



CHANDOS

# BEETHOVEN

—LATE STRING QUARTETS—

BRODSKY QUARTET





Peter Joslin / ArenaPAL

Ludwig van Beethoven

## Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

### Late String Quartets

COMPACT DISC ONE

	<b>String Quartet, Op. 95 'Serioso' (1810)</b>	<b>22:02</b>
	in F minor • in f-Moll • en fa mineur	
	Nik. Zmeskall von Domanovetz gewidmet	
1	Allegro con brio	4:22
2	Allegretto ma non troppo –	7:59
3	Allegro assai vivace ma serio – Più allegro	4:30
4	Larghetto espressivo – Allegretto agitato – Allegro	5:01

	<b>String Quartet, Op. 130</b> (1825 – 26)	<b>42:36</b>
	in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur	
	Dédié à Son Altesse Monseigneur le Prince Nicolas de Galitzin, Lieutenant Colonel de la Garde de Sa Majesté Impériale de toutes les Russies	
5	Adagio ma non troppo – Allegro – Tempo I – Allegro – Tempo I – Allegro – Adagio ma non troppo – Allegro – Adagio ma non troppo – Allegro – Adagio ma non troppo – Allegro – Adagio ma non troppo – Allegro – Adagio ma non troppo – Allegro	13:04
6	Presto – L'istesso tempo – Tempo I	1:56
7	Poco scherzoso. Andante con moto ma non troppo – [ ] – Tempo I	6:58
8	Alla danza tedesca. Allegro assai	3:08
9	Cavatina. Adagio molto espressivo	7:34
10	Finale. Allegro	9:31

II

**Große Fuge, Op. 133 (1825)**

15:02

in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur

*(Grande Fugue, tantôt libre, tantôt recherchée)*

Dédiée avec la plus profonde vénération

à Son Altesse Impériale et Royale Éminentissime

Monseigneur le Cardinal Rodolphe,

Archiduc d'Autriche, Prince de Hongrie

et de Bohême, Prince Archevêque d'Olmütz etc. etc.

Grand Croix de l'Ordre Hongrois de St Étienne etc. etc.

Overtura. Allegro – Meno mosso e moderato – Allegro –

Fuga. [ ] – Meno mosso e moderato –

Allegro molto e con brio – Meno mosso e moderato –

Allegro molto e con brio – Allegro – Meno mosso e moderato –

Allegro molto e con brio

TT 80:03

COMPACT DISC TWO

	<b>String Quartet, Op. 127</b> (1824–25)	<b>39:36</b>
	in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur	
	Dédié à Son Altesse Monseigneur le Prince Nicolas de Galitzin, Lieutenant Colonel de la Garde de Sa Majesté Impériale de toutes les Russies	
1	Maestoso – Allegro – Maestoso – Allegro – Maestoso – Allegro	6:42
2	Adagio ma non troppo e molto cantabile – Andante con moto – Adagio molto espressivo – Tempo I	16:50
3	Scherzo. Vivace – Allegro – Tempo I – Allegro – Tempo I – Presto – Tempo I – Allegro – Tempo I – Allegro – Tempo I – Presto – Tempo I	8:38
4	Finale. [Allegro] – Allegro comodo	7:12

	<b>String Quartet, Op. 131</b> (1826)	<b>38:46</b>
	in C sharp minor • in cis-Moll • en ut dièse mineur	
	Dédié à Son Excellence Monsieur Le Baron de Stutterheim, Lieutenant Maréchal de Camp Impérial et Royal d'Autriche etc.	
5	1 Adagio ma non troppo e molto espressivo –	7:22
6	2 Allegro molto vivace –	2:58
7	3 Allegro moderato – Adagio –	0:42
8	4 Andante ma non troppo e molto cantabile – Più mosso – Andante moderato e lusinghiero – Adagio – Allegretto – Adagio ma non troppo e semplice – Allegretto – Allegretto –	14:29
9	5 Presto – Molto poco adagio – Tempo I – Molto poco adagio – Tempo I – Molto poco adagio – Tempo I – Molto poco adagio – Tempo I –	4:46
10	6 Adagio quasi un poco andante –	2:22
11	7 Allegro – Poco adagio – Tempo I	6:04
		<b>TT 78:32</b>

COMPACT DISC THREE

	<b>String Quartet, Op. 132 (1825)</b>	<b>46:58</b>
	in A minor • in a-Moll • en la mineur	
	Dédié à Son Altesse Monseigneur le Prince Nicolas de Galitzin, Lieutenant Colonel de la Garde de Sa Majesté Impériale de toutes les Russies	
1	Assai sostenuto – Allegro	9:43
2	Allegro ma non tanto – [Trio] – L'istesso tempo – L'istesso tempo – Da Capo al Fine	8:53
3	Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart. Molto adagio – Neue Kraft fühlend. Andante – Molto adagio – Andante – Molto adagio. Mit innigster Empfindung	19:37
4	Alla marcia, assai vivace – Più allegro – Presto –	2:01
5	Allegro appassionato – Presto	6:28



	<b>String Quartet, Op. 135 (1826)</b>	<b>24:28</b>
	in F major • in F-Dur • en fa majeur	
	Dédié à Son Ami Jean Wolfmeier	
6	Allegretto	6:15
7	Vivace	3:12
8	Assai lento, cantante e tranquillo – Più lento – Tempo I	8:06
9	Der schwer gefaßte Entschluß. Muß es sein? Grave, ma non troppo tratto – Adagio – Es muß sein! Allegro – Grave, ma non troppo tratto – Allegro – Poco adagio – Tempo I	6:38
		<b>TT 71:38</b>

**Brodsky Quartet**  
Daniel Rowland violin  
Ian Belton violin  
Paul Cassidy viola  
Jacqueline Thomas cello

## Beethoven: Late String Quartets

---

### Introduction

In 1818, after completing the gigantic 'Hammerklavier' Sonata, Beethoven is said to have remarked, 'There you have a work which will keep pianists busy for another half century'. Although this has proved something of an understatement, the same sentiment applies to an even greater extent to the five string quartets that Beethoven composed in the last three years of his life. Not only is each of these quartets a masterpiece in its own right, bringing new dimensions to the genre, but as a group they form a higher unit of achievement: for many commentators they constitute a creative period of their own, beyond the conventional early – middle – late division; and it often seems easier to discuss them as a group, almost as if the whole of this repertoire were greater than the sum of its parts.

**Three String Quartets, dedicated to Prince Nikolas Borissovich Galitzin**  
**Quartet in E flat, Op. 127 (1824 – 25, published 1826)**

**Quartet in A minor, Op. 132 (1825, published 1827)**

**Quartet in B flat, Op. 130 (1825, new finale 1826, published 1827)**

**Große Fuge in B flat, Op. 133 (original finale of Op. 130, 1825, published 1827), dedicated to Archduke Rudolph of Austria**

The late quartets have their origins in a commission from a twenty-eight-year-old Russian nobleman, Nikolas Galitzin, himself 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; 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'.

In fact, he was extremely busy at the time with other major projects: the *Missa solemnis* was not quite finished, work on the 'Diabelli' Variations was about to be resumed

after a break of nearly four years, and the composition of the Ninth Symphony had recently got underway. He was therefore unable to devote himself seriously to quartet composition until the summer of 1824, well over a year after delivery of the first work had originally been promised. Although the delay was a cause for concern for Galitzin, the prince remained patient and even agreed to purchase a subscription copy of the Mass. And during the long wait for the first of his quartets, he organised a charity performance of the Mass, in St Petersburg, on 7 April 1824, the only time the work was performed complete during Beethoven's life.

The first quartet, in E flat major, reached Galitzin in the autumn of 1824. Work on the second, in A minor, was begun soon afterwards but not finished until the summer of 1825; progress was halted by a period of poor health which confined Beethoven to his house in April and May 1825 and, for part of that time, to his bed. (His illness is memorialised in the long central slow movement, the *Heiliger Dankgesang* [Sacred Song of Thanksgiving], marked *Molto adagio* but punctuated by two vivacious episodes of 'feeling new strength'.) Work on the last quartet for Galitzin, in B flat major, overlapped with that on the quartet in

A minor and was finished in the late autumn of 1825. After the first performance, in March 1826, Beethoven decided to remove the long finale and publish it as a separate work; he also prepared a version of the finale for piano four hands in the summer of 1826; both versions were dedicated to Archduke Rudolph, who had been a pupil of Beethoven's since 1809 and the most generous patron of the composer in his later years. But he did not get around to completing a shorter, substitute finale until the late autumn of that year, and the quartet was not performed with its new finale until after the composer's death. It has recently been shown that the two finales – complex, quasi-multi-movement fugue; harmonically and texturally simpler sonata rondo – far from tell the full story of the struggles that Beethoven faced to finish Op. 130 to his own satisfaction: about two dozen distinct beginnings for the finale survive among the sketches of 1825 and 1826.

It is frequently noted that, with each of the Galitzin quartets, Beethoven expands the scope of the genre. Op. 127 follows the four-movement pattern of quartet composition established by Haydn in the late 1760s and used in all of his subsequent string quartets and all the quartets of Mozart, and those of Beethoven up to the 1820s. But Op. 132 is in

five movements; its greater length is chiefly owing to the *Heiliger Dankgesang*, a five-part form in which a highly stylised German dance (in 3/8 time) separates three sections, increasingly resembling chorale preludes, 'in the Lydian mode' – in effect the key of F major in which the note B flat is avoided, with the result that the music often appears to be resolving towards C major. The *Alla marcia* may be too short to be considered a fully fledged movement but, together with the recitative-like *Più allegro*, it provides emotional relief after the *Heiliger Dankgesang* and prepares the *Allegro appassionato*.

