

INVENTIONS

Cuarteto Casals

LUDWIG VAN BEETHOVEN

The Complete String Quartets

vol. I



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

The Complete String Quartets vol. 1

1

String Quartet no. 1 op. 18 no. 1

F major / *Fa majeur* / F-Dur

- | | | | |
|---|--|---------------------------------------|------|
| 1 | | I. Allegro con brio | 8'30 |
| 2 | | II. Adagio affettuoso ed appassionato | 8'13 |
| 3 | | III. Scherzo. Allegro molto | 3'04 |
| 4 | | IV. Allegro | 6'09 |

String Quartet no. 3 op. 18 no. 3

D major / *Ré majeur* / D-Dur

- | | | | |
|---|--|----------------------|------|
| 5 | | I. Allegro | 7'13 |
| 6 | | II. Andante con moto | 6'21 |
| 7 | | III. Allegro | 2'40 |
| 8 | | IV. Presto | 5'55 |

String Quartet no. 4 op. 18 no. 4

C minor / *ut mineur* / c-Moll

- | | | | |
|----|--|---|------|
| 9 | | I. Allegro ma non tanto | 7'44 |
| 10 | | II. Scherzo. Andante scherzoso quasi allegretto | 6'31 |
| 11 | | III. Menuetto. Allegretto | 3'09 |
| 12 | | IV. Allegro | 4'29 |

2

Piano Sonata no. 9 op. 14 no. 1

Arrangement for string quartet by Beethoven

F major / *Fa majeur* / F-Dur

- | | | | |
|---|--|---------------------|------|
| 1 | | I. Allegro moderato | 6'04 |
| 2 | | II. Allegretto | 2'56 |
| 3 | | III. Allegro | 3'23 |

String Quartet no. 7 op. 59 no. 1

F major / *Fa majeur* / F-Dur

- | | | | |
|---|--|---|-------|
| 4 | | I. Allegro | 10'05 |
| 5 | | II. Allegretto vivace e sempre scherzando | 08'23 |
| 6 | | III. Adagio molto e mesto | 11'50 |
| 7 | | IV. Thème russe. Allegro | 7'38 |

3

String Quartet no. 12 op. 127

E-flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur

- | | | | |
|---|--|--|-------|
| 1 | | I. Maestoso. Allegro | 5'55 |
| 2 | | II. Adagio ma non troppo e molto cantabile | 13'59 |
| 3 | | III. Scherzo vivace. Trio | 7'54 |
| 4 | | IV. Finale. Allegro | 6'45 |

String Quartet no. 16 op. 135

F major / *Fa majeur* / F-Dur

- | | | | |
|---|--|--|------|
| 5 | | I. Allegretto | 6'27 |
| 6 | | II. Vivace | 3'12 |
| 7 | | III. Lento assai, cantante e tranquillo | 6'28 |
| 8 | | IV. Grave, ma non troppo tratto. Allegro | 9'52 |

Cuarteto Casals

Vera Martínez Mehner, *violin 1* [CD 2 (4-7), CD 3] & 2

Abel Tomàs Realp, *violin 1* [CD 1, CD 2 (1-3)] & 2

Jonathan Brown, *viola*

Arnau Tomàs Realp, *violoncello*

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

Entre son arrivée à Vienne en 1792 et 1801, année de la publication de ses quatuors opus 18 par Mollo à Vienne, Beethoven déploya une énergie débordante laissant dans l'ombre le genre par excellence, celui qui fut et reste considéré comme le plus difficile : le quatuor à cordes. Vers 1795, à la demande du comte Anton Georg Apponyi, Beethoven se lança dans l'aventure, mais ce n'est qu'entre l'automne 1798 et l'été 1800 qu'il parvint à relever le défi, multipliant les esquisses pour finalement aboutir au recueil que nous connaissons : l'opus 18. L'ensemble fut alors dédié au prince Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz qui joua un rôle central dans la vie du compositeur. Les opus 18 ne furent pas conçus dans l'ordre de leur publication : celui en *ré* majeur (n°3) aurait été le premier à voir le jour, suivi du n°1 et possiblement du n°4 dont certains motifs sont décalqués du *Duo avec deux lorgnons obligés* WoO 32 (1795-1798). Tous connurent plusieurs états, notamment le premier en *fa* majeur pour lequel nous connaissons une version primitive (Hess 32) dédiée à Karl Amenda. Le 1^{er} juillet 1801, Beethoven lui adressait à ce sujet une lettre poignante, dans laquelle il se plaint de son ouïe et lui demande de prendre "garde de ne remettre à personne [s]on Quatuor, car je l'ai beaucoup remanié, attendu que maintenant seulement je sais écrire des quatuors corrects." De la confrontation des deux versions, il ressort en effet que Beethoven alléga substantiellement la texture et resserra le discours instrumental. Nonobstant ces révisions, les quatuors opus 18 n°s 1, 3 et 4 souffrent d'une surabondance d'idées et ne parviennent guère à se départir des exemples de Haydn et de Mozart. Mais, tour de force pour un débutant dans ce genre de musique de chambre, le démiurge y fait montre d'une exceptionnelle maîtrise du contrepoint, ayant recours à une écriture des plus rigoureuses conjuguée à un sens de l'expression et de l'humour très personnel, comme l'atteste le Presto final du troisième quatuor, ou les *sforzandi* décalés de l'aristocratique menuet du quatrième.

Afin de répondre au succès rencontré par la sonate pour piano opus 14 n°1 (1799), et au "monstrueux acharnement que l'on met aujourd'hui à vouloir transférer même les compositions pour piano sur des instruments à cordes", Beethoven décida d'entreprendre lui-même l'arrangement de sa sonate pour quatuor. Il la transposa de *mi* à *fa* majeur afin de pouvoir solliciter le registre grave du violoncelle et repensa le détail de l'œuvre, transformant profondément certains passages, supprimant d'autres ou bien ajoutant ici et là de petites touches pour remplir la texture musicale, notamment dans l'Allegro conclusif. Cette version pour cordes, qui atteste d'une aisance d'écriture héritée de l'expérience des opus 18, fut publiée en mai 1802 et dédiée à la baronne von Braun.

Les opus 59, dédiés à l'ambassadeur de Russie à Vienne, le comte Andreas Razumovsky, pour lesquels Beethoven aurait jeté de brèves esquisses sur le papier dès 1804, furent rédigés en 1806, aux côtés du concerto opus 58, et publiés en 1808 par le Comptoir des Arts et de l'Industrie. Par l'ampleur de ses mouvements, la variété de ses développements et son caractère symphonique, l'opus 59 n°1 tranche nettement avec les quatuors précédents, ce qui lui vaut parfois d'être comparé à l'*Eroica*. On n'y retrouve plus le dialogue policé pour instrumentistes amateurs, mais bien plutôt un échange parfois rageur et fragmenté d'une extrême difficulté technique. C'est probablement pour ces raisons que certains jugèrent les opus 59 comme étant "une musique de cingle". Ainsi, les notes répétées du Scherzo n'ont rien d'aimable ni de commun, mais lui insufflent un dynamisme inouï et déroutant. Ce rejet de la mélodie sera compensé par la superbe cantilène de l'Adagio et par le thème russe du final, clin d'œil jovial au comte.

L'opus 127, contemporain de la IX^e Symphonie, est le premier d'une série amorcée à la demande du prince Nikolas Galitzin qui, en novembre 1822, passa commande de trois quatuors (opus 127, 130, 132). L'œuvre fut achevée en 1824 et publiée en mars 1826 chez Schott (Mayence). Après un hiatus de près de douze ans, entre les opus 95 et 127, Beethoven renouait avec le quatuor à cordes pour en faire une sorte de journal intime où ses états d'âme s'entremêlent et se succèdent sans ordre apparent : la versatilité des indications agogiques est sur ce point remarquable. La coupe traditionnelle en quatre mouvements de l'opus 127 n'est qu'illusoire et ne fait que masquer une mosaïque de sentiments parfaitement ordonnée et soulignée par une grande mobilité des combinaisons instrumentales et un parcours harmonique peu orthodoxe, comme le prouve le méditatif Adagio et ses six variations hésitant entre la bémol et *mi* majeur, et *do* dièse mineur.

