingelast, die teruggrijpen naar het materiaal van de langzame inleiding, zodat de beweging als geheel een ietwat gespleten of gefragmenteerde indruk nalaat.

Slagwoorden als expansie, radicalisering of intensivering waarmee Beethovens late werk steeds opnieuw wordt geassocieerd, zijn in hoge mate van toepassing op de oorspronkelijke slotbeweging van het *Kwartet* op.130, de beroemde *Grosse Fuge*. Het inlassen van fuga's in strijkkwartetten was beslist een traditie in Wenen. Haydns kwartetten op.20 en Mozarts *Kwartet* KV 387 zijn daarvan de bekendste, maar zeker niet de enige voorbeelden. Beethoven deelde ook de stijgende interesse in de muziek van Johann Sebastian Bach die kort na 1800 was ontstaan en in zijn late composities overal sporen nagelaten heeft. De *Grosse Fuge* steekt echter uit boven het tot dan toe gebruikelijke (en wordt in die zin niet ten onrechte vergeleken met

de *Finale* van de *Negende Symfonie*). Dit geldt voor de reusachtige omvang van meer dan 700 maten, voor de ten dele compromisloze, aan elke klankschoonheid voorbijgaande, harmonische, klankmatige en ritmisch scherp gevormde toon en niet in het minst voor de complexe opbouw, waarbinnen verschillende formele patronen en methodes over elkaar heen schuiven. Zo bestaat de beweging opnieuw uit een reeks duidelijk segmenten, die zich weliswaar allemaal beroepen op hetzelfde basismateriaal, dat nu eens in streng, dan weer vrijer fugatisch wordt verwerkt, en daarbij de meest uiteenlopende contrapuntische bouwstenen aanwendt, maar vooral het karakter en de functie van delen van de hoofdvorm van de sonate of afzonderlijke sonatedeel aannemen als een symfonische cyclus: een voorbeeld hiervan is het tweede hoofdsegment van een lange zin die pianissimo begint en het daaropvolgend (aan de trillerfiguren herkenbare) deel van een scherzo.

Beethoven componeerde enkele maanden na de eerste openbare uitvoering van het kwartet, waarbij de fuga onbegrip en radeloosheid teweeg had gebracht, een nieuw slotdeel. Het werd bij de eerste publicatie van het op.130 in 1827 opgenomen. Tegelijk verscheen de fuga als zelfstandige werk onder het opusnummer 133. Er is veel discussie of Beethoven op aandringen van zijn uitgever dan wel op eigen initiatief hiertoe besloot. Anders gezegd blijft de vraag in hoeverre het om twee evenwaardige slotoplossingen

gaat. Wat er ook van zij, het staat vast dat Beethoven oorspronkelijk het slot met de *Grosse Fuge* voor ogen heeft gehad. Bovendien kan men er niet aan twifelen dat juist door dit slotdeel het op.130 van Beethoven als één van de meest fascinerende composities uit het kamermuziekrepertoire kan worden ervaren.

Edding Quartet



EDDING QUARTET | NORTHERNLIGHT

Founded in 2007, the Edding Quartet quickly set a reference standard for the interpretation of classical and romantic string quartet repertoire. winning a reputation for captivating audiences with their unique sound and use of historical instruments.

In addition to their commitment to string quartet repertoire, the Edding Quartet are also dedicated performers of larger chamber works. They regularly play as a quintet, notably with pianists Bertrand Chamayou, Alain Planès, and Boyan Vodenitcharov, as well as with cellist Andreas Brantelid. Together with clarinettist Nicola Boud, bassoonist Julien Debordes, horn player Nicolas Chedmail, and double bassist Damien Guffroy, they also set up the Northernlight ensemble, which explores Romantic and Classical repertoire for strings and wind instruments.

The Edding Quartet have been recording with Phi since 2014. Their first release on the label was devoted to Schubert's Octet in F Major, D 803, and D 703, the *Quartettsatz* in C minor. Since then, the group has chosen to concentrate on later works, including pieces by Schubert, Brahms, and Mendelssohn, but has focused most intently on Beethoven's late quartets. The fruits of this ambitious project can be heard on this CD, which contains the String Quartet in B-flat minor, op.130, and the iconic *Grosse Fuge* (op.133), recorded here on historical instruments for the first time.

English

> Menu

EDDING QUARTET | NORTHERNLIGHT

Formé en 2007, le Quatuor Edding fait partie aujourd'hui des ensembles de référence dans l'interprétation du répertoire classique et romantique pour quatuor à cordes, ayant conquis le public notamment par son son unique sur instruments d'époque.