The Galitzin set concludes with a work in no fewer than six discrete movements. While Op. 130 may be viewed as the giant of the quartets, the 'Hammerklavier' of the genre and lasting nearly an hour in its original form, it follows the overall plan of the classical divertimento, its substantial, deeply argued outer movements framing two contrasting pairs of scherzo and slow movement in alternation:

- I sonata form, with (recurring) slow introduction
- II faster 'scherzo'
- III faster 'slow movement'
- IV slower 'scherzo' (*Alla tedesca*)

- V slower 'slow movement' (*Cavatina*)
- VI finale: 'overture' and fugue in several contrasting sections

Viewed in this way, Op. 130 belongs in a tradition that originated in a lighter genre, although now imbued with more sophisticated harmonies and part-writing, as found in such six-movement works as Mozart's String Trio, KV 563 (1788), Beethoven's First String Trio, Op. 3 (before 1794, a work modelled on KV 563) and Septet, Op. 20 (1800), and Schubert's Octet in F, D 803 (1824). That Beethoven is using the divertimento model ironically in his late quartet is suggested by his capping it with the *Große Fuge* (Grand Fugue), a work of contrapuntal and textural complexity that has proved challenging to this day; that, on the other hand, he is taking the divertimento idea at its face value is shown by his ultimate rejection of the fugue as finale and his long search for a simpler alternative to it.

The sheer length and wide emotional range of Op. 130 led one of its early admirers, the violinist Karl Holz (1798 – 1858), to remark during one of his walks with the composer that he thought that it was the greatest he had yet written. Beethoven's reply, which Holz recorded in his memoirs, written late in his life, is instructive:

Each [work] in its own way! Art demands that we... do not stand still. You will notice a new type of part-writing in these works [by which he meant the distribution of material among the instruments] and there is no less imagination than ever before, thank God.

**Quartet in C sharp minor, Op. 131 (1826, published 1827), dedicated to Baron Joseph von Stutterheim**

Having devoted himself for more than a year to Prince Galitzin's commission, Beethoven continued to apply himself to the string quartet genre throughout 1826, producing two further works and, after considerable effort, writing a new, definitive finale for the Quartet in B flat. It is likely that, as he worked on the set of three works, ideas came to him that could be used for movements of new works. While we do not yet have a composition history of the late quartets that gives a full picture of their genesis, we do know that Beethoven changed his mind about the number and ordering of the movements of individual works. The *Alla danza tedesca* of Op. 130 was initially planned in A major and intended as the fourth movement of Op. 132. (It was replaced by the *Alla marcia* and the recitative connecting the march to the finale.) The slow movement, in D flat major,

of Op. 135 was in his mind before Beethoven began planning that fifth quartet, in F major; it was originally intended as a *Süßer Ruhesang* (Sweet Song of Peace) to follow what is now the end of Op. 131. It is unlikely that Beethoven pursued either of these ideas very far; but the long history of the finale for Op. 130 is further testimony to the challenges the composer faced in the last years of his life when confronting the task of writing quartets; it is no exaggeration to say that no composer of the later nineteenth century ever considered outdoing or even equalling what Beethoven had achieved in these three years.

The sketches for Op. 131 also suggest that finding a suitable succession of ideas for this quartet was a task fraught with difficulty. And the final version in turn shows us that the concept of 'movement' was itself being rethought: for while Beethoven clearly numbered the sections of the work, using the Arabic numerals from 1 to 7, some of these are not movements in the usual sense of the term: No. 3 is merely a link between the *Allegro molto vivace* and the central variation movement, and No. 6 is in effect an introduction to the finale. Even the *Allegro molto vivace* is incomplete, a sonata form without a clearly defined contrasting subject and with a much-abbreviated recapitulation.



Moreover, Beethoven specifies that each section of the quartet lead directly to the next, without a pause; and there are also very brief unnumbered linking passages, between sections 1 and 2 and sections 5 and 6. The only place where one could possibly make a short pause is after the variations (No. 4); but even here, Beethoven marks the scherzo (No. 5) to be approached *attacca* – that is, to be played without a break after that long variation movement.

Furthermore, Op. 131 is the only quartet in which the two outer movements alone are set in the 'home' key: the *Allegro molto vivace* is in D major, a semitone above C sharp, the variations are in A, the scherzo in E, the brief *Adagio quasi un poco andante* in G sharp minor (converted at the end to major in order to resolve to C sharp minor for the start of the finale). The quartet thus not only comprises a series of linked sections, it also goes through a succession of keys that form a unifying harmonic progression. The shift from C sharp minor to D major between the opening fugue and the *Allegro molto vivace* is abrupt, but is in some sense prepared by the D major sonorities heard towards the end of the fugue, and the remote key of D returns in two prominent places in the finale.

#### Shared ideas in the late quartets

In pursuing his quartet project beyond the Galitzin commission, Beethoven created a new, overlapping group of works. For while Op. 127, Op. 132, and Op. 130 are well contrasting in character – in accordance with the conditions for a set of works – the latter two are more closely linked on account of shared thematic material: both feature motives built from pairs of notes lying a semitone apart. Because they form a chromatic descent, the opening unison figure in Op. 130, B flat – A – A flat – G, may not be the most obvious example of paired semitones but the first two notes (B flat – A) become an important idea in the *Andante*; and the fugue subject of the (original) finale consists of four such note pairs: B flat – B – A flat – G – B – C – A – B flat. The last four notes of the subject, read backwards, spell the name B – A – C – H (in German, the note B flat is represented by the letter B, B natural by H). The semitone pairs are developed more consistently across the A minor quartet: the cello's G sharp – A – F – E which opens Op. 132 is subject to a number of permutations before the main theme of the first movement deploys them in a different order; the same pairs of semitones are prominent in the main theme of the finale.

More strikingly, there is a sudden, explosive unison gesture in the middle section of the *Allegro ma non tanto*, where the motive is permuted and transposed to form a new figure, G sharp – B sharp – C sharp – A. It is this very sequence that Beethoven uses for the subject of the fugue that opens the Quartet in C sharp minor; and not only is the main theme of the finale of Op. 131 built around these same four notes, the fugue subject is also quoted and developed in its coda; in this way the Quartet in C sharp minor undertakes a circular voyage, ending up where it had started not only tonally but also thematically.

**Quartet in F major, Op. 135 (1826, published 1827), dedicated to Johann Nepomuk Wolfmayr**

Beethoven had initially promised to dedicate the C sharp minor quartet to Johann Wolfmayr (1768 – 1841), a wealthy Viennese cloth manufacturer and a great admirer of the music of Beethoven. (It is reported that the assistance he gave the composer was done in the most discreet fashion: on more than one of his visits to Beethoven, he brought with him a new coat to replace the composer's old worn one, without so much as hinting at the substitution.) In the end, however, Beethoven dedicated the work to Baron Joseph von

Stutterheim (1764 – 1831), an officer in the Austrian army, who took the composer's nephew Karl into his regiment following the latter's attempted suicide in the summer of 1826; it must have been a great relief to Beethoven that an occupation was found for a boy whom he had tried – and failed – to raise as his own son, and he must have felt at the time that Stutterheim was deserving of the substantial, serious work for the services he had rendered.

Wolfmayr received the dedication of Op. 135, the shortest, technically easiest, and most accessible of the five late quartets. In it Beethoven returns to the conventional quartet plan of four self-contained movements. The work is, however, no less 'late' in style, having more transparent textures than are found in the previous quartets and some striking gestures, particularly in the hectic *Vivace*. The feature most remarked upon, however, is the relationship between the slow introduction to the finale and its main theme, which was immortalised in the composer's inscription, 'Der schwer gefaßte Entschluß: Muß es sein? Es muß sein!' (The Resolution Taken with Difficulty: Must It Be? It Must Be!). Such connections in music were hardly new (they feature in Haydn's symphonies of the 1790s)

and it is a mistake to take Beethoven's play on words at more than its face value: just as a verbal phrase changes its meaning when the word order is reversed, so a musical motive can change character when its notes are rearranged, its rhythm and tempo are changed, and, above all, when a troubling interval (here a diminished fourth) is transformed into something more reassuring (perfect fourth). Of particular note is the reappearance of the slow introduction, in a more menacing texture, midway through the movement, before the reprise of the main theme: this is an idea with which we can see Beethoven toying in the sketches for other works (e.g. the Piano Sonata, Op. 111), but one which he puts into practice here for the first time.

**Quartet in F minor, Op. 95 'Serioso' (1810, published 1816), dedicated to Nikolaus Zmeskall von Domanovecz**

The String Quartet in F minor, Op. 95, Beethoven's shortest work in the genre, was dedicated to his friend Nikolaus Zmeskall (1759 – 1833) when it was published, in 1816. Zmeskall, an official in the Hungarian diplomatic office in Vienna, was a keen amateur cellist and a composer in his own right; his oeuvre includes sixteen string

quartets, the same number as in the output of Beethoven. He was one of his closest friends, often carrying out services for him. And he seems also to have helped the composer with technical aspects of cello performance, especially around the time of the last two cello sonatas (1815).

The publication date may give the impression that Op. 95 belongs to the composer's late period. Chronologically, however, it lies firmly among the works of the middle period; the autograph is inscribed 'composed in 1810, in the month of October', thus a year after 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 it was essentially finished that year. In spite of this relatively early date, however, it is often linked with the late quartets because of its textures, unusual forms, and striking musical gestures.