L'opus 135, rédigé durant l'été 1826, fut confié en septembre à Schlesinger qui l'imprima à Berlin en 1827 avec une dédicace à Johann Wolfmayer. Il demeure célèbre pour son titre, *Der schwergefaste Entschluss* (*La résolution difficilement prise*). Celui-ci provient du dernier mouvement dont les premières notes portent les mots "Muss es sein? Es muss sein!" ("Le faut-il ? Il le faut !"). Ce bref échange aurait été suscité par un riche Viennois qui, bien qu'ayant réservé sa place – sans la payer – pour assister à la création de l'opus 130, ne daigna pas se déplacer. Cette attitude cavalière occasionna un manque à gagner pour le compositeur. Pire, le malotru alla même jusqu'à se vanter d'obtenir le manuscrit du quatuor pour se le faire jouer chez lui. Beethoven, furieux, lui fit alors savoir qu'il ne prêterait sa partition que contre 50 florins. Et le pingre de s'esclaffer : "Es muss sein?" Au crépuscule de sa vie terrestre, le Maître de Bonn, n'ayant pas perdu sa verve, mit immédiatement la scène en musique dans le canon WoO 196 (*Es muss sein!*), dont le matériau mélodique trouva *in fine* son plein épanouissement dans le seizième quatuor. Toutefois, l'épuisement psychologique de Beethoven en cette fin 1826 sourd dans le sublime *Süsser Ruhegesang, Friedensgesang* (*Doux chant de repos et de paix*) ajouté après-coup pour contrebalancer un Vivace enjoué et très économe en moyen. Cette page semble presque incongrue dans l'ensemble de l'œuvre. En effet, si l'on s'accorde à considérer l'opus 135 comme une pièce néo-classique renouant avec les derniers quatuors de Mozart et de Haydn, le Lento assai, lui, reste dans la lignée lyrique du Benedictus de la *Missa solemnis* (1818-1822) ou de l'antépénultième variation de l'opus 120. Quelques semaines plus tard, Beethoven contractait la double pneumonie qui devait l'emporter.

JEAN-PAUL MONTAGNIER

“*Quelque chose dans le génie de Beethoven, une chose probablement très profonde, refusait de concilier dans l'image ce qui est irréconciliable dans la réalité.*” –Theodor Adorno.

Devant les quatuors de Beethoven, tout auditeur est exposé à une série d'impossibilités, un ensemble de situations d'une profondeur émotionnelle et d'une ampleur dramatique pratiquement inégalées dans la tradition Classique. Depuis le tout début du premier quatuor qu'il décide de publier, l'opus 18 n°1, Beethoven jette le gant : ce procédé ornemental est-il réellement un motif ? Ou est-ce un subtil trait d'esprit, comme son mentor Joseph Haydn l'a si souvent fait dans ses propres mesures d'ouvertures, toutes pleines d'esprit ? Ou alors s'agit-il d'une assertion dramatique, un geste à la signification toute rhétorique ? Nous savons aujourd'hui, grâce aux spécialistes qui ont examiné les cahiers d'esquisses du compositeur, que derrière cette simple fioriture, se trouve un travail méticuleux – Beethoven a rejeté de nombreuses formulations de ce thème avant de se fixer sur la version finale. Le souci de Beethoven de peaufiner obsessionnellement un “geste” si simple, peut-il trouver son explication dans sa capacité à contenir tant de significations émotionnelles en apparence incompatibles, voire contradictoires ? Au fil du mouvement (comme dans tant de ses œuvres), cette formule innocente est exposée aux éléments de son imagination : diffracté en myriades de nuances harmoniques, déchiré, distordu et désaxé dans sa métrique – et cependant lorsque survient le *climax* dramatique, quelle résolution Beethoven offre-t-il ? Une dérobade devant toute responsabilité quant à son sort, un effacement énigmatique dans le *pianissimo*.

Quand on entend un quatuor à cordes, cela semble simple et évident, comme si un être unique était en train de respirer et de se mouvoir avec huit bras. Mais même derrière le geste le plus évident, le plus simple, on trouve des années de travail, de désaccords et d'histoire partagée. Que doit-il se passer, par exemple, pour que quatre personnes puissent pincer la même note au même moment et de la même manière ? Quatre individus doivent respirer ensemble – non pas juste en même temps, mais avec la même intensité, en suggérant le même mouvement. Mais deux personnes, *a fortiori* quatre, n'ont pas le même métabolisme ; les instructions verbales ont leurs propres limites : ce qui est “rapide” pour une personne peut sembler douloureusement “lent” pour une autre. L'inspiration physique de l'air correspond à un geste préparatoire des bras et des mains qui doit aussi être coordonné entre les quatre instrumentistes ; mais là encore, chaque membre a ses propres habitudes personnelles, sa propre mémoire musculaire développée au prix d'années d'exercices techniques. Telle est la vie d'un quatuor à cordes – des années d'épreuves, d'erreurs, pour que même un simple “geste” ne puisse trahir son histoire complexe à l'auditeur.

Quand un quatuor prend de l'âge, ses membres réalisent qu'il n'y a pas de réalité objective, juste des perspectives différentes sur une expérience commune. En répétitions, nous parlons parce que les mots sont les moyens premiers par lesquels nous devons communiquer, mais ils se révèlent toujours inadaptés. Comment était l'équilibre entre les voix, demande-t-on après un concert ? Mais nous devrions peut-être tout d'abord définir ce que nous entendons par “équilibre”. En fonction de quelle idée subjective de ce qui devrait être entendu de manière plus saillante ? Et cela, à partir de quel fauteuil dans la salle ? Et dans quelle section de quelle pièce ? La structure harmonique de la ligne de basse peut jeter le doute sur ce qui pouvait sembler une vérité absolue pour la personne qui joue la ligne mélodique ; ou bien le cadre harmonique clair d'un thème (surtout chez Beethoven !) peut se voir subverti par des figures rythmiques syncopées dans les voix centrales. Une interprétation n'est pas la défense de principes abstraits, mais plutôt la recherche constante d'un équilibre entre diverses vérités musicales contradictoires et également valides.

Quand Beethoven commença à composer ses quatuors opus 18, à 27 ans, il trouva l'inspiration dans quelques-unes des œuvres les plus sublimes de la tradition occidentale. Nous savons grâce à ses cahiers d'esquisses – son journal musical, pour ainsi dire – que le mouvement lent de l'opus 18 n°1 lui fut inspiré par la “Scène du Tombeau” de *Roméo et Juliette* : il indique quelles idées musicales correspondent au dernier souffle des protagonistes au moment où les deux jeunes amants se tuent. Le final de l'opus 18 n°6 s'intitule “La Malinconia”, premier des nombreux en-têtes de mouvements lourds de sens. Ici, Beethoven fait référence à la célèbre gravure d'Albrecht Dürer, elle-même sujette à de nombreuses interprétations. Mais immédiatement après l'évocation par Beethoven de l'ange de la mélancolie de Dürer, survient une danse folklorique endiablée, en apparence incompatible avec la signification de la gravure. Tandis que le thème de la “Malinconia” vient de nouveau interrompre la danse, l'auditeur est amené à s'interroger sur ce que peut bien signifier cette sublime

introduction dans le contexte joyeux qui suit. Qu'est-ce qui fait que Beethoven semble toujours redescendre sur terre après de telles hauteurs ? Peut-être qu'avec Shakespeare en tête, nous pouvons mieux comprendre cette dichotomie : Samuel Johnson notait que pour Shakespeare, “*un calembour est la pomme d'or... pour laquelle il prendra toujours le temps de se baisser.*” Beethoven aimait les jeux de mots (souvent assez grossiers) et son génie permettait qu'un même geste puisse avoir des significations opposées, que la ligne qui sépare la tragédie de la comédie soit aussi fine qu'une lame de rasoir.