En plus du répertoire pour quatuor, Edding s'est largement investi dans des formations plus larges de musique de chambre, jouant régulièrement en quintette, notamment avec les pianistes Bertrand Chamayou, Alain Planès, Boyan Vodenitcharov ou encore le violoncelliste Andreas Brantelid. Mais surtout, il a fondé aux côtés de la clarinettiste Nicola Boud, du bassoniste Julien Debordes, du corniste Nicolas Chedmail et du contrebassiste Damien Guffroy, l'ensemble Northernlight, explorant les chefs-d'œuvre du répertoire classique et romantique pour cordes et vents.

Enregistrant pour le label Phi depuis 2014, le premier volet de cette collaboration a été consacré au *Grand Octuor en Fa Majeur D 803* et au *Quartettsatz en do mineur D 703* de F. Schubert. Le quatuor a donc choisi de se concentrer sur un répertoire plus tardif, incluant Schubert, Brahms, Mendelssohn, mais surtout axé sur les derniers quatuors de Beethoven. Cet ambitieux projet prend forme ici, avec le *Quatuor* op. 130 et son emblématique *Grosse Fuge* op. 133, pour la première fois enregistrée sur instruments d'époque.

Français

EDDING QUARTET | NORTHERNLIGHT

Das 2007 gegründete Edding Quartett machte sich mit seiner feinen und intelligenten Interpretation des klassischen und romantischen Repertoires für Streichquartett schnell einen Namen. Die Musiker spielen auf historischen Instrumenten, die, vor allem durch den Gebrauch der Darmsaiten, diesen so oft gehörten Werken einen einzigartigen, warmen und anziehenden Klang verleihen.

Seit seiner Gründung hat sich das Edding Quartett auch in größeren kammermusikalischen Besetzungen engagiert, so spielen die vier Streicher regelmäßig im Quintett mit Pianisten wie Bertrand Chamayou, Alain Planès und Boyan Vodenitcharov oder mit dem Cellisten Andreas Brantelid. Gemeinsam mit der Klarinetistin Nicola Boud, dem Fagottisten Julien Debordes, dem Hornisten Nicolas Chedmail und dem Kontrabassisten Damien Guffroy haben sie das Northernlight Ensemble gegründet, um die Meisterwerke der Klassik und der Romantik für Streicher und Bläser aufzuführen. Die erste Aufnahme des Ensembles für das Label Phi (2014) widmete sich Schuberts großem Oktett in F-Dur D 803 sowie seinem Quartettsatz in c-Moll D 703. Das Edding Quartett beschäftigt sich seitdem mit einem späteren Repertoire, darunter Werke von Schubert, Brahms und Mendelssohn, vor allem aber mit den letzten Streichquartetten von Beethoven. Dieses ehrgeizige Projekt wird auf der vorliegenden CD realisiert, mit Beethovens Quartett op. 130 und seiner emblematischen *Großen Fuge* op. 133, die hier zum ersten Mal auf historischen Instrumenten eingespielt wird.

Deutsch

EDDING QUARTET | NORTHERNLIGHT

Het Edding Kwartet werd opgericht in 2007 en wist met zijn unieke sound op historische instrumenten het publiek voor zich te winne. Zo groeide het uit tot één van de leidende ensembles voor de interpretatie van het klassieke en romantische repertoire voor strijkkwartet. Naast de kwartetmuziek heeft Edding ook sterk ingezet op het repertoire voor grotere kamermuziekformaties en speelt het regelmatig als kwintet met pianisten als Bertrand Chamayou, Alain Planès, Boyan Vodenitcharov of cellist Andreas Brantelid. Bovendien richtte het kwartet samen met klarinettiste Nicola Boud, fagottist Julien Debordes, hoornist Nicolas Chedmail en contrabassis Damien Guffroy het ensemble Northernlight op waarmee ze de klassieke en romantische meesterwerken voor strijkenensemble en blazers verkennen.

Sinds 2014 neemt het Edding Kwartet op bij label Phi. Een eerste luik in deze samenwerking is gewijd aan muziek van Franz Schubert (*Octet* D 803 en *Quartettsatz* D 703). Tegenwoordig concentreert het kwartet zich op dit jongere repertoire, met inbegrip van de muziek van Schubert, Mendelssohn of Brahms, en met een grote focus op de late strijkkwartetten van Beethoven. Dit ambitieuze project krijgt hier vorm met het *Kwartet* op. 130 en de inconische *Grosse Fuge* op. 133, hier voor het eerst opgenomen op historische instrumenten.

Nederlands

“

The late Beethoven quartets are part of those rare monuments in the history of western music whose mystery remains unfathomable. These scores deserve to be read, scrutinised and dreamt again by the generations that follow one after the other in search of a saving absolute. They reveal, first to the musicians then to their audience, what music can express of the most profound, the truest, and most painfully definitive.