Beethoven 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 [should] never be performed in public'. The special character of the piece is also reflected by the inscription on the autograph manuscript, 'quartett[o] serioso', though

that subtitle may simply be derived from the tempo marking of the third movement, *Allegro assai vivace ma serio*. It is a work of great turbulence, with abrupt changes of texture. Some respite is offered by the opening theme of the *Allegretto*, which is set in the relatively distant key of D major, and its gentle introduction for solo cello; but this movement is dominated by fugal textures in which the tonality is far from straightforward. The pathos is maintained until just before the end of the work, where 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-contemporaneous *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.

© 2020 William Drabkin

Since its formation in 1972 the **Brodsky Quartet** has performed more than 3000 concerts on the major concert stages of the world and has released more than seventy

recordings. A natural curiosity and insatiable desire to explore have propelled the group in many artistic directions and continue to ensure it not only a place at the very forefront of the international chamber music scene but also a rich and varied musical existence. Its members share a love and mastery of the traditional string quartet repertoire that are evident from their highly acclaimed performances of works by composers right across the genre, as well as from their extensive, award-winning discography. They are also widely celebrated for their pioneering work with a diverse range of performing artists, while their collaboration with many distinguished composers has given them an unrivalled opportunity to influence and inspire some of the newest work for string quartet. Their passion to embrace 'all good music' has been the driving force behind their success and has kept their approach fresh and their enthusiasm high over the past forty-eight years. The Brodsky Quartet's energy and craftsmanship have attracted numerous awards and accolades worldwide, while ongoing educational work provides a vehicle for passing on experience and staying in touch with the next generation. [www.brodskyquartet.co.uk](http://www.brodskyquartet.co.uk)

Brodsky Quartet



Erik Richmond



## Beethoven: Die späten Streichquartette

---

### Einleitung

Im Jahr 1818, nach der Vollendung seiner gewaltigen "Hammerklaviersonate", soll Beethoven angemerkt haben: "Da haben Sie eine Sonate, die den Pianisten zu schaffen machen wird, die man in 50 Jahren spielen wird." Obwohl sich dies als gewisse Untertreibung herausstellen sollte, trifft der gleiche Gedanke in noch größerem Maße auf die fünf Streichquartette zu, die Beethoven in den letzten drei Jahren seines Lebens komponierte. Nicht nur handelt es sich bei jedem einzelnen um eine Meisterwerk, das dem Genre neue Dimensionen hinzufügt, sondern als Gruppe stellen sie ein noch größeres Stück Vollendung dar: Für viele Kommentatoren bilden sie eine eigene Schaffensperiode jenseits der konventionellen Aufteilung in frühes, mittleres und spätes Werk. Und es scheint oft einfacher, sie als Gruppe zu besprechen, ganz so, als sei ihre Gesamtheit größer als die Summe ihrer Teile.

**Drei Streichquartette, Fürst Nikolaus Borissowitsch Galitzin gewidmet**

**Quartett in Es-Dur op. 127 (1824/25, veröffentlicht 1826)**

**Quartett in a-Moll op. 132 (1825, veröffentlicht 1827)**

**Quartett in B-Dur op. 130 (1825, neues Finale 1826, veröffentlicht 1827)**

**Große Fuge in B-Dur op. 133 (ursprünglich Finale von op. 130, 1825, veröffentlicht 1827), Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmet**

Die späten Quartette haben ihren Ursprung in einem Kompositionsauftrag des achtundzwanzig-jährigen russischen Adligen Nikolaus Galitzin, selbst ein ausgezeichneter Amateur-Cellist, der Beethoven am 9. November 1822 mit einer Bitte um "ein, zwei oder drei neue Quartette, für die Arbeit an denen ich gerne bezahle, was Ihr für richtig zu halten beliebt" aus St. Petersburg anscrieb. Beethoven antwortete erst mehr als zwei Monate später und gab seine finanziellen Bedingungen an, wobei er dem Fürsten mit typisch überhöhtem Optimismus versicherte, dass er das erste Quartett "Ende Februar, oder spätestens bis Mitte März" erhalten werde.

Tatsächlich war er zu jener Zeit durch andere große Projekte ausgesprochen eingespannt: Die *Missa solemnis* war noch nicht ganz fertig, die Arbeit an den "Diabelli"-Variationen sollte nach einer Unterbrechung von fast vier Jahren gerade wieder aufgenommen werden, und er hatte jüngst mit der Komposition der Neunten Sinfonie begonnen. Daher konnte sich Beethoven erst im Sommer 1824 ernsthaft der Quartett-Komposition widmen, also weit über ein Jahr nachdem er die Fertigstellung des ersten Werks ursprünglich versprochen hatte. Obwohl die Verzögerung dem Fürsten Anlass zur Besorgnis lieferte, blieb Galitzin geduldig und war sogar bereit, eine Subskription für die Messe zu erwerben. Und während des langen Wartens auf das erste seiner Quartette organisierte er am 7. April 1824 eine Wohltätigkeitsaufführung der Messe in St. Petersburg, wobei es sich um die einzige Gesamtauführung des Werks zu Beethovens Lebzeiten handelte.

Das erste Quartett in Es-Dur erreichte Galitzin im Herbst 1824. Die Arbeit an dem zweiten in a-Moll begann kurz darauf, doch es wurde erst im Sommer 1825 fertiggestellt. Der Fortschritt bei der Komposition war durch eine Krankheitsphase aufgehalten worden, während deren Beethoven im April

und Mai 1825 das Haus und für einen Teil dieser Zeit auch das Bett hüten musste. (Dieser Krankheit gedenkt der lange, langsame Mittelsatz, *Heiliger Dankesang*, der mit *Molto adagio* bezeichnet ist, doch von zwei lebhaften, mit "neue Kraft fühlend" überschriebenen Episoden unterbrochen wird.) Die Arbeit an dem letzten Quartett für Galitzin, in B-Dur, überschritt sich mit der am a-Moll-Quartett und war im Spätherbst 1825 beendet. Nach der Uraufführung im März 1826 entschied sich Beethoven, das lange Finale zu entfernen und als separates Werk zu veröffentlichen. Außerdem verfasste er im Sommer 1826 eine Version des Finales für Klavier zu vier Händen. Beide Fassungen sind Erzherzog Rudolph gewidmet, der seit 1809 Schüler Beethovens und außerdem in dessen späteren Jahren der großzügigste Gönner des Komponisten war. Doch Beethoven kam erst im Spätherbst des gleichen Jahres dazu, das kürzere Ersatzfinale fertigzustellen, und das Quartett wurde erst nach dem Tod des Komponisten mit dem neuen Finale aufgeführt. Es wurde unlängst nachgewiesen, dass die beiden Finales – die komplexe, quasi mehrsätzig Fuge und das harmonisch und von seiner Textur her einfachere Sonaten-Rondo – bei weitem nicht die ganze Geschichte von Beethovens

Kämpfen um die Fertigstellung des op. 130 zu seiner eigenen Zufriedenheit erzählen: Unter den Entwürfen aus den Jahren 1825 und 1826 befinden sich etwa zwei Dutzend verschiedene Anfänge für das Finale.

Es wird oft angemerkt, dass Beethoven mit jedem der Galitzin-Quartette den Rahmen des Genres erweitert habe. Op. 127 hält sich an das viersätziges Muster der Quartett-Komposition, das Haydn in den späten 1760er Jahren etabliert hatte und das in all seinen späteren Streichquartetten sowie auch in den Quartetten Mozarts und denen Beethovens bis in die 1820er eingesetzt wurde. Op. 132 hingegen hat fünf Sätze und verdankt seine größere Länge in erster Linie dem *Heiligen Dankgesang*, einem fünfteiligen Aufbau, in dem ein ausgesprochen stilisierter Deutscher Tanz (im 3/8-Takt) drei Abschnitte voneinander trennt, welche zunehmend Choralvorspielen "in der lydischen Tonart", das heißt der Tonart F-Dur ohne den Ton B, ähneln, so dass die Musik sich oft in Richtung C-Dur aufzulösen scheint. Das *Alla marcia* mag zu kurz sein, um als richtiggehender Satz betrachtet zu werden, doch zusammen mit dem rezitativartigen *Più allegro* sorgt es nach dem *Heiligen Dankgesang* für emotionale Entlastung und bereitet das *Allegro appassionato* vor.

Die Galitzin-Gruppe schließt mit einem Werk, das aus nicht weniger als sechs eigenständigen Sätzen besteht. Obwohl man op. 130 mit seiner Originallänge von fast einer Stunde als den Giganten der Quartette, sozusagen als die "Hammerklaviersonate" des Genres betrachten könnte, folgt das Werk doch dem Gesamtplan des klassischen Divertimentos, und seine gewichtigen, tief durchgearbeiteten Außensätze rahmen zwei kontrastierende Paare von Scherzos im Wechsel mit langsamen Sätzen ein:

- I Sonatenhauptsatz, mit (wiederkehrender) langsamer Einleitung
- II schnelleres "Scherzo"
- III schnellerer "langsamer Satz"
- IV langsames "Scherzo" (*Alla tedesca*)
- V langsamerer "langsamer Satz" (*Cavatina*)
- VI Finale: "Ouvèrtüre" und Fuge in mehreren kontrastierenden Abschnitten

So betrachtet gehört op. 130 einer Tradition an, die ihren Ursprung in einem leichteren Genre hatte, jedoch hier von mehr Differenziertheit in Harmonien und Stimmführung durchdrungen ist, wie auch in solchen sechssätzigen Werken wie Mozarts Streichtrio KV 563 (1788), Beethovens Erstem Streichtrio op. 3 (vor 1794, ein Werk, das KV 563 zum Vorbild hat), seinem Septett

op. 20 (1800) und Schuberts Oktett in F-Dur D 803 (1824) der Fall. Dass Beethoven das Divertimento-Modell ironisch einsetzt, legt der Abschluss durch die *Große Fuge* nahe, also eines kontrapunktisch sowie auch in seiner Textur komplexen Werks, das bis zum heutigen Tag eine Herausforderung darstellt. Dass er andererseits die Divertimento-Idee ernst nimmt, zeigt seine letztliche Streichung der Fuge als Finale und die lange Suche nach einer einfacheren Alternative.