Un quatuor à cordes offre avant tout un langage qui opère simultanément sur différents niveaux. Comme dans une famille, il a son vocabulaire que seuls ses membres peuvent comprendre. Il y a des années de plaisanteries renfermées dans des discussions, des références en raccourci à des idées complexes, une intuition développée qui indique quand s'effacer lors d'une dispute, ou quand apporter son soutien. Quoique parfaitement clairs pour chacun des membres, les signaux musicaux échangés sur scène peuvent être tout aussi difficiles à comprendre pour quelqu'un d'extérieur. Comment a-t-on su qu'une telle voulait un peu plus de temps ici, ou qu'un autre préparait une couleur différente 16 mesures plus loin ? Une fois que l'on s'est habitués à eux, on ne peut ignorer ces messages ; jouer en quatuor, cela implique simultanément d'avoir la vision la plus claire possible de sa propre conception musicale, et d'être totalement réceptif aux indications des trois autres sur scène.

Après l'opus 18, il ne fallut que six années avant que Beethoven ne se remette à composer des quatuors, mais ce furent des années extrêmement productives, avec une évolution capitale de son langage musical. Là où auparavant Beethoven s'irritait des limites des normes classiques admises, avec les quatuors opus 59, dédiés au comte Razumovsky, il a étendu leurs possibilités bien au-delà de ce qui pouvait alors être aisément compris. Le genre que Goethe avait autrefois décrit comme “*une conversation entre quatre personnes raisonnables*” prend désormais des dimensions symphoniques. Comme la *Symphonie Héroïque*, opus 55, le premier thème de l'opus 59 n°1 est donné au violoncelle et le développement de son premier mouvement éclipse sa propre exposition. Placé entre cet édifice monumental et le poignant Adagio molto i mesto, Beethoven parvient à créer un Scherzo aux proportions également provocantes, basé sur le matériau le plus ténu (en apparence) : une simple note répétée. Dans les quatuors “Razumovsky”, les contradictions abondent : dans le mouvement lent, de l'opus 59 n°2, dont il trouva apparemment l'inspiration en contemplant un ciel étoilé, la mélodie la plus libre est fermement maintenue en place par une figure presque mécanique semblable à celle du mouvement lent de la *Symphonie n°4*, opus 60. Les accords aux harmonies dissonantes et se chevauchant qui ouvrent l'opus 59 n°3 laissent place à un thème en *ut* majeur bâti sur de solides fondations harmoniques. Plus extrême encore : l'intensité condensée de l'opus 95 en *fa* mineur (un quatuor que même Beethoven considérait comme “*ne devant jamais être joué en public*”) se conclut quasiment sans crier gare sur une *coda* à la virtuosité étourdissante en mode majeur. Avec Beethoven, il n'y a ni réponses simples, ni résolutions faciles, comme Theodor Adorno le faisait remarquer : “*Beethoven, refusait de concilier dans l'image ce qui est irréconciliable dans la réalité.*”

Si les quatuors de la “période médiane” défient toute attente, les “Quatuors tardifs” sont un monde à eux seuls. En 1825, l'année de l'opus 127, Beethoven était devenu totalement sourd, mais il accomplissait la promesse qu'il s'était faite dans le “Testament d'Heiligenstadt” en 1802, de se vouer entièrement à son art. D'un certain point de vue, ces cinq derniers quatuors utilisent des matériaux archaïques, beaucoup plus que dans n'importe quelle autre œuvre de Beethoven : un contrepoint dense qui rappelle la polyphonie de la Renaissance, la forme fugue longtemps considérée comme démodée, le mode lydien dans l'opus 132 (lié à sa convalescence) – pour n'en citer que quelques-uns. Et pourtant, comme Stravinsky l'a écrit au sujet de la “Grande Fugue”, c'est là “*une musique d'une modernité pour tous les temps*”. Beethoven semblait composer pour un auditoire idéal du futur, pour des mélomanes capables de faire l'expérience d'un message musical d'une profondeur bouleversante, intimement ancrés dans le passé et regardant pourtant vers l'avenir.

On entend souvent parler de l'identité d'un quatuor – la personnalité collective de l'ensemble qui, après quelques années passées ensemble, dépasse les qualités particulières de chacun ; même quand un membre change, celle-ci semble perdurer. La main droite d'un pianiste n'a jamais besoin de se disputer avec sa main gauche, tandis que dans un quatuor, l'intégrité de chaque voix est une charge particulière pour les trois autres. Dans une perspective horizontale, nous sommes quatre voix distinctes et hautement déterminées ; d'un point de vue vertical, nous sommes un tout, quatre voix entrelacées et interdépendantes qui travaillent de concert.

Même quand Beethoven semblait revenir à un style plus transparent dans son ultime quatuor, l'opus 135, sa simplicité apparente se révèle trompeuse. Beethoven nous met en présence de deux idées opposées qu'étonnamment, il est capable de combiner au fil du mouvement : une mélodie pleine de charme répartie entre les quatre instruments et un motif grinçant, chromatique, tout d'abord entendu à l'unisson. Et quel sens peut-on trouver dans le final de sa dernière œuvre achevée : *"Muß es sein? Es muß sein!"* (*Le faut-il ? Il le faut !*) ? On pourrait comprendre ce mouvement comme une acceptation de son destin ou, comme certains érudits le diraient, un jeu de mots ou une moquerie à l'égard de son propriétaire auquel il devait payer son loyer... Il n'y a aucune trace d'ironie ni de sarcasme dans aucun de ces grands mouvements lents de ces ultimes quatuors : la Cavatina, dont la réminiscence – aux dires mêmes de Beethoven – lui faisait monter les larmes ; le "Heiliger Dankgesang", son "Chant sacré d'action de grâce" pour avoir guéri d'une grave maladie ; ou les magistrales variations de l'opus 135. Toutefois, chacun de ces mouvements est immédiatement suivi de forces radicalement différentes qui s'y opposent, la Grande Fugue, une marche banale, et "Muß es sein", respectivement, qui menacent d'écraser ou d'obscurcir la vulnérabilité si poignante des mouvements lents. À l'extrême fin de sa vie, Beethoven ne cherchait probablement pas à résoudre ces inévitables contradictions humaines – et ce ne serait pas étonnant. Sur son lit de mort, il avait cité la traditionnelle fin de la comédie classique : *"Plaudite amici, finita est comoedia"* (*Applaudissez, amis, la comédie est finie*).

JONATHAN BROWN
Traduction : Richard Neel

The partitioning of Beethoven's musical output into three periods, each one distinguished by its own stylistic focus, may create debatable divisions chronologically, but it does offer a convenient way of measuring the artistic development of a composer who straddles two eras. The formative period (c. 1782-1802), notably the years of Beethoven's settling definitively in Vienna (1790-1802), is characterized by works which regularly surpass a beginner's slavish imitation of existing models. His so-called 'heroic period' (c. 1802-1812), encompassing the *Eroica* Symphony (1803), is marked by great achievements demonstrating the birth of a style which weds elements of the grotesque and the sublime; as though anticipating the aesthetic stand Victor Hugo expressed in the preface to his play *Cromwell*. The period of maturity (c. 1813-1827), punctuated by a string of personal setbacks which may explain the now laborious and tortuous creative process, reveals a man, in the isolation of his deafness, forging a path toward ever abstract and austere interiority. The present recording of Beethoven's complete string quartets, the first instalment of which we have here, aims to re-group the works according to their position within each period. With this goal in mind, *Inventions* presents the earliest specimens from each period, having in common the manner in which they inaugurate the composer's changing stylistic focus. This juxtaposition, though it may appear abrupt, should help to highlight the salient features of the compositional process aimed at attaining utmost introspection.