Our reading is inspired by sustained playing of early music, a repertoire whose profound richness owes everything to the quality of its contrapuntal architecture shaped by the centuries. Moreover, the use of idiomatic instruments, gut strings, and lighter bows allows for more “spoken” articulations, a more differentiated palette of colours, and a more transparent texture. But what counts above all is our love of this fata morgana of bitter happiness that filled us during our work and which haunts us still.

”

Edding Quartet

Recording

June 1-4, 21-22, 2015

AMUZ, Antwerp, Belgium

Recording, Editing, Mastering Engineer: Aline Blondiau

We would like to warmly thank Mr. Sylvain Giles who kindly lent his wonderful Miremont violin played by Caroline Bayet.

Translations

Catherine Meeùs: French

Winnie Smith: English

Jens Van Durme: Dutch

Monika Winterson: German (biography)

Pictures

Cover: *Miniatures végétales – Tulipier de Virginie 1* (2013) © Bob Verschueren

Inside digipak & booklet: Edding Quartet © Benjamin Travade

Phi

Label Manager / Production: Aliénor Mahy

Graphic Design: Racasse-Studio.com



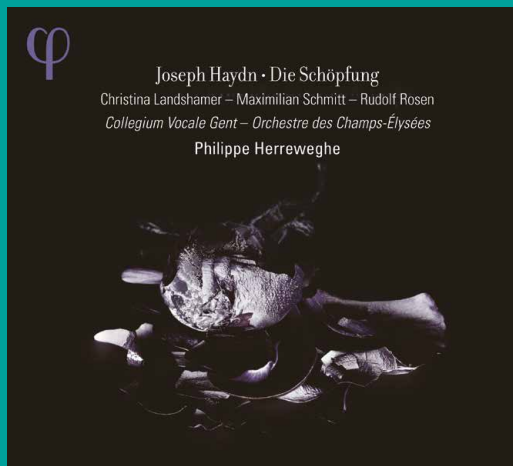
Cet enregistrement a reçu le soutien d'Inter Mutuelles Assistance et du festival Musiques en Gâtine. Nous tenons également à remercier chaleureusement : Marc Massa et Roger Liekens, Werner et Isabelle de Borchgrave, Philippe Magnouat et Guislaine Itzykson, qui par leur aide et leur amitié au Quatuor Edding ont permis la réalisation de ce projet.

This recording was generously supported by Inter Mutuelles Assistance and the Musiques en Gâtine Festival. We would also like to extend our heartfelt thanks to Marc Massa and Roger Liekens, Werner and Isabelle de Borchgrave, Philippe Magnouat and Guislaine Itzykson, whose help and kindness, as friends of the Edding Quartet, have made this project possible.



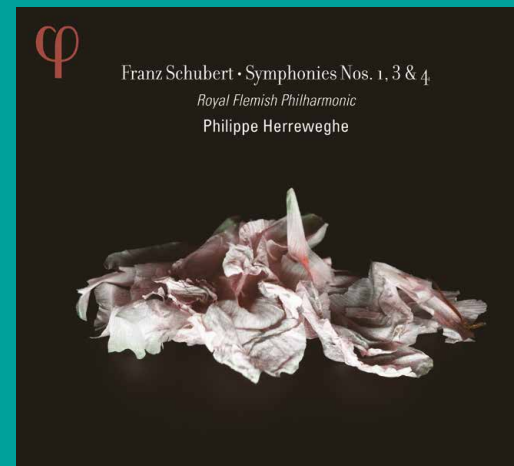
Recent Releases

LPH018



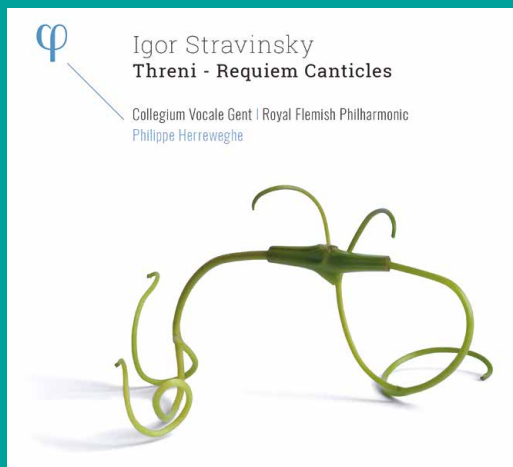
Joseph Haydn – **Die Schöpfung**
Christina Landshamer, Maximilian Schmitt, Rudolf Rosen
Collegium Vocale Gent, Orchestre des Champs-Élysées
Philippe Herreweghe

LPH019



Franz Schubert – **Symphonies Nos. 1, 3 & 4**
Royal Flemish Philharmonic
Philippe Herreweghe

LPH020



Igor Stravinsky – **Threni - Requiem Canticles**
Collegium Vocale Gent, Royal Flemish Philharmonic,
Philippe Herreweghe

LPH021



Johann Sebastian Bach – **Leipzig Organ Works**
Maude Gratton