Die schiere Länge und große emotionale Bandbreite des op. 130 ließen einen frühen Bewunderer, den Geiger Karl Holz (1798 – 1858), bei einem seiner Spaziergänge mit dem Komponisten anmerken, dass er es für Beethovens bis dato größtes halte. Beethovens Antwort, die Holz in seinen in späten Jahren verfassten Memoiren festhielt, ist aufschlussreich:

Jeder in seiner Art! Die Kunst will es von uns, dass wir ... nicht stehen bleiben. Sie werden eine neue Art der Stimmführung bemerken [hiemit ist die Instrumentierung, die Vertheilung der Rollen gemeint] und an Fantasie fehlt's, Gottlob, weniger als je zuvor.

**Quartett in cis-Moll op. 131 (1826, veröffentlicht 1827), Baron Joseph von Stutterheim gewidmet.**

Nachdem er dem Kommissionsauftrag Fürst Galitzins mehr als ein Jahr gewidmet hatte, beschäftigte sich Beethoven auch den Rest des Jahres 1826 mit dem Streichquartett-Genre, schuf zwei weitere Quartette und komponierte nach großen Bemühungen auch ein neues, endgültiges Finale für das Quartett in B-Dur. Wahrscheinlich hatte er, während er an der Dreiergruppe arbeitete bereits Ideen, die er für Sätze in neuen Werken einsetzen konnte. Obwohl im Falle der späten Quartette noch keine Kompositionsgeschichte vorliegt, die ein vollständiges Bild ihrer Entstehung liefert, ist doch bekannt, dass Beethoven, was die Anzahl und Reihenfolge der Sätze individueller Werke angeht, seine Meinung änderte. Der *Alla danza tedesca* Satz des op. 130 etwa war ursprünglich in A-Dur und als vierter Satz des op. 132 vorgesehen. (Er wurde durch das *Alla marcia* und das Rezitativ ersetzt, welches den Marsch mit dem Finale verbindet.) Den langsamen Satz des op. 135 in Des-Dur hatte Beethoven bereits im Sinn, bevor er mit der Planung des in F-Dur angelegten fünften Quartetts begann – er sollte ursprünglich als *Süßer Ruhegesang* dem jetzigen Ende des op. 131 folgen. Es ist unwahrscheinlich, dass Beethoven einer dieser Ideen weiter nachging, doch die lange Geschichte des Finales von op. 130 ist ein

weiteres Zeugnis für die Schwierigkeiten, denen sich der Komponist in den letzten Jahren seines Lebens bei der Komposition von Quartetten gegenüber sah. Es ist keine Übertreibung zu behaupten, dass kein Komponist des späteren neunzehnten Jahrhunderts es überhaupt in Betracht zog, die Leistung Beethovens in diesen drei Jahren zu übertreffen oder ihr auch nur gleichzukommen.

Die Entwürfe zu op. 131 legen auch nahe, dass die Suche nach einer geeigneten Ideenabfolge für dieses Quartett voller Schwierigkeiten war. Und die endgültige Version zeigt wiederum, dass das Konzept des "Satzes" selbst neu erdacht wurde, denn während Beethoven die Abschnitte des Werks klar mit den arabischen Zahlen 1 bis 7 durchnummerierte, handelt es sich bei einigen nicht um Sätze im üblichen Sinne: Nr. 3 etwa stellt nur eine Verbindung zwischen dem *Allegro molto vivace* und dem zentralen Variationssatz dar, und Nr. 6 ist im Grunde genommen eine Einleitung zum Finale. Selbst das *Allegro molto vivace* ist unvollständig: ein Sonatenhauptsatz ohne klar definiertes kontrastierendes Thema und mit stark gekürzter Reprise. Außerdem gibt Beethoven an, dass jeder Abschnitt des Quartetts direkt ohne Pause in den

nächsten überleiten soll, und auch zwischen den Abschnitten 1 und 2 sowie 5 und 6 existieren sehr kurze nicht nummerierte Übergangspassagen. Der einzige Moment, um möglicherweise eine kurze Pause zu machen, ist nach den Variationen (Nr. 4), doch selbst hier verlangt Beethoven, dass das Scherzo (Nr. 5) *attacca* begonnen wird, also ohne Unterbrechung nach diesem langen Variationsatz.

Weiterhin handelt es sich bei op. 131 um das einzige Quartett, bei dem nur die beiden Außensätze in der Grundtonart stehen: Das *Allegro molto vivace* steht in D-Dur, also einen Halbton über Cis, die Variationen in A-Dur, das Scherzo in E-Dur und das kurze *Adagio quasi un poco andante* in gis-Moll (das am Ende nach Dur umgewandelt wird, um sich zum Beginn des Finales nach cis-Moll aufzulösen). Das Quartett besteht damit nicht nur aus einer Reihe miteinander verbundener Abschnitte, sondern es durchläuft auch eine Abfolge von Tonarten die eine vereinheitlichende harmonische Entwicklung darstellen. Der Übergang von cis-Moll nach D-Dur zwischen der eröffnenden Fuge und dem *Allegro molto vivace* ist zwar abrupt, wird jedoch gewissermaßen durch die D-Dur-Klänge vorbereitet, die zum Ende der Fuge zu hören



sind, und die entfernte Tonart D-Dur kehrt auch im Finale zweimal an prominenter Stelle wieder.

#### **Übergreifende Ideen in den späten Quartetten**

Indem er sein Quartett-Projekt über den Kompositionsauftrag Galitzins hinaus fortsetzte, schuf Beethoven eine neue, überlappende Gruppe von Werken. Denn während sich op. 127, op. 132 und op. 130 in Übereinstimmung mit den Bedingungen für eine zusammenhängende Gruppe von Werken in ihrem Charakter deutlich unterscheiden, sind die letzten beiden doch aufgrund von geteiltem thematischen Material enger miteinander verbunden: Beide weisen Motive auf, die aus einem Halbton auseinander liegenden Tonpaaren aufgebaut sind. Die eröffnende Unisono-Figur des op. 130, B – A – As – G, mag nicht das offensichtlichste Beispiel für Halbtonpaare sein, da sie hier Teil einer chromatischen Abwärtsbewegung sind, doch die ersten beiden Töne (B – A) werden im *Andante* zu einer wichtigen Idee, und das Fugenthema des (ursprünglichen) Finales besteht aus vier solchen Tonpaaren: B – H – As – G – H – C – A – B. Die letzten vier Töne des Themas buchstabieren rückwärts gelesen den Namen B – A – C – H.

Im a-Moll-Quartett werden die Halbtonpaare durchgängiger entwickelt: Die Folge Gis – A – F – E für das Cello, welche op. 132 eröffnet, wird einer Reihe von Permutationen unterzogen, bevor das Hauptthema des ersten Satzes sie in anderer Reihenfolge nutzt. Die gleichen Halbtonpaare spielen im Hauptthema des Finales eine prominente Rolle.

Noch auffälliger ist eine plötzliche, explosive Unisono-Geste im Mittelteil des *Allegro ma non tanto*, bei der das Motiv umgestellt und transponiert wird, um eine neue Figur zu bilden, nämlich Gis – His – Cis – A. Es ist genau diese Sequenz, die Beethoven auch für das Thema jener Fuge benutzt, welche das Quartett in cis-Moll eröffnet, und nicht nur ist das Hauptthema des Finales von op. 131 um diese gleichen vier Töne herum aufgebaut, sondern das Fugenthema wird auch in seiner Coda zitiert und entwickelt. Auf diese Art und Weise unternimmt das Quartett in cis-Moll geradezu eine Rundreise und endet, wo es begonnen hatte, und zwar nicht nur tonal, sondern auch thematisch.

**Quartett in F-Dur op. 135 (1826, veröffentlicht 1827), Johann Nepomuk Wolfmayr gewidmet**

Beethoven hatte zunächst versprochen, das cis-Moll-Quartett Johann Wolfmayr (1768 – 1841) zu widmen, einem wohlhabenden Wiener Stofffabrikanten und großen Bewunderer von Beethovens Musik. (Es wird berichtet, dass er den Komponisten auf diskreteste Art und Weise unterstützte: Mehr als einmal brachte er zu einem seiner Besuche bei Beethoven einen neuen Mantel mit, um den alten, abgetragenen des Komponisten zu ersetzen, ohne den Tausch auch nur zu erwähnen.) Letztlich widmete Beethoven das Werk jedoch Baron Joseph von Stutterheim (1764 – 1831), einem Offizier der österreichischen Armee, der Beethovens Neffen Karl in sein Regiment aufnahm, nachdem dieser im Sommer 1826 einen Selbstmordversuch unternommen hatte. Es muss für Beethoven eine große Erleichterung gewesen sein, dass für den Jungen, den er – vergeblich – versucht hatte, als seinen eigenen Sohn aufzuziehen, ein Auskommen gefunden worden war, und er muss zu diesem Zeitpunkt das Gefühl gehabt haben, dass Stutterheim für den Dienst, den er ihm erwiesen hatte, das umfangreiche, ernste Werk verdiente.