Between 1792, the year of his arrival in Vienna, and 1801, the year Opus 18 was published by Mollo, Beethoven exhibited a boundless creative energy which, however, did not extend to the one genre above all others which was and is considered the most challenging: that of the string quartet. Toward 1795, at the request of Count Anton Georg Apponyi, Beethoven finally turned his attention to the genre in question, but it was only between fall of 1798 and summer of 1800 that he finally managed to realize the attempt, and after numerous sketches produced the set we know as his Opus 18. It was dedicated to Prince Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, who played a key role in the composer's biography. The six works of Opus 18 were not conceived in the order of their publication: the D-major quartet (no.3) seems to have been completed first, followed by no.1, and possibly by no.4 (elements of which appear to stem from the viola-cello *Duet for a Pair of Obligato Eyeglasses*, WoO 32, 1795-98). Each of the three works went through several stages, notably the F-major quartet (no.1), an early version of which (Hess 32) was dedicated to Karl Amenda. In a poignant letter Beethoven wrote to him on July 1, 1801, the composer complained about his hearing loss and begged him to take '*care to share the Quartet with no one, as I have much emended it, for it is only now that I can compose a proper quartet.*' A comparison of the two versions reveals that Beethoven indeed substantially lightened the texture and tightened the exchanges between the instruments. Even after various revisions, the First, Third and Fourth quartets of Opus 18 suffer from a surfeit of musical ideas and never manage to escape the mould of Haydn and Mozart. But what a show of strength for a beginner! In this genre of chamber music par excellence, we can already glimpse a demiurge, whose exceptional mastery of counterpoint is aided by rigorous writing combining a unique sense of expression and humour, as illustrated by the Presto of the Third quartet, or the off-beat *sforzandos* in the noble Minuet of the Fourth.

Responding to the success with which his Piano sonata op. 14, no.1 (1799) was received, and to the '*outrageous zeal for turning all music, including piano music, into music for strings*' then in vogue, Beethoven decided to make his own arrangement of it for string quartet. Transposing the key from E major to F major in order to capitalize on the cello's lower register, he reconceived the makeup of the work, profoundly altering some passages, deleting others, and adding small touches throughout which serve to fill out the texture, notably in the final Allegro. A new-found mastery of writing for string quartet, gained during the composition of Opus 18, is clearly felt in this version for strings, which saw publication in May of 1802, bearing a dedication to the Baroness von Braun.

The quartets of Opus 59, dedicated to Russia's ambassador in Vienna, Count Andrey Razumovsky, were first sketched on paper in 1804, reached their final shape in 1806 (concurrently with work on the Fourth piano concerto, op. 58) and saw publication in 1808 by the Comptoir des Arts et de l'Industrie. By the ample scale of its movements, the variety of modes of development, and its symphonic character, the Seventh quartet marks a clear break with its antecedents and is often compared to the *Eroica* Symphony. No longer dealing in polite exchanges well-suited to amateur string players, the discourse we find here is at times angry and fragmented, while posing extreme technical difficulty. It was probably these traits that led commentators to describe the set as '*music of a deranged mind.*' Indeed, the repeated notes in the Scherzo are hardly amiable or expected, instead infusing the movement with a disorienting momentum unheard-of until then. A rejection of melody in the Scherzo is nonetheless compensated by the superb cantilena of the Adagio and the 'thème russe' of the Finale (a jovial wink at the Russian dedicatee).

Opus 127, contemporaneous with the Ninth symphony, is the first of a series initiated at the request of Prince Nikolai Galitzin, who commissioned three quartets in November 1822 (resulting in opp. 127, 130 and 132). The work was completed in 1824 and published in March 1826 by Schott (Mainz). After a hiatus of a dozen years separating opp. 95 and 127, Beethoven returned to the genre, adapting it into a kind of private diary which registers the full spectrum of his state of mind: the variety of articulation marks is striking in this respect. The traditional four-movement structure is deceptive and only serves to mask the underlying mosaic of changing emotions in their perfectly ordained sequence, highlighted by ever varying geometry of instrumental groupings and unorthodox harmonic movement, as can be seen in the meditative Adagio with its six variations wavering between A-flat/E major and C-sharp minor.

Opus 135, composed over the summer of 1826, was delivered to Schlesinger in September of that year; the publication took place in Berlin in 1827 and bore a dedication to Johann Wolfmayer. It bears the inscription '*Der schwergefaste Entschluss*' ('A decision reached with difficulty') which stems from the last movement, the first notes of which are annotated with the words '*Muss es sein? Es muss sein!*' (*Must it be? It must be!*). Apparently the brief exchange refers to Beethoven's clash with a wealthy music lover in Vienna, who came to a subscription concert for the premiere of Opus 130, having failed to subscribe and pay for it. This cavalier attitude left the composer facing a loss of income. What was worse, the oaf was expecting to borrow the manuscript to have the music played at his home. Beethoven, infuriated, made it clear to the man that the loan of the manuscript would cost him 50 florins. The penny-pincher is said to have chortled in disbelief, '*Es muss sein?*' Even in his twilight days, the Bonn maestro had not lost all his verve and immediately set to memorializing the scene in music in his Canon WoO 196 (*Es muss sein!*), the melodic material from which eventually found its full expression in the Sixteenth string quartet. Still, Beethoven's mental breakdown at the end of 1826 does find its echo in the sublime third movement, initially designated as *Süsser Ruhegesang*, *Friedensgesang* (A tender song of calm and peace), which serves to offset a playful Vivace, notable for its economy of means, which precedes it. This page seems nearly incongruous to the overall conception of the work. In fact, if we agree to consider op. 135 as a neo-classical work looking back to the last quartets of Mozart and Haydn, the Lento assai on the contrary continues the lyrical vein of the Benedictus from the *Missa solemnis* (1818-22) and the antepenultimate variation of the op. 120. Only a few weeks later, Beethoven was to contract the double pneumonia which would end his life.

JEAN-PAUL MONTAGNIER
Translation: Mike Sklansky

‘Something in Beethoven’s genius, probably the deepest thing, refused to reconcile in the image what is unreconciled in reality.’ – Theodor Adorno.

A listener confronted by Beethoven’s quartets is presented with a series of impossibilities, a set of situations of emotional depth and dramatic breadth virtually unequalled in the Classical tradition. From the beginning of the quartet he chose to publish as his first, Op. 18, No. 1, Beethoven throws down the gauntlet: is this ornamental turn really a motive? Or is this an elevated joke, like so many of his mentor Joseph Haydn’s witty openings? Or is this a dramatic statement, a gesture of rhetorical significance? We now know, thanks to scholars who have examined Beethoven’s compositional notebooks, that behind this simple flourish lay meticulous labour – Beethoven discarded numerous formulations of this theme before settling on its final version. Could Beethoven’s need to obsessively refine such a ‘simple’ gesture have lain in its ability to contain so many seemingly incompatible or even contradictory emotional meanings? Over the course of the movement (as in so many of his works), this innocent turn is exposed to the elements of Beethoven’s imagination: cast in myriad harmonic shadings, torn apart, distorted and displaced metrically – and yet when the movement comes to its dramatic climax, what resolution does Beethoven offer? An evasion of responsibility for its fate, an enigmatic slithering away in *pianissimo*.

When one hears a string quartet, it looks easy and obvious, as if a single being is breathing and moving with eight arms. But behind even the most evidently simple gesture lie years of work and disagreement and shared history. What needs to happen, for example, such that four people can pluck the same note at the same time in the same way? Four individuals must breathe together – not just simultaneously, but with the same intensity, suggesting the same movement. But no two people, let alone four, have the same metabolism; verbal instructions only go so far: what is ‘fast’ for one person may seem painfully ‘slow’ to another. The physical intake of air corresponds to a preparatory gesture with the arms and hands which also has to be coordinated between the four players; but here again, each member has his own individual habits, a muscular memory of technique developed over years of practice. This is the life of a string quartet – years of trial and error so that even a ‘simple’ gesture won’t betray its complex history to the listener.