Wolfmayr erhielt die Widmung zu op. 135, dem kürzesten, technisch einfachsten und zugänglichsten der fünf späten Quartette. Für dieses Werk kehrt Beethoven zum

konventionellen Quartett-Entwurf mit vier in sich abgeschlossenen Sätzen zurück. Es ist dennoch, was seinen Stil betrifft, nicht weniger "spät", denn es weist transparentere Texturen auf, als sie in den vorhergehenden Quartetten zu finden sind, sowie einige auffällige Gesten, besonders im hektischen *Vivace*. Der am meisten kommentierte Aspekt des Werks ist jedoch das Verhältnis zwischen der langsamen Einleitung zum Finale und dessen Hauptthema, welches in der Inschrift des Komponisten "Der schwer gefasste Entschluss: Muss es sein? Es muss sein!" verewigt wurde. Solche musikalischen Bezüge waren schwerlich neu (sie kommen in Haydns Sinfonien der 1790er vor), und es ist ein Fehler, Beethovens Wortspiel allzu wörtlich zu nehmen: Genauso wie eine Phrase aus Worten ihre Bedeutung ändert, wenn die Wortfolge umgekehrt wird, so kann auch ein musikalisches Motiv seinen Charakter ändern, wenn seine Töne umarrangiert sowie sein Rhythmus und Tempo verändert werden und vor allem, wenn ein störendes Intervall (hier eine verminderte Quarte) zu etwas beruhigenderem (einer reinen Quarte) verwandelt wird. Besonders bemerkenswert ist das Wiederauftauchen der langsamen Einleitung in einer bedrohlicheren Textur mitten im Satz, vor der Reprise

des Hauptthemas: Hierbei handelt es sich um eine Idee, mit der Beethoven auch in Entwürfen zu anderen Werken liebäugelte (z.B. der Klaviersonate op. 111), die er jedoch hier zum ersten Mal in der Praxis umsetzt.

**Quartett in f-Moll op. 95 “Serioso” (1810, veröffentlicht 1816), Nikolaus Zmeskall von Domanovecz gewidmet**

Das Streichquartett in f-Moll op. 95 ist Beethovens kürzestes Werk in diesem Genre und wurde, als es 1816 erschien, seinem Freund Nikolaus Zmeskall (1759–1833) gewidmet. Zmeskall, ein Beamter der ungarischen Hofkanzlei in Wien, war begeisterter Laien-Cellist und komponierte auch selbst. Zu seinem Œuvre gehören sechzehn Streichquartette, die gleiche Anzahl wie in Beethovens Gesamtwerk. Er war einer der engsten Freunde des Komponisten und ihm oft zu Diensten. Und er scheint ihm, besonders um die Entstehungszeit der letzten beiden Cellosonaten herum (1815), auch bei technischen Aspekten des Cellospiels geholfen zu haben.

Das Erscheinungsdatum mag den Eindruck erwecken, dass op. 95 zur späten Schaffensperiode des Komponisten gehört. Chronologisch betrachtet ist das Quartett jedoch eindeutig unter den Werken der

mittleren Periode zu verorten – die Beschriftung des Autographs lautet “[komponiert] 1810, im Monat Oktober”, also ein Jahr nach op. 74 und nur vier Jahre nach der bahnbrechenden, Graf Rasumowsky gewidmeten Quartett-Gruppe des op. 59. Es gibt auch wenig Grund zu bezweifeln, dass das Werk in jenem Jahr grundsätzlich fertig war. Trotz des recht frühen Entstehungsdatums wird es jedoch aufgrund seiner Texturen, seiner ungewöhnlichen Formen und auffälligen musikalischen Gesten oft mit den späten Quartetten verknüpft.

Beethoven mag wohl gespürt haben, dass das f-Moll-Quartett seiner Zeit voraus war. In einem Brief an Sir George Smart von der Philharmonic Society of London beschrieb er es als “für einen kleinen Kreis von Kennern geschrieben und nie öffentlich aufzuführen”. Der besondere Charakter dieses Stücks spiegelt sich auch in der Inschrift des autographen Manuskripts wider, wo es als “quartett[o] serioso” bezeichnet wird, obwohl sich dieser Untertitel möglicherweise nur aus der Tempoanweisung zum dritten Satz, *Allegro assai vivace ma serioso*, herleitet. Es handelt sich um ein äußerst turbulentes Werk, voll abrupten Veränderungen der Textur. Das Anfangsthema des *Allegretto* im relativ weit entfernten D-Dur mit

seiner sanften Cello-Einleitung bietet etwas Erholung, doch dieser Satz wird von Fugentexturen dominiert, in denen die Tonalität alles andere als eindeutig ist. Das Pathos wird bis kurz vor Ende des Werks aufrechterhalten, wenn eine extrem brillante Coda in F-Dur alle vorhergegangene Düsternis wie ein aus der Asche emporsteigender Phönix wegzuwischen scheint. Diese unerwartete Entwicklung entspricht der Coda der fast zur gleichen Zeit entstandenen *Egmont* Ouvertüre (1809 / 10), einem Ende, welches als Schlussnummer (*Siegessymphonie*) von Beethovens Bühnenmusik zu Goethes Schauspiel wiederholt wird.

© 2020 William Drabkin

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Seit seiner Gründung im Jahre 1972 ist das **Brodsky Quartett** in mehr als 3000 Konzerten auf den wichtigsten Konzertbühnen der ganzen Welt aufgetreten und hat über siebzig Aufnahmen auf den Markt gebracht. Natürliche Neugier und unersättlicher Forschungsdrang haben dem Ensemble den Weg in viele künstlerische Richtungen gewiesen und sichern ihm immer noch nicht nur einen Platz an

der vordersten Front der internationalen Kammermusikszene, sondern auch eine reiche und vielfältige musikalische Existenz. Seine Mitglieder verbindet die Liebe und Beherrschung des traditionellen Repertoires für Streichquartett, was sich sowohl in ihren gefeierten Aufführungen der Werke von Komponisten des gesamten Genres als auch in ihrer umfangreichen, preisgekrönten Diskographie niederschlägt. Sie sind weiterhin berühmt für ihre bahnbrechende Arbeit mit den verschiedenartigsten darstellenden Künstlern, während die Zusammenarbeit mit vielen bedeutenden Komponisten ihnen die unvergleichliche Möglichkeit eingeräumt hat, einige der neusten Werke für Streichquartett zu beeinflussen und zu inspirieren. Ihre Leidenschaft für "alle gute Musik" ist der Motor ihres Erfolgs und hat im Laufe der letzten achtundvierzig Jahre dafür gesorgt, dass ihre Herangehensweise frisch und ihr Enthusiasmus groß geblieben sind. Das Brodsky Quartett ist für seine Energie und sein Können weltweit mit zahlreichen Preisen und Auszeichnungen geehrt worden, während kontinuierliche Bildungsarbeit dem Ensemble die Möglichkeit bietet, die eigenen Erfahrungen weiterzugeben und den Kontakt mit der nächsten Generation aufrechtzuerhalten. [www.brodskyquartet.co.uk](http://www.brodskyquartet.co.uk)

## Beethoven: Quatuors à cordes tardifs

---

### Introduction

En 1818, après avoir achevé la titanesque sonate "Hammerklavier", Beethoven aurait dit: "Vous avez là une œuvre qui occupera les pianistes pendant un demi-siècle encore." Il s'est avéré que cette allégation était quelque peu en-dessous de la vérité, mais c'est tout aussi vrai, et dans une plus large mesure encore, pour les cinq quatuors à cordes que Beethoven composa au cours des trois dernières années de sa vie, qui inspirent le même sentiment. Chacun de ces quatuors est non seulement un chef-d'œuvre à part entière, qui apporte au genre une dimension nouvelle, mais, considérés en tant que groupe, ils forment un ensemble d'exception: de nombreux commentateurs estiment qu'ils illustrent une période créative spécifique de Beethoven, se situant en dehors du cadre de la distinction conventionnelle en première période, période intermédiaire et période tardive. Et souvent il semble plus facile d'en parler comme d'un groupe, presque comme si le tout était supérieur à la somme de ses parties.

### Trois Quatuors à cordes, dédiés au prince Nicolai Borisovitch Galitzine

Quatuor en mi bémol, op. 127 (1824 – 1825, édité en 1826)

Quatuor en la mineur, op. 132 (1825, édité en 1827)

Quatuor en si bémol, op. 130 (1825, nouveau finale 1826, édité en 1827)

Große Fuge en si bémol, op. 133 (finale original de l'op. 130, 1825, édité en 1827), dédiée à l'archiduc Rodolphe d'Autriche

Ces derniers quatuors ont été composés en réponse à une commande d'un aristocrate russe de vingt-huit ans, Nicolai Galitzine, excellent violoncelliste amateur, qui écrivit à Beethoven de Saint-Petersbourg le 9 novembre 1822 en lui demandant de composer "un, deux ou trois nouveaux quatuors, pour lesquels je serai heureux de vous remettre les honoraires que vous jugez appropriés". Beethoven ne répondit que plus de deux mois plus tard, fixant les modalités financières de ce travail et assurant au prince, avec un excès d'optimisme typique, qu'il recevrait le premier quatuor "à la fin février ou à la mi-mars au plus tard".