As a quartet grows older, its members realise that there is no objective reality, only different perspectives on a common experience. In rehearsal we speak because words are the primary means with which we have to communicate, but they always prove to be inadequate. How was the balance between the voices, we ask after a concert? But first we should perhaps define what we mean by ‘balance.’ According to whose subjective idea of what should be heard more prominently? And from which seat in the hall? And in which section of which piece? The harmonic structure implied by the bass line, may cast doubt upon what may have seemed like an absolute truth to the person playing a melodic line; or the clear harmonic frame of a theme (especially in Beethoven!) may be subverted by syncopated rhythmic figures in the middle voices. An interpretation is not a defence of abstract principles, but rather a constant search for an equilibrium between competing and equally valid musical truths.

When the 27-year-old Beethoven began composing the Op. 18 quartets, he found inspiration in some of the most sublime works of art in the Western tradition. We know from his sketchbooks – his musical diary, so to speak – that the slow movement of Op. 18, No. 1 was inspired by the ‘Tomb Scene’ from *Romeo and Juliet*: he indicates which musical figures correspond to the protagonists’ last breaths and the moment at which the two young lovers take their lives. The finale of Op. 18, No. 6 is entitled ‘La Malinconia,’ the first of many movement headings pregnant with meaning. Here Beethoven refers to the great etching by Albrecht Dürer, itself the subject of varied interpretations. But directly following Beethoven’s evocation of Dürer’s melancholy angel comes a blazingly fast country dance, seemingly incompatible with the sense of reflection in the engraving. As the ‘Malinconia’ theme returns to interrupt the dance, the listener is left to wonder what the sublime introduction could mean in the context of the ensuing gaiety. What was it that always seemed to pull Beethoven from such heights back to Earth? Perhaps with Shakespeare in mind we can best understand this dichotomy: Samuel Johnson, remarked that for Shakespeare, ‘a pun is the golden apple... for which he will always stoop.’ Beethoven loved (often relatively crass) wordplay, Beethoven’s genius welcomed the possibility that the same gesture could have opposing meanings, that the line separating tragedy from comedy is razor-thin.

A string quartet is above all a language which operates on various levels simultaneously. Like a family, a quartet has a vocabulary which only its members understand. There are years of jokes folded into arguments, shorthand references to complex ideas, an evolved intuition which indicates when to pull back from an argument or to lend a supporting hand. While perfectly clear to each of the members, the musical signals exchanged on stage may be equally hard to translate to an outsider. How did one know that she wanted more time there or that he was preparing a different colour 16 bars ahead? Once one has become attuned to them, the messages are impossible to ignore; to play quartets is to simultaneously imply one’s own musical vision with maximum clarity, and to be fully receptive to the indications of the other three on stage.

After Op. 18, it was only six years before Beethoven returned to writing quartets, but these were hugely productive years for him, representing a breakthrough in his musical language. Where Beethoven earlier chafed at the limits of accepted Classical norms, with the Op. 59 quartets dedicated to Count Razumovsky, he expanded their possibilities beyond what was then easily comprehended. The genre which was once described by Goethe as ‘a conversation between four sensible people’ now takes on symphonic dimensions. Like the ‘Eroica’ Symphony, Op. 55, the first theme of Op. 59, No. 1 is given to the cello and the development of its first movement dwarfs its own exposition. Placed between this monumental edifice and the deeply moving ‘Adagio molto i mesto’, Beethoven manages to create a scherzo of equally provocative proportions based on the (seemingly) flimsiest of materials: a single repeated pitch. In the ‘Razumovsky’ quartets, the contradictions abound: in the slow movement of Op. 59, No. 2, apparently inspired by gazing into the starlit sky, the most unbound melody is held firmly in place by a quasi-mechanical figure similar to that from the slow movement of the Fourth Symphony, Op. 60. The harmonically disorienting and overlapping dissonant chords which open Op. 59, No. 3 give way to a C-major theme built on the most solid harmonic ground. And even more extreme: the compressed intensity of Op. 95 in F minor (a quartet which even Beethoven considered ‘never to be performed in public’) concludes virtually without warning with a dizzyingly virtuosic coda in the major mode. With Beethoven there are neither simple answers nor easy resolutions, as Theodor Adorno remarked: ‘Beethoven refused to reconcile in the image what is unreconciled in reality.’

If the ‘Middle Period’ quartets defied all expectations, the ‘Late Quartets’ belong to a world unto themselves. By 1825, the year of Op. 127, Beethoven was completely deaf, yet fulfilling the promise he made to himself in the ‘Heiligenstadt Testament’ of 1802, when he vowed to give himself completely to his art. From one perspective, these five final quartets use more archaic materials than in any of Beethoven’s other works: dense counterpoint reminiscent of Renaissance polyphony; fugues, a form long considered out of fashion; the Lydian mode in Op. 132, associated with his convalescence, to name but a few. And yet, as Stravinsky wrote of the *Große Fugue*, this is ‘modern music for all times’ Beethoven seemed to be writing for an idealised audience of the future, for listeners capable of experiencing an overwhelming depth of meaningful sounds, thoroughly grounded in the past, yet pointing towards the future.

One hears often about the identity of a quartet – the collective personality of the ensemble which, after a number of years together, is larger than its individual parts; even as members change, this collective personality seems to live on. A pianist’s right hand never has to argue with her left, whereas in a quartet, the integrity of each voice places a unique burden on the others. From the horizontal perspective we are four distinct and highly opinionated voices, from the vertical we are a whole, four interlocking and interdependent voices working in concert.

Even when Beethoven seemed to return a more transparent style in his final quartet, Op. 135, its surface ease proves deceptive. Beethoven presents us with two opposing ideas which, astonishingly, he is able to combine over the course of the movement: a graceful lilt distributed between the four instruments and a jarring, chromatic motive first heard in unison. And what meaning is to be found in the Finale of his last completed work: ‘*Muß es sein? Es muß sein!*’ (Must it be? It must be!)? One could understand this movement as an acceptance of his fate or, as some scholars would have it, a play on words or a mockery of his landlord to whom the rent must be paid. There is not a trace of irony or sarcasm in any of the great slow movements of these final quartets: the Cavatina, the recollection of which Beethoven himself admitted brought him to tears; the *Heiliger Dankgesang*, his ‘Holy Song of Thanks’ after having recovered from a grave illness; or the masterful variations of Op. 135. Nevertheless, each of these movements is immediately followed by and confronted with

radically different forces, the Great Fugue, a banal march, and 'Muß es sein', respectively, which threaten to overwhelm or obscure the vulnerability so deeply felt in the slow movements. Perhaps unsurprisingly, to the very end Beethoven did not seek to resolve these inevitable human contradictions: as he lay on his deathbed Beethoven quoted the common ending of classical comedy '*Plaudite amici, finita est comoedia*' (*Applaud, friends, the comedy is over*).

JONATHAN BROWN

Gliedert man das Schaffen von Beethoven nach stilistischen Kriterien in drei Perioden und lässt dabei die zeitlichen Grenzen (weil willkürlich und ohne große Bedeutung) außer Acht, kann man die künstlerische Entwicklung eines Komponisten zwischen zwei Epochen nachvollziehen. Die „Lehrzeit“ von etwa 1782 bis 1802 – und speziell die Jahre von 1790 bis 1802, als Beethoven sich endgültig in Wien niederließ – zeichnet sich durch Werke aus, die losgelöst sind von der jugendlichen Orientierung an Vorbildern. Die „heroische“ Zeit (ca. 1802-1812) – nach dem Beinamen *Eroica* der 3. Sinfonie (1803) – ist die der großen Erfolge und der Herausbildung eines Stils, der als ungeheuer und erhaben zugleich zu bezeichnen ist: als ob die ästhetischen Prinzipien von Victor Hugos *Cromwell* vorweggenommen würden. Die Reifezeit (ca. 1813-1827) ist von vielen persönlichen Schwierigkeiten geprägt und zeigt einen durch die Taubheit abgeschotteten Menschen, der in seiner quälend und beschwerlich gewordenen Arbeit nach einer immer kargeren, introvertierten Abstraktion strebt. Die Anordnung von Beethovens Streichquartetten in der vorliegenden Gesamtaufnahme – wovon *Inventions* den ersten Teil darstellt – entspricht ihrer Stellung innerhalb der drei Stilperioden: Es werden also jeweils diejenigen zusammen präsentiert, die eine neue stilistische Orientierung des Komponisten einleiteten. Das mag eine krasse Gegenüberstellung sein, sie zeigt jedoch umso deutlicher die Charakteristika einer Tonsprache, die ihre Qualität durch eine Innenschau zu begünstigen sucht.

Während seiner ersten Jahre in Wien von 1792 bis 1801 (dem Jahr der Publikation der Streichquartette op. 18 durch Mollo in Wien) entfaltete Beethoven eine ungeheure Energie, beschäftigte sich jedoch anfänglich noch nicht mit der Gattung, die bis heute als „Königsklasse“ und als schwierigste überhaupt gilt: dem Streichquartett. 1795 ging er das Wagnis im Auftrag des Grafen Anton Georg Apponyi ein, doch erst in der Zeit vom Herbst 1798 bis zum Sommer 1800 nahm er die Herausforderung wirklich an, und es entstanden die vielen Skizzen, die schließlich zu der Vollendung der Werksammlung führten, die wir als Opus 18 kennen. Beethoven widmete sie dem Fürsten Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, der im Leben des Komponisten eine zentrale Rolle spielte. Die Anordnung, die bei der Publikation der Quartette vorgenommen wurde, entspricht nicht der Folge ihrer Entstehung: Die Nr. 3 in D-Dur entstand wohl zuerst, gefolgt von der Nr. 1 und möglicherweise der Nr. 4, von der einige Motive übrigens aus dem *Duet mit zwei obligaten Augengläsern* WoO 32 (1795-1798) übernommen wurden. Von allen gibt es verschiedene Versionen, am meisten von dem ersten in F-Dur, dessen Urform (Hess 32) wir kennen, die Karl Amenda gewidmet war. Diesem schrieb Beethoven am 1. Juli 1801 einen ergreifenden Brief, in dem er über seinen Gehörsinn klagt und bittet: „*Dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe; indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiß...*“ Der Vergleich der beiden Versionen offenbart, dass Beethoven der zweiten eine leichtere Textur und einen strafferen Tonsatz verlieh. Trotz dieser Eingriffe leiden die Quartette op. 18 Nr. 1, 3 und 4 an einer Überfülle von Einfällen und können sich von den Quartetten Haydns und Mozarts kaum absetzen. Doch für einen Anfänger in dieser Kammermusikgattung kommen sie einer Meisterleistung gleich, und der große Tonschöpfer zeigt sich bereits in einer außerordentlichen Beherrschung des Kontrapunkts, die sich in einem äußerst strengen Satz niederschlägt, wozu sich ein sehr persönlicher Sinn für Emphase und Witz gesellt, der sich etwa im finalen Presto des dritten oder in den versetzten *sforzandi* des aristokratisch anmutenden Menuetts des vierten Quartetts zeigt.

Als Reaktion auf den Erfolg, den die Klaviersonate op. 14, Nr. 1 (1799) hatte, und auf die „*ungeheuerliche Hartnäckigkeit, mit der man heutzutage sogar Klavierkompositionen auf Streichinstrumente übertragen will*“, beschloss Beethoven, die Sonate selber für Streichquartett zu bearbeiten. Er transponierte sie – die Möglichkeiten des Violoncellos in der tiefen Lage berücksichtigend – von E- nach F-Dur und konzipierte sie in Einzelheiten neu, indem er einige Passagen stark veränderte, andere ganz strich oder da und dort, insbesondere im Schluss-Allegro, kleine Ergänzungen vornahm, um dem Tonsatz mehr Fülle zu verleihen. Nach der Beschäftigung mit den Quartetten op. 18 scheint diese Bearbeitung für Streicher Beethoven leicht von der Hand gegangen zu sein. Sie erschien im Mai 1802 und ist der Baronin von Braun gewidmet.

Für die Streichquartette op. 59, die dem Grafen Andreas Razumowsky, dem russischen Botschafter in Wien, gewidmet sind, machte Beethoven ab 1804 erste kleine Entwürfe auf Papier, bevor dann 1806 ihre Niederschrift erfolgte (gleichzeitig entstand das 4. Klavierkonzert op. 58). 1808 wurden sie im „Schreyvogelschen Industrieecomptoir“ publiziert. Mit seinen ausladenden Sätzen, den mannigfaltigen Durchführungen und dem symphonischen Charakter hebt sich das Quartett Nr. 1 deutlich von früher entstandenen ab, und es wurde bisweilen in die Nähe der *Eroica* gerückt. Man findet darin keine manierlichen musikalischen Dialoge für Laienmusiker, sondern einen instrumentalen Austausch, der sich oft cholerisch und bruchstückhaft gestaltet und technisch höchst schwierig zu bewältigen ist. Wohl aus diesem Grund hat man die Quartette op. 59 als die Schöpfung eines „*Musikvollen*“ angesehen. So haben die repetierten Noten des Scherzos weder etwas Liebenswertes noch entsprechen sie den damaligen Hörgewohnheiten; sie sind vielmehr von einer unerhörten, verwirrenden Dynamik. Diese Verweigerung einer Melodie erfährt durch die wunderbare Kantilene des Adagios und das russische Thema des Finales (das dem Grafen fröhlich zuzwinkert) einen Ausgleich.

Beethovens op. 127 entstand zur selben Zeit wie die 9. Sinfonie und ist das erste von drei Streichquartetten, die im November 1822 vom Fürsten Nikolas Golizyn in Auftrag gegeben wurden (bei den anderen handelt es sich um op. 130 und op. 132). Es wurde 1824 vollendet und kam im März 1826 im Verlag Schott (Mainz) heraus. Fast zwölf Jahre liegen zwischen dem op. 95 und dem op. 127, mit dem Beethoven die Beschäftigung mit dem Streichquartett wieder aufnahm und das nun für ihn so etwas wie ein Tagebuch wurde, in dem er seine verschiedenen Seelenzustände offenbart, ohne dass ein System erkennbar wäre: Die inkonsequenten agogischen Vorgaben sind in dieser Hinsicht bemerkenswert. Die traditionelle Einteilung in vier Sätze ist hinfällig geworden, ein Vorwand für ein wohlgeordnetes Gemenge von Gefühlsäußerungen, das seine Prägung insbesondere durch immerzu wechselnde Kombinationen der Instrumente sowie einem recht unorthodoxen harmonischen Verlauf erhält, wie ihn die sechs zwischen As-Dur, E-Dur und cis-Moll schwankenden Variationen des meditativen Adagios zeigen.

Das Streichquartett op. 135 entstand im Sommer 1826 und wurde im September desselben Jahres dem Verleger Schlesinger übergeben, der es 1827 in Berlin mit einer Widmung an Johann Wolfmayer druckte. Seine Bekanntheit verdankt es seinem Titel *Der schwergelassene Entschluss*, der seinen Ursprung in gewissen Noten im letzten Satz hat, die für die Worte „*Muss es sein? Es muss sein!*“ stehen: Sie sollen von einem reichen Wiener geäußert worden sein, der, obwohl er sich für die Uraufführung dieses Streichquartetts einen Platz hatte reservieren lassen – ohne ihn zu bezahlen –, nicht nur nicht bereit war herzukommen, sondern sogar damit renommierte, sich das Manuskript zu besorgen, um das Streichquartett in seinem Haus aufführen zu lassen. Erbst über dieses Ansinnen und die finanzielle Einbuße, ließ Beethoven den Halunken wissen, dass er die Noten nur gegen 50 Gulden zur Verfügung stellen würde, worauf der Geizkragen schallend lachte und sagte: „*Es muss sein?*“ Der Bonner Meister verfügte auch noch am Ende seines Lebens über genügend Schwung, um diese Episode umgehend in Form eines Kanons in Musik umzusetzen (*Es muss sein!* WoO 196), dessen melodisches Material *in fine* in dem sechzehnten Streichquartett zu voller Entfaltung kam. Beethovens psychische Erschöpfung am Ende dieses Jahres 1826 zeigt sich dagegen in dem kurz darauf entstandenen wunderbaren Satz, zu dem er notierte: *Süßer Ruhegesang, Friedensgesang*. Er bildet den Gegensatz zu dem heiteren *Vivace*, das mit wenigen Mitteln auskommt, und wirkt innerhalb des Werks merkwürdig fremd. Während man das op. 135 als ein neoklassisches Werk ansehen kann, das an die letzten Streichquartette von Mozart und Haydn anknüpft, gehört das Lento assai in die Nachfolge des Benedictus der *Missa solennis* (1818-1822) oder der vorvorletzten Variation des op. 120. Wenige Wochen nach der Vollendung des Quartetts zog sich Beethoven die doppelseitige Lungenentzündung zu, an der er sterben sollte.