En réalité, Beethoven était extrêmement occupé à ce moment-là par d'autres grands projets: la *Missa solemnis* n'était pas tout à fait achevée, la composition des Variations "Diabelli" était sur le point d'être reprise après une pause de près de quatre ans et la Neuvième Symphonie était tout juste sur le métier. Il lui fut donc impossible de se consacrer sérieusement à la composition des quatuors avant l'été 1824, plus d'un an après la date promise originellement pour la remise du premier de ceux-ci. Bien que le prince Galitzine s'inquiétât du retard, il resta patient et accepta même d'acheter, par souscription, une copie de la partition de la Messe. Et pendant cette longue période d'attente du premier de ses quatuors, il organisa le 7 avril 1824, à Saint-Petersbourg, un concert de bienfaisance au cours duquel fut exécutée la Messe – ce fut la seule exécution intégrale de l'œuvre du vivant de Beethoven.

Le premier quatuor, en mi bémol majeur, arriva chez Galitzine à l'automne de 1824. Beethoven commença à travailler peu après sur le deuxième, en la mineur, mais il ne le termina que l'été suivant. Il dut en effet interrompre la composition en raison de problèmes de santé qui le confinèrent chez lui en avril et mai 1825, l'obligeant à s'aliter pendant une partie de cette période.

(Sa maladie est évoquée dans le long et lent mouvement central, le *Heiliger Dankgesang* [Chant sacré d'action de grâce] annoté *Molto adagio*, mais ponctué de deux épisodes plus vifs exprimant "le sentiment de retrouver une énergie nouvelle".) Beethoven travailla en partie simultanément au dernier quatuor destiné à Galitzine, celui en si bémol majeur, et il l'acheva à la fin de l'automne 1825. Après sa création en mars 1826, Beethoven décida d'en retirer le long finale et de le publier sous forme de pièce indépendante. Il en prépara aussi un arrangement pour piano à quatre mains au cours de l'été de 1826. Les deux versions furent dédiées à l'archiduc Rodolphe, son élève depuis 1809 et son mécène le plus généreux dans ses dernières années. Mais il ne réussit pas à terminer un autre finale, plus court, pour le remplacer, avant la fin de l'automne de la même année, et le quatuor ne fut donc exécuté avec son nouveau finale qu'après le décès du compositeur. Il est apparu récemment que les deux finales – une fugue complexe, aux mouvements multiples pourrait-on presque dire, et un rondo-sonate plus simple harmoniquement et texturalement – sont loin de refléter l'histoire complète du combat que mena Beethoven pour terminer l'opus 130 d'une manière qui le satisfasse: environ deux douzaines

d'introductions différentes du finale ont survécu parmi les esquisses de 1825 et 1826.

On souligne souvent qu'avec chacun des quatuors écrits pour Galitzine, Beethoven élargit la palette du genre. L'opus 127 respecte le schéma de composition en quatre mouvements établi par Haydn à la fin des années 1760, celui que ce dernier utilisa dans tous ses quatuors à cordes ultérieurs et que reprit Mozart dans chacun de ses quatuors, ainsi que Beethoven jusque dans les années 1820. Mais l'opus 132 est en cinq mouvements; le fait qu'il soit plus long est dû principalement au *Heiliger Dankgesang*, une structure en cinq parties dans laquelle une danse allemande très stylisée (en 3/8) vient s'insérer entre trois sections, ressemblant de plus en plus à des préludes de choral, "dans le mode lydien" – en réalité la tonalité de fa majeur dans laquelle la note si bémol est évitée – pour résultat que la musique semble souvent se résoudre en ut majeur. *Alla marcia* est peut-être trop court pour être considéré comme un véritable mouvement, mais, avec le *Più allegro* à l'allure de récitatif, un relief émotionnel est créé après le *Heiliger Dankgesang* et l'*Allegro appassionato* est ainsi préparé.

La série Galitzine se termine par une œuvre en six mouvements distincts. Si l'opus 130 peut être considéré comme le géant parmi les

quatuors, le "Hammerklavier" du genre, et dure près d'une heure dans sa forme originale, il suit le plan général du divertimento classique, ses mouvements extérieurs substantiels, très travaillés, encadrant deux paires contrastées de scherzos et de mouvements lents alternés:

- |     |   |
|-----|---|
| I   | forme sonate, avec introduction lente (récurrente)            |
| II  | "scherzo" plus rapide   |
| III | "mouvement lent" plus rapide                                  |
| IV  | "scherzo" plus lent ( <i>Alla tedesca</i> )                   |
| V   | "mouvement lent" plus lent ( <i>Cavatina</i> )                |
| VI  | finale: "ouverture" et fugue en diverses sections contrastées |

Envisagée de cette manière, l'opus 130 appartient à une tradition issue d'un genre plus léger, néanmoins marqué maintenant par des harmonies et une instrumentation plus sophistiquées, comme dans certaines œuvres en six mouvements telles le Trio à cordes de Mozart, KV 563 (1788), le Trio à cordes no 1, op. 3, de Beethoven (antérieur à 1794, une œuvre s'inspirant du modèle du KV 563) et son Septuor, op. 20 (1800), ainsi que l'Octuor en fa, D 803 (1824), de Schubert. Le fait que Beethoven utilise le modèle du divertimento avec une touche d'ironie dans ce quatuor

tardif est suggéré par la présence de la *Große Fuge* (Grande fugue) qui vient le couronner, une œuvre d'une grande complexité sur le plan du contrepoint et de la texture, qui reste un défi; que, par contre, il prenne le divertimento pour ce qu'il est apparaît dans le rejet ultime de cette fugue comme finale et sa longue quête d'une alternative plus simple.

Le simple fait que le Quatuor, op. 130, soit long et offre une large palette d'émotions a conduit l'un de ses premiers admirateurs, le violoniste Karl Holz (1798 – 1858), à dire à Beethoven, lors d'une de ses promenades avec lui, qu'il pensait que c'était le plus magistral qu'il ait jamais composé. La réponse de Beethoven, qu'évoque Holz dans ses mémoires écrites à la fin de sa vie, est instructive:

Chacun à sa manière! L'art demande que nous... ne restions pas sur place. Vous remarquerez un nouveau type d'instrumentation [il entendait par là l'affectation à tel ou tel instrument d'une partie de musique donnée] et l'imagination y est plus à l'œuvre que jamais, Dieu merci.

**Quatuor en ut dièse mineur, op. 131 (1826, édité en 1827), dédié au baron Joseph von Stutterheim**

Après s'être consacré pendant plus d'un

an à la commande du prince Galitzine, Beethoven continua, en 1826, à explorer le genre du quatuor à cordes, produisant deux autres œuvres et écrivant, à grand-peine, un nouveau finale, définitif, pour le Quatuor en si bémol. Il est vraisemblable qu'en travaillant à la série des trois quatuors, quelques idées jaillirent pouvant être mises à profit dans différents mouvements d'œuvres nouvelles. Si une histoire de la composition des derniers quatuors susceptible de donner une image d'ensemble de leur genèse n'a pas encore été écrite, nous savons néanmoins que Beethoven changea d'avis quant au nombre et à l'agencement des mouvements dans chacun d'eux. *Alla danza tedesca* dans l'opus 130 devait initialement être en la majeur et constituer le quatrième mouvement de l'opus 132. (*Alla marcia* et le récitatif connectant la marche au finale le remplacèrent.) Beethoven avait en tête le mouvement lent, en ré bémol majeur, de l'opus 135 avant de concevoir ce cinquième quatuor, en fa majeur; son intention initiale était d'en faire un *Süßer Ruhegesang* (une douce mélodie de paix) qui devait suivre ce qui termine maintenant l'opus 131. Il est improbable que Beethoven ait poussé très loin l'exploration de ces idées, mais la longue histoire du finale de l'opus 130 est un



témoignage supplémentaire de l'importance des défis auxquels le compositeur fut confronté, dans les dernières années de sa vie, en composant les quatuors. Il n'est pas exagéré de dire qu'aucun compositeur, au fil des décennies qui suivirent au dix-neuvième siècle, n'envisagea de supplanter Beethoven, ni même d'égaliser ce qu'il réalisa au cours de ces trois années.

Les esquisses pour l'opus 131 suggèrent aussi que réussir à enchaîner parfaitement les idées pour ce quatuor fut une tâche ardue. Et la version finale, quant à elle, nous montre que le concept de "mouvement" était en cours de réévaluation. En effet, Beethoven numérote clairement, en chiffres arabes – de 1 à 7 –, les sections de l'œuvre, mais certaines ne sont pas des mouvements au sens usuel du terme: la section no 3 établit simplement un lien entre l'*Allegro molto vivace* et le mouvement de variations central, et la section no 6 est effectivement une introduction au finale. Même l'*Allegro molto vivace* est incomplet, se présentant comme une forme sonate sans sujet contrasté réellement défini et avec une réexposition très abrégée. En outre, Beethoven précise que chaque section du quatuor conduit directement à la suivante, sans pause; et il y a aussi des passages très brefs, non numérotés, servant de lien, entre les

sections 1 et 2, ainsi qu'entre les sections 5 et 6. Le seul endroit où l'on pourrait marquer une courte pause se situe après les variations (no 4); mais même ici, Beethoven annote le scherzo (no 5) *attacca* – ce qui signifie qu'il doit être joué sans qu'une pause soit marquée après ce long mouvement de variations.

L'opus 131 est de plus le seul quatuor dont seuls les deux mouvements extérieurs sont écrits dans la tonalité principale: l'*Allegro molto vivace* est en ré majeur, un demi-ton au-dessus d'ut dièse, les variations sont en la majeur, le scherzo en mi et le bref *Adagio quasi un poco andante* en sol dièse mineur (converti à la fin en majeur afin de se résoudre en ut dièse mineur pour le début du finale). Le quatuor comprend donc non seulement une série de sections reliées entre elles, mais il parcourt aussi une série de tonalités en une progression harmonique unificatrice. Le passage d'ut dièse mineur à ré majeur entre la fugue introductrice et l'*Allegro molto vivace* est abrupt, mais est en quelque sorte préparé par les sonorités en ré majeur entendues à la fin de la fugue, et la lointaine tonalité de ré réapparaît dans le finale à deux endroits importants.

**Idées partagées dans les quatuors tardifs**  
Poursuivant la composition de quatuors, après

avoir répondu à la commande de Galitzine, Beethoven donna naissance à une nouvelle série d'œuvres, s'ajoutant à la première. Si les opus 127, 132 et 130 sont de caractère bien contrastés – dans le respect des conditions requises pour une série d'œuvres –, les deux derniers sont plus proches l'un de l'autre car ils ont le même matériau thématique: tous deux présentent des motifs faits de paires de notes distantes d'un demi-ton. Parce que les notes dessinent un mouvement chromatique descendant dans le motif à l'unisson introductif de l'opus 130, si bémol – la – la bémol – sol, ceci peut ne pas être l'exemple le plus évident de demi-tons par paires, mais les deux premières notes (si bémol – la) constitueront une idée importante dans l'*Andante*; et le motif de fugue du finale (original) consiste en quatre paires de notes de ce type: si bémol – si – la bémol – sol – si – ut – la – si bémol. Les quatre dernières notes de ce motif, lues à l'envers, donnent "BACH" ("si bémol – la – ut – si" devient en allemand "B – A – C – H"). Les paires de demi-tons sont développées de manière plus consistante dans le quatuor en la mineur: les notes jouées au violoncelle sol dièse – la – fa – mi au début de l'opus 132 sont sujettes à quelques permutations avant que le thème principal du premier mouvement les déploie dans un ordre différent; les mêmes paires

de demi-tons jouent un rôle majeur dans le thème principal du finale.

Et plus étonnamment, un unisson soudain, explosif, apparaît dans la section centrale de l'*Allegro ma non tanto*, dans lequel le motif subit une permutation et est transposé pour en former un nouveau, sol dièse – si dièse – ut dièse – la. C'est cet enchaînement de notes justement que Beethoven utilise comme sujet de la fugue qui introduit le Quatuor en ut dièse mineur. Non seulement le thème principal du finale de l'opus 131 est-il construit autour de ces quatre notes, mais le motif de fugue est aussi cité et développé dans sa coda, et ainsi, le Quatuor en ut dièse mineur entreprend un voyage en boucle: il se termine où il a commencé, non seulement sur le plan tonal, mais thématiquement aussi.

**Quatuor en fa majeur, op. 135 (1826, édité en 1827), dédié à Johann Nepomuk Wolfmayr**

Beethoven avait initialement promis de dédier le Quatuor en ut dièse mineur à Johann Wolfmayr (1768 – 1841), riche fabricant viennois de tissu et grand admirateur de sa musique. (C'est en toute discrétion, dit-on, qu'il aurait aidé le compositeur: lors d'une de ses fréquentes visites à Beethoven, il lui apporta un nouveau manteau pour remplacer

l'ancien, tout usé, sans faire la moindre allusion à sa réelle intention). Mais finalement Beethoven le dédia au baron Joseph von Stutterheim (1764 – 1831), un officier de l'armée autrichienne qui fit entrer dans son régiment le neveu du compositeur, Karl, qui avait fait une tentative de suicide pendant l'été 1826. Beethoven fut certainement très soulagé qu'une occupation soit trouvée pour ce jeune homme qu'il avait essayé – sans y réussir – d'élever comme son propre fils, et il dut estimer à l'époque que Stutterheim méritait d'être le dédicataire de cette œuvre majeure et substantielle pour les services qu'il lui avait rendus.

C'est donc, cette fois, à Wolfmayr que fut dédié l'opus 135, le plus court, le plus facile techniquement et le plus accessible des cinq quatuors. Beethoven y retourne au schéma conventionnel du quatuor comprenant quatre mouvements indépendants. L'œuvre, de par son style, n'en est pas moins tardive, avec ses textures qui sont plus transparentes que celles des quatuors antérieurs et quelques épisodes impressionnants, particulièrement dans le *Vivace* trépidant. Sa caractéristique la plus commentée, toutefois, est la relation entre la lente introduction au finale et son thème principal qui fut immortalisée dans la mention du compositeur: "Der schwer

gefaßte Entschluß: Muß es sein? Es muß sein!" (Difficile décision: Le faut-il? Il le faut!). De telles connexions dans la musique n'étaient guère nouvelles (on en trouve dans les symphonies de Haydn datant des années 1790) et c'est une erreur de voir un second degré dans le jeu de mots de Beethoven: tout comme une phrase change de signification quand l'ordre des mots est inversé, un motif musical peut changer de caractère quand ses notes sont réagencées, quand le rythme en est changé, et, surtout, quand un intervalle inquiétant (ici une quarte diminuée) est transformée en quelque chose de plus rassurant (une quarte juste). Et il convient de souligner tout particulièrement la réapparition de la lente introduction, dans un tissu plus menaçant, à mi-chemin du mouvement, avant la reprise du thème principal: ceci est une idée avec laquelle nous voyons jouer Beethoven dans les esquisses pour d'autres œuvres (par exemple la Sonate pour piano, op. 111), mais dont il tire réellement parti ici pour la première fois.

**Quatuor en fa mineur, op. 95 "Serioso" (1810, édité en 1816), dédié à Nikolaus Zmeskall von Domanovecz**

Le Quatuor à cordes en fa mineur, op. 95, le plus court de Beethoven dans le genre,

fut dédié à son ami Nikolaus Zmeskall (1759 – 1833) lorsqu'il fut édité en 1816. Zmeskall, ambassadeur de Hongrie à Vienne, était un fervent violoncelliste amateur et un très bon compositeur, auteur notamment de seize quatuors à cordes, le même nombre que Beethoven. Il était un de ses amis les plus intimes et lui rendait souvent différents services. Il semble aussi avoir aidé le compositeur pour certains aspects techniques du jeu du violoncelle, particulièrement au moment de la composition des deux dernières sonates pour violoncelle (1815).

La date de publication de l'opus 95 peut donner l'impression que l'œuvre appartient à la période tardive du compositeur. Mais chronologiquement, elle figure clairement parmi les œuvres de la période intermédiaire. Une mention autographe indique "composé en 1810, au mois d'octobre", donc un an après l'opus 74 et quatre ans seulement après la série novatrice de quatuors dédiés au comte Razumovsky (op. 59); et il y a tout lieu de croire qu'il fut pratiquement achevé cette même année. En dépit de cette datation relativement ancienne, l'œuvre est souvent associée aux quatuors tardifs du fait de ses textures, de ses structures inhabituelles et de ses élans musicaux saisissants.

Il est possible que Beethoven ait senti que le Quatuor en fa mineur était en avance sur son temps; dans une lettre à Sir George Smart de la Philharmonic Society of London, il explique qu'il a été "composé pour un cercle restreint de connaisseurs et est censé ne jamais être joué en public". Le caractère particulier de la pièce transparait aussi dans la mention se trouvant sur le manuscrit autographe, "quartett[o] serio", quoique ce sous-titre puisse simplement provenir de l'annotation de tempo du troisième mouvement, *Allegro assai vivace ma serio*. C'est une œuvre pleine de turbulences, avec des changements de texture subits. Un peu de répit est apporté par le thème introductif de l'*Allegretto* qui est écrit dans la tonalité relativement distante de ré majeur et sa douce introduction pour violoncelle solo; mais ce mouvement est dominé par des textures fugales dont la tonalité est loin d'être simple. Le caractère pathétique reste présent jusqu'un peu avant la fin de l'œuvre quand une coda extrêmement brillante, en fa majeur, semble vouloir dissiper la morosité de tout ce qui a précédé, à l'image du phénix renaissant de ses cendres. Le tour inattendu que prennent les événements s'inscrit en parallèle de la coda de l'ouverture *Egmont* (1809 – 1810), presque contemporaine, un épisode final répété

comme dernier numéro, la *Siegessymphonie* (Symphonie de victoire), de la musique de scène de Beethoven pour la pièce de Goethe.

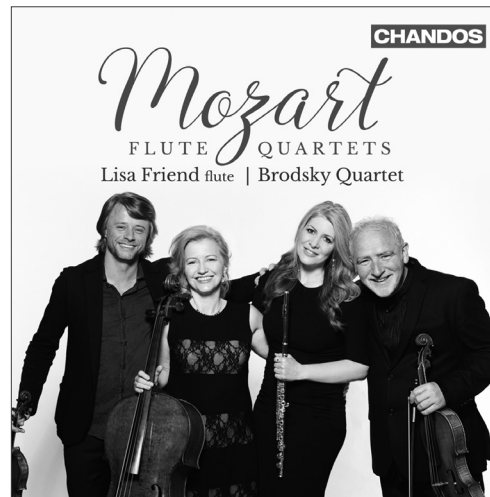
© 2020 William Drabkin

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Depuis sa formation en 1972, le **Quatuor Brodsky** s'est produit plus de 3000 fois en concert sur les scènes les plus prestigieuses du monde et a réalisé plus de soixante-dix enregistrements. Sa curiosité naturelle et son insatiable désir d'exploration ont amené le groupe à prendre de nombreuses orientations artistiques et continuent de lui assurer non seulement une place au devant de la scène internationale de la musique de chambre, mais aussi une existence musicale riche et variée. Ses membres partagent l'amour et la maîtrise du répertoire traditionnel du quatuor à cordes, ce dont témoignent à l'évidence leurs productions

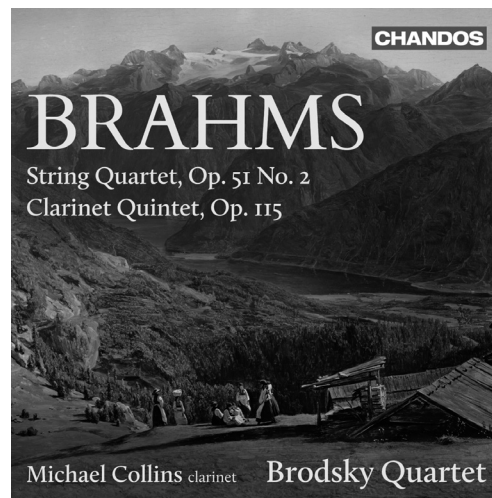
très appréciées d'œuvres de compositeurs illustrant tous les aspects du genre, ainsi que leurs nombreux enregistrements, couronnés de prix à diverses reprises. Ils sont aussi réputés de par le monde pour leur œuvre de pionnier aux côtés d'une palette variée d'interprètes, et leur collaboration avec de nombreux compositeurs de renom leur a offert une occasion unique d'influencer et d'inspirer une partie des œuvres les plus récentes pour quatuor à cordes. Cette soif d'embrasser "toute bonne musique" a été le moteur de leur succès et leur a permis de conserver fraîcheur et enthousiasme tout au long des quarante-huit années écoulées. L'énergie et le savoir-faire du Quatuor Brodsky lui ont valu un grand nombre de prix et d'éloges de par le monde, tandis que leur continuel travail d'éducation permet de véhiculer leur expérience et de garder le contact avec la jeune génération.  
[www.brodskyquartet.co.uk](http://www.brodskyquartet.co.uk)

Also available



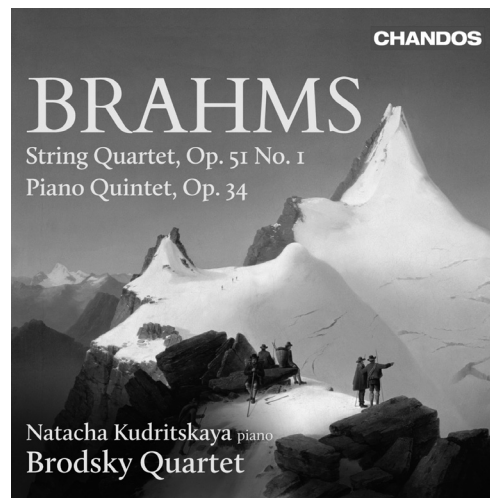
Mozart  
Flute Quartets  
CHAN 10932

Also available



**Brahms**  
String Quartet, Op. 51 No. 2 · Clarinet Quintet  
CHAN 10817

Also available



**Brahms**  
String Quartet, Op. 51 No. 1 • Piano Quintet  
CHAN 10892



Also available



Shostakovich  
Complete String Quartets  
CHAN 10917(6)

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs 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](mailto:bchallis@chandos.net).

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



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



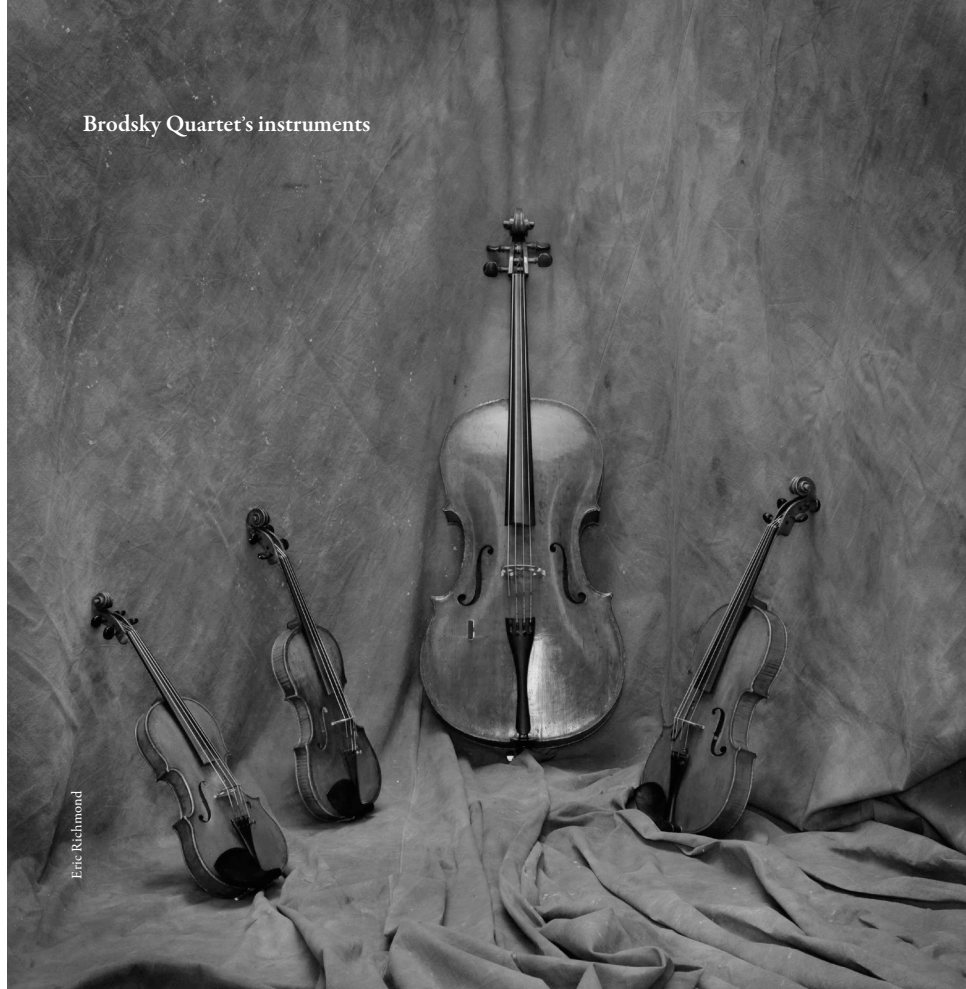
[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

#### **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** Jeremy Hayes  
**Sound engineer** Jonathan Cooper  
**Assistant engineers** Rosanna Fish (October 2017 and May 2018) and Cheryl Jessop (April 2019)  
**Editor** James Unwin  
**Chandos mastering** Jonathan Cooper  
**A & R administrator** Sue Shortridge  
**Recording venue** Pottton Hall, Dunwich, Suffolk; 26 and 27 October 2017 (Opp. 133 and 135),  
7 – 10 May 2018 (Opp. 95 and 131), 21 – 24 May 2018 (Opp. 130 [except *Cavatina*] and 132),  
and 8 – 10 April 2019 (Opp. 127 and 130 [*Cavatina*])  
**Front cover** *Beethoven als Spaziergänger* (c. 1890), oil print, after painting by Berthold Genzmer  
(1858 – 1927), now at the Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin / AKG Images  
**Back cover** Photograph of Brodsky Quartet by Eric Richmond  
**Design and typesetting** Cap & Anchor Design Co. ([www.capandanchor.com](http://www.capandanchor.com))  
**Booklet editor** Finn S. Gundersen  
© 2020 Chandos Records Ltd  
© 2020 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England  
Country of origin UK

Brodsky Quarter's instruments



Eric Richmond

CHANDOS DIGITAL

3-disc set CHAN 20114(3)

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)  
LATE STRING QUARTETS

COMPACT DISC ONE TT 80:03

- 1-4 STRING QUARTET, OP. 95 'SERIOSO' (1810) 22:02  
in F minor · in f-Moll · en fa mineur
- 5-10 STRING QUARTET, OP. 130 (1825–26) 42:36  
in B flat major · in B-Dur · en si bémol majeur
- 11 GROÙE FUGE, OP. 133 (1825) 15:02  
in B flat major · in B-Dur · en si bémol majeur  
(Grande Fugue, tantôt libre, tantôt recherchée)

© 2020 Chandos Records Ltd  
© 2020 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd  
Colchester · Essex · England

COMPACT DISC TWO TT 78:32

- 1-4 STRING QUARTET, OP. 127 (1824–25) 39:36  
in E flat major · in Es-Dur · en mi bémol majeur
- 5-11 STRING QUARTET, OP. 131 (1826) 38:46  
in C sharp minor · in cis-Moll · en ut dièse mineur

COMPACT DISC THREE TT 71:38

- 1-5 STRING QUARTET, OP. 132 (1825) 46:58  
in A minor · in a-Moll · en la mineur
- 6-9 STRING QUARTET, OP. 135 (1826) 24:28  
in F major · in F-Dur · en fa majeur

BRODSKY QUARTET

Daniel Rowland violin  
Ian Belton violin  
Paul Cassidy viola  
Jacqueline Thomas cello