JEAN-PAUL MONTAGNIER
Übersetzung : Irène Weber-Froboese

„Etwas an Beethovens Genie, wahrscheinlich der tiefste Kern, weigerte sich, in der Vorstellung das zu versöhnen, was in der Wirklichkeit unversöhnlich bleibt.“ – Theodor Adorno.

Ein Hörer, der auf Beethovens Quartette trifft, sieht sich mit einer Serie von Unmöglichkeiten konfrontiert, einer Abfolge von Situationen von einer emotionalen Tiefe und dramatischen Weite, wie es sie in der klassischen Tradition wohl kein zweites Mal gibt. Schon der Beginn des Quartetts, das Beethoven als sein erstes zu veröffentlichen entschied (op.18/1), stellt eine Herausforderung dar: Ist diese ornamentale Wendung wirklich ein Motiv? Oder handelt es sich um einen erhabenen Scherz, ähnlich den zahlreichen geistreichen Satzeröffnungen von Beethovens Mentor Haydn? Oder ist dies ein dramatisches Statement, eine Gebärde von rhetorischer Bedeutung? Inzwischen wissen wir dank der wissenschaftlichen Untersuchungen von Beethovens Skizzenbüchern, dass sich hinter dem einfachen Schnörkel akribische Arbeit verbarg – Beethoven verwarf unzählige Formulierungen dieses Themas, bevor er sich für die letzte Fassung entschied. Könnte sein Bedürfnis, eine solch „simple“ Geste geradezu obsessiv zu präzisieren, daher rühren, dass diese so viele scheinbar unvereinbare oder gar widersprüchliche Gefühlsnuancen zu transportieren vermochte? Im Verlauf des Satzes sieht diese unschuldige Wendung sich (wie in so vielen seiner Werke) der elementaren Kraft von Beethovens Einfallsreichtum ausgesetzt: In Myriaden harmonische Schattierungen getaucht, entzweierte, metrisch verzerrt und verschoben – doch wenn der Satz seinen dramatischen Höhepunkt erreicht, welche Lösung bietet Beethoven uns an? Ein Ausweichen vor der Verantwortung für sein Schicksal, ein hintergründiges Weggleiten im pianissimo.

Wenn man der Aufführung eines Streichquartetts beiwohnt, ist der Anblick leicht und sinnfällig – als ob ein einziges Wesen atmet und sich mit acht Armen bewegt. Doch selbst hinter den augenscheinlich einfachsten Gesten liegen Jahre voller Arbeit, Meinungsverschiedenheiten und gemeinsamer Geschichte. Was muss zum Beispiel passieren, damit vier Menschen dieselbe Note im selben Augenblick auf dieselbe Weise zupfen können? Vier Individuen müssen gemeinsam atmen – nicht nur zur gleichen Zeit, sondern mit derselben Intensität, derselben intendierten Bewegung. Doch keine zwei Menschen, und schon gar nicht vier, haben den gleichen Stoffwechsel, und verbale Instruktionen haben auch nur eine begrenzte Reichweite: Was für den einen „schnell“ ist, mag dem anderen unerträglich „langsam“ vorkommen. Das physische Einatmen korrespondiert mit einer vorbereitenden Bewegung von Händen und Armen, die ebenfalls zwischen den vier Spielern koordiniert werden muss; doch auch hier hat wieder jeder Spieler seine eigenen persönlichen Gewohnheiten, eine muskuläre Erinnerung an über Jahre des Übens entwickelte Techniken. Das ist das Leben eines Streichquartetts – Jahre von Versuch und Irrtum, damit selbst eine „simple“ Geste dem Hörer nicht ihre komplexe Geschichte verrät.

Wenn ein Quartett gemeinsam altert, begreifen seine Mitglieder, dass es keine objektive Wirklichkeit gibt, sondern nur verschiedene Perspektiven auf eine gemeinsame Erfahrung. Bei den Proben sprechen wir miteinander, da Wörter unser direktestes Kommunikationsmittel sind, aber sie erweisen sich immer als unzureichend. Wie war die Balance zwischen den Stimmen, fragen wir uns nach einem Konzert. Aber vielleicht sollten wir zuerst definieren, was wir mit „Balance“ meinen. Nach wessen subjektivem Eindruck davon, was besonders deutlich herauszuhören sein sollte? Und von welchem Sitz im Saal aus? Und in welchem Abschnitt von welchem Werk? Die von der Basslinie implizierte harmonische Struktur kann in Zweifel ziehen, was dem, der eine Melodielinie spielt, wie die absolute Wahrheit erschienen sein mag; oder der klare harmonische Rahmen eines Themas kann (besonders bei Beethoven!) in den Mittelstimmen durch synkopierte rhythmische Figuren untergraben werden. Eine Interpretation ist nicht eine Verteidigung abstrakter Prinzipien, sondern eher eine andauernde Suche nach der Balance zwischen rivalisierenden, doch gleichwertigen musikalischen Wahrheiten.

Als der 27jährige Beethoven mit dem Komponieren der Quartette op.18 begann, ließ er sich von einigen der erhabensten Kunstwerke der abendländischen Tradition inspirieren. Aus seinem Skizzenbuch – sozusagen seinem musikalischen Tagebuch – erfahren wir, dass der langsame Satz von op.18/1 von der „Grufszene“ aus William Shakespeares Romeo und Julia inspiriert ist: Er gibt an, welche musikalischen Figuren den letzten Atemzügen der Protagonisten entsprechen bzw. mit dem Augenblick korrespondieren, in dem die beiden jungen Liebenden sich das Leben nehmen. Das Finale von op.18/6 trägt den Titel „La Malinconia“ und ist

damit der erste in einer ganzen Reihe von Sätzen mit bedeutungsschweren Titeln. Hier spielt Beethoven auf die großartige Radierung von Albrecht Dürer an, die wiederum selbst Gegenstand verschiedener Interpretationen war. Doch unmittelbar auf Beethovens Beschwörung von Dürers melancholischem Engel folgt ein beschwingter rustikaler Tanz, der mit der nachdenklichen Stimmung des Stücks kaum vereinbar erscheint. Indem das „Malinconia“-Thema zurückkehrt und den Tanz unterbricht, sieht der Zuhörer sich mit der Frage konfrontiert, was diese erhabene Einleitung im Kontext der nachfolgenden Fröhlichkeit wohl zu bedeuten hat. Was genau war es, das Beethoven von solchen Höhen immer wieder zur Erde zurückzubringen schien? Vielleicht können wir diesen Zwiespalt am ehesten begreifen, wenn wir an Shakespeare denken: Samuel Johnson hat einmal bemerkt, für Shakespeare sei „ein Wortspiel der goldene Apfel [...], für den er sich jederzeit bücken würde.“ Beethoven liebte (oft recht krasse) Wortspiele, sein Genie begrüßte die Möglichkeit, dass ein und dieselbe Geste gegensätzliche Bedeutungen haben könnte, dass Tragödie und Komödie nur durch eine hauchdünne Linie voneinander getrennt sind.

Ein Streichquartett ist vor allem eine Sprache, die auf mehreren Ebenen gleichzeitig funktioniert. Wie eine Familie entwickelt auch ein Quartett ein Vokabular, das nur seine Mitglieder verstehen. Jahrelange Witzeleien werden zu Argumenten umgeschmiedet, stenographisch kurze Anspielungen zu komplexen Ideen – eine über einen langen Zeitraum entwickelte Intuition, die angibt, wann es eine Auseinandersetzung beizulegen gilt und wann Unterstützung gefragt ist. Während sie jedem Ensemblemitglied völlig klar sind, sind die auf dem Podium ausgetauschten musikalischen Signale für einen Außenstehenden oft nur schwer zu übersetzen. Wie konnte man wissen, dass sie da mehr Zeit gebraucht hätte oder dass er schon 16 Takte vorab eine andere Klangfarbe vorbereitete? Wenn man sich erst einmal auf die Musiker eingestellt hat, sind diese Botschaften nicht mehr zu ignorieren; Quartett zu spielen bedeutet, simultan die eigenen musikalischen Vorstellungen mit maximaler Klarheit einzubringen und für die Hinweise der anderen drei Musiker auf dem Podium äußerst empfänglich zu sein.

Nach Opus 18 vergingen nur sechs Jahre, bevor Beethoven sich erneut dem Quartett zuwandte, allerdings waren dies für ihn enorm produktive Jahre, in denen ihm mit seiner Musiksprache der Durchbruch gelang. Wo Beethoven sich früher an den Grenzen der allgemein anerkannten klassischen Normen gestoßen hatte, gelang ihm mit den Graf Rasumovsky gewidmeten Quartetten op.59, deren Möglichkeiten weit über ein seinerzeit leicht verständliches Maß zu erweitern. Die Gattung, die Goethe einmal als „eine Unterhaltung zwischen vier vernünftigen Leuten“ beschrieb, nahm nun sinfonische Dimensionen an. Wie in der „Eroica“-Sinfonie op.55 ist das erste Thema von op.59/1 dem Cello zugewiesen, und die Durchführung des ersten Satzes stellt dessen eigene Exposition in den Schatten. Zwischen dieser monumentalen Konstruktion und dem zutiefst anrührenden „Adagio molto i mesto“ gelingt es Beethoven, ein Scherzo von gleichermaßen provokanten Proportionen zu schaffen, das er aus dem (scheinbar) flüchtigsten Material entwickelt: einem einzigen repetierten Ton. Die „Rasumovsky“-Quartette stecken voller derartiger Gegensätze: Im langsamen Satz von op.59/2, zu dem der Komponist sich anscheinend von einem Blick in den sternklaren Himmel inspirieren ließ, wird die entfesselte Melodie durch eine gleichsam mechanische Figur fixiert, ähnlich der im langsamen Satz der Vierten Sinfonie op.60. Die harmonisch desorientierenden und einander überschneidenden dissonanten Akkorde, mit denen op.59/3 beginnt, weichen einem Thema in C-Dur, das auf dem solidesten harmonischen Fundament ruht. Und noch extremer: Die komprimierte Intensität von op.95 in f-Moll (ein Quartett, von dem sogar Beethoven selbst annahm, dass es „nie öffentlich aufgeführt werden“ würde), endet praktisch ohne Vorwarnung mit einer Schwindel erregenden virtuoseren Coda in Dur. Bei Beethoven gibt es weder einfache Antworten noch einfache Lösungen; wie Theodor Adorno es formulierte: „Beethoven weigerte sich, in der Vorstellung das zu versöhnen, was in der Wirklichkeit unversöhnlich bleibt.“

Wenn die Quartette der „mittleren Periode“ sich jeglichen Erwartungen widersetzen, gehören die „späten Quartette“ einer ganz eigenen Welt an. 1825 – in dem Jahr, in dem op.127 entstand – war Beethoven bereits völlig taub; trotzdem löste er das Versprechen ein, das er sich 1802 in seinem „Heiligenstädter Testament“ gegeben hatte, nämlich, sich ganz seiner Kunst zu widmen. Einerseits verwenden diese fünf Quartette mehr archaisches Material als irgendetwas anderes Werk Beethovens: dichten Kontrapunkt, der an die Polyphonie der Renaissance erinnert; Fugen, eine längst als veraltet geltende Form; und den mit seiner Rekonvaleszenz assoziierten lydischen Modus in op.132, um nur einige zu nennen. Und doch ist dies, wie Stravinsky über die Große Fuge schrieb, „moderne Musik für alle Zeiten“. Beethoven scheint für ein idealisiertes Publikum der Zukunft geschrieben zu haben, für Hörer, die in der Lage sein würden, eine überwältigende Tiefe bedeutungsvoller Klänge zu erfahren, fest in der Vergangenheit verankert und zugleich auf die Zukunft verweisend.

Oft ist die Rede von der Identität eines Quartetts – der kollektiven Persönlichkeit des Ensembles, die nach einer Reihe von gemeinsam verbrachten Jahren größer ist als ihre einzelnen Teile; selbst wenn einzelne Mitglieder ausgewechselt werden, scheint diese kollektive Persönlichkeit fortzuleben. Die rechte Hand eines Pianisten muss niemals mit der linken diskutieren, während in einem Quartett die Integrität einer jeden Stimme den anderen eine einzigartige Last aufbürdet. Aus horizontaler Perspektive sind wir vier separate und überaus eigensinnige Stimmen; aus der vertikalen sind wir ein Ganzes, vier eng verflochtene und aufeinander angewiesene Stimmen, die miteinander konzertieren.

In seinem letzten Quartett op. 135 scheint es zunächst, als habe Beethoven zu einem transparenteren Stil zurückkehren wollen, doch dieser erste Eindruck der Leichtigkeit erweist sich als trügerisch. Der Komponist präsentiert uns zwei gegensätzliche musikalische Gedanken, die er im Verlauf des Satzes erstaunlicherweise kombinieren kann: ein auf die vier Instrumente verteiltes anmutiges Trällern und ein misstönendes chromatisches Motiv, das zunächst unisono erklingt. Und welche Bedeutung findet sich im Finale seiner letzten vollendeten Komposition: „*Muß es sein? Es muß sein!*“ Man könnte diesen Satz als ein Akzeptieren seines Schicksals verstehen oder, wie einige Wissenschaftler es sehen, als ein Wortspiel oder eine spöttische Reaktion auf seinen Vermieter, dem die Miete gezahlt werden muss. In keinem der großartigen langsamen Sätze dieser letzten Quartette findet sich allerdings auch nur eine Spur von Ironie oder Sarkasmus: die Cavatina, deren Erinnerung Beethoven, wie er eingestand, zu Tränen rührte; der „Heilige Dankgesang“ nach überstandener schwerer Krankheit; oder die meisterhaften Variationen von op. 135. Jedenfalls folgt auf jeden dieser Sätze unmittelbar eine Konfrontation mit völlig anderen Kräften – die Große Fuge, ein banaler Marsch und das „*Muß es sein*“, die die in den langsamen Sätzen so tief empfundene Verletzlichkeit zu überwältigen drohen. Vielleicht ist es gar nicht überraschend, dass Beethoven bis zuletzt nichts unternahm, um diese unausweichlichen menschlichen Widersprüche aufzulösen: Als er auf seinem Totenbett lag, zitierte er die übliche Schlussfloskel der klassischen Komödie – „*Plaudite amici, finita est comoedia*“ (*Applaudiert Freunde, die Komödie ist vorbei.*)

JONATHAN BROWN
Übersetzung: Stephanie Wollny

Cuarteto Casals Sélection discographique

All titles available in digital format (download and streaming)

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



JOSEPH HAYDN
String Quartets op. 33
Quatuors à cordes op. 33
2 CD HMG 502022.23
The Seven Last Words of Christ
Les Sept Dernières Paroles du Christ
CD HMC 902162



FRANZ SCHUBERT
String Quartets D 87 & D 887
Quatuors à cordes
CD HMC 902121



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



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018

Enregistrement : 2015, 2016 & 2017, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : René Möller, Teldex Studio Berlin

Montage : Thomas Böbl, Sebastian Nattkemper

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

Photo : © IGOR Studio

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